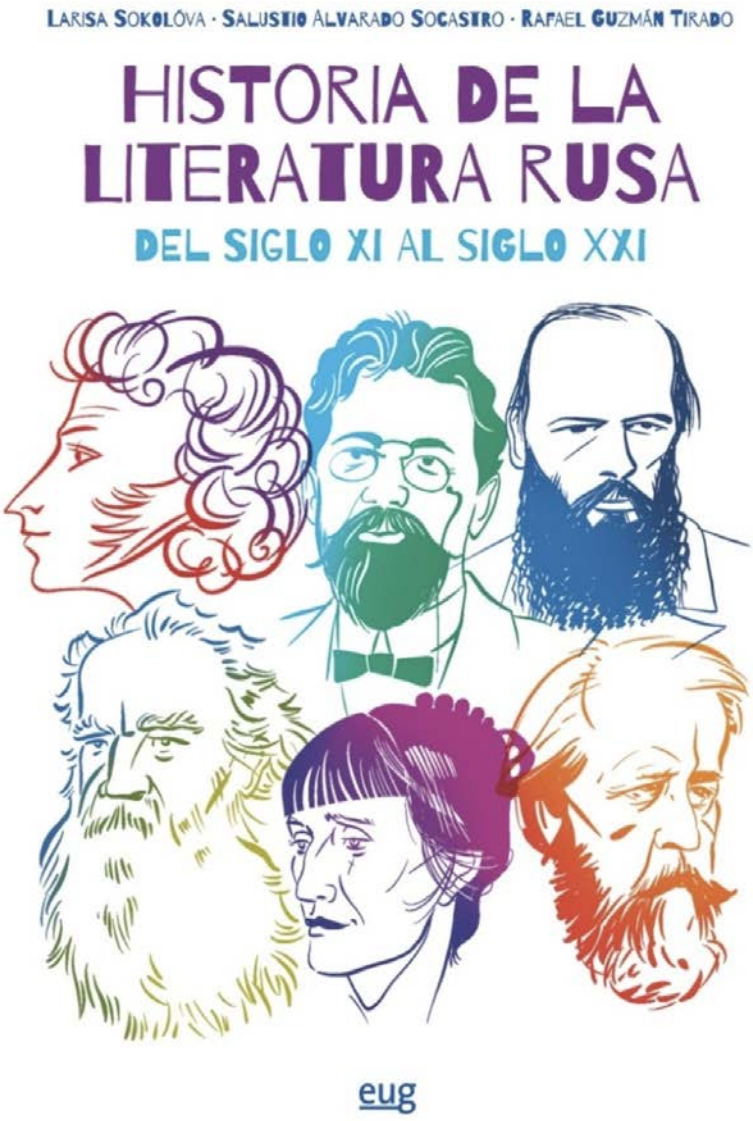
APRENDA LA LITERATURA RUSA ONLINE

MÓDULO
модуль 1

HISTORIA DE LA LITERATURA RUSA

Del siglo XI al siglo XXI



RUSSKIY MIR FOUNDATION

Aprenda la literatura rusa online. Módulo I.

Editores:
Larisa Sokolova
Rafael Guzmán Tirado
Salustio Alvarado Socastro

creative commons
License 4.0 BY-NC-ND

Esta obra se distribuye bajo una licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND4.0).

Este trabajo se ha desarrollado en el marco del proyecto de investigación «La literatura rusa en el espacio educativo mundial» № 1939Гр/I-335-18; financiado por la Fundación Russki mir de la Federación Rusa, y que ha sido llevado a cabo por Larisa Sokolova,Rafael Guzmán Tirado (miembros del Grupo de Investigación “Eslavística, Caucasología y Tipología lingüística” de la Universidad de Granada) y Salustio Alvarado Socastro, investigador de la Universidad Complutense de Madrid

RUSSKIY MIR FOUNDATION

ЯELRUSOENESPAÑA РУССКИЙЯЗЫКВИСПАНИИ

UNIVERSIDAD DE GRANADA

Larisa Sokolóva · Salustio Alvarado Socastro · Rafael Guzmán Tirado

Historia de la literatura rusa

del siglo XI al siglo XXI

eug

Larisa Sokolóva
Salustio Alvarado Socastro
Rafael Guzmán Tirado

HISTORIA DE LA LITERATURA RUSA

del siglo xi al siglo xxi

Granada 2020

Esta monografía ha sido elaborada y publicada gracias a la financiación
de la Fundación “Rússkij mir” (№ 1939Гр/I–335–18)

© LARISA SOKOLÓVA, SALUSTIO ALVARADO SOCASTRO, RAFAEL GUZMÁN TIRADO
© UNIVERSIDAD DE GRANADA
HISTORIA DE LA LITERATURA RUSA. DEL SIGLO XI AL SIGLO XXI
ISBN 978-84-338-6718-6. Depósito legal: GR./1157-2020
Edita: Editorial Universidad de Granada
Campus Universitario de Cartuja. 18071 Granada
Telfs.: 958 24 39 30 – 958 24 62 20
web: editorial.ugr.es

Maquetación: Raquel L. Serrano / atticusediciones@gmail.com
Diseño de cubierta: Tarma. Estudio gráfico

Printed in Spain *Impreso en España*

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

ÍNDICE

PRÓLOGO 15

I. LA LITERATURA RUSA EN EL CONTEXTO DE LA CULTURA EUROPEA 21

II. LA LITERATURA RUSA ANTIGUA. GÉNESIS DE LAS RELACIONES LITERARIAS RUSO-ESPAÑOLAS 33

2.1. Los orígenes remotos de la literatura rusa. La misión cirilo-metodiana a la Gran Moravia 33

2.1.1. La cuestión de las "letras rusas" 34

2.2. La conversión de Rusia al cristianismo. El Cisma de Oriente y el surgimiento de la "Slavia Orthodoxa" 36

2.3. Periodización de la literatura rusa antigua 37

2.4. La literatura de la Ruś (siglos X-XIII) 38

2.4.1. La primera influencia meridional. La redacción rusa del antiguo búlgaro. El *Evangeliario de Ostromír* 38

2.4.2. Literatura religiosa traducida 39

2.4.2.1. Hagiografías 39

2.4.2.2. Textos piadosos y sapienciales 40

2.4.2.3. Apócrifos 43

2.4.2.3.1. Apócrifos veterotestamentarios 46

2.4.2.3.2. Apócrifos neotestamentarios 52

2.4.2.3.3. Apocalipsis 54

2.4.2.3.4. Escritos apócrifos diversos 57

2.4.3. Literatura profana traducida 58

2.4.3.1. Obras históricas 58

2.4.3.2. Narrativa 59
2.4.4. Literatura religiosa autóctona 62
2.4.4.1. Hagiografías 62
2.4.4.2. Textos piadosos y sapienciales 66
2.4.5. La literatura profana autóctona 74
2.4.5.1. Obras históricas 75
2.4.5.2. Narraciones épicas 78
2.4.5.3. Obras jurídicas 81
2.5. La literatura rusa de la época de los principados noroccidentales (siglos XIII-XV) 83
2.5.1. Obras históricas 84
2.5.2. Narraciones épicas y patrióticas 85
2.5.3. Hagiografías y biografías 89
2.5.4. Textos piadosos y sapienciales 92
2.6. La literatura de la época del auge del Principado de Moscú (siglos XV-XVI) 93
2.6.1. La segunda influencia meridional 93
2.6.1.1. Cipriano de Moscú (±1330-1406) 94
2.6.2. La literatura al servicio del proyecto hegemónico de Moscú 95
2.6.3. Las polémicas de finales del siglo XV 96
2.6.3.1. San Genadio de Nóvgorod (±1410-1505) 97
2.6.3.2. San Nilo de Sora (1433-1508) 101
2.6.3.3. San José deVolokolamsk (1439-1515) 102
2.6.3.4. Basiano el Bizco (±1470-1531) 104
2.6.3.5. San Máximo el Griego (1470-1556) 105
2.6.4. Otras obras en prosa del siglo XV 106
2.6.4.1. El Viaje allende los tres mares de Atanasio Nicétida (±1430-1475) 107
2.6.4.2. El Relato sobre el voivoda Drácula 108
2.7. La literatura de la época de la consolidación de la autocracia y de la expansión del imperio ruso (siglos XV-XVI) 110
2.7.1. Primera etapa: de Iván IV el Terrible a la "Era de los disturbios" 110
2.7.1.1. Iván IV "el Terrible" (1530-1584) 110
2.7.1.1.1. Andréj Michájlovič Kúrbskij (1528-1583).. 111
2.7.1.2. El círculo literario de Iván el Terrible 112
2.7.1.2.1. San Macario de Moscú (1481-1563) 113

2.7.1.2.2. El arcipreste Silvestre (†1566) 114
2.7.1.2.3. El metropolitano Atanasio (mediados del siglo XVI)... 116
2.7.1.2.4. Hermolao Erasmo (mediados del siglo XVI) 116
2.7.1.2.5. Iván Semënovič Peresvétov (mediados del siglo XVI).. 117
2.7.1.3. Teodoro I y su época 119
2.7.1.4. La "Era de los disturbios" (1598-1613) 119
2.7.1.4.1. Avraámij Pálicyn (±1555-1627) 121
2.7.2. Segunda etapa: de Miguel I al advenimiento de Pedro I el Grande 121
2.7.2.1. Rusia y el Renacimiento 121
2.7.2.1.1. El arcipreste/protopope Habacuc/Avvakúm..... 123
2.7.2.2. Hagiografía 126
2.7.2.2.1. San Demetrio de Rostóv 126
2.7.2.2.1.1. El Libro de las Vidas de los Santos..... 128
2.7.2.3. Prosa profana 129
2.7.2.3.1. Narrativa y sátira 129
2.7.2.3.2. El "ciclo de Azov" 133
2.7.2.4. Poesía 133
2.7.2.4.1. Simeón Pólockij (1629-1680) 134
2.7.2.4.2. Sil'véstr Medvédev (1641-1691) 135
2.7.2.4.3. Karión Istómin (±1650-1717) 136
2.7.2.5. Teatro 137
2.7.2.6. Gramática 139
2.8. Relaciones literarias hispano-rusas 140

III. LA LITERATURA RUSA DEL SIGLO XVIII. LA IMAGEN DE ESPAÑA EN EL SENTIMENTALISMO RUSO 151

3.1. La literatura rusa del siglo XVIII en el contexto del desarrollo cultural europeo.... 151
3.2. Periodización de la literatura rusa del siglo XVIII 153
3.3. La literatura rusa del primer tercio del siglo XVIII 155
3.4. El Clasicismo ruso en el contexto del Clasicismo europeo. Rasgos específicos nacionales 159
3.5. Reforma del sistema de versificación de Vasílij Trediakóvskij y Michaíl V. Lomonósov 162
3.6. Regulación del sistema de género de la literatura rusa en la estética de A. P. Sumarókov 163
3.7. Reforma del estilo de la lengua literaria de Michaíl V. Lomonósov 164

3.8. El género de la sátira en el Clasicismo ruso. Rasgos específicos de las sátiras de Antióch Kantemír 164
3.9. El género de la oda en el Clasicismo ruso. Rasgos innovadores de las odas de Michaíl Lomonósov 165
3.10. La novela de formación y la novela epopeya en el Clasicismo ruso. La obra literaria de Vasílij Trediakóvskij 168
3.11. La tragedia y la comedia en el Clasicismo ruso. El teatro de Aleksándr Sumarókov 170
3.12. La obra literaria de Michaíl Cheráskov. *Rossiada* como modelo de poema épico nacional 172
3.13. La época de la Ilustración 175
3.14. La comedia en la época de la Ilustración: el teatro de Denís Fonvízin..... 176
3.15. La poesía de Gavríla Deržávin en el contexto del Clasicismo ruso y de la Ilustración..... 177
3.16. La tendencia satírica de la época de la Ilustración: la obra literaria de Iván Krylóv 181
3.17. El Sentimentalismo ruso en el contexto del Sentimentalismo europeo.. 183
3.18. Rasgos específicos del Sentimentalismo ruso en la obra de Aleksándr Radíščev 184
3.20. Conceptos éticos y estéticos del Sentimentalismo en la obra de Nikoláj Karamzín 188
3.21. Motivos españoles en la literatura rusa del siglo XVIII: la imagen de España en la obra de Nikoláj Karamzín 194

IV. LA LITERATURA RUSA DEL SIGLO XIX. MOTIVOS ESPAÑOLES EN LA LITERATURA RUSA DEL SIGLO XIX 199

4.1. Principales tendencias 199
4.1.1. El contexto histórico 199
4.1.2. Las tendencias clave en la literatura 201
4.1.3. El Romanticismo ruso en el contexto del Romanticismo europeo 204
4.1.4. Rasgos nacionales específicos del Romanticismo ruso..... 206
4.1.5. Las sociedades literarias. “La tertulia de los amantes de la lengua rusa” (Беседа любителей русского слова) y “Arzamás” (Арзамас). La polémica sobre la lengua literaria 207
4.1.6. Vasílij Žukóvskij 212
4.1.7. Konstantín Bátjuškov 220
4.1.8. La obra literaria de los “decembristas” 226
4.1.9. Aleksándr Griboédov 233

4.1.10. Aleksándr Púškin 241
4.1.11. Poetas del círculo de Aleksándr Púškin 324
4.1.12. Michaíl Lérmontov..... 330
4.1.13. Nikoláj Gógoľ 356
4.1.14. El movimiento literario de la década de 1840. La tendencia del Realismo y la "Escuela natural" 375
4.1.15. Aleksándr Herzen/Gércen 379
4.1.16. Iván Turgénev..... 385
4.1.17. Iván Gončaróv 402
4.1.18. El movimiento literario de la década de 1850-1860. La novela ¿Qué hacer?" de Nikoláj Černyšévskij en el contexto social-histórico..... 410
4.1.19. Michaíl Saltykóv-Ščedrín..... 412
4.1.20. Aleksándr Ostróvskij..... 418
4.1.21. Las tendencias clave en la poesía rusa de la segunda mitad del siglo XIX (Fëdor Tjútčev, Nikoláj Nekrásov, Afanásij Fet) 423
4.1.22. El movimiento literario de la década de 1870..... 433
4.1.23. Lev Tolstój..... 435
4.1.24. Fëdor Dostoévskij 469
4.1.25. Nikoláj Leskóv 501
4.1.26. Antón Čéchov..... 507
4.1.27. Motivos españoles en la literatura rusa del siglo XIX 526

V. LA LITERATURA RUSA DEL SIGLO XX. TENDENCIAS PRINCIPALES Y FIGURAS CLAVE. MOTIVOS ESPAÑOLES EN LA LITERATURA RUSA DEL SIGLO XX 553

5.1. Periodización de la literatura rusa del siglo XX 553
5.1.1. La literatura del primer tercio del siglo XX..... 553
5.1.2. La literatura de los años 1930-1950 554
5.1.3. La segunda mitad del siglo XX (1950-90)..... 555
5.2. El contexto cultural e histórico del desarrollo literario del primer tercio del siglo XX 558
5.3. Corrientes principales del modernismo. El simbolismo..... 561
5.4. Aleksándr Blok 563
5.5. El Acmeísmo 573
5.6. Ósip Mandeľštám 575
5.7. Ánna Achmátova 578

5.8. El Futurismo 587
5.9. Vladímir Majakóvskij 589
5.10. Borís Pasternák 597
5.11. Marína Cvetáeva 606
5.12. Sergéj Esénin 612
5.13. Iván Búnin 618
5.14. Maksím Góŕkij 624
5.15. Michaíl Bulgákov 631
5.16. Andréj Platónov 640
5.17. Michaíl Šólochov 646
5.18. La prosa de la Gran Guerra Patria 653
5.19. La poesía del período de la Gran Guerra Patria. El poema *Vasílij Tërkin*, de Aleksándr Tvardóvskij 657
5.20. Aleksándr Solženícyn 659
5.21. Iósif Bródskij/Joseph Brodsky 666
5.22. Los motivos españoles en la literatura rusa del siglo XX 670

VI. LA LITERATURA RUSA EN EL EXTRANJERO: SÍNTESIS DE LAS TRADICIONES RUSA Y EUROPEA 689

6.1. Periodización de la literatura rusa en el extranjero 689
6.1.1. La literatura de la primera ola de emigración (características generales) 690
6.1.1.1. Mark Aldánov (Landáu) 692
6.1.1.2. Arkádij Avérčenko 695
6.1.1.3. Téffi (Nadéžda Lóchvickaja) 697
6.1.1.4. Iván Šmelëv 699
6.1.1.5. Borís Zájcev 703
6.1.1.6. Vladímir Nabókov 705
6.1.1.7. Gajtó Gazdánov (Geórgij Gazdánov) 709
6.1.2. Literatura de la segunda ola de emigración (características generales) 712
6.1.3. Literatura de la tercera ola de emigración (características generales) 713
6.1.3.1. Vasílij Aksënov 714
6.1.3.2. Geórgij Vladímov (Volosévič) 715
6.1.3.3. Sergéj Dovlátov 715
6.1.3.4. Sáša Sokolóv (Aleksándr Sokolóv) 717

VII. EL PROCESO LITERARIO MODERNO: PRINCIPALES TENDENCIAS Y FIGURAS CLAVE 719

VIII. LA IMPORTANCIA MUNDIAL DE LA LITERATURA RUSA. LA LITERATURA RUSA EN EL CONTEXTO DE LA LITERATURA UNIVERSAL 727

IX. BIBLIOGRAFÍA GENERAL 731

PRÓLOGO

La literatura rusa, una de las mayores del mundo, es patrimonio de toda la humanidad. En ella, por un lado, se reflejan unos rasgos nacionales específicos, históricamente establecidos y, por otro, se adaptan y se interpretan a su manera las imágenes de la literatura europea y de la literatura mundial. Estos rasgos determinan el contenido, la estructura y la composición del presente libro.

El contenido responde a las regularidades del desarrollo literario nacional, que se expresa en el hecho de que bajo la influencia del proceso histórico-cultural ruso se reemplazan unos estilos literarios por otras teorías estéticas, y se basa en un enfoque histórico, en el principio del historicismo, lo que significa que cada fenómeno literario se analiza según las condiciones histórico-literarias en las que surge y se desarrolla. El concepto de historicismo excluye la oposición de una tendencia literaria a otra, reforzando el principio de igualdad artística.

En el libro, el proceso literario se presenta en capítulos que contienen la descripción general de las corrientes literarias clave en los diferentes períodos históricos, y en capítulos monográficos, dedicados al análisis detallado de la obra literaria de los escritores rusos. Esta combinación presta la misma atención al cambio de ideas y métodos artísticos que a la originalidad de la obra literaria de escritores significativos. Hay que destacar que el enfoque preferencial por los rasgos específicos del proceso literario no permite incluir las biografías de los escritores, que solo se estudian en la medida en que son necesarias para comprender toda la producción literaria de un escritor o de una obra concreta. Para obtener información biográfica, el lector puede consultar las numerosas publicaciones de referencia y diccionarios que figuran en la bibliografía.

La novedad de este libro reside en que la literatura rusa se estudia en el contexto de las relaciones ruso-europeas y desde una perspectiva de interacción activa con la cultura española. Las relaciones literarias ruso-europeas se analizan brevemente en el capítulo I *La literatura rusa en el contexto de la cultura europea*; un análisis más detallado de las influencias literarias europeas en los escritores rusos se encuentra en los capítulos monográficos dedicados a la obra literaria de los escritores rusos más conocidos. El lector también puede obtener información más completa sobre las relaciones literarias entre Rusia y Europa a partir de las fuentes publicadas en el texto de dicho capítulo, así como en la bibliografía general y especial.

Además, la originalidad de la presente monografía reside en que en ella se reflejan los múltiples contactos literarios ruso-españoles. Se trata así de la primera historia de la literatura rusa escrita en español, en la que se analizan textos con motivos españoles, lo que permite incorporar emocional y activamente a los lectores al proceso de aprendizaje del material estudiado. En este sentido, el presente libro tiene como fin que el lector no solo conozca la literatura rusa, sino que también pueda comprender la suya propia a través de su reflejo en la mentalidad rusa, siendo así capaces de descubrir los rasgos diferentes y semejantes que se dan entre ambas culturas. Son numerosos los especialistas rusos y españoles que han subrayado los rasgos comunes existentes entre los pueblos ruso y español; entre ellos cabe destacar al decembrista ruso Fëdor Glinka, quien propuso una definición clásica de las semejanzas entre los destinos históricos de Rusia y España: "Por voluntad de Dios, estas manifestaciones del espíritu popular aparecieron simultáneamente en los dos extremos de Europa: en Rusia y en España. Al igual que España, Rusia fue conquistada; sin embargo, en ambos países este cautiverio secular no debilitó el espíritu popular, al contrario, solo reforzó su fe y devoción. España expulsó a los árabes, Rusia se liberó del yugo tártaro. Rusia es famosa por la conquista de Siberia, España, por el descubrimiento de América"[1]. Miguel de Unamuno, en una carta dirigida a Ángel Ganivet, escribía lo siguiente: "Me interesa mucho todo lo ruso, todo lo original, todo lo tradicional, lo menos cosmopolita. Siempre estuve convencido de que existen analogías incuestionables entre los caracteres español y ruso: la misma actitud hacia la vida, la religiosidad de las masas y los impulsos místicos de los elegidos. Incluso, la doctrina de León Tolstoi no es tan cercana a Francia o a Italia, países latinizados y demasiado paganos, como a España"[2]. En el conocido libro *¿Rusia y España*: *una respuesta cultural*[3] se investiga la interacción de las culturas española y rusa desde sus orígenes hasta los años 40 del siglo XX.

Aunque en España ya se han publicado diversas obras sobre la historia de la Literatura Rusa, la presente monografía es única en su género por las siguientes razones: es una obra escrita originalmente en español y no traducida de otra lengua, trata esta materia en exclusividad y no en el conjunto de otras literaturas eslavas, abarca su estudio desde sus comienzos entre los siglos X-XI hasta nuestros días y va mucho más allá del habitual nivel divulgativo, por lo que se puede considerar como un texto destinado especialmente a eslavistas y rusistas con una adecuada formación filológica y literaria. Por dichas razones es de esperar que este libro se convierta en obra de referencia sobre Literatura Rusa para mucho tiempo.

Un aspecto totalmente innovador de este trabajo es el enfoque dado al estudio de la literatura rusa durante los primeros siglos de su desarrollo, pues la convencionalmente conocida como "literatura antigua", es decir, aquella que se extiende desde

1. Образ Испании в русском искусстве://www.culture.ru/s/zapiski-puteshestvennika/ispaniya/
2. Véase: B.E. Багно (2006): *Россия и Испания: общая граница*. Санкт-Петербург.
3. Véase: M. Alekseev (1975): *Rusia y España: una respuesta cultural*. Madrid. Hora H.

sus comienzos a finales del siglo X hasta el advenimiento de Pedro I el Grande, sigue siendo la gran desconocida. Esto se debe a razones muy concretas, la principal de ellas es que dicha "literatura antigua" está escrita en unas lenguas bastante distintas del ruso moderno en lo que respecta a su grafía, ortografía, morfología y sintaxis. Dichas lenguas son el antiguo ruso y el eslavo eclesiástico, cuyas fronteras, por lo demás, no quedaron delimitadas con claridad hasta la codificación y normalización de la lengua eclesiástica durante el siglo XVII. Son tantas esas diferencias que se ha hecho costumbre que en las ediciones dedicadas al gran público que se publican en Rusia, la literatura antigua aparezca "traducida" al ruso actual.

Nadando a contracorriente, en este libro se pretende ofrecer una panorámica de la literatura rusa antigua lo más cercana posible a las versiones originales de las obras, empleando, dentro de las lógicas limitaciones, unas tipografías afines a sus fuentes primarias, ya manuscritas, ya impresas, y respetando sus convencionalismos ortográficos, incluyendo acentos, espíritus, abreviaturas y tildes, tanto simples como literales. Hay que tener en cuenta que el alfabeto cirílico comúnmente empleado hoy día, el conocido como "alfabeto civil" (гражданская азбука) no empezó a desarrollarse sino a partir de 1708. Quiere esto decir que el emplear la escritura civil para reproducir textos anteriores a esa fecha, por mucho que sea práctica habitual, ya con fines pedagógicos, ya simplemente por comodidad, no deja de ser un anacronismo que se debe evitar.

Otro aspecto que, sin duda, resultará polémico en este libro es que, rompiendo con la práctica común que, salvo contadísimas excepciones, se ha venido siguiendo hasta ahora, se emplea un sistema internacional y académico de transliteración del ruso para eslavistas, sistema que se basa en dos principios, a cual más importante:

— El principio de la retransliteración automática, es decir, el que ofrece la posibilidad de reconstruir automáticamente la grafía cirílica sin el más mínimo margen para el error o la vacilación, distinguiendo, por ejemplo, *е* = *e* de *э* = *ė*, *ё* = *ë* de *ио* = *io*, *и* = *i* de *й* = *j*, *ц* = *c* de *тс* = *ts*, *я* = *ja* de *иа* = *ia* y así sucesivamente, al igual que marcando de manera inequívoca las consonantes acompañadas de *ь*, para poder distinguir entre *нов* = *nov* 'nuevo' y *новь* = *nov́* 'tierra virgen', *груд* = *grud*, genitivo plural de *груда* 'montón' y *грудь* = *grud'* 'pecho', *угол* = *úgol* 'ángulo' y *уголь* = *úgol'* 'carbón', *вон* = *von* 'fuera' y *вонь* = *voń* 'hedor', *цеп* = *cep* 'mayal' y *цепь* = *ceṕ* 'cadena', *сыр* = *syr* 'queso' y *сырь* = *syŕ* 'humedad', *ос* = *os*, genitivo plural de *оса* 'avispa' y *ось* = *oś* 'eje', *брат* = *brat* 'hermano' y *брать* = *brat'* 'coger', etc., etc., etc.
— El principio "isográfico-etimológico", que se basa en la correspondencia ajustada que se da, fruto de la evolución histórica, al principio divergente, pero luego convergente, entre las grafías de las lenguas eslavas que se escriben con alfabeto cirílico y las que lo hacen con alfabeto latino. Así, por ejemplo, un apellido como Пушкин procede de *пушка*, palabra que corresponde a *puška* en checo, *puška* en eslovaco, *puška* en croata o *puška*

en esloveno. Tal apellido ha de transliterarse, por tanto, *Púškin*, para que la transliteración sea isográfica, es decir, con grafía igual a la de las lenguas eslavas de escritura latina, a la vez que se ponen de manifiesto sus relaciones etimológicas. Lo mismo ocurre en casos como los siguientes:

— un apellido como *Хмельницкий* deriva de *хмель*, palabra que corresponde a *chmeľ* en eslovaco, *chmel* en checo, *chmiel* en polaco o *chḿel* en bajo lusaciano, por lo que su transliteración ha de ser *Chmeľníckij*.
— un apellido como *Зайцев* deriva de *заяц*, genitivo *зайца*, palabra que corresponde a *zajac* en eslovaco, *zajac* en alto lusaciano, *zając* en polaco, *zajec* en esloveno, etc., por lo que su transliteración ha de ser *Zájcev*.
— un apellido como *Чехов* deriva de *чех*, palabra que corresponde a *čech* en eslovaco, *čech* en checo, o *čech* en alto lusaciano, por lo que su transliteración ha de ser *Čéchov*.
— un apellido como *Языков* deriva de *язык*, palabra que corresponde a *jazyk* en eslovaco, *jazyk* en checo, *język* en polaco o *jazyk* en bajo lusaciano, por lo que su transliteración ha de ser *Jazýkov*.

Y así sucesivamente hasta agotar la casuística.

Hay que tener en cuenta que, como ya se ha dicho, la inmensa mayor parte de lo publicado hasta ahora sobre literatura rusa ha tenido un carácter más bien divulgativo. Por el contrario, nuestro propósito ha sido redactar una obra de alto nivel académico, por lo que resultaba imprescindible emplear en él un sistema de transliteración acorde con esta exigencia.

Otra razón más, por si lo argumentado hasta ahora fuera poco. En la parte dedicada a la literatura rusa antigua hay citas en lenguas orientales (hebreo, arameo, siriaco, árabe, etiópico) que aparecen transliteradas conforme a las normas científicas que son de uso común y preceptivo entre los semitistas españoles desde hace casi un siglo. Habría sido un contraste excesivamente abrupto que, frente a esto, el ruso apareciera transcrito según un sistema propio del uso periodístico. Precisamente una de las asignaturas pendientes de la rusística española es el establecer una clara distinción entre aquello que es propio del nivel académico y aquello que es propio del nivel divulgativo.

Este es, por tanto, el sistema de transliteración del ruso para eslavistas empleado en este libro:

а = a	б = b	бь = ḃ	в = v	вь = v́	г = g	гь = ǵ
д = d	дь = ď	е = e	ё = ë	ж = ž	з = z	зь = ź
(і = ị)	и = i	й = j	к = k	кь = ḱ	л = l	ль = ľ
м = m	мь = ḿ	н = n	нь = ń	о = o	п = p	пь = ṕ

р = r	рь = ŕ	с = s	сь = ś	т = t	ть = ť	у = u
ф = f	фь = f́	х = ch	хь = ch́	ц = c	ч = č	ш = š
щ = šč	ъ = ʾ	ы = y	ь = ʼ/′	(ѣ = ě)	э = ė	ю = ju
я = ja	(ѵ = i̯, v̯)	(ѳ = f̣)				

En antropónimos y topónimos ucranianos, *г* se translitera como *h*, en tanto que *и* se translitera como *y*.

Hay que advertir que, conforme a la tradición hispánica, los nombres de los zares y monarcas aparecen en su correspondiente forma española, v. gr. Nicolás, Alejandro, Pedro, Iván, Basilio, etc. Los nombres de ciertos personajes ilustres antiguos pueden aparecer citados tanto en su forma española como en su forma rusa transliterada, v. gr. Sergio Radoneciense o bien Sérgij Rádonežskij, Nilo de Sora o bien Nil Sórskij, Basiano el Bizco o bien Vassián Kosój, Rodrigo o bien Rjúrik, Alejandro del Neva o bien Aleksándr Névskij, Habacuc o bien Avvakúm, etc.

Los antropónimos de origen alemán pueden aparecer tanto en su forma germánica original, v. gr. Von Wiesen, Herzen, Foeth, Küchelbecker, Ehrenburg, etc., como en su forma rusa transliterada Fonvízin, Gércen, Fet, Kjucheľbéker, Ėrenbúrg, etc. Esta regla se aplica también a otros nombres de origen no ruso, v. gr. Mniszech/Mníšek, Walsingham/Váľsingam, Bertoldi/Bertóľdi, Zulejchá/Zöləyxa, etc.

Con el sistema aquí empleado se puede lograr un proceso de transliteración y retransliteración *ad infinitum* sin el más mínimo margen para el error o la vacilación, como puede apreciarse en los siguientes ejemplos:

Тургенев	Соловьёв	Татьяна	Достоевский	Зайцев	Чехов	Емельян
↓↓↓↓↓↓↓↓	↓↓↓↓↓↓↓	↓↓↓↓↓↓	↓↓↓↓↓↓↓↓↓↓↓	↓↓↓↓↓↓	↓↓ ↓↓↓	↓↓ ↓↓↓ ↓
Turgenev	Solovëv	Taťjana	Dostoevskij	Zajcev	Čechov	Emeľjan
↓↓↓↓↓↓↓↓	↓↓↓↓↓↓↓	↓↓↓↓↓↓	↓↓↓↓↓↓↓↓↓↓↓	↓↓↓↓↓↓	↓↓ ↓↓↓	↓↓ ↓↓↓ ↓
Тургенев	Соловьёв	Татьяна	Достоевский	Зайцев	Чехов	Емельян

Por el contrario, aplicando un sistema periodístico-divulgativo en el proceso de reconstrucción automática de la grafía cirílica se puede llegar a resultados verdaderamente aberrantes:

Тургенев	Соловьёв	Татьяна	Достоевский	Зайцев	Чехов	Емельян
↓↓↓↓↓↓↓↓	↓↓↓↓↓↓↓	↓↓↓↓↓↓	↓↓↓↓↓↓↓↓↓↓↓	↓↓↓↓↓↓	↓↓ ↓↓↓	↓↓ ↓↓↓ ↓
Turguenev	Soloviov	Tatiana	Dostoyevski	Zaitsev	Chejov	Yemelian
↓↓↓↓↓↓↓↓	↓↓↓↓↓↓↓↓	↓↓↓↓↓↓	↓↓↓↓↓↓↓↓↓↓↓	↓↓↓↓↓↓	↓ ↓↓↓↓	↓ ↓↓↓↓↓↓
Тургуенев	Соловиов	Татиана	Достоыевски	Zаитсев	Хейов	Ыемелиан

Y como estos ejemplos, otros muchos.

La estructura del libro responde a un enfoque cultural e histórico. En el primer capítulo, *La literatura rusa en el contexto de la cultura europea*, se describe el diálogo intercultural entre Rusia y Europa. En el segundo capítulo, *La literatura rusa antigua. Génesis de las relaciones literarias ruso-españolas*, se analiza la literatura rusa desde el siglo IX hasta el final del siglo XVII, además, se descubre la génesis de las relaciones ruso-españolas. En el capítulo tercero, *La literatura rusa del siglo XVIII. La imagen de España en el Sentimentalismo ruso*, se describe el proceso literario del siglo XVIII en Rusia; una sección especial está dedicada a la imagen de España en la obra literaria del sentimentalista ruso Nikoláj Karamzín. El capítulo cuarto, *La literatura rusa del siglo XIX. Motivos españoles en la literatura rusa del siglo XIX*, está dedicado al Siglo de Oro de la literatura rusa clásica. Además, una sección especial investiga la recepción de la literatura española por los clásicos rusos. En el capítulo quinto, *La literatura rusa del siglo XX* (*tendencias principales y figuras clave*) *Motivos españoles en la literatura rusa del siglo XX*, se analizan las principales tendencias del proceso literario del siglo XX y se representa el diálogo entre la literatura rusa y la española. En el capítulo sexto, *La literatura rusa en el extranjero: síntesis de las tradiciones rusa y europeas*, se analiza el fenómeno del exilio de los escritores rusos en el siglo XX y se describen las obras literarias clave de los escritores significativos de la emigración rusa del siglo XX. En el séptimo capítulo, *El proceso literario moderno: principales tendencias y figuras clave. La literatura rusa moderna en sus traducciones al español*, se presta atención a la nueva generación de escritores que crean sus obras literarias en condiciones de libertad de expresión y ausencia de censura política. En el octavo capítulo, *La importancia mundial de la literatura rusa. La literatura rusa en el contexto de la literatura mundial*, se destaca la influencia de la literatura rusa en el proceso literario mundial. Finalmente, en el capítulo noveno se encuentran las fuentes bibliográficas actuales en lenguas diversas.

La presente monografía ha sido elaborada por un colectivo de especialistas ruso-español y ha sido financiado por la Fundación rusa "Rússkij mir". Los autores de los capítulos han sido: Larisa Sokolova (1. *La literatura rusa en el contexto de la cultura europea, 3. La literatura rusa del siglo XVIII. La imagen de España en el Sentimentalismo ruso, 4. La literatura rusa del siglo XIX. Motivos españoles en la literatura rusa del siglo XIX, 5. La literatura rusa del siglo XX. Tendencias principales y figuras clave. Motivos españoles en la literatura rusa del siglo XX, 6. La literatura rusa en el extranjero: síntesis de las tradiciones rusa y europea*; Salustio Alvarado Socastro: *2. La literatura rusa antigua. Génesis de las relaciones literarias ruso-españolas*; y Rafael Guzmán Tirado: *7. El proceso literario moderno: principales tendencias y figuras clave. La literatura rusa moderna en sus traducciones al español. 8. La importancia mundial de la literatura rusa en el contexto de la literatura mundial*. La redacción y la traducción de los fragmentos de los textos originales tanto en prosa como en verso han sido realizados por Rafael Guzmán Tirado y Salustio Alvarado Socastro.

I.
LA LITERATURA RUSA EN EL CONTEXTO DE LA CULTURA EUROPEA[1]

L literatura rusa, como ya se ha dicho más arriba, es una de las mayores literaturas del mundo. Su influencia en el proceso literario universal de los siglos XIX-XX es, sin lugar a dudas, significativa. En un principio, los europeos le prestaron atención a Rusia por sus victorias militares sobre los suecos, pero la victoria sobre Napoleón y la entrada de las tropas rusas en París mostraron finalmente que Rusia era un poderoso estado europeo. Por lo tanto, desde el siglo XIX, Europa comienza a interesarse realmente por la cultura rusa y, especialmente, por su literatura y también por su música. Una de las razones de este interés está relacionada con el profundo cambio que la literatura rusa había experimentado merced al diálogo con la literatura y cultura europeas desde la época de Pedro I el Grande e incluso antes. Tras el acercamiento de las obras literarias rusas a los modelos presentes en la obra de Shakespeare, Molière, Goethe, Schiller y los románticos alemanes, franceses e ingleses, la literatura rusa se hizo más comprensible e interesante para el lector europeo.

El siglo XVIII estuvo marcado por un diálogo intercultural intensivo entre Rusia y Europa gracias a las reformas europeizantes de Pedro I, quien impulsó las

1. Este tema se analiza de forma detallada en los capítulos: *III. La literatura rusa del siglo XVIII. La imagen de España en el Sentimentalismo ruso, IV. La literatura rusa del siglo XIX. Motivos españoles en la literatura rusa del siglo XIX*, y *V. La literatura rusa del siglo XX*, donde se describen la interacción de cada escritor ruso con la tradición de la cultura europea y los rasgos específicos de este diálogo intercultural. La influencia de los grandes escritores españoles y los motivos españoles en la literatura y cultura rusas se analizan de forma detallada en los siguientes capítulos: II. *La literatura rusa antigua. Génesis de las relaciones literarias ruso-españolas*; IV. *Los motivos españoles en la literatura rusa del siglo XVIII: la imagen de España en la obra de Nikoláj Michájlovič Karamzín*"; IV. *La literatura rusa del siglo XIX. Motivos españoles en la literatura rusa del siglo XIX.* y "Los motivos españoles en la literatura rusa del siglo XX", V. *La literatura rusa del siglo XX. Tendencias principales y figuras clave. Motivos españoles en la literatura rusa del siglo XX.* Véase también: L. Sokolova, R. Guzmán Tirado, S. Kibaľnik, I. Mokletsova, L. Safronova (2013): *Россия и Испания: диалог ультур Rusia y España: diálogo intercultural. Manual práctico de lectura y perfeccionamiento de la lengua rusa para hispanohablantes (A1-A2 y B1-C1)*. Granada: Jizo Ediciones, 2013, pp. 275-283.

traducciones de la literatura científica y técnica europea, lo que cambió radicalmente la lengua rusa. Numerosos escritores rusos del siglo XVIII, tras conocer las obras literarias de los escritores europeos de los siglos XVII-XVIII, llegaron a una situación de doble dependencia: de los modelos de la literatura de la Antigüedad, a los que se orientaban los representantes europeos del Clasicismo, y de los propios clasicistas europeos. Tras las reformas de Pedro I, con mucha rapidez (hasta finales del siglo XVIII) se estableció la sincronización del proceso literario de Rusia y de Europa occidental. Así, en los tratados teóricos literarios *Nuevo y conciso método de composición de poesías rusas* (Новый и краткий способ к сложению российских стихов) (1735) de Vasílij Trediakóvskij, *Carta sobre las reglas del poema ruso* (Письмо о правилах российского стихотворства) (1739) de Michaíl Lomonósov y *Epístola sobre poesía* (Эпистола о стихотворстве) (1748) de Aleksándr Sumarókov fue creado el sistema silabotónico de versificación rusa, se determinaron las normas estilísticas de diferentes géneros de poemas y se definieron los principios del Clasicismo ruso.

El teatro de Shakespeare, la poesía de Edward Young, de James Thomson y de Thomas Gray, así como la obra de Laurence Sterne, Jean-Jacques Rousseau, Johann Wolfgang von Goethe, Johann Gottfried von Herder y Friedrich Schiller desempeñaron un papel esencial en la incorporación de la literatura rusa a las ideas, tramas e imágenes universales. Entre los prosistas ingleses, el más popular fue Laurence Sterne, autor de las novelas *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy* (1759-1762) y *Viaje sentimental por Francia e Italia* (1768). En la literatura rusa de la segunda mitad del siglo XVIII, a Laurence Sterne se le consideró el creador del género de literatura de viajes y el escritor capaz de reflejar profundamente el mundo interior del ser humano y de descubrir la peculiaridad de sus experiencias internas, cuando lo sublime, lo heroico y lo bajo, lo bueno y lo malo se combinan caprichosamente en el carácter del ser humano y determinan sus pasiones. Los descubrimientos artísticos de Laurence Sterne fueron adaptados por las literaturas europeas, incluida la rusa. Su influencia se refleja ante todo en el Sentimentalismo ruso, concretamente en la obra de su figura clave, Nikoláj Karamzín, que fue uno de los más grandes admiradores del escritor inglés. Esto se manifestó en su primera novela *Cartas de un viajero ruso* (1791-1792) y en la novela autobiográfica *Un caballero de nuestros tiempos*. En la obra literaria de Karamzín se reflejan también tendencias prerrománticas: en los años 1789-1793, bajo la influencia de Jean-Jacques Rousseau Russo, Laurence Sterne, Edward Young, James Thomson y Thomas Gray, Nikoláj Karamzín creó obras maestras como *La pobre Líza, Julia*, *La isla de Bornholm*, *Sierra Morena*, *Natáľja, hija de boyardo* y *Márfa la Comendadora,* en las que amplió las posibilidades de la literatura rusa, descubriendo la vida espiritual y el mundo interior del hombre, de su "yo".

El impacto de la literatura de Europa occidental también se refleja en la obra literaria de Aleksándr Nikoláevič Radíščev, quien subrayó que en la creación de su obra principal, *Viaje de San Petersburgo a Moscú,* influyeron Herder y Laurence Sterne. Radíščev mencionó a Herder por primera vez en el capítulo titulado *Toržók*

del *Viaje de San Petersburgo a Moscú*. Con la concepción del arte popular de Herder se relacionan también las opiniones del autor sobre las canciones populares rusas y los orígenes del carácter ruso en los capítulos *Sofíja* y *Zájcovo*, así como las opiniones sobre el papel de la lengua en la sociedad en el capítulo *Kresťcý*. La adaptación de las ideas de Herder por Radíščev se observa en toda su obra literaria y de carácter publicista, en la que sus ideas filosóficas sobre la historia son inseparables de la teoría de la revolución popular.

En la literatura rusa hay que destacar también la influencia de los clásicos alemanes Goethe y Schiller. Con anterioridad a 1820, Goethe era conocido en Rusia como autor de *Las penas del joven Werther*, obra típicamente prerromántica traducida por primera vez al ruso en 1787. A finales del siglo XVIII y principios del XIX, el nombre del protagonista de dicha obra, Werther, era mencionado a menudo en las obras literarias rusas. Así, por ejemplo, Radíščev habla de él en el capítulo titulado *Klin* de *Viaje de San Petersburgo a Moscú*, y Karamzín hace lo propio en su novela *La pobre Líza*. En la segunda mitad de la década de 1780 aparecieron en Rusia las traducciones de obras famosas de Friedrich Schiller como *La conjuración de Fiesco, María Estuardo, Intriga y amor, Los bandidos, Don Carlos* y *Guillermo Tell*, que desempeñaron un papel importante en la formación del nuevo teatro romántico en Rusia.

La tendencia artística principal en la literatura de Europa occidental de principios del siglo XIX fue el Romanticismo. En lo referente a la literatura rusa de este periodo es preciso señalar que el Romanticismo ruso, por un lado, se orienta al europeo, pero, por otro, contiene rasgos específicos relacionados con las raíces nacionales e históricas. Al igual que los románticos de Europa occidental, los rusos también aspiraban a descubrir la personalidad del ser humano, reflejando su mundo interior y la vida oculta del corazón; sus obras se caracterizan por una mayor subjetividad y emotividad del estilo del autor así como por el interés por la historia y el carácter nacionales. Sin embargo, el Romanticismo ruso tuvo sus propias características nacionales. En primer lugar, a diferencia del Romanticismo de Europa occidental, el ruso mantuvo el optimismo histórico y la esperanza de superar las contradicciones entre el ideal y la realidad. Por ejemplo, los románticos rusos adaptaron del ideario de Byron el afán por la libertad y la protesta contra el orden mundial imperfecto, pero rechazaron su escepticismo y su "pesimismo cósmico". Los románticos rusos tampoco aceptaron el culto a la persona individualista, orgullosa y egoísta, y propusieron la imagen perfecta del ciudadano patriota o del ser humano inclinado al amor cristiano, al sacrificio y a la compasión. Estas peculiaridades del Romanticismo ruso estaban relacionadas con el hecho de que la realidad rusa de principios del siglo XIX tuvo la posibilidad de renovar radicalmente la sociedad; en este tiempo aparecieron las premisas de los grandes cambios que acontecieron en los años 1860 del siglo XIX.

En los conceptos clave del Romanticismo ruso influyó también la cultura cristiana ortodoxa con su rechazo del individualismo y con la condena del egoísmo y la vanidad. Por lo tanto, el Romanticismo ruso, a diferencia del de Europa occi-

dental, no rechazaba de forma radical las ideas del Clasicismo ni de la Ilustración. La influencia de la literatura occidental en los escritores clásicos rusos fue impresionante, pero se reflejó ante todo en la forma de interpretar las tramas conocidas y en la elección de temas, aunque no tanto en el contenido de sus obras, que estuvo relacionado completamente con la realidad histórica y social de Rusia y con sus conceptos nacionales culturales clave.

El Siglo de Oro de la literatura rusa es considerado como un periodo de diálogo intenso y productivo entre las culturas rusa y europea. Es en ese momento cuando Michaíl Deržávin y Nikoláj Karamzín, dos íconos del siglo XVIII, continuaron con su creación literaria y aparecieron las primeras obras del fundador del Romanticismo ruso, el poeta y traductor Vasílij Žukóvskij, gracias a cuyas traducciones, los lectores rusos descubrieron las obras maestras de la literatura mundial: desde la *Odisea* de Homero hasta las baladas de Goethe y Schiller. Otro gran escritor ruso de este periodo, Aleksándr Griboédov, escribió la comedia *El mal de la razón*, cuya trama se asemeja a *El misántropo* de Molière, si bien las imágenes de Čáckij, Sofíja, Fámusov y otros personajes de la obra de Griboédov, poseen sus propios rasgos nacionales rusos.

El notable mérito del gran poeta y escritor Aleksándr Púškin reside en que en sus obras de teatro adoptó de forma creativa y original las tradiciones de Shakespeare y de Molière. Gracias a Púškin, Shakespeare y Molière han desempeñado en la cultura rusa el mismo papel histórico que la orientación a los modelos antiguos desempeñó en la literatura francesa. El punto culminante en la historia de la literatura rusa de este periodo es el año 1830, fecha de la publicación de las *Pequeñas tragedias* de Púškin, donde trató de conectar ambas líneas del desarrollo del teatro mundial.

Otro claro ejemplo de la profunda interacción entre los escritores rusos y los de Europa occidental, establecida a lo largo del siglo XIX, podría ser el diálogo cultural entre Aleksándr Púškin y el gran escritor francés Próspero Merimée. El interés del poeta ruso por la obra del joven escritor francés se manifestó en el hecho de que en su obra *Canciones de los eslavos occidentales,* Púškin incluyó once traducciones de la obra de Merimée titulada *La guzla*. A su vez, Merimée presentó a los lectores franceses sus traducciones al francés de obras de Púškin como las novelas cortas *La dama de picas*, *El disparo* (*Los relatos de I. P. Bélkin*), los poemas *Los gitanos, El antiaris, El profeta* y fragmentos de la novela en verso *Evgénij Onégin* y del drama *Borís Godunóv*. Además, Merimée dedicó al poeta ruso un gran artículo, *Alexander Pouchkine* 1868), en el que lo eleva por encima de todos los escritores europeos. La historia de la comunicación intercultural entre Púškin y Merimée permite afirmar que Francia actuó como mediador cultural mundial hasta principios del siglo XX. Hay que destacar que precisamente en ese país se publicó en 1886 *Le roman russe*, el libro del conocido crítico literario Eugène-Melchior de Vogüé, compuesto de cuatro ensayos críticos, publicados anteriormente en la revista *Révue des Deux Mondes Tourguénef* (1873), *Tolstoï* (1884), *Dostoievsky* (1885) y *Gogol* (1885), y de un artículo sobre el Realismo en la literatura rusa. En su libro, el crítico francés analiza la creatividad de los clásicos rusos, destacando el papel importante que

desempeñan en Rusia los escritores y sus obras. Según E. M. de Vogüé, para los franceses la literatura francesa es un pasatiempo agradable, mientras que para los rusos la literatura es el pan espiritual. E.M. de Vogüé opinaba que los escritores franceses ya no viven así, tan en contacto con la vida que representan en sus obras. A diferencia de la literatura francesa, la rusa sigue siendo "parte de la sociedad", el escritor ruso no "entretiene" a la sociedad sino que forma parte de ella, no hay distancia entre ellos. En la literatura rusa, E.M. de Vogüé encuentra el ideal buscado que perdió la literatura francesa. En este sentido, destaca las cualidades esenciales de la novela rusa: el valor moral, el deseo de "comprender el misterio del universo" y el de "analizar filosóficamente el mundo". En esto, E.M. de Vogüé ve la importante ventaja de los escritores rusos sobre los franceses, que describen solo el mundo visible, limitando así en sus obras el horizonte espiritual. En su opinión, los rasgos específicos del Realismo ruso son: el servicio de la literatura rusa a la sociedad, su alta espiritualidad y su enorme fortaleza moral. En la obra de E.M. de Vogüé destacan dos tipos de Realismo: el ruso, "inspirado por una profunda humanidad" y el de Europa occidental (por ejemplo, Gustave Flaubert, y los escritores naturalistas), inspirado por la "falta de fe, de emoción y de misericordia"[2].

Entre los escritores europeos que tuvieron un mayor predicamento en el desarrollo de la literatura rusa cabe destacar a Charles Dickens, quien influyó enormemente en escritores rusos como Tolstój, Dostoévskij, Gončaróv y Turgénev. En la obra tardía de Tolstój, especialmente en la novela *Resurrección*, a menudo aparecen imágenes de carácter sentimental, relacionadas con las ideas morales cristianas cuando reflejan la desigualdad de clases y la injusticia social, y que pueden considerarse influencia directa de las obras de Dickens. Dostoévskij, al reflexionar sobre Dickens, escribió que los rusos no solo entendían sus obras traducidas al ruso casi de la misma forma que los ingleses en su texto original, con todos los matices, sino que también adoraban al escritor inglés no menos que sus compatriotas. A diferencia de Tolstój, fascinado por novelas como *Grandes esperanzas* y *Los papeles póstumos del Club Pickwick*, en la mente de Dostoévskij influyó más *La casa desolada,* escrita en las mejores tradiciones del romanticismo inglés. Precisamente en ella aparecen las descripciones de los secretos ocultos de la psique humana, que luego se verán en las novelas de Dostoévskij.

En segundo lugar, hay que destacar la influencia de la personalidad y de la obra de Byron, rebelde, pesimista, misántropo, místico y ocultista. Su poesía influyó fuertemente en la obra de Púškin y Lérmontov. El primero, que según confesión propia, estaba "loco por Byron", reflejó en la imagen de Evgénij Onégin los rasgos típicos de los personajes del escritor inglés. Al mismo tiempo, Lérmontov escribió que en la imagen de Pečórin, en *Un héroe de nuestro tiempo*, trató de crear una de las variantes nacionales del personaje típico de las obras de Byron, y en la de

2. E.-M. De Vogüe (1886): *Le roman russe,* París, pp. 340-341.

Grušníckij, la parodia del típico héroe byrónico. En Aleksándr Púškin también influyó el escritor inglés Walter Scott, lo que le condujo a interpretar a su manera el género de la novela histórica y referirse a varios eventos de la historia rusa.

En tercer lugar hay que destacar la influencia de los escritores alemanes, principalmente, de Goethe, Schiller y Hoffmann. Antes de adaptar las ideas clave del romanticismo inglés, numerosos escritores rusos experimentaron la influencia del romanticismo alemán. Fausto se convierte en una de las imágenes clave de la literatura mundial y se interpreta de forma diferente en la literatura rusa. El tema del trato con el diablo, que surge de las obras del Romanticismo alemán, también aparece y se interpreta de diferente manera en las obras de numerosos clásicos rusos.

En cuarto lugar, los escritores franceses Victor Hugo, George Sand, Honoré de Balzac, Gustave Flaubert y Stendhal ejercieron una gran influencia en escritores rusos como Turgénev, Černyšévskij, Tolstój y Dostoévskij. Turgénev escribió en una carta a su amigo K. S. Serbinóvič: "Hay gran inteligencia e imaginación en la obra de Balzac, pero también se encuentran rarezas: él descubre lo más íntimo, apenas perceptible para los demás, del corazón humano"[3]. Además, Balzac fue el escritor favorito de Dostoévskij, cuyas obras tradujo. En este sentido se puede decir que la traducción conduce a una influencia aún más fuerte que la propia lectura. Fue Balzac quien creó un estilo, típico del Realismo, que se hizo muy popular entre los clásicos rusos, y quien insistió en la necesidad de representar a "hombres, mujeres y cosas", entendiendo esas palabras como la encarnación material del pensamiento de las personas. Hacia esos mismos principios se orientaron también en sus obras Gončaróv y Turgénev. Respecto a Tolstój hay que señalar que, además de a Stendhal, el escritor ruso apreció también a Victor Hugo, afirmando que *Los miserables* era la mejor obra de la época. Además, son numerosos los motivos de esa novela que aparecen en la *Resurrección* de Tolstój.

El Siglo de Plata de la literatura rusa del siglo XX se convirtió en una era de florecimiento de nuevas tendencias literarias y métodos artísticos, relacionados con una nueva visión del mundo, de reinvención de las "imágenes eternas" de la cultura mundial y del uso del símbolo como la única forma correcta de expresar la realidad. La cultura del Siglo de Plata sorprende por la abundancia de talentos y por la variedad de búsquedas artísticas. En este periodo, el dominio del método del Realismo fue reemplazado en la literatura rusa por la era de los experimentos creativos, de los que nacieron varios métodos totalmente nuevos. Surgieron de forma rápida nuevas tendencias estéticas, escuelas literarias modernistas, ideas artísticas y experimentos creativos, que fueron publicados en forma de tratados teóricos y manifiestos estéticos.

El arte estaba repleto de todo tipo de nuevos términos como: "Simbolismo", "Acmeismo", "Clarismo", "Futurismo", "Cubismo", "Expresionismo", "Suprematismo", etc.

3. И. С. Тургенев, *Письма.* http://turgenev-lit.ru/turgenev/pisma-1855-1858/index.htm

Todas estas tendencias no fueron sistemas estrictamente definidos, sino que con frecuencia la labor creativa de un artista o de un escritor incluía obras de diferentes estilos. Algunos poetas, escritores y pintores, que al comienzo de su camino formaron parte de algunas escuelas literarias nuevas, más tarde, debido a su individualidad y talento, crearon otros sistemas artísticos únicos.

En la cultura rusa de finales del siglo XIX y principios del XX, así como en la de Europa occidental, se extendió el Decadentismo, caracterizado por la oposición a la moral burguesa, por la proclamación de la belleza como valor supremo, por dar una forma estética a los vicios y por el pesimismo y el misticismo. El Decadentismo ruso como fenómeno literario representa un momento de transición de la tradición clásica al Simbolismo. Su característica original como una nueva visión del mundo era no solo el reflejo de la situación de pérdida de la fe, sino también de la crisis total del humanismo. En sus obras, los decadentes utilizaron mistificaciones de todo tipo, y se interesaron seriamente por la magia y el ocultismo, transformando las experiencias religiosas en estéticas. Así, los simbolistas rusos, al desarrollar las ideas sobre la "poesía sugestiva" de Paul Verlaine y Stéphane Mallarmé, buscaron cualquier tipo de poder mágico de la palabra poética, comparable a la música. Según las ideas de los simbolistas rusos, las palabras poéticas deben perder su sentido habitual y formar parte del alma, que solo puede sentirse por la intuición. Los simbolistas rusos vieron en la palabra poética "viva" un poder positivo que protege al hombre de la muerte en la era de la decadencia universal; se orientaron a la teoría del gran simbolista ruso Andréj Bélyj, autor de *La magia de las palabras* (1910), tratado teórico clave del Simbolismo, donde se refleja la idea esencial de que la humanidad estará viva mientras exista la poesía. Los simbolistas rusos (K. Bal'mónt, D. Merežkóvskij, V. Brjúsov, F. Sologúb, A. Bélyj y A. Blok), tras rechazar el Realismo crítico, propusieron el principio de la comprensión intuitiva de la base espiritual de la vida a través de los símbolos. Los nuevos principios de la creatividad de los simbolistas, estrechamente relacionados con las ideas filosóficas de Friedrich Nietzsche y Arthur Schopenhauer, fueron la multiplicidad, y por lo tanto, la ambigüedad e incertidumbre de las imágenes y de la idea principal de la obra. Por otro lado, el Simbolismo enriqueció los medios expresivos del lenguaje poético y formó una idea de la naturaleza intuitiva del arte.

Es preciso subrayar también que la búsqueda artística vanguardista de principios del siglo XX en Italia, Alemania, Francia, Inglaterra, Austria, Polonia y Rusia, a pesar de las diferencias en su orientación ideológica, estuvieron muy cercanas en lo que respecta a la percepción adecuada de los acontecimientos que ocurrieron en el mundo. El centro de los movimientos artísticos vanguardistas de los años 1910-1920 del siglo XX estuvo principalmente en Italia y Rusia.

Una de las principales tendencias en el arte de este tiempo, que reflejaba la esencia ideológica de la época, fue el Futurismo, que apareció en Italia como una reacción contra la cultura de siglos de antigüedad; la revolución futurista en el arte rechazaba el pasado, orientándose hacia un futuro desconocido, cultivando la energía y el dinamismo imaginativo. No se limitó a la esfera del arte, sino que entró en la

realidad social y política. Los futuristas italianos (su fundador Filippo Tommaso Marinetti y los artistas italianos Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo y Gino Severini, entre otros) miraron hacia el futuro con optimismo, absolutizando los signos externos de la civilización tecnológica como nuevos valores estéticos que marcaban el modelo del futuro orden mundial, un nuevo tipo de conciencia de masas.

Los futuristas rusos formaban parte de varios grupos, sin limitarse a las reglas de esta tendencia, por lo que las ideas comunes que determinaron esa corriente artística fueron percibidas por cada uno a su manera. Así, por ejemplo, la obra de futuristas rusos como V. V. Majakóvskij y V. V. Chlébnikov se diferencia sustancialmente a pesar de que ambos pertenecieron a la misma tendencia literaria. A diferencia del Futurismo italiano, en el ruso no surgió una mitología optimista de la técnica y del movimiento radical; por el contrario, el mundo de la técnica fue percibido por muchos futuristas rusos como una fuerza hostil, que deformaba los fundamentos naturales de la vida. Poco relacionado con la ciudad y con la modernidad, el Cubofuturismo ruso encontró de forma inesperada una orientación romántica (E. G. Guró, N. Aséev, V. V. Kaménskij y V. V. Chlébnikov). La atención de los futuristas rusos no se centró en la transformación violenta y radical del mundo y del hombre, cuyos símbolos eran la guerra y la máquina, sino en la "evolución mental" y en el descubrimiento de las nuevas oportunidades de la mente humana. Para los futuristas rusos, la idea de la creación se convirtió en un principio esencial.

Entre los grandes escritores rusos del siglo XX ganadores del Premio Nobel de Literatura, destacan Iván Búnin y Joseph Brodsky, cuyas obras se interpretan por los críticos literarios tanto en el contexto de la tradición rusa como en el de la europea. Así, la personalidad y el estilo de I. A. Búnin suscitaron un profundo interés entre los escritores y críticos franceses. Sus obras fueron apreciadas por escritores como René Ghil, Henri François-Joseph de Régnier, Romain Rolland, André Paul Guillaume Gide y François Mauriac. Los críticos literarios modernos subrayan las semejanzas entre Iván Búnin y Gustave Flaubert, Guy de Maupassant y Marcel Proust, entre otros. En sus últimos años de vida, el escritor ruso Iván Búnin desarrolló en varias ocasiones un género literario especial: un tipo de narración basada en fuentes francesas. A este tipo pertenecen, entre otros, sus ensayos: *Camille Desmoulins* (Камилл Демулен), *El hombre que murió de miedo* (Человек, который умер от страха) y *Vanidad de vanidades* (Суета сует), que es un resumen del libro *Paris révolutionnaire. Vieilles maisons, vieux papiers* del historiador francés Louis Léon Théodore Gosselin (G. Lenotre). Además, Iván Búnin escribió el ciclo de narraciones *Los cuentos provenzales* (Провансальские пересказы), que son traducciones, a veces abreviadas, de los pasajes del libro del poeta francés Frédéric Mistral *Memoires et recits*, publicado por primera vez en París en 1929, y que estaba basado en leyendas populares, cuentos y anécdotas. *Los cuentos provenzales* tienen un gran valor artístico y reflejan la habilidad traductora de Búnin, quien, entre los escritores franceses, apreciaba especialmente a Gustave Flaubert, Guy de Maupassant y Marcel Proust. Los críticos literarios modernos ven

la relación de Búnin con Gustave Flaubert, en primer lugar, en la proximidad de algunos momentos de sus biografías, en la similitud de sus intereses espirituales, en la problemática filosófica, en el carácter psicológico de sus creatividades y en las manifestaciones del método artístico (similitud de las tramas, formas de describir los caracteres de los personajes y sus rasgos específicos, la importancia del detalle, etc.). En este sentido merece especial atención el artículo de André Levinson *Un grand prosateur: Bounine*, publicado en octubre de 1925 en Francia, y en el que el crítico literario compara la trama de la novela de Búnin, *El amor de Mitja*, con la *L'éducation sentimentale*[4] de Gustave Flaubert.

Iván Búnin combinó la tradición literaria clásica y la sensibilidad por las nuevas tendencias artísticas del siglo XX, que se reflejaba especialmente en el interés de Búnin por Marcel Proust, que era para él sinónimo de escritor moderno. En opinión de los críticos literarios, la técnica de la creación de memorias, el viaje del pensamiento al pasado, la reproducción del tiempo perdido bajo la influencia de la sensación casual y el impulso psicológico o sensual ocasional unen a Iván Búnin con Marcel Proust[5]. En el Prólogo a la nueva edición de *La vida de Arséńev* de Iván Búnin, publicada en París en 1999, el investigador francés J. Catteau compara la reconstrucción del pasado en dicha obra con el correspondiente proceso en la novela *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. Según J. Catteau, ambos autores comparten cierta similitud, que se refleja en el contenido de las novelas, en la riqueza de aromas, sonidos y colores y en la memoria recreada[6].

El Premio Nobel de literatura que recibió Iván Búnin en 1933, fue un gran evento en su vida, puesto que fue el primer escritor ruso galardonado con este prestigioso premio. Iván Búnin es uno de los tres grandes escritores rusos del siglo XX, al que el crítico francés Charles Ledré dedicó su libro *Trois romanciers russes: I. Bounine, A. Kouprine, M. Aldanov*[7], donde el crítico francés destaca el hecho de que las obras de Iván Búnin permiten a los lectores profundizar en su pasado y descubrir los rasgos especiales de su carácter. Según Charles Ledré, para comprender la esencia del escritor ruso hay que referirse a su novela autobiográfica *La vida de Arséńev*, en la que reflejó no solo los momentos clave de su vida sino también su búsqueda espiritual y su visión del mundo. En primer lugar, según el crítico francés, Iván Búnin es un escritor típico ruso, en cuyas obras se reflejan las profundidades más secretas de su carácter y en cuyas imágenes se descubren rasgos nacionales típicos de la cultura rusa como la humildad y el estoicismo cristiano, la reverencia a los "santos" y a los "hombres de Dios", las contradicciones y los "sentimientos

4. A. Levinson (1925): *Un grand prosateur: Bounine /A. Levinson* // Comoedia. 3 oct /1925, №10. - ИМЛИ, ф.3, оп.4, ед.хр.10.

5. J. Catteau (1999): Préface / J.Catteau / *Bounine Ivan. La vie d'Arséniev*. Paris, p. 23

6. J. Catteau (1999): Préface / J.Catteau / *Bounine Ivan. La vie d'Arséniev*. Paris, p. 4.

7. CH. Ledre (1934): *Trois romanciers russes: I. Bounine, A. Kouprine, M. Aldanov.* Paris: Nouvelles editions latines, Paris, pp. 9, 22.

mixtos"; al mismo tiempo, los protagonistas de Iván Búnin aspiran a la felicidad y al sufrimiento, a la alegría y al miedo, que en su obra no suponen una opción sino que coexisten, se influyen entre sí y, además, son dos extremos, entre los que se desarrolla la vida espiritual de los eslavos. En segundo lugar, Charles Ledré subraya que Iván Búnin penetra profundamente en la vida con sus complejidades y enigmas, aunque el misterio de la vida sigue sin resolverse. El crítico francés le presta especial atención al componente metafísico de la conciencia artística de Búnin[8].

En lo que respecta a la obra de Iósif Bródskij, galardonado con el Premio Nobel en 1987, se percibe por los lectores rusos como uno de los fenómenos más brillantes y únicos de la literatura rusa de la segunda mitad del siglo XX. Las circunstancias de la biografía del poeta y su extensa erudición literaria permiten hablar de la presencia en su obra de elementos de diferentes tradiciones poéticas nacionales: la tradición rusa, la inglesa, la americana y la polaca. La peculiaridad de su poesía está relacionada con la influencia de la poesía clásica inglesa, y sobre todo, con los poemas de John Donne y los poetas de la "escuela metafísica"; aunque el interés de Brodsky por la poesía inglesa no se limitó a la obra de este poeta y sus seguidores. En gran medida, John Donne se formó bajo la influencia de la poesía inglesa y americana del siglo XX. En 1960, el poeta se interesó, entre otros, por la obra de Thomas Stearns Eliot y Johanna Lindsey. En estos años, Joseph Brodsky escribe sus obras tempranas bajo la influencia de la poesía de Edwin Arlington Robinson, en particular, de su poema *Isaac y Abraham* (Исаак и Авраам), escrito por Brodsky bajo la impresión de la lectura del poema *Isaac and Archibald* del escritor americano. En varias ocasiones, Joseph Brodsky habló, entre otros, de la obra de Robert Traill Spence Lowell, Richard Purdy Wilbur, Elizabeth Bishop, Anthony Evan Hecht y Mark Strand. Sin embargo, hay que subrayar que la influencia más destacada en su poesía fue la de dos grandes poetas del siglo XX: Robert Lee Frost y Wystan Hugh Auden. Al mismo tiempo, la poesía de Joseph Brodsky mantiene un estrecho vínculo con la tradición nacional rusa, actualizándola y acercándola a la poesía intelectual Europea. Su mérito reside en el hecho de que conecta dos tradiciones: la tradición poética rusa y la inglesa, a la que llegó a través de la traducción, que le ayudó a apreciar realmente la riqueza de esa poesía. En la colección más completa de obras del poeta encontramos siete traducciones de John Donne, poeta metafísico inglés del siglo XVII, entre ellas se encuentra la del famoso poema *A Valediction Forbidding Mourning*. Otro poeta favorito de Brodsky fue Thomas Stearns Eliot, que llevó a cabo un desarrollo innovador del verso inglés y aspiró a convertir la lengua poética inglesa en un lenguaje exclusivo, elitista, que se caracterizara por una mayor complejidad, por lo que sus poemas se diferenciaban por sus paráfrasis, alusiones, reminiscencias y reflexiones sobre los textos literarios

8. CH. Ledre (1934): *Trois romanciers russes: I. Bounine, A. Kouprine, M. Aldanov.* Paris: Nouvelles editions latines, Paris. 1934, pp. 14, 45.

diferentes y el juego de situaciones arquetípicas. Su lenguaje poético es un canon victoriano: una combinación de rima inglesa clásica y de verso libre, de lenguaje coloquial y de estilo elevado. En la poesía de Brodsky encontramos una forma similar de construir la obra poética, basada en la mezcla de un vocabulario poético tradicional y elevado con un lenguaje coloquial. El estilo poético de carácter innovador de estos dos grandes poetas se refleja ante todo en *The love song of J. Alfred Prufrock* de Thomas Stearns Eliot, donde ya en el propio título del poema aparece el juego literario con el nombre de los reyes anglosajones, y en *Veinte sonetos para María Estuardo* (Двадцать сонетов к Марии Стюарт) de Joseph Brodsky, donde el nombre de María Estuardo se puede relacionar con el perfil auténtico de la reina escocesa, con su imagen en el cine, con la estatua existente en el Jardín de Luxemburgo y con la amada del poeta. Por lo tanto, no es difícil ver que ambos poetas juegan con textos literarios bien conocidos. Thomas Stearns Eliot, al incluir alusiones en su texto, se opuso a la poesía del canon victoriano que prohibía determinados temas y niveles del lenguaje, respondiendo así al colapso del sistema tradicional de valores de la civilización y a la depreciación de la vida humana. Sin embargo, Joseph Brodsky utiliza el mismo modo de crear poemas para establecer fuertes vínculos entre la poesía moderna y la de finales de los siglos XVIII y XIX. Si para Eliot lo más importante era gritar sobre la discordia del mundo, para Brodsky es más importante mostrar la posibilidad de armonía en un mundo a través de la continuidad de la tradición poética.

Hay que destacar también las relaciones entre Joseph Brodsky y Wystan Hugh Auden, unidos no solo por la comunidad de ideas sobre la existencia del poeta y su obra, sino también por sus relaciones personales y por la comunicación a lo largo de un corto período de tiempo, desde su encuentro en 1972 en la casa austriaca de Wystan Hugh Auden hasta la muerte de este. Hasta 1972, Brodsky conocía a Auden solo por las traducciones de 1937, que él mismo había realizado. Por desgracia, las traducciones de los poemas de Auden, efectuadas en la década de 1960 por Brodsky, se perdieron en una de las editoriales rusas. Wystan Hugh Auden hizo todo lo que pudo para que el poeta ruso exiliado se sintiera cómodo en América: promovió la publicación de sus traducciones inglesas, organizó su participación, junto a Robert Traill Spence Lowell y otros poetas famosos, en el Festival Internacional de Poesía que tuvo lugar en el Queen Elizabeth Hall. La poesía de Wystan Hugh Auden tuvo una gran influencia en la formación del estilo de Brodsky. En su obra encontró una idea clave para su poesía: la de un lenguaje que resiste al Tiempo, que en Brodsky se expresa así: "el escritor es un instrumento de la lengua. La lengua sigue existiendo, independientemente del ser humano <...> Mientras la lengua rusa siga existiendo, conservará su gran literatura a pesar de todas las persecuciones, etc." [9]. De ahí surge la profunda convicción de Brodsky de que el lenguaje hace al poeta, y no al revés.

9. Иосиф Бродский (2000): *Большая книга интервью*. Москва: Захаров. С. 43.

Brodsky dedicó a Wystan Hugh Auden sus dos ensayos: *1 de septiembre de 1939* (1 сентября 1939 года), donde analiza en detalle el poema con el mismo título del poeta estadounidense, y el ensayo titulado *Dar un saludo al difunto* (Поклониться тени), donde describe la personalidad y la poesía de Wystan Hugh Auden. Brodsky solía decir que Wystan Hugh Auden fue una de las pocas personas con las que podría hablar infinitamente si pudiera resucitarlas[10]. Lo más importante es que se produjo el diálogo poético entre los dos poetas. Tras leer los poemas de Brodsky, incluso en su traducción, en el *Prefacio* a la colección de poemas del poeta ruso, que vio la luz en América, escribió: "Joseph Brodsky es un poeta rusohablante de primera categoría, es una persona de la que debemos estar orgullosos en nuestro país. Estoy orgulloso de ambos".[11]

10. Иосиф Бродский (2000): *Большая книга интервью*. Москва: Захаров. С. 102.

11. У. Х. Оден (1998): *Чтение. Письмо. Эссе о литературе.* Москва: Независимая газета. С. 280.

II
LA LITERATURA RUSA ANTIGUA. GÉNESIS DE LAS RELACIONES LITERARIAS RUSO-ESPAÑOLAS

2.1. LOS ORÍGENES REMOTOS DE LA LITERATURA RUSA. LA MISIÓN CIRILO-METODIANA A LA GRAN MORAVIA

Curiosamente, tenemos que ir a buscar los orígenes de la literatura rusa bastante lejos de Rusia, al antiguo Imperio de la Gran Moravia, un estado eslavo situado en el curso medio del Danubio, a donde en el año 863 se encaminaron los santos hermanos tesalonicenses Constantino-Cirilo (±827-869) y Miguel-Metodio (±815-885), enviados por el emperador Miguel III el Beodo (840-867), a petición del príncipe moravo Rastislao I (±820-870), para culminar la labor misionera de difusión del cristianismo por aquellas tierras. El fruto más importante y duradero de aquel viaje fue la creación de un sistema gráfico apropiado para escribir la lengua de los eslavos, el alfabeto conocido con el nombre de glagolítico, y la traducción a dicha lengua de las Sagradas Escrituras.

Muchas fueron las dificultades de toda índole que los santos hermanos encontraron en su labor: San Cirilo acabó muriendo de agotamiento en Roma, a donde había ido a justificar su misión ante el papa; San Metodio fue objeto de insidias y calumnias, dando incluso con sus huesos en la cárcel y, tras su fallecimiento, sus discípulos serían expulsados de la Gran Moravia, teniendo que buscar refugio en Bulgaria. Allí, tras la ascensión al trono de Simeón I el Grande (±864-927) y la convocatoria del Sínodo de Preslav en el año 893, el antiguo eslavo en su versión meridional, es decir, el antiguo búlgaro, se convirtió en la lengua oficial. Además, el zar ordenó que los libros litúrgicos griegos fueran traducidos al eslavo, con lo que esta lengua alcanzó un prestigio comparable al del griego o el latín, consagrando y culminando así la labor iniciada treinta años antes por los santos hermanos de Salónica, labor que en la Gran Moravia no pudo fructificar. Otra importantísima consecuencia de la política cultural de Simeón el Grande fue la sustitución del complicadísimo alfabeto glagolítico por el mucho más sencillo, práctico y manejable alfabeto cirílico, cuya invención se atribuye a San Clemente de Acrida (Ἀχρίδα/Охрид) (±840-916), quien lo denominó así en honor de su maestro. Este alfabeto cirílico sería a partir de entonces y hasta hoy el usado por los rusos, quienes también en su momento adoptarían y adaptarían el antiguo búlgaro como lengua de cultura,

el cual en su evolución a través de los siglos se acabaría convirtiendo en el "eslavón ruso" o eslavo eclesiástico por excelencia (vid. § 2.7.2.6.).

Hay que hacer notar que la fórmula de los hermanos misioneros ya había sido probada con éxito siglos atrás, cuando otros dos santos hermanos bizantinos, San Frumencio (†383) y San Edesio (†380), viajaron a Etiopía y allí convirtieron al cristianismo al negús ʕĒzānā (±320-360), a su corte y a su pueblo. No son casualidad, por tanto, los paralelismos que se dan, por su influencia bizantina, entre la literatura rusa antigua y la literatura etíope clásica. Para más información véase Alvarado 1998.

2.1.1. La cuestión de las "letras rusas"

En la *Hagiografía de San Cirilo* (**Житьѥ свѧтаѥго Кѵрілла**) puede leerse el siguiente pasaje que ha dado pie a numerosas especulaciones:

> **Обрѣтъ же тоу єѵаггєльѥ и ѱалтирь, росьскы писмєны пьсано, и чьловѣка обрѣтъ глаголѭща тоѭ бєсѣдоѭ и бєсѣдовавъ съ нимь и силѫ рѣчи приѥмъ, своѥи бєсѣдѣ прикладаѩ, разлѫчи писмєна, гласьнаꙗ и съгласьнаꙗ, и къ богоу молитвѫ дръжѧ и въ скорѣ начѧть чисти и съказати, и мъноѕи сѧ ѥмоу дивлꙗахѫ сѧ бога хвалѧщє.**
>
> Encontró allí un evangelio y salterio, escrito con letras rusas, y encontró a un hombre que hablaba ese idioma. Y conversando con él, recibió la fuerza del discurso, comparándolo con su lengua, distinguió las letras, las vocales y las consonantes, y dirigiendo una oración a Dios, pronto empezó a leer y hablar, y muchos se admiraron de él, alabando a Dios.
>
> (Texto y traducción tomados de Alvarado, Bojničanová 2014: 152-153)

¿Qué podían ser tales "letras rusas" (**росьска писмєна**)? En relación con esta cuestión hay tres hipótesis principales:

1ª Que se trataba de la versión gótica del obispo Ulfilas (311-388) y en este sentido **росьскъ** tendría que interpretarse como 'godo', es decir, 'sueco'. Hay que tener en cuenta que una de las etimologías que se han propuesto para los topónimos *Русь* y *Россия* es su procedencia del finlandés *Ruotsi* 'Suecia', *ruotsalainen* 'sueco' (véase Vasmer 1987: III 522), ya que fueron los varangos, más conocidos como vikingos, quienes conquistaron Kíev y crearon la nación rusa al fusionarse con los eslavos orientales.

2ª Que sea el resultado de un error de copista por "letras sirias" (**сѵрсьска писмєна**). Esto tampoco tiene mucho sentido, pues el siriaco fue entre los siglos III y XIII una de las lenguas de cultura más importantes del Oriente Medio, nexo de

unión y de intercambio de ideas entre el mundo grecorromano, el mundo árabe y el mundo iranio. El siriaco fue, además, vehículo de una importantísima literatura de inspiración cristiana que influyó notablemente en la bizantina y, a través de ella, en las antiguas literaturas eslavas orientales (sobre este punto véase Alvarado, 2011). Suena extraño, por tanto, que San Cirilo, hebraísta alumno de Focio y arabista hasta el punto de mantener una disputa teológica en la corte abasí de Sāmarrāʾ o Bagdad, empleando, aunque tergiversada, una cita tomada del propio Corán, previamente no conociera de sobra una lengua semítica tan importante como el siriaco, dialecto arameo oriental y última etapa del florecimiento multisecular de la lengua aramea hasta su casi total extinción a partir del siglo XIII. Para mayor abundamiento, en este pasaje se dice que *comparándolo con su lengua* (es decir, con el griego o, en su caso, antiguo eslavo meridional de Salónica)*, distinguió las letras, las vocales y las consonantes* (своѥи бесѣдѣ прикладаѭ, разлѫчи писмена, гласьнаꙗ и съгласьнаꙗ). Faltando todavía casi un milenio para que la lingüística se desarrollara como ciencia y por muy inspirado por el Espíritu Santo que estuviera San Cirilo, un estudio comparativo semítico-indoeuropeo en pleno siglo IX suena un tanto exagerado.

3ª Que los eslavos orientales que habitaban en Crimea, ya cristianizados en buena parte, habrían desarrollado algún tipo de escritura, adaptando para ello cualquiera de los muchos alfabetos que se empleaban en la zona, y habrían traducido a su lengua los evangelios y el salterio, traducción que no habría trascendido de un núcleo muy reducido de cristianos y que se habría olvidado tras la conversión de la Ruś al cristianismo. No conservándose, ni directo ni indirecto, testimonio alguno ni de tal sistema gráfico ni de tal posible traducción, ésta hipótesis, aunque bastante plausible, resulta absolutamente indemostrable.

Sin embargo, adentrándonos en el terreno de la "lingüística-ficción", no dejaría de ser atractiva la idea de una comparación entre el antiguo eslavo meridional, lengua materna de San Cirilo junto con el griego, y el antiguo eslavo oriental, todavía muy cercano al eslavo común, pero que ya presentaba rasgos propios y diferenciados del eslavo meridional, como podían ser la pleofonía, las desinencias de tercera persona de singular y plural del presente o incluso la precoz oralización de las vocales nasalizadas. Tal comparación sí que podría haber sido para el Filósofo una experiencia muy provechosa con vistas a la posterior creación del alfabeto glagolítico y la traducción de las Sagradas Escrituras. Para más información véase Alvarado, Bojničanová 2013.

Si nos atuviéramos a esta última hipótesis, que, como se ha apuntado más arriba, resulta imposible de demostrar, dichos evangelio y salterio encontrados por San Cirilo habrían sido los primerísimos ejemplos perdidos de literatura rusa de traducción.

2.2. LA CONVERSIÓN DE RUSIA AL CRISTIANISMO. EL CISMA DE ORIENTE Y EL SURGIMIENTO DE LA "SLAVIA ORTHODOXA"

Según una tradición piadosa, recogida, entre otros, por San Néstor Espelaíta (1056-1114) en su *Relato de los años pasados* (Се повѣсти времѧньнꙑ лѣ), habría sido el apóstol San Andrés Protocleto quien primeramente predicó el cristianismo en tierras rusas. En todo caso, desde un principio el cristianismo se fue propagando de manera desigual entre ciertos estratos de la población rusa, como, por ejemplo, era el caso de los comerciantes, quienes estaban en contacto más directo con pueblos ya cristianizados de Europa.

Sería durante el reinado del príncipe de Kíev Vladímir I Svjátoslavič (958-1015) cuando oficialmente se convirtió la Ruś al cristianismo, como resultado de un complicadísimo proceso en el que, obviamente, prevalecieron los intereses políticos. Las narraciones sobre dicha conversión, recogidas por San Néstor Espelaíta en el ya mencionado *Relato de los años pasados* y luego por San Demetrio de Rostóv en su *Libro de la vida de los santos* (**Кни́га житі́й ст҃ы́хъ**), abundan en elementos legendarios y en tópicos literarios, como, por ejemplo, la destrucción de los ídolos o el bautismo masivo de la población en el río Boristenes[1], primando el "relato oficial" sobre la verdad histórica. Para más información véase Alvarado 2015.

Con todo, la cristianización de Rusia no fue un proceso que se llevara a cabo de la noche a la mañana. La convivencia entre paganismo y cristianismo, que venía de antes de la época de Vladímir, continuó después por bastantes generaciones. Aun apoyado oficialmente, el cristianismo tardó mucho en difundirse entre la población rusa, dándose el fenómeno de la llamada "dipistia" (двоеверие), es decir, del sincretismo de elementos paganos con la tradición cristiana, del que se encuentran ejemplos en el folklore, en la literatura popular y, en ciertos casos, como se verán, en la literatura culta.

El matrimonio de Vladímir I Svjátoslavič con la princesa bizantina Ana (963-1011) propició que la Ruś entrara en la órbita del Imperio Romano de Oriente y de la Iglesia de Constantinopla, aunque no por ello el principado kievita dejaría de mantener fluidas relaciones con los reinos situados en el ámbito religioso y cultural de Roma. Prueba de ello fue la política matrimonial de Jarosláv el Sabio (978-1054), tres de cuyas hijas, Anastasia (1023-1061), Isabel (1025-1067) y Ana (1032-1089), se casaron respectivamente con Andrés I de Hungría (1015-1060), con Haroldo III de Noruega (1015-1066) y con Enrique I de Francia (1008-1060).

Esta situación cambiaría radicalmente en el año 1054, en el que se sucedieron la muerte de Jarosláv en febrero y el Cisma de Oriente en julio. Rusia se colocó

1. Boristenes: castellanización del hidrónimo griego Βορυσθένης, nombre clásico del río que recibe los nombres de *Днепр* en ruso, *Дняпро* en bielorruso, *Дніпро* en ucraniano, *Özü* en tártaro de Crimea y *Özi* en turco.

de manera tajante e inequívoca en el bando constantinopolitano, situándose a la cabeza de lo que se conoce como "Slavia Orthodoxa", es decir, de los pueblos eslavos cuyas iglesias reconocen la primacía espiritual del Patriarcado Ecuménico de Constantinopla y que en el plano formal se distinguen por escribir sus respectivas lenguas con alfabeto cirílico.

Es precisamente la profundísima inspiración en el cristianismo ortodoxo lo que caracteriza la literatura rusa antigua, no solo en las obras religiosas, sino también en las consideradas como profanas. Por esta razón, la literatura rusa antigua ha de ser comprendida e interpretada según el espíritu cristiano y no a la luz de ideologías periclitadas.

El Cisma de Oriente tuvo consecuencias dramáticas para la cultura europea, pues dividió a la cristiandad en dos bloques irreconciliables, haciendo, en el caso que nos ocupa, que se consolidara una frontera ideológica y cultural absoluta entre la "Slavia Orthodoxa" y la "Slavia Catholica". Por tanto, en lo que se refiere a la Edad Media, es absurdo hablar de "literaturas eslavas" como un todo, pues la literatura polaca o la literatura checa de aquella época tienen mucho más que ver con la italiana o con la española que con la literatura rusa, la cual encuentra paralelismos e influencias en las literaturas de pueblos que estaban situados en la órbita cultural bizantina, como la literatura siriaca o la literatura etíope. Para más información véase Alvarado, Sázdova-Alvarado 1996; Alvarado 1998; 2011.

2.3. PERIODIZACIÓN DE LA LITERATURA RUSA ANTIGUA

Convencionalmente se llama literatura rusa antigua a la escrita entre los siglos XI a XVII, la cual se puede dividir en los siguientes periodos:

— Literatura de la Ruś (siglos X-XIII)
— Literatura de la época de los principados noroccidentales (siglos XIII-XV)
— Literatura de la época de auge del Principado de Moscú (siglos XV-XVI)
— Literatura de la época de la consolidación de la autocracia y de la expansión del Imperio Ruso (siglos XVI-XVII), la cual, a su vez, se subdivide en dos etapas:
  –1ª de Iván IV el Terrible a la "época de los disturbios" (Смутное время)
  –2ª de Miguel I al advenimiento de Pedro I el Grande

Esta división se basa tanto en fundamentos históricos como literarios, ya que a cada periodo de la historia le corresponde una etapa del desarrollo de la literatura con unos rasgos específicos.

2.4. LA LITERATURA DE LA RUŚ (SIGLOS X-XIII)

La literatura de la Ruś abarca el periodo que se extiende desde el año 988, fecha de la oficialización del cristianismo, hasta los años 1238-1240 en los que se produjo la invasión tártaro-mongola, que culminó con la caída de Kíev.

2.4.1. La primera influencia meridional. La redacción rusa del antiguo búlgaro. El *Evangeliario de Ostromír*

Otro acontecimiento externo habría de influir de modo decisivo en el desarrollo cultural de Rusia. En el año 1018, Basilio II (958-1025), emperador romano de Oriente, tras haber derrotado al zar Samuel (958-1014), culminó su campaña de conquista de Bulgaria, en la que empleó los métodos más expeditivos, lo que le valió el sobrenombre de Bulgaróctono. La iglesia búlgara, que desde la época de Borís I (†907) hasta entonces había gozado de una autocefalia "de facto", quedó sometida a la autoridad del Patriarcado de Constantinopla, siendo ocupados los puestos jerárquicos por prelados griegos. Esto provocó un éxodo de clérigos búlgaros hacia Rusia, los cuales llevaron sus libros y sus ideas acerca de una organización eclesiástica puramente eslava. Hay que recordar, como ya se ha expuesto más arriba, que en el año 893 el zar Simeón I el Grande había ordenado celebrar la liturgia en lengua búlgara y traducir los libros sagrados. Aunque de diferentes ramas del tronco eslavo, en aquella época el antiguo ruso y el antiguo búlgaro estaban todavía muy cerca del eslavo común y eran intercomprensibles en muy alto grado, con la diferencia de que el antiguo búlgaro era una lengua incomparablemente más prestigiosa, por lo que fue adoptada por los rusos, en detrimento del griego, como lengua de cultura, estableciéndose una curiosa situación de diglosia que habría de perdurar hasta la época de Pedro I el Grande. La difusión en la Ruś del antiguo búlgaro, sometido desde un principio a un intenso proceso de rusificación, y de los libros escritos en esta lengua, es lo que se conoce como "primera influencia meridional".

El más antiguo monumento literario completo que se conserva de la llamada "redacción rusa del antiguo búlgaro", caracterizada, entre otros rasgos, por las frecuentes confusiones entre ѹ y ѫ o entre ю y ѭ, así como por la terminación -ть de las desinencias de presente de las terceras personas de singular y plural, es el *Evangeliario de Ostromír*, un códice formado por 294 hojas de pergamino, el cual contiene las lecturas de los evangelios para los domingos y fiestas de guardar. Este códice fue copiado, seguramente a partir de un original procedente de Bulgaria, entre los años 1056 y 1057 por el diácono Gregorio para Ostromír, gobernador (посадник) de Nóvgorod.

La diáspora del clero búlgaro llevó a la Ruś variadas obras de la literatura bizantina, tanto religiosas como profanas, que habían sido traducidas a partir de la época del zar Simeón I el Grande, las cuales habrían de servir como guía y modelo para el surgimiento de una literatura autóctona. Hay que advertir que una gran parte

de estas obras que se remontan a la época de la Ruś de Kíev, solo nos han llegado en versiones muy posteriores.

2.4.2. Literatura religiosa traducida

Entre las obras religiosas traducidas encontramos hagiografías, textos piadosos y sapienciales y, destacando por su interés, narraciones bíblicas extracanónicas, convencionalmente conocidas como apócrifos.

2.4.2.1. *Hagiografías*

Si hay un género típico y característico de la literatura bizantina, este es, sin duda, el de la hagiografía. Traducidas del griego y procedentes de Bulgaria entraron en la Ruś diversas obras hagiográficas que, además, servirían luego de modelo para la redacción de las vidas de los santos locales.

El *Sinaxario* (Συναξάριον) es la compilación bizantina que contiene los oficios de los santos, así como una breve hagiografía, ordenados conforme a cada día del año correspondiente a su fiesta. Traducido en la Ruś, se conoció con el nombre de *Prólogo* (**Прóлогъ**), según el griego πρόλογος, por confusión del título de su exordio con el de la obra entera. Este libro fue uno de los más copiados y difundidos en la Ruś y con el paso del tiempo también se fueron incluyendo en él las vidas de los santos rusos.

Dentro de este apartado cabe destacar la obra de Juan Mosco (±550-634) conocida como *Prado espiritual* (Λειμών πνευματικός) o Λειμωνάριον, que recoge noticias sobre los santos eremitas de Siria, Palestina, Egipto y la Península del Sinaí y fue vertida con los títулos de **Лѹгъ дѹхóвный**, **Лїмѡнáрь** o *Patericón sinaítico* (**Сїнаíскїй патерїкъ**).

Como paradigma del arrepentimiento, Santa María Egipciaca (±344-±422) ha sido una figura especialmente popular en todo el orbe cristiano. Desde Bizancio a través de Bulgaria su hagiografía llegó, como no podía ser menos, a la Ruś, conservándose, entre otras fuentes tardías, en el ya mencionado *Libro de las vidas de los santos* (**Кни́га жи́тїй ст҃ы́хъ**) de San Demetrio de Rostóv: *Vida de nuestra bienaventurada madre María Egipciaca, escrita por San Sofronio, patriarca de Jerusalén* (**Житїѐ прп҃ныѧ мáтере нáшеѧ Марíи ѐгѵ́петскїѧ, спи́санное ст҃ѣ́йшимъ Ѳѡфрóнїемъ патрїáрхомъ Ї҆ерⷭ҇лимскимъ**).

Otra figura extraordinariamente venerada en el mundo ortodoxo es la del megalomártir San Demetrio de Tesalónica (†306). Su relato hagiográfico *Martirio del santo y glorioso mártir Demetrio* (**Мѹче́нїе ст҃гѡ и҆ слáвнагѡ мѹченика Дмитрéѧ**) fue traducido del griego en fecha muy temprana, extendiéndose así su culto por Rusia, de lo que quedan abundantes testimonios tanto literarios como iconográficos y arquitectónicos, para finalmente ser recogido por San Macario (1481-1563), ar-

zobispo metropolitano de Moscú, en su *Gran Menologio* (**Вели́кїѧ Че́тїи Мине́и**, vid. § 2.7.1.2.1.).

A pesar de haber sido una figura totalmente legendaria, San Alejo fue un santo muy venerado en toda la cristiandad, tanto oriental como occidental. La primitiva versión de su leyenda, escrita en siriaco, fue refundida y ampliada en griego, siendo posteriormente la *Hagiografía y vida de San Alejo, el hombre de Dios* (**Житїе и жизнь свѧтагѡ Алексиꙗ чл҃ка бж҃їѧ**) una de las primeras obras de este género traducidas en la Ruś. Comienza así:

> **Бѣ чл҃къ в҆ Римѣ мꙋжь бл҃гочс҃тивъ именемъ Ѥфимьѧнъ и жена ѥгѡ Аглаїда при Онорїи и Аркадїи, славныма римьскима цѣсарема, великъ бывъ в҆ боѧрех҆ богатъ ѕѣло: бѧхꙋ же оу него триста отрокъ, а вси съ златыми поѧсы и драгы ризы носѧще, и не бѣ же емꙋ чада, занеже бѣ жена ѥгѡ неплоды. Сии же бл҃гочс҃тьем҆ живы и заповѣди бж҃їѧ творѧше, алкаше же таковыи мꙋжь по всѧ дни до девѧтагѡ часа и .г҃. трапезы поставлѧше в҆ домꙋ своемъ по всѧ дьни: единꙋ сиротамъ и вдовицамъ, а дрꙋгꙋю страннымъ и мимоходѧщимъ и болѧщимъ, а третїю себѣ, сам҆ же въ .ѳ҃. часъ вкꙋшаше хлѣба съ страньными и съ черньци и съ нищими ꙗдѧше хлѣбъ свои.**
>
> Hubo un hombre en Roma, un varón piadoso llamado Eufemiano, y su mujer Aglaida, en tiempos de Honorio y Arcadio, los famosos emperadores romanos, que era grande entre los nobles y muy rico. Tenía trescientos siervos, y todos con cintos de oro y luciendo túnicas preciosas. Pero no tenía hijos, porque su mujer era estéril. Vivía con piedad y cumplía los mandamientos de Dios. Ayunaba este hombre todos los días hasta la hora novena y preparaba en su casa tres mesas todos los días: una para los huérfanos y las viudas, otra para los forasteros, los peregrinos y los enfermos, y la tercera para él. Y sólo a la hora novena probaba el pan y con los forasteros, con los monjes y con los pobres comía su pan.
>
> (Texto y traducción tomado de Alvarado 1998: 323-324)

2.4.2.2. *Textos piadosos y sapienciales*

La tradición patrística y el enciclopedismo bizantino también entraron en la Ruś a través de Bulgaria.

Uno de los más antiguos códices rusos que se conservan es el *Prócrito*[2] *del Gran Príncipe Svjatoslav del año 1073* (Изборник Святослава 1073 г.), que fue descubierto en el año 1817 por los arqueólogos Konstantín Fëdorovič Kalajdóvič (1792-1832) y Pável Michájlovič Stróev (1796-1876) en el Monasterio Neohierosolomitano de la

2. *Prócrito*, castellanización del griego πρόκριτος, término del que изборникъ es traducción en antiguo eslavo, según afirma Miklosich (1862-1865: 239).

Resurrección de Istra (región de Moscú). Este códice contiene la adaptación de un texto búlgaro, llevada a cabo por un copista ruso, conocido como Juan el Diácono, para el príncipe Svjatosláv II Jaroslávič de Kíev (1027-1076). Dicho texto búlgaro había sido preparado, al parecer, para el zar Simeón I el Grande y era traducción de un original griego, hoy perdido. Se trata de una típica miscelánea bizantina, que recopila textos de Padres de la Iglesia, como San Juan Crisóstomo († 407), San Basilio el Grande (±330-379), San Gregorio Niseno (±330-±400), San Máximo el Confesor (±580-662), San Anastasio Sinaíta (†±700), etc. La última parte de este *Prócrito del año 1073*, desde la columna 254d a la 264a, recoge bajo el epígrafe *De Epifanio sobre los profetas y profetisas* (Ѥпифаниѥво о прр҃цѣхъ и пророчицахъ) la traducción eslava del tratado *Los nombres de los profetas, de dónde son, dónde murieron y cómo y dónde están enterrados* (Ὀνόματα προφετῶν καὶ πόθεν εἰσὶ καὶ ποῦ ἀπέθανον καὶ πῶς καὶ ποῦ κεῖνεται), atribuido a San Epifanio (±315-403), obispo de Salamina en Chipre, y comúnmente conocido como *Las vidas de los profetas* (*Vitae prophetarum*), libro que circuló ampliamente durante la Edad Media y del que se conservan también versiones en latín, siriaco, árabe, etiópico y armenio. El texto, que podría definirse como una reelaboración cristiana de temas hagádicos judíos referidos a los profetas del Antiguo Testamento, hace hincapié en hechos y en tradiciones que precisamente no se explicitan en el texto canónico de la Biblia. Ejemplo de ello lo encontramos en esta leyenda sobre el profeta Jeremías como santo ofiómaco:

> д҃і · ѥремиас · с҃нъ хелкиꙗ с҃тителѧ · бѧаше отъ ѥѯанаѳома[3] · и въ тафинѣхъ ѥгуптьскъıихъ · камениѥмь побьѥнъ отъ людии оумре · лежить же близь домоу фараонѧ · ꙗко ѥгуптѧне въславиша и · бл҃годѣть имъ приимъше по(мо)либосѧ[4] и аспидъı ихъ осташасѧ · и водьнии зв҃ѣриѥ · ꙗже нареѵе ѥгуптѣне менефоѳ[5] · ѥлине же крокодиль · имьже бѣахоу ѧ оумарѧѭшта · и помоливъшѫсѧ[6] пророкоу · възбраненъ бъı отъ землѧ тоꙗ · родъ аспидьскъıи отъ рѣкъ такожде врѣдъ зв҃ѣрьскъıи · и ѥлико же ѥ҆ вѣрьни къ б҃жии · а нънѣ молѧтьсѧ на мѣстѣ томь · идеже лежить · и възѥмлюште прьсть мѣста того · оухапани ꙗ аспидина исдѣлѧѭть · и зв҃ѣрѧ водьнъıꙗ прогонѧть ·

Jeremías, hijo del sacerdote Hilcías, era de Anatot y murió en Tafnes de Egipto, lapidado por la gente. Yace cerca de la casa del faraón, pues los egipcios le glorificaron por el beneficio que recibieron por él, pues rezó y los áspides les dejaron en paz y las fieras acuáticas que en egipcio se llaman menefof y en griego, cocodrilos, que les hacían

3. ѥѯанаѳома, error de copista, según el griego ἐξ Ἀναθὼθ "de Anatot". Ἀναθὼθ es la forma en que se vierte en LXX el topónimo hebreo עֲנָתוֹת.

4. по(мо)либосѧ, forma corregida según el griego ηὔξατο γὰρ "pues suplicó".

5. менефоѳ, palabra tomada del copto. Para más información, véase Alvarado 2017.

6. Dado que se trata de un dativo absoluto, la forma ortográficamente correcta habría sido помоливъшѫсѧ, pero la confusión de ѫ y оу y de ѭ y ю es una característica de la redacción rusa del antiguo búlgaro del siglo XI, de la que hay frecuentes ejemplos en el texto del *Prócrito*.

> morir, y habiendo rezado el profeta, fue expulsada de esa tierra la estirpe de los áspides y también de los ríos la plaga de los cocodrilos (lit. de las fieras). Aquel que es creyente en Dios reza, hasta ahora, en ese lugar donde yace y tomando polvo de ese lugar curan las mordeduras de áspides y expulsan a las fieras acuáticas.
>
> (Texto tomado de Morózov 1880. Traducción de S. Alvarado)

Carácter semejante tiene su continuación, el *Prócrito del Gran Príncipe Svjatoslav del año 1076* (Изборник Святослава 1076 г.), el cual contiene igualmente traducciones de los santos padres y citas de las Sagradas Escrituras, en especial, del deuterocanónico *Eclesiástico* (Σοφία Σιραχ). Particularmente interesante es el comienzo, un breve tratado sobre los beneficios de la lectura, titulado *Discurso de cierto monje sobre la lectura de los libros* (Слово нѣкоѥго калоугера о чт҃ъ книгъ).

Pensamientos y citas tanto de los santos padres de la Iglesia Oriental como de los filósofos de la Antigüedad se recogen en la antología bizantina *La Abeja* (Μέλισσα), difundida en la Ruś con el correspondiente título Бъчела. Parecido carácter tiene la antología titulada *La Esmeralda* (Σμάραγδος → Исмарагдъ). Otras colecciones como *El flujo de oro* (Златостроуи) o *La Perla* (Маргаритъ) recogen la traducción de homilías de San Juan Crisóstomo.

También los grandes escritores sirios ejercieron una decisiva influencia, bien que indirecta, a través de las traducciones al griego, en el mundo eslavo ortodoxo. El principal de todos es, sin duda alguna, San Efrén el Sirio (306-373), figura cumbre de la teología, la mística y la poesía de Oriente. Su obra, consistente en himnos y oraciones, tratados morales y dogmáticos, homilías y comentarios a las Sagradas Escrituras, es extensísima y fue escrita en su totalidad en siriaco. Sin embargo, debido a la fama y el prestigio del que gozó San Efrén, tanto entre sus contemporáneos como entre las generaciones posteriores, se le han atribuido otras muchas obras más. Incluso las consideradas como auténticas, a través de sus diversas traducciones (al griego, al copto, al árabe, al armenio, etc.), fueron objeto de diversas alteraciones, paráfrasis e interpolaciones.

A partir, como es obvio, de las traducciones al griego se llevaron a cabo las versiones eslavas, que sirvieron de excelente modelo para el desarrollo de la literatura autóctona de estos pueblos. Así, por ejemplo, el autor búlgaro Juan Exarca, que vivió a finales del siglo IX y principios del siglo X, en sus discursos sagrados y homilías tomó a menudo como ejemplo las obras de San Efrén y, por su parte, los historiadores de la literatura rusa antigua son unánimes en resaltar la influencia del *Sol de los sirios* en la vida cultural de la Ruś de Kíev.

Una de las más célebres colecciones de tratados ascéticos de San Efrén, la conocida con el nombre de *Parénesis*, del griego παραίνεσις 'exhortación, advertencia, recomendación, amonestación', alcanzó una amplia difusión en el mundo eslavo. Fue traducida al antiguo búlgaro en fecha muy temprana, en el siglo X, seguramente durante el reinado del zar Simeón I el Grande. La posibilidad de tan remota fecha parece quedar confirmada por la existencia de unos fragmentos de una copia de esta primitiva versión. Dichos fragmentos, de finales del siglo X o principios del

XI, son conocidos como las *Hojas de Rila* (en búlgaro *Рилски листове*) escritas en alfabeto glagolítico. Desde Bulgaria dicha colección pasó a la Ruś con el título de *Libros de San Efrén, llamados en lengua griega parénesis* (Книгы ст҃го Єфрема гл҃емыꙗ греѵьскъıмь ꙗзъıкомь паренесисъ). En principio, las parénesis o exhortaciones que San Efrén escribió con destino a unos monjes egipcios eran cincuenta, pero se da la circunstancia de que las parénesis rusas superan con mucho esta cifra. Su número varía en las distintas versiones. En promedio son un centenar, habiendo manuscritos que llegan a las ciento cinco e, incluso, a las ciento doce homilías. Las cincuenta parénesis originales son de contenido ascético y a estas se añaden otras de carácter narrativo y legendario, tomadas estas últimas de la tradición apócrifa, sin que falten los temas escatológicos.

San Isaac el Sirio (±640-±700), obispo de Nínive, es otro de los más excelsos místicos de Oriente, y también uno de los que más influencia han ejercido en la mística y en la mentalidad filosófico-religiosa del mundo eslavo, donde sus escritos gozaron de gran predicamento.

Las obras que se atribuyen a San Isaac el Sirio son muy numerosas y fueron traducidas, por un lado, al árabe y de este al etiópico y, por otro, al griego y de este al eslavo. Entre estas, las más difundidas son los *Discursos ascéticos* (Постниѵескїѧ слова), de los que se conservan diversos manuscritos en redacción búlgara media y en redacción rusa.

De difícil clasificación, si bien no es desacertado incluirla dentro de este apartado, es una de las obras de la literatura helenística tardía más famosas y difundidas durante toda la Edad Media: nos referimos al tratado pseudocientífico conocido como Φυσιολόγος, título que propiamente habría que traducir como *El Naturalista*, que describe las características y las cualidades "morales" de los animales, incluyendo los fantásticos, como el ave fénix, la sirena, el centauro, el unicornio o el basilisco, de las plantas y de los minerales, en especial, de las piedras preciosas, con una interpretación simbólica de contenido religioso. Esta obra, que, además, sirvió de modelo a todos los bestiarios y lapidarios medievales, tuvo una gran aceptación en la "Slavia Orthodoxa". Фѵсіологъ se vertió al antiguo búlgaro en la época del zar Simeón I el Grande y se conservan gran número de copias en redacciones rusa, búlgara y serbia. Parecido carácter, pues se trata de una enciclopédica interpretación teológica de la naturaleza, tiene la *Topografía Cristiana* (Χριστιανική Τοπογραφία) de Koźmá Indikoplóv, es decir, Cosme Indicopleuste, monje bizantino que vivió en el siglo VI, cuya versión rusa **Хр҃тїаньскаѧ топографїа** gozó de gran popularidad y difusión hasta el siglo XIX.

2.4.2.3. *Apócrifos*

Un terreno de la literatura rusa antigua, considerado por muchos como el más interesante y atractivo, es el de los apócrifos, es decir, de los relatos de tema bíblico extracanónicos. Este es otro tema cuyo origen hay que buscar igualmente fuera de Rusia.

En el larguísimo proceso de la fijación del canon o, hablando con más precisión, de los diversos cánones bíblicos[7], hubo mucha literatura que quedó fuera, aunque no por ello se perdió. Por otro lado, la fantasía piadosa hizo también que surgieran escritos para intentar rellenar aparentes "huecos" de las Sagradas Escrituras canónicas, así como para explicar ciertos pasajes oscuros o sugerentes.

Acontecimientos traumáticos, en especial, la caída de Jerusalén en el año 70 de nuestra era, propiciaron el surgimiento de una literatura apocalíptica, la cual, escrita en un principio en hebreo o arameo, fue rechazada posteriormente por los judíos y adoptada y adaptada por los cristianos, con su correspondiente traducción al griego, pues, entre otras cosas, avalaba las tesis supersesionistas[8], es decir, las que afirmaban que los judíos habían sido rechazados por Dios y que los cristianos se habían convertido en el verdadero pueblo elegido.

Dado que los libros canónicos son prudentemente parcos en informaciones sobre el más allá, florecieron la narraciones sobre viajes al cielo y al infierno con, en el caso de estos últimos, aparatosas y espeluznantes descripciones de los tormentos aplicados a las almas de los réprobos, que constituyen un claro antecedente de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri (1265-1321).

En el caso del Nuevo Testamento ocurrió un proceso similar. Solo cuatro evangelios fueron considerados como inspirados y, dado que únicamente dos de ellos dan noticias sobre la infancia de Jesucristo, fueron pronto complementados con diversos escritos sobre tan apasionante asunto, como el *Protoevangelio de Santiago* o el *Evangelio de Tomás*, aunque también los hay que tratan de otros episodios de la vida, muerte y resurrección del Salvador, como el *Evangelio de Nicodemo*. Y junto con los evangelios, también aparecerían hechos apostólicos, epístolas y apocalipsis apócrifos.

Por su parte, los movimientos heréticos que se opusieron al cristianismo oficial, desde el gnosticismo al bogomilismo, también crearon su propio corpus de escrituras para dar apoyo a sus doctrinas. Tales apócrifos, o bien fueron eliminados en el transcurso de la historia, o bien fueron expurgados de sus elementos heréticos más escandalosos y así pudieron seguir circulando, de lo que dan testimonio algunas de sus traducciones eslavas.

7. Basta simplemente con fijarse en la Biblia Hebrea, en Septuaginta, en Vulgata o en la Biblia Etíope para notar las sensibles diferencias que se dan entre los libros contenidos en ellas. Así, por ejemplo, en el canon de la Biblia Etíope (**መጻሕፍት፡ ቅዱሳት፡** *Maṣāḥəft qəddusāt*) están incluidos algunos escritos considerados universalmente apócrifos, como el *Libro de Henoc* (**መጽሐፈ፡ ሄኖክ፡** *Maṣḥafa Henok*), el *Libro de los Jubileos* (**መጽሐፈ፡ ኩፋሌ፡** *Maṣḥafa Kufāle*), la *Ascensión de Isaías* (**ዕርገተ፡ ኢሳይያስ፡** *ʕərgata ʔIsāyəyās*) o el *Primer Libro de Esdras* (**መጽሐፈ፡ ዕዝራ፡ ቀዳሚ፡** *Maṣḥafa ʕəzrā qadāmāwi*), el cual, en su momento (vid. § 2.6.3.1.) entraría igualmente como canónico en la Biblia Eslava, donde es denominado *Tercer Libro de Esdras* (**.ѓ. книга Ѥздры**).

8. Del inglés *superessionist*, derivado del latín *supersessio*, deverbativo de *supersedeo, -es, -ēre, -sēdi, -sessum* 'omitir, suprimir, desbancar, suplantar'.

A raíz de la misión de los Santos Cirilo y Metodio no solo se tradujeron los textos canónicos, sino también la llamada "literatura intertestamentaria" y los apócrifos neotestamentarios. Recordemos sobre este punto las palabras de Aurelio de Santos Otero (1988: 10):

> En el siglo IX, el mundo eslavo se abre a la civilización greco-cristiana de Bizancio, y con ésta se difunden también las leyendas apócrifas en eslavo. Serbia, Bulgaria, Rusia, Rumania, ofrecieron un suelo propicio para su arraigo, y, al no soplar en estas regiones el cierzo del Renacimiento, su influjo perduró hasta el siglo XIX. Testigo de ello son las numerosas versiones eslavas y los monumentos iconográficos.

No se trató únicamente de los grandes monumentos pseudoepigráficos, generalmente de temática apocalíptica, de los que se hablará a continuación, sino también de relatos más bien breves, que podemos denominar "hagádicos", pues inciden en la misma temática que los de la hagadá judía. Para más información, véase Alvarado 2004. Estos apócrifos fueron a partir de fuentes semíticas traducidos al griego en Bizancio, recopilados en una colección denominada Παλαιά Διαθήκη, i. e. *Antiguo Testamento* y en no pocos casos convenientemente cristianizados por medio de añadidos, paráfrasis y glosas. Tras la conversión de los eslavos, dicha antología fue, se supone que ya en época del zar Simeón I el Grande, traducida al antiguo búlgaro con el título de Кънига бытиꙗ небеси и ꙁемли, es decir, *Libro de la creación del cielo y de la tierra*, si bien normalmente se la conoce como *Палея*, según su título griego. En tierras eslavas orientales, y muy especialmente en Rusia, conoció una extraordinaria difusión, prueba de lo cual es la enorme abundancia de manuscritos conteniendo apócrifos de la más variada temática que han llegado hasta nuestros días. Hay que hacer notar, sin embargo, que se trata de manuscritos más bien tardíos, algunos de los cuales, los menos, se remontan al siglo XV, en tanto que la mayoría se datan entre los siglos XVI y XVIII.

Durante el siglo XIX, los apócrifos, en tanto que importantísimo legado cultural de los pueblos de la "Slavia Orthodoxa", llamaron la atención de investigadores y eruditos, como, p. ej., Iván Jákovlevič Porfíŕev (1823-1890), Nikoláj Sávvič Tichonrávov (1832-1893), Aleksándr Nikoláevič Pýpin (1833-1904), Pëtr Alekséevič Lavróv (1856-1929) y Aleksándr Ivánovič Jacimírskij (1873-1925) en Rusia, Iván Frankó (1856-1916) en Galicia-Lodomeria, Jordán Ivanóv (1872-1947) en Bulgaria, y Stojan Novaković (1842-1915) en Serbia, cuyos estudios y ediciones de apócrifos siguen siendo de obligada referencia.

Dada la enorme variedad y fantasía de los apócrifos que desde Bizancio, vía Bulgaria, llegaron a la Ruś, en los que se han entremezclado elementos de la más diversa procedencia, su clasificación es particularmente complicada. Una división tan básica y fundamental como es la que distingue entre apócrifos veterotestamentarios y apócrifos neotestamentarios, queda desbordada en casos como, por ejemplo, el de los relatos titulados *La escala de Jacob* (Лѣсвица Иꙗкова) y *Discurso sobre la Santa Cruz en la que fue crucificado el Señor* (Сло́во ѡ҆ кр҃тѣ чт҃нмъ на нем҆же

распѧтсѧ гдⷭ҇ь). Para más información, véase Alvarado 1997: 1463. A esto se añade otra dificultad: al contrario que los libros canónicos, cuyo contenido está fijado, de modo que no admite ni alteraciones ни interpolaciones, los textos apócrifos presentan una gran disparidad de redacción, advirtiéndose notables diferencias entre los diversos manuscritos, con pasajes enteros suprimidos o añadidos, flagrantes contradicciones entre unas versiones y otras, etc.

Con las debidas cautelas, una clasificación de los apócrifos rusos podría ser la siguiente:

2.4.2.3.1. Apócrifos veterotestamentarios

Son, como su nombre indica, los que tratan de temas que aparecen en el Antiguo Testamento, si bien, en algunos casos, pueden encontrarse en ellos interpolaciones y reelaboraciones cristianas que los relacionan con el Nuevo. Dentro de este apartado se pueden distinguir los siguientes grupos temáticos:

— La Creación. En este grupo destacan, habida cuenta de que el Libro del Génesis no es precisamente muy explícito al respecto, los dedicados a la creación de los ángeles, como, por citar solo un par de ejemplos, el titulado *Discurso sobre la creación de los ángeles y arcángeles y sobre otras potencias incorpóreas* (**Слово ѿ сотвореню а҆гг҃лъ и҆ а҆рхагг҃ль и҆ ѿ прочїихъ безплотныхъ силахъ**), recogido por I. Frankó (1896: 14) o el que bajo el epígrafe *La creación de los ángeles* (Сотворение ангеловъ) figura en Porfíŕev (1877: 243-245).
  Dentro de este apartado habría que incluir el ya mencionado *Discurso sobre la Santa Cruz en la que fue crucificado el Señor* (**Сло́во ѿ крⷭ҇тѣ чⷭ҇нмъ на нем́же распѧтсѧ гдⷭ҇ь**) (Tichonrávov 1863a: 305-313), el cual, aunque por su título parece un apócrifo neotestamentario, trata de la plantación en el jardín del Edén de los árboles con los que, en su día, se construyeron las cruces de Jesucristo y de los dos ladrones.
— Adán y Eva. Numerosos son los apócrifos referidos a Adán, Eva y el paraíso terrenal, como, p. ej., *Discurso sobre Adán y sobre Eva desde el principio al fin* (**Слово ѿ Адаме и ѿ Евзе ѿ начала и совершениа**) (Tichonrávov 1863a: 6-15), *La creación de Adán y Eva* (Сотворение Адама и Евы) (Porfíŕev 1877: 245-246), *Relato acerca de cómo creó Dios a Adán* (Сказание, како сотвори Богъ Адама) (Ру́рin 1862: 12-14), *El paraíso en el Edén* (Рай въ Эдемѣ) (Porfíŕev 1877: 89-90), *Sobre el árbol de la vida* (О древѣ жизни) (Porfíŕev 1877: 206-207), *Sobre la confesión de Eva* (**Ѡ и҆сповѣданїи Е҆вгинѣ**) (Tichonrávov 1863a: 298-304), *Discurso sobre la cabeza de Adán* (**Слово о гла́вѣ Адамовѣ**) (Frankó 1896: 31), *Sobre el lugar de la sepultura de Adán* (О мѣстѣ погребения Адама) (Porfíŕev 1877: 104), etc., etc., etc. En algunos de estos relatos se recoge la leyenda siria

de que Adán fue sepultado por los ángeles en Jerusalén, en el Gólgota, y que la Cruz en la que murió Nuestro Señor fue alzada justamente encima de donde se hallaba el cráneo de Adán, el cual fue bautizado con la sangre de Jesucristo y así, a través del primer hombre, quedó redimida la Humanidad. La calavera de Adán bajo la Santa Cruz es un elemento que se repite en el arte iconográfico de Bulgaria, Serbia y todas las Rusias.

— Las generaciones posteriores a Adán. Entre estos apócrifos cabe citar: *El nacimiento de Caín y el manuscrito de Adán* (Рожденіе Каина и рукописаніе Адамля) (Tichonrávov 1863a: 16-17), *El entierro de Abel* (Погребеніе Авеля) (Porfíŕev 1877: 207), *Sobre Noé y el diluvio* (О Ноѣ и потопѣ) (Porfíŕev 1877: 107-108), *Sobre la construcción de la Torre de Babel* (О столпотвореніи Вавилонскомъ) (Porfíŕev 1877: 108-111), etc., etc.
Si nos atuviéramos a meros criterios de cronología bíblica, en este grupo habría que incluir uno de los más importantes apócrifos apocalípticos, el *Libro de los secretos de Henoc* (**Кни́га ѿ та́инахъ Є҆но́ховихъ**) (Vaillant 1976), el cual, según Santos Otero (1984: 147) "es uno de los pseudoepígrafos del Antiguo Testamento que más ha atraído la atención de los investigadores desde hace ya más de un siglo". En este apócrifo, concebido como un discurso que Henoc dirige a sus hijos, hay descripciones del cielo, del infierno, de los ángeles fieles y rebeldes, del universo y la marcha de los astros, etc. El texto de este apócrifo se conserva únicamente en fuentes eslavas, en diversas versiones y redacciones, si bien sus características léxicas y sintácticas nos indican que se trata una traducción de textos griegos que se han perdido y con posibles antecedentes semíticos.

— Abrahán. Sobre el "amigo de Dios", así como sobre sus antecedentes familiares encontramos apócrifos como, p. ej., *Sobre el comienzo de la idolatría en tiempos de Serug* (О началѣ идолопоклонства при Серухѣ) (Porfíŕev 1877: 111; Frankó 1896: 78), *Relato sobre Lot* (Сказаніе о Лотѣ) (Porfíŕev 1877: 227), *Libros sobre Abrahán antepasado y patriarca* (**Книги ѿ Аврааме праѻ҆ц҃и и҆ патриарсе**) (Frankó 1896: 80-84; Porfíŕev 1877: 111-130; Pýpin 1862: 24-26), *Discurso del justo Abrahán* (Слово праведнаго авраама) (Lavróv, 1899: 70-73), *Discurso sobre Abrahán, cuando ruega (venir) a su casa a la Santísima Trinidad, y pusieron la mesa bajo la encina de Mambré* (**Слово ѿ Авраамѣ, егда вопроситъ во домъ свой ст҃ꙋю Трѡ[й]цꙋ, и҆ поставиша трапезꙋ под҆ дꙋбомъ Амаврїйским**) (Frankó 1896: 86-88; Lavróv 1899: 73-76), *Abrahán y Melquisedec* (Авраамъ и Мелхиседекъ) (Porfíŕev 1877: 222-225), *Sobre Melquisedec* (Ѡ Мѣхиседецѣ) (Tichonrávov 1863a: 28-31), *Sobre Isaac* (**Ѡ Исацѣ**) (Frankó 1896: 102-104), *Discurso sobre Agar y sobre su hijo Ismael, cómo se peleó con Isaac, hijo de Abrahán* (**Слово ѡ Агарѣ и ѡ сн҃ꙋ єѧ Исмаилꙋ како билсѧ со Ісаакомъ сн҃ом Авраамовим**) (Frankó 1896: 104-105), *El sacrificio de Isaac* (Принесеніе въ жертву Исаака) (Porfíŕev 1877: 136-138), *Sobre la muerte de Abrahán* (О смр҃ти авраамовѣ) (Lavróv 1899: 78-81; Tichonrávov 1863a: 79-90) y otros muchos más.

En este ciclo abrahámico habría que incluir los *Libros del apocalipsis de Abrahán, hijo de Taré* (Книгы ѿкровенныꙗ Аврамѣ сн҃а Ферина) (Tichonrávov 1863: 32-78), un importantísimo apócrifo apocalíptico que se conserva únicamente en eslavo, mayoritariamente en redacción rusa, si bien, por las características del texto, es posible rastrear sus antecedentes semíticos con interpolaciones griegas. El libro consta de dos partes. La primera, que abarca del capítulo primero al octavo, es de contenido hagádico y describe cómo Abrahán descubre la falsedad del culto idolátrico y encuentra al Dios verdadero, motivos que vienen a coincidir con lo relatado acerca del profeta Ibrāhīm en las azoras VI, XIX, XXVI y XLIII del Corán. La segunda parte, que va desde el capítulo noveno al trigésimo segundo, contiene el apocalipsis propiamente dicho, con todos los elementos y convencionalismos del género, como son la ascensión a los cielos, conducido por un ángel, las visiones del trono de Dios y la profecía sobre el fin de los tiempos, el castigo de los paganos, la redención de los justos y la promesa de la victoria y liberación del pueblo elegido. Para más información, véase Alvarado 2000, 2009, 2012.

— Jacob y sus hijos. Muy variopintos son los escritos sobre este asunto. Entre estos figuran algunos apócrifos hagádicos, como, por ejemplo, *Sobre la lucha de Jacob con el ángel* (**Ѡ брани Іаковли съ анг҃лмъ**) (Frankó 1896: 121-122), *Relato sobre el bello José, al que vendieron sus hermanos a causa de la envidia* (**Повесть ѡ҆ прекраснем Іѡ҆сифе, егож[е] продаша брат[ї] а҆ зависти ради**) (Frankó 1896: 124-126), *La llegada de Jacob a Egipto y el encuentro de José con él* (Пришествіе Іакова въ Египетъ и свиданіе съ нимъ Іосифа) (Porfíŕev 1877: 155-156), y otros varios más.

Como ampliación midrásica del capítulo XLIX del Génesis, tenemos uno de los apócrifos más extensos y complejos: los *Testamentos de los doce patriarcas* (Завѣты двѣнадцати патріарховъ) (Tichonrávov 1863a: 96-232; Frankó 1896: 174-224), que en redacción rusa se conserva en dos versiones, larga y abreviada, contenidas en diversos manuscritos. Escrito originalmente en hebreo, versión que se ha perdido, fue traducido al griego en los primeros siglos de nuestra era y luego al eslavo en Bulgaria durante la época de Simeón I y de allí llevado a Rusia.

La teofanía relatada en Génesis XXVIII, 11-22 es uno de los diversos pasajes sugerentes de las Sagradas Escrituras que desde siempre excitaron la fantasía del pueblo creyente y dieron lugar a una abundante floración de tradiciones hagádicas y relatos midrásicos. Posiblemente, uno de estos relatos sea el remotísimo antecedente del apócrifo titulado *La escala de Jacob* (Лѣсвица Иꙗкова) (Tichonrávov 1863a: 91-95; Porfíŕev 1877: 138-149; Frankó 1896: 108-117), que se conserva únicamente en fuentes rusas. En cualquier caso, no se trata de un texto unitario, sino de una serie de variantes textuales, con notables disimilitudes en cuanto a longitud y a ubicación de los diferentes pasajes, que, sin embargo, pueden agruparse en tres, por así decirlo, "familias" de manuscritos que se encuentran en diversos ejemplares de la

Palea comentada (Толковая Палея). Es imposible señalar con certeza la fecha en que se escribió esta obra, ya que más bien parece el resultado final de la elaboración de distintos motivos hagádicos, los cuales sin duda se remontan a fecha muy temprana. Estos motivos serían luego reelaborados con orientación apocalíptica en fecha posterior a la caída de Jerusalén, la destrucción del Templo y la diáspora del pueblo judío, acontecimientos a los que se hace referencia en el texto. Se trata, por tanto, de un consumado ejemplo de "apocalipsis histórico"[9] basado en el desarrollo de un motivo hagádico, tomado del libro del Génesis, lo que hace a la *Escala de Jacob* comparable al *Apocalipsis de Abrahán*. Escrita originariamente, según se supone, en hebreo o arameo, la *Escala de Jacob* luego fue traducida al griego y posteriormente al eslavo. Se supone que el primitivo texto eslavo se tradujo del griego en la época del zar Simeón I el Grande, si bien las versiones que han llegado hasta nosotros, todas en redacción rusa, son mucho más tardías, datando la más antigua de principios del siglo XV. En el transcurso de sus sucesivas traducciones al griego y al eslavo, el texto fue convenientemente cristianizado y convertido en un alegato supersesionista en la controversia judeo-cristiana medieval, lo que queda patente, por ejemplo, en pasajes como el siguiente:

Ѥгда водружисѧ древо кр҃тное на ꙁемьли. въ страсти вл҃чню. ꙗкоже бѣꙗше древле оутвержена бы҃ лѣствица при иꙗковѣ. и абиѥ приимашеть кр҃щаꙗсѧ ꙗꙁыкы г҃ь и всхожахуть на н҃бо. а ѥже низъходѧще непокоривъıи. раꙁвращенъıи родъ жидовьскъıи прообраꙁова. к нимже и моиси рече. родъ строптивъ и раꙁвращенъ. си ли господиви вꙁдаѥте. тѣмъ оубо видимь ꙗꙁыкы всходѧще июдѣи же ѿрѣѥми низъходѧще.

Cuando se clavó el árbol de la cruz en la tierra, en la pasión del Señor, era como anteriormente fue afirmada la escala ante Jacob, y entonces el Señor aceptó a los gentiles que se bautizaban y subían al cielo, pero lo que está bajando representó al contumaz y perverso pueblo judío, al que incluso Moisés dijo: –Pueblo rebelde y depravado ¿Así retribuís al Señor? Por esto, pues, veo a los gentiles subiendo, pero a los renegados judíos bajando.

(Texto tomado de Tichonrávov 1863a: 91-92. Traducción de S. Alvarado)

9. Según John Joseph Collins (1984/1998: 6), Daniel C. Harlow (1995: 12) y otros estudiosos, el género apocalíptico se podría clasificar en dos tipos principales: el "histórico", del que serían ejemplos esta *Escala de Jacob*, junto con el *Libro III (IV) de Esdras*, así como los canónicos *Libro de Daniel* (capítulos VII a XII) y *Apocalipsis de San Juan*, y el "ascensional", del que serían ejemplos el *Libro III de Baruc* así como la *Ascensión de Isaías*. Dentro de este segundo tipo se clasifican también los apócrifos escatológicos neotestamentarios como la *Visión de San Pablo* o el *Apocalipsis de la Virgen María*. Hay, además, variedad de tipos intermedios, que aúnan en diversa medida elementos de uno y otro de los tipos principales, como, p. ej. el *Apocalipsis de Abrahán* o el *Libro de los santos secretos de Henoc*.

— Moisés. El legislador de Israel es protagonista de diversos apócrifos hagádicos, como, p. ej., *Hagiografía del santo gran profeta Moisés. Relato de su vida* (**Житье ст҃го великого пр҃рока Мойсеѧ. Сказанїе бытьѧ его**) (Frankó 1896: 225-233; Rýpin 1862: 39-48), *Sobre el éxodo de Israel* (**Ѻ исход[е] Ѷиѷ҃ви**) (Frankó 1896: 225-233), *Sobre la muerte de Moisés* (**Ѻ смр҃ти Моѵс[е]ѡв[и]**) (Frankó 1896: 225-233; Rýpin 1862: 48-49; Porfíŕev 1877: 259-269), etc. También en Porfíŕev 1877: 194-204 figura una serie de relatos bajo epígrafes como: *Nacimiento y educación de Moisés* (Рожденіе и воспитаніе Моисея), *Milagros de Moisés ante el faraón* (Чудеса Моисея предъ Фараономъ), *Exterminio de los primogénitos egipcios y éxodo de los hebreos de Egipto* (Избіеніе первенцевъ Египтескихъ и исходъ Евреевъ изъ Египта), *El milagro junto a las aguas de Mará* (Чудо при водахъ Мерры), *El fallecimiento de Moisés* (Кончина Моисея), etc.

— David y Salomón. Los dos más gloriosos reyes de Israel son protagonistas de numerosos apócrifos hagádicos entre los que cabe citar como muestra: *Discurso sobre el rey David, de cómo escribió el salterio* (**Слово ѡ цр҃ѹ Дв҃дѹ како списа Псалтирь**) (Frankó 1896: 272-273; Porfíŕev 1877: 242-243), *Sobre el sanctasanctórum, que el rey David vio en espíritu cuando fue arrebatado al cielo* (**Ѻ цр҃кви ст҃аѧ ст҃ыхъ, ѥже цр҃ь Дв҃дъ видѣ дх҃омъ, егда восхищенъ бысть на нб҃са**) (Porfíŕev 1877: 238-239), *Discurso sobre la profetisa Sibila y sobre el rey David* (**Слово ѿ Сивилѣ пр҃рочици и ѿ Дв҃дѣ царѹ**) (Frankó 1896: 277-278), *Sobre los juicios del rey hebreo Salomón, hijo de David* (**Ѡ соѹдѣ҆ ѥврѣйска҃ цр҃ѧ Соломѡна, сн҃а Дв҃а**) (Tichonrávov 1863: 259-272; Rýpin 1862: 56-57; Frankó 1896: 285-288), etc. Posiblemente, el apócrifo salomónico más conocido es el titulado *Relato sobre Kitovrás* (**Повѣсть ѿ Китѡвраснѣ**) (Tichonrávov 1863a: 254-258; Rýpin 1862: 51-52; Frankó 1896: 280-282), que no es sino una adaptación de los relatos hagádicos judíos sobre la rivalidad entre Salomón y el archidiablo Asmodeo, el cual en el relato ruso es sustituido por un personaje tomado de la mitología clásica, ya que el nombre **Китѡвраснъ** procede del griego κένταυρος 'centauro'.

— Los profetas. Con los nombres de los profetas del Antiguo Testamento están relacionados algunos de los más importantes apócrifos apocalípticos veterotestamentarios, como la *Visión de Isaías* (Ѵидѣніе ѥже видѣ ст҃ыи Исаиꙗ пр҃рокъ) (Ivanóv 1925: 134-148; Míl'kov 1999: 505-516), los *Paralipómenos de Jeremías* (Повѣсть о плѣненіи Іерусалима) (Tichonrávov 1863a: 284-304) o el *Apocalipsis de Baruc* (Ѿкровеніе Варѹхѹ) (Míl'kov 1999: 505-516). La *Visión de Isaías*, conservada en un códice ruso del siglo XII, narra la ascensión a los siete cielos del profeta, siendo por tanto un claro antecedente de la *Divina Comedia* de Dante. La existencia de una versión latina paralela, publicada en Venecia en 1522, confirma, por un lado, que tanto el texto eslavo como el latino proceden de una misma fuente griega (quizá de origen semítico) hoy perdida, y que, por otro, los apócrifos escatológicos circularon

también por la Europa católica traducidos al latín hasta que fueron barridos por el ya mencionado "cierzo del Renacimiento". Se ha especulado con la hipótesis de que este apócrifo pudiera ser de origen bogomilo, pero las versiones que hoy conocemos aparecen expurgadas de cualquier elemento llamativamente herético y convertidas en inofensivas leyendas hagiográficas. Para más información véase Alvarado 2012, 2016.

Los *Paralipómenos de Jeremías*, traducidos del griego, son un curioso e inclasificable documento, cuyo antecedente semítico habría sido escrito en el año 133, al calor del entusiasmo suscitado por los primeros éxitos de la rebelión de Šimʿōn bar Kōḵbāʾ (†135), siendo su parte apocalíptica, en el capítulo final del libro, una clara interpolación cristiana añadida posteriormente. Otro episodio igualmente interpolado es el referido a la peripecia del etíope Abimélec (**Авимелехъ мѹринъ**) y su sueño de sesenta y seis años, que puede considerarte un remotísimo antecedente del cuento *Rip van Winkle* de Washington Irving (1783-1859).

Integrado por varias secciones que recogen motivos y tradiciones de diversa procedencia, el *Apocalipsis* o *Libro III de Baruc* es un apócrifo muy antiguo que, sin embargo, solo se conserva en versiones griegas y eslavas relativamente tardías. Sus descripciones del infierno han ejercido una gran influencia en la pintura medieval e incluso renacentista. El relato sobre la creación de Adán que figura en el capítulo III de la versión en redacción rusa encuentra paralelismos en las azoras II, VII, XV, XVII, XVIII, XX y XXXVIII del Corán. Para más información véase Alvarado 2009, 2012, 2017.

Otro texto de enorme importancia e influencia en toda la cristiandad como es el *Apocalipsis de Esdras*, que figura en los suplementos tanto de Vulgata como de la Biblia Siriaca (ܦܫܝܛܬܐ Pᵉšīṭṭā), no sería traducido al eslavo eclesiástico hasta el siglo XV, entrando como canónico, con la denominación de *Tercer Libro de Esdras* (**.г҃. кни́га Е҆здры**), en la Biblia Genadiana (vid. § 2.6.3.1.). Uno de los puntos más polémicos de este libro se encuentra en el comienzо del capítulo octavo, con una visión muy pesimista del destino futuro de los hombres:

И҆ ѿвѣща̀ ко мнѣ̀ и҆ речѐ: се́й вѣ́къ сотвори́лъ вы́шнїй мно́гихъ ра́ди, бѹ́дѹщїй же ра́ди ма́лыхъ:

в҃. рекѹ́ же тебѣ̀ ѹ҆подобле́нїе, е҆́здро: ка́кѡ же вопроси́ши землѝ, и҆ рече́тъ тѝ, ꙗ҆́кѡ да́стъ землѝ мно́гѡ бо́лши, ѿ не́же бѹ́детъ скѹде́льное, ма́лѡ же пра́ха, ѿонѹ́дѹже зла́то быва́етъ: та́кѡ и҆ дѣ́ѧнїе настоѧ́щагѡ вѣ́ка:

г҃. мно́зи ѹ҆́бѡ сотворе́нни сѹ́ть, не мно́зи же спасѹ́тсѧ.

Me respondió y dijo: el Altísimo ha hecho este mundo para muchos, pero el (mundo) futuro para pocos;

2. te expondré una comparación, Esdras: como si preguntaras a la tierra y te dijera que da muchísima tierra con la que hacer cacharros, pero poco polvo de donde sacar oro: así también la acción del presente mundo;

3. pues muchos son creados, pero no muchos se salvan.

(Texto tomado de *Библия на церковнославянском язике*. Москва. 1997: ҂асѯд. Traducción de S. Alvarado)

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que esta tesis, si bien muy poco esperanzadora, no es en absoluto heterodoxa, pues viene a coincidir con lo dicho en el Evangelio según San Mateo, XXII, 14 y en el Evangelio según San Lucas, XIII, 23-24.

2.4.2.3.2. Apócrifos neotestamentarios

Son, como su nombre indica, los que tratan de temas relacionados con el Nuevo Testamento. Dentro de este apartado se pueden distinguir los siguientes grupos temáticos:

— Evangelios. Dado que los evangelios canónicos son bastante parcos en noticias sobre temas que tanto podían excitar la fantasía piadosa del pueblo creyente, como pueden ser la infancia de la Virgen María, la Natividad y la infancia de Jesús de Nazaret, pronto surgieron escritos para rellenar estas "lagunas", siendo los más destacados el *Protoevangelio de Santiago* (Πρωτοευαγγέλιον Ἰακώβου) y el texto conocido, entre otros títulos, como *Tratado del santo apóstol Tomás acerca de la infancia del Señor* (Σύγγραμμα τοῦ Ἁγίου ἀποστόλου Θωμᾶ περὶ τῆς παιδικῆς ἀναστροφῆς τοῦ Κιρίου), que, traducidos en Bulgaria, pasaron a la Ruś con variedad de títulos como, p. ej. *Relato de Santiago arzobispo de Jerusalén sobre el nacimiento de la gloriosísima soberana nuestra, la Deípara y siempre Virgen María* (Повѣсть Іакова а҆рхїеп҃кпа і҆ерл҃мкаго на рожьство прѣславныѫ влⷣцѫ нашѫ и҆ приноⷣвы Ѩарїѫ) (Lavróv 1899: 52-63), o en el otro caso, *La infancia de Nuestro Señor, como creció y hacía milagros* (Дѣтьство г҃а нашего како расте и҆ чюдеса твораше) (Lavróv 1899: 111-118).

Relacionado con la Natividad del Señor existe un también inclasificable documento conocido como *Relato de Afrodiciano sobre el milagro ocurrido en la tierra persa* (Сказанїе Афродитьѧна о҆ вывшимь в персьстѣи земли чюдеси) (Tichonrávov 1863b: 1-4; Pýpin 1862: 73-75; Porfíŕev 1890: 149-155; Frankó 1899: 3-8), que viene a ser como una ampliación midrásica de Mateo II, 1-12 en la que se entremezclan elementos paganos y cristianos. Como dato curioso hay que señalar que en este relato los Magos de Oriente reciben unos nombres completamente diferentes de aquellos con los que son universalmente conocidos, como se puede ver en este fragmento:

Цр҃ь оубо сїа видѣвъ и слышавъ. и никакоⷤ потръпѣвъ посла иже поⷣ цр҃твоⷨ его влъхвы съ дары. сирѣчь рекомаго елїмелеха, елїсꙋра и елїава. елїмелеⷯ оубѡ тълкꙋетсѧ по асѵрїискомꙋ ꙗзыку бж҃їе бл҃говоленїе и цр҃тво. емꙋ же даде злато. елїсꙋрⷭ҇ же бж҃їе сп҃нїе и въселенїе. емꙋⷤ даде лїванъ. елїавⷭ҇ же тълкꙋетсѧ бг҃ъ мои и ѿц҃ь мои. емꙋ же даде змѵрнꙋ.

Y así el rey, habiendo visto y oído esto, no tardando mucho, envió con regalos a sus súbditos los magos, es decir, al llamado Elimélec, a Elisur y a Eliab. Elimélec se interpreta en lengua siriaca (como) buena voluntad divina y reino. A él (el rey) dio oro. Elisur (significa) la salvación y la presencia de Dios, a él dio (el rey) incienso. Eliab se traduce (como) mi Dios, mi Padre, y (el rey) a él dio mirra.

(Texto tomado de Míľkov 1999: 721. Traducción de S. Alvarado)

A pesar de ser dogma de fe, el descenso de Jesucristo a los infiernos tras su pasión y muerte, para rescatar las almas de los justos que desde Adán y Eva esperaban la redención, es un tema sobre el que no se pronuncian los evangelios canónicos, vacío que viene a suplir el conocido como *Evangelio de Nicodemo* o *Escrito sobre la inhumación de Nuestro Señor Jesucristo, la que ha recordado en lengua hebrea y filosóficamente Nicodemo, que junto con el digno José sepultaron el cuerpo de Jesús* (**Написанїе ѡ преданїи Гд҃а нашего Іс҃а Хр҃а еже воспомѧнꙋвъ евреискимъ ꙗзыкомъ и философъскымъ Никодимъ, иже со багообразнымъ Іосифомъ снемъ погребоша тѣло Іс҃во**) (Porfíŕev 1890: 164-190), el cual se conserva en redacción rusa en diversas fuentes y versiones con distintos títulos.

Otro tema especialmente grato a la piedad popular y sobre el que las Sagradas Escrituras canónicas tampoco dicen nada es el del Tránsito de la Virgen María. Aparecieron, por tanto, algunos apócrifos asuncionistas como *La dormición de la santísima gloriosa soberana nuestra Deípara y siempre Virgen María* (**Оуспенїе Пр҃тїѧ славнїѧ Влд҃чца нашеѧ Бц҃а и҆ присно Дв҃и Мр҃їѧ**) (Frankó 1899: 384-386), *Discurso sobre la dormición de la santísima soberana nuestra Deípara y siempre Virgen María* (**Слово ѡ оуспенїи Пр҃тїѧ Влⷣчцы нш҃еѧ Бц҃ы и Пр҃нод҃вы Мр҃їѧ**) (Porfíŕev 1890: 281-295), *El sueño de la santísima soberana nuestra Deípara y siempre Virgen María* (**Сонъ Пр҃тїѧ Влⷣчцы нашеѧ Бц҃ы и Пр҃нод҃вы Мр҃їѧ**) (Pýpin 1862: 125-128), etc.

Existe, además, una ingente cantidad de relatos más o menos breves de lo que podríamos llamar "hagadá cristiana", como, por citar solo unos pocos, los siguientes: *Discurso sobre la Natividad de Cristo y la llegada de los magos* (**Слово на Рж҃ство Хв҃о и о прїшествїи въл҃хвовъ**) (Porfíŕev 1890: 155-164), *Discurso sobre Simeón Teódoco* (**О Симеѡ́нѣ Бг҃опрїемци слово**) (Frankó 1899: 137-138), *Sobre el ayuno y sobre la disputa del Señor con el diablo* (**О постѣ и о прѣнїи господни со дїаволомъ**) (Tichonrávov 1863b: 285-288), *Relatos de los santos apóstoles sobre la resurrección de Lázaro* (**Повѣсти ст҃ыхⷭ҇ а҆п҃лъ ѻ҆ Лазаревѣ въскр҃нїи**) (Frankó 1899: 315-317), *Discurso sobre el llanto de la Santísima Deípara bajo la cruz del Señor y sobre el descendimiento del cuerpo de Jesucristo* (**Слово**

ѿ плачи Пр҃той Бїи под кр҃томъ Гд҃нимъ и ѡ снѧтїи тѣла Іс҃ Хр҃та) (Frankó 1899: 412-415), etc., etc., etc.

— Hechos de los apóstoles. Aunque menos relevantes, también se encuentran textos que vienen a complementar lo escrito por San Lucas, como, p. ej., *Los hechos de los santos apóstoles Andrés y Mateo* (**Дѣа́нїе ст҃ы́ х҃ апл҃ъ а҃нрея и матѳея**) (Lavróv 1899: 40-51), o bien relatos sobre los martirios de San Mateo, San Felipe y Santo Tomás (Lavróv 1899: 121-143).
— Epístolas. Muy difundidas en toda la cristiandad medieval, pasaron también a la Ruś dos epístolas apócrifas, atribuidas nada más y nada menos que al mismísimo Jesucristo.
La conocida como *Epístola de Nuestro Señor Jesucristo sobre el santo, glorioso y pío domingo* (Ѥпистоѧ гд҃а нш҃е їс҃ хр҃а ѡ ст҃ѣи преславнѣ бл҃гоу҃тивѣи нѣли) (Tichonrávov 1863b: 314-322; Pýpin 1862: 73-75; Lavróv 1899: 152-162) es un documento que gozó de una increíble difusión por toda la cristiandad. Escrita originalmente en griego, no solo fue traducida al eslavo, pasando de Bulgaria a Rusia, sino también al siriaco, al etíope, al árabe, al armenio, al georgiano, etc. Igualmente conoció versiones latinas, que circularon por el orbe católico durante la Edad Media hasta que, según palabras de Santos Otero (1988: 664) "fue uno de tantos apócrifos desaparecidos por la actuación enérgica de los medios eclesiásticos".

De origen sirio y estrechamente vinculada a la ciudad de Edesa es la leyenda sobre la supuesta correspondencia del rey Abgaro V (†40) con el Salvador. Dicha tradición está recogida, junto con otros motivos igualmente legendarios, en un apócrifo neotestamentario siriaco titulado *La doctrina del apóstol Tadeo* (ܡܠܦܢܘܬܐ ܕܬܕܝ ܫܠܝܚܐ *Mal^efånūṯå̄ d-ʔAdday š^elīḥå̄*). Su versión griega, muy difundida en Bizancio, también pasó a la Ruś y aparece traducida en apócrifos como los titulados *Carta escrita por el rey Abgaro a Nuestro Señor Jesucristo* (**Посланїе написано ѿ Авгаря цр҃я къ Гд҃ȣ нашемȣ Ісȣ Хр҃тȣ**) y *Respuesta de Nuestro Señor Jesucristo, enviada con Ananías el taquígrafo al rey Abgaro en la ciudad de Edesa* (**Ѡписанїе Гд҃а нш҃его Іс҃ Хр҃а, послано съ Ѧнанїею борздописцемъ ко Авгарю цр҃ю въ гра̑ Єдесъ**) (Tichonrávov 1863b: 11-17; Frankó 1899: 206-209). Para más информацию véase Alvarado 2011: 141.

2.4.2.3.3. Apocalipsis

Dentro de este apartado hay que señalar dos apócrifos de singular importancia. Uno de ellos es el texto conocido con los nombres de *Apocalipsis de la Santa Madre de Dios* (Ѡкровенїе ст҃ыѧ бж҃їѧ мт҃ре) o de *Recorrido de la Deípara por los tormentos* (Хожденїе бц҃ы по мѹкамъ), el cual es, a su vez, traducción del correspondiente texto griego denominado Ἀποκάλυψις τῆς ἁγίας θεοτόκου o bien Περίπατος περὶ τῶν

κολασέων, que narra la visita de la Virgen al infierno, donde, acompañada por el arcángel San Miguel, quien le sirve de guía, va recorriendo los distintos tormentos con los que son castigados los pecadores según la gravedad de su culpa e intercede por estos hasta conseguir de Dios una mitigación temporal de su castigo, motivo este mucho más acorde con la teología islámica que con la cristiana.

Este *Apocalipsis de la Virgen María* es un texto muy difundido en las iglesias orientales y, según Montague Rhodes James (1893: 109), difícilmente puede encontrarse una colección de manuscritos bizantinos en los que no figure un ejemplar. Igualmente ha gozado de gran predicamento en la "Slavia Orthodoxa", en general, y en Rusia en particular. Respecto a su antigüedad hay controversia, aunque el hecho cierto e indiscutible es que el texto griego más antiguo conocido, publicado por Montague Rhodes James (1893: 115-126), data del siglo XI, y el texto eslavo (en redacción rusa) más antiguo, publicado por Nikoláj Sávvič Tichonrávov (1863b: 23-30) y por Vladímir Vladímirovič Míľkov (1999: 588-597) data del siglo XII. En cualquier caso, aunque se trata obviamente de un texto de inspiración cristiana, este hunde, sin embargo, sus raíces en las más antiguas tradiciones escatológicas del paganismo, pudiéndose señalar como uno de sus más remotos antecedentes el mito mesopotámico del descenso a los infiernos de la diosa del cielo Inana/Ištar para visitar a su hermana Ereškigal, esposa de Nergal, el Plutón sumerio.

El texto eslavo de este apócrifo es, como no podría ser de otra manera, traducción y adaptación del texto griego, si bien en ocasiones el texto eslavo presenta significativas divergencias respecto a la versión original, como, por ejemplo, se observa en el siguiente pasaje:

> Τότε ἐκέλευσεν ὁ ἀρχιστράτιγος Μιχαὴλ ἀποκαλυφθῆναι τοὺς ἀγγέλους τοὺς ἐπὶ δυσμῶν, καὶ ἔχανεν ὁ ᾅδης, καὶ εἶδεν τοὺς ἐν τῷ ᾅδῃ κολαζομένους· καὶ ἐκεῖ κατέκειτο πλῆθος ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν, καὶ ὀδυρμὸς μέγας ἐγένετο. καὶ ἠρώτησεν ἡ κεχαριτωμένη τὸν ἀρχιστράτηγον· Τίνες εἰσὶν οὗτοι, καὶ τί τὸ ἁμάρτημα αὐτῶν; καὶ εἶπεν ὁ ἀρχιστράτιγος· Οὗτοί εἰσὶν, παναγία, οἱ τὸν πατέρα καὶ υἱὸν καὶ ἅγίον πνεῦμα μὴ προσκυνήσαντες, καὶ διὰ τοῦτο ὧδε οὕτως κολάζονται.
>
> Тогда повелѣ архистратигъ ꙗвитисѧ аг҃гломъ отъ полꙋдне, и отверзесѧ адъ, и видѣ во адѣ мꙋчащаѧсѧ, и бѧше тꙋ множество мꙋжъ и женъ, и вопль много бѧше. И воспроси бл҃гⷭ҇тнаѧ архистратига: кто си сꙋть; И рече архистратигъ: Сїи сꙋть иже не вѣроваша во оц҃а и сн҃а и ст҃аго дх҃а, но забыша бг҃а и невѣроваша юже ны бѣ тварь бг҃ъ на работꙋ сотворилъ, того они все боги прозваша: солнце и мѣсѧць, землю и водꙋ, и звѣри и гади, то сетьнѣи ѵл҃кы ѿ камени тꙋ оустроѧ, Троѧна, Хърса, Велеса, Перꙋна, но быша обратиша бѣсомъ злымъ и вѣроваша, и доселѣ мракомъ злымъ содержими сꙋть, того ради здѣ тако мꙋчатсѧ.
>
> Entonces el Archiestratega ordenó que aparecieran los ángeles del sur y que se abriera el infierno. Y (la Virgen vio) en el infierno a los condenados, y allí había multitud de hombres y mujeres y se oían muchos lamentos. La Llena de Gracia preguntó al

> Archiestratega: –¿Quiénes son ésos? Contestó el Archiestratega: –Esos son los que no creían en el Padre, en el Hijo ni en el Espíritu Santo, sino que olvidaron a Dios, no creían que Dios nos hubiera creado para Su servicio y llamaban dioses a todo esto: al sol, a la luna, a la tierra y al agua, a las fieras y a los reptiles y luego consideraron dioses a los ídolos fabricados en piedra por los hombres, como Troján, Chors, Veles o Perún. Creían en malos espíritus y estuvieron envueltos en las tinieblas del error. Por esto son atormentados aquí.
>
> (Textos griego y eslavo y traducción del texto eslavo tomados de Alvarado 2007: 9)

Para los rusos del siglo XII el paganismo estaba mucho más cercano que para los bizantinos de dicha época, lo que explica la mención expresa a la idolatría y a las divinidades del antiguo panteón eslavo oriental, lo que no figura, obviamente, en el texto griego.

De este apócrifo procede la expresión rusa «хождение по мукам», que, por cierto, da nombre al título de la conocida trilogía de Alekséj Nikoláevič Tolstój (1883-1945). Para más información véase Alvarado 1994, 2007, 2010, 2012, 2017.

Otro destacadísimo apócrifo apocalíptico-escatológico neotestamentario es la *Visión de San Pablo* (Слов҃ о видѣньи ст҃аго ап҃ла павла) (Tichonrávov 1863b: 40-58; Míľkov 1999: 528-587), citado incluso por Dante Alighieri, que se conserva además en griego, latín, rumano, siriaco, árabe, etíope, copto, armenio, e incluso gaélico, antiguo inglés y alto alemán medio. Tal variedad de lenguas da testimonio de la trascendencia que tuvo este texto durante la Edad Media y de su papel decisivo en la configuración del pensamiento escatológico del cristianismo, tanto oriental como occidental. Este apócrifo presenta además notables paralelismos con la tradición islámica, como, por citar un solo ejemplo, la descripción de los ríos que rodean la Ciudad de Dios en el Paraíso:

> И .д҃. рѣкы обхожахѹ. и҆ бѧше ѿ западныꙗ страны гра҃ рѣка медвена. и҆ ѿ оуга е҆го рѣка молоѵна[10]. и҆ ѿ стоѵныꙗ страны е҆го рѣка вина. и҆ ѿ сѣверныꙗ страны его рѣка маслена.
>
> Y 4 ríos la rodeaban. Desde el lado occidental de la ciudad había un río de miel, desde el sur, un río de leche, desde su lado oriental, un río de vino, y desde su lado septentrional, un río de aceite.
>
> (Texto eslavo tomado de Tichonrávov 1863b: 47-48. Traducción de S. Alvarado)

Tal descripción viene más o menos a coincidir con lo dicho en la aleya 15 de la azora XLVII del Corán. Y como este ejemplo, otros muchos que dan testimonio del origen común de estas tradiciones. Para más información, véase Alvarado 1997, 2005, 2012, 2017.

10. Obsérvese esta forma con pleofonía, algo impropio, en principio, de un texto de estas características, si bien hay que tener en cuenta que, en innumerables textos medievales, la frontera entre el eslavo eclesiástico y el ruso suele ser asaz volátil y permeable.

Dentro de esta literatura apocalíptica se incluye tradicionalmente un texto que ya poco tiene que ver con la literatura intertestamentaria: se trata del *Apocalipsis del Pseudo-Metodio*, que, según los manuscritos, recibe títulos de forma variada, como, p. ej., *Discurso de nuestro padre Metodio, obispo de Patara sobre el imperio de los paganos de los últimos tiempos* (**Ѻ҃тго ѿца нашего меѳодїа еп҃копа пата́рска҃ слово ѻ̀ ц҃рꙋ҃ти ꙗзыкъ послѣднїй врѣменъ**) (Tichonrávov 1863b: 213-281). Escrito originalmente en siriaco, cuyas huellas aún pueden rastrearse tras las sucesivas traducciones al griego y al eslavo (para más información, véase Alvarado 2011: 142-143), este apócrifo, surgido muy posiblemente después de la batalla de Yarmūk (636), cuando amplios territorios del Imperio Romano de Oriente, incluyendo Siria, cayeron en manos de los musulmanes, profetiza la caída y confusión del Islam, por lo que gozó de alta estima entre rusos, serbios y búlgaros durante sus muchos y prolongados conflictos con tártaros y turcos.

2.4.2.3.4. Escritos apócrifos diversos

En algunas de las colecciones de apócrifos publicadas en el siglo XIX se incluyen también escritos extracanónicos de la más diversa índole. Hay, por ejemplo, tratados pretendidamente teológicos, a veces en forma catequética, entre los que cabe citar la *Conversación de los tres santos jerarcas* (Бесѣда трехъ святителей) (Tichonrávov 1863b: 429-438; Pýpin 1862: 169-178; Porfíŕev 1890: 378-416), el *Discurso de Juan el Teólogo (San Juan Evangelista) sobre la venida del Señor, cómo quiere venir a la tierra* (Сл҃ѡ ст҃го і҆ѡ́анна бг҃ословца ѿ прі́шествїі гн҃ни. како хощ҃е прїити́ на ѕемлю) (Tichonrávov 1863b: 174-192), las *Preguntas de Juan el Teólogo (San Juan Evangelista) al propio Señor Jesucristo* (**Вопрошенїе Іѡанна Ѳеѡлога самого Гд҃а Хр҃та**) (Porfíŕev 1890: 326), etc. También se encuentran hagiografías apócrifas como la *Vida de San Teodoro Tirón* (Сл҃ѡ ст҃а фе҃ѡра тирона) (Tichonrávov 1863b: 93-99; Pýpin 1862: 143-145), el *Martirio del gran santo mártir Jorge y de su madre Policronia* (Мꙋченнє ст҃го великого мꙋ́ка геѡ́ргїа(sic) і҆ мт҃ре є҆го полихронна) (Tichonrávov 1863b: 100-111), el *Martirio del santo mártir de Cristo Nicetas* (Ст҃рть ст҃го х҃ва мꙋ́нка никиты) (Tichonrávov 1863b: 112-120; Pýpin 1862: 146-149), etc.

Otro género de escritos heterodoxos son las plegarias apócrifas, muchas de origen judío o pagano, cuyos antecedentes se pueden rastrear hasta época mesopotámica. Dichas plegarias eslavas proceden de Bizancio y están muy cristianizadas, aunque se nota claramente su origen pagano, por mucho que la protección y ayuda que se implore en ellas sea la de Jesucristo, la Virgen María, los ángeles o los santos. Tichonrávov (1863b: 351-360) recoge una serie de estas plegarias, como, p. ej., la *Oración del santo apóstol Pablo (para protegerse) de las serpientes* (**Мл҃тва ст҃го а҆п҃ла па́вла ѿ змїє**), la *Oración si una mujer empieza a parir con dificultad* (Мл҃тва а҆ще жена начнѣ̀ дѣта р҃ѡ̀ти не є҆ бо́рзѣ), la *Oración (para protegerse) de toda enfermedad* (Мл҃ѡ ѿ всакѡ̀ нед8), etc.

Por último hay que citar los libros de adivinación y profecía, relacionados con temas astrológicos, que contienen conjuros, así como horóscopos y demás supersticiones para predecir el futuro. Su origen es también muy remoto y en su mayor parte son adaptaciones de obras bizantinas. Reciben nombres pintorescos y difícilmente traducibles como *Brontologio* (Громникъ) (Tichonrávov 1863b: 361-374), *Astrólogo* (Звѣдочтецъ) (Tichonrávov 1863b: 422-424), *Curandero* (Зелейникъ) (Tichonrávov 1863b: 425-428), *Calendario* (Колядникъ) (Tichonrávov 1863b: 377-381), *Lucidario* (Луцидаріусъ) (Porfíŕev 1890: 417-471), *Astrapologio* (Молніяникъ) (Tichonrávov 1863b: 375-376), *Grimorio* (Рафли) (Rýpin 1862: 160-166), etc.

2.4.3. Literatura profana traducida

En la Ruś no solo hubo interés por la literatura religiosa, sino también por la profana, la cual, procedente de Bizancio, llegó a través de Bulgaria o, en ciertos casos, de la Gran Moravia, y que en buena parte se conserva en reelaboraciones en redacción rusa. Estas traducciones y reelaboraciones fueron favorecidas por el círculo cultural de Jarosláv el Sabio, conocido por su amor a los libros. Hay, sin embargo, que tener muy en cuenta que, tratándose de literatura medieval y como se ha visto más arriba en el caso del *Naturalista* (Фѵсіологъ), la frontera que separaba lo religioso de lo profano era muy tenue y difusa.

La literatura profana se centra en obras históricas y narrativas.

2.4.3.1. *Obras históricas*

Las traducciones de las crónicas bizantinas sirvieron luego de modelo a las correspondientes rusas.

El sirio helenizado Juan Malalas o Juan el Orador[11] (Ἰωάννης Μαλάλας/ ܝܘܚܢܢܢ ܡܠܠܐ Yūḥannân Malâlâ, 491-578), oriundo de Antioquía, introdujo en la literatura bizantina un género histórico nuevo, que se podría denominar como "crónica universal". Su obra *Cronografía* (Χρονογραφία) consta de dieciocho libros que describen la historia del mundo desde su creación, la historia bíblica, la historia de los imperios orientales y la historia de griegos y romanos hasta el final del gobierno de Justiniano. Muy popular en Bizancio, esta obra ejerció un gran influjo sobre la creación cronística bizantina posterior. Fue traducida en Bulgaria durante el reinado de Simeón I el Grande y algunos libros de esta traducción eslava contienen un texto más completo que el de la versión griega que se conserva.

11. ܡܠܠܐ *malâl* en siriaco significa 'orador'.

Continuadores de Juan Malalas fueron Jorge Sincelo (Γεώργιος Σύγκελλος †± 810) y Jorge Hamartolo o Jorge el Pecador[12] (Γεώργιος Ἁμαρτωλός, fl. ±840) cuyas crónicas también fueron traducidas en Bulgaria y pasaron a la Ruś con la "primera influencia meridional". Algo más tardía es la crónica atribuida a Simeón Logoteta (Συμεὼν ὁ Λογοθέτης †±960), también conocido como Simeón Metafraste (Συμεὼν ὁ Μεταφραστής), que fue traducida con el título de *Tratado del mundo desde el Génesis de Simeón Metrafraste y Logoteta y crónica tomada de diversos cronistas* (Сѵмеѡна Метафраста и Логоѳета съписанїе мїра ѿ бытїа и лѣтовникъ събрань ѿ разлиѵнихъ лѣтописець). Estas obras sirvieron, como ya se ha dicho, de modelo a las crónicas rusas y, muy en especial, al *Relato de los años pasados* (Се повѣсти времѧньныⷯ лѣⷮ).

Flavio Josefo (±37-±101) fue un autor que disfrutó de enorme prestigio durante la Edad Media, pues las interpretaciones e interpolaciones cristianas con las que circularon sus escritos les dieron un carácter marcadamente supersesionista. De su primera obra, escrita originalmente en arameo entre los años 75 y 79, hizo pronto una traducción griega *Historia de la Guerra Judía contra los romanos* (Ἱστορία Ιουδαϊκοῦ πολέμου πρὸς Ῥομαίους) en siete libros, más conocida por su título latino *De bello Iudaico*. A finales del siglo XI o principios del XII esta obra de Josefo fue traducida, por cierto de una manera bastante libre y parafrástica, al antiguo ruso con el título de *Relato sobre la destrucción de Jerusalén* (Повѣсть о разоренїи іерⷭ҇лма), si bien en ruso moderno se conoce como *Historia de la Guerra Judía* (История Иудеской войны). Sus vívidas descripciones de batallas influyeron en la épica rusa, como, p. ej. en la *Transdoniana* (Задонщина) o en el *Relato sobre la batalla contra Mamáj* (Сказание о Мамаевом побоище) (vid. § 2.5.2.).

2.4.3.2. *Narrativa*

Junto con las crónicas también se tradujeron novelas y relatos de origen clásico y oriental.

Si hubo un tema que gozó de un extraordinario éxito en el mundo medieval, tanto en Oriente como en Occidente, desde Persia hasta España y desde Etiopía hasta Alemania (vid. § 2.8.), fue el de la vida y hazañas de Alejandro Magno (356 a.C.-323 a.C.), el más grande soberano y conquistador de la Antigüedad.

Entre los eslavos orientales, la *Vida de Alejandro Magno* recibe la denominación genérica de **Алеѯандрїѧ** y conoció diversas reelaboraciones a partir de una primera traducción al antiguo búlgaro. En redacción rusa, por ejemplo, está representada por dos variantes principales, la más antigua, conocida como "Cronográfica" (Хроногафическая) y la segunda, más moderna, conocida como "Serbia" (Сербсая). La

12. ἁμαρτωλός en griego significa 'pecador'.

primera variante es la que aparece en misceláneas de relatos históricos de los siglos XII y XIII, llamadas "cronografías". Esta variante fue objeto de estudio y publicación en 1893 por Vasílij Michájlovič Ístrin (1865-1937). La segunda variante, del siglo XV, que recibe títulos tan historiados como *Relato famoso sobre la vida de Alejandro, rey de Macedonia y gran autócrata* (**Сказаніе ѝзвѣстное ѿ житіи Алеѯандра, цр҃ѧ македонскаго и҆ самодержца великаго**) y similares, se basa en material textual común a las tradiciones literarias tanto de los eslavos orientales como de los eslavos meridionales. Estas versiones, aunque dependen en gran medida del texto griego *Vida de Alejandro de Macedonia* (Βίος Αλεξάνδρου τοῦ Μακεδόνος) del Pseudo-Calístenes (siglo III), contienen rasgos propios. Así, por ejemplo, Alejandro Magno es presentado no como hijo de Filipo de Macedonia, sino del egipcio Nectabenes, y su relación amorosa con Roxana tiene más importancia que en el relato griego.

En la frontera misma de la historia con la leyenda y de literatura apócrifa con la literatura profana se encuentra la *Historia y enseñanzas del sabio ʔĂḥīqar*, cuyo texto original fue escrito en arameo hacia el siglo VII antes de la era cristiana, siendo más o menos contemporáneo del *Libro de Tobías*, con el que presenta algunos paralelismos, así como, en lo referente a su parte didáctica, con otros libros sapienciales bíblicos, como el *Libro de los Proverbios* o el *Eclesiástico*. Relato muy difundido, se encuentran versiones de él en griego, armenio, siriaco, árabe, etiópico y turco. Según Kuskóv (1998: 82), el *Relato de Akir el Sapientísimo* (**Повѣсть ѡ Акирѣ премꙋдромъ**) se tradujo a partir de la versión siriaca *Relato de Ḥīqar el sabio* (ܬܫܝܬܐ ܕܚܝܩܪ ܚܟܝܡܐ *Tašʿīṯā̊ d̲ᵉ-Ḥīqar ḥakkīmā̊*), pero esto no es muy plausible, porque sería el único caso en la literatura rusa de una traducción directa del siriaco. Aunque en griego este relato se conserva solo en forma fragmentaria, lo más probable es que las versiones eslavas procedan de versiones completas griegas hoy perdidas.

El héroe fronterizo Digenís Acritas (Διγενῆς Ἀκρίτας) es el protagonista de diversas obras bizantinas tanto en griego arcaizante como en demótico y tanto en verso como en prosa, en las que es notable el influjo árabe. En especial son llamativos los paralelismos entre el héroe griego y el poeta guerrero pre-islámico ʿAntara ibn Šaddād al-ʿAbsī (525-608): los dos son mestizos (como el propio nombre Digenís indica), uno hijo de un emir árabe y de una noble bizantina y el otro de un guerrero árabe y de una princesa etíope cautiva, destacando ambos por su estatura y por su hercúlea fuerza.

La versión rusa *Hechos de los tiempos remotos y de los hombres heroicos, sobre la audacia, el heroísmo y el coraje del hermoso Devgénij* (**Дѣѧ́нїе пре́жнихъ време́нъ и҆ хра́брыхъ чл҃вкъ. ѻ҆ дерзости и ѻ҆ храбрости ї ѻ҆ бодрости прекраснагѡ Девгенїѧ**) se remonta, según los especialistas, al siglo XII, si bien nos ha llegado en manuscritos muy posteriores, que no se pueden relacionar directamente con ninguna versión griega conocida, por mucho que en algunos pasajes se encuentren coincidencias literales. En esta versión rusa, la temática amorosa es menos preponderante que en las griegas, poniéndose de relieve, por el contrario, el papel de Digenís/Devgénij como paladín cristiano frente al Islam.

El पञ्चतन्त्र *Pañčatantra* indio es la fuente de la famosa colección de cuentos *Calila y Dimna*, en la que los personajes son animales. Por orden del monarca sasánida Cosroes I (reg. 531-579), esta obra se tradujo del sánscrito al pahlevi, a partir del cual, el periodeuta Bōḏ la tradujo al siriaco en el siglo VI, con el título de ܩܠܝܠܐ ܘܕܡܢܐ *Qalīlå wᵉ-Ḏamnå*, y, en el siglo VIII, ʕAbd-Allah b. al-Muqaffaʕ (±720-757) la tradujo al árabe con el título de كليلة ودمنة *Kalīla wa-Dimna*. Esta versión árabe sirvió a su vez de fuente, entre otras, para las versiones hebrea, española y griega. Esta última fue llevada a cabo por Simeón Seth (±1035-±1110), secretario de la corte de Alejo I Cómneno (1056-1118), y le dio el nombre de Στεφανίτης καὶ Ἰχνηλάτης que pretende ser traducción del título árabe: Στεφανίτης procede de στέφανος 'corona' de la misma manera que كليلة *Kalīla* procede de كلل *kallala* 'coronar' y, por su parte, Ἰχνηλάτης procede de ἴχνος 'vestigio' de la misma manera que دمنة *Dimna* significa precisamente 'vestigio'. A partir de la versión griega, esta obra se tradujo al eslavo con el correspondiente título de **Стефанíтъ и҆ І҆хнилáтъ**. Es de suponer que esta traducción se llevaría a cabo no mucho después de la versión griega; sin embargo los más antiguos manuscritos en redacción búlgara datan, como mucho, de finales del siglo XIII o principios del XIV y los de redacción rusa que han sobrevivido se remontan a bien entrado el siglo XV.

También de origen indio, el relato bizantino *Barlaam y Joasaf* (Βαρλαάμ καὶ Ἰωασαφ), cuya versión griega se atribuye a San Juan Damasceno (675-749), viene a ser una cristianización de la leyenda del príncipe Siddʰartʰa Gautama (563-483 a. C), conocido como Buddʰa. Según el relato, el príncipe Joasaf (o Josafat[13]), por orden de su padre el rey Abener, es aislado del mundo en un maravilloso palacio repleto de lujo y placeres, pero, con todo, acaba teniendo contacto con la pobreza, el sufrimiento, la enfermedad y la muerte. Preguntándose por el sentido de la vida, es ayudado por el ermitaño Barlaam, quien con sus enseñanzas y ejemplos acaba, pese a la oposición paterna, convirtiéndole al cristianismo. Finalmente Joasaf abandona su reino y pasa el resto de sus días viviendo en una cueva como un asceta para morir en olor de santidad.

Dada la comparativamente tardía conversión de Rusia al cristianismo, esta leyenda gozó allí de gran estima y, con el paso del tiempo, las versiones rusas de la *Vida de Barlaam y Joasaf* (**Житїе Варлаама и҆ Іωасафа**) se fueron llenando de elementos hagiográficos, hasta el punto de que el protagonista llegó a ser considerado un personaje real, por lo que fue incluido en el santoral de la Iglesia Ortodoxa, celebrándose su fiesta el 19 de noviembre/2 de diciembre.

13. La evolución del nombre es la siguiente: el sustantivo sánscrito बोधिसत्व *Bodʰisattva* pasó al árabe como بوذاسف *Būḏāsaf*, que, por error de copista, se convirtió en يوذاسف *Yūḏāsaf* (la que puede armar un simple puntito de más), para finalmente dar en griego Ἰωασαφ o bien Ιωσαφατ.

2.4.4. Literatura religiosa autóctona

Los modelos bizantinos sirvieron de punto de arranque para la creación de la literatura religiosa rusa autóctona, la cual, como resulta obvio decirlo, presenta características propias, como, por ejemplo, su vinculación a acontecimientos históricos y políticos concretos.

2.4.4.1. *Hagiografías*

Dentro del terreno hagiográfico resalta la figura del ya mencionado San Néstor Espelaíta[14] (**Прп҃бный Не́стѡръ Пече́рскїй**, 1056-1114), quien vivió y ejerció su ministerio en el Monasterio de las Grutas de Kíev (Киево-Печерский монастырь), donde ingresó a la edad de diecisiete años y permaneció hasta su muerte, desarrollando allí una intensa labor literaria. Se le considera autor de dos importantísimas obras hagiográficas: la *Vida del santo y venerable padre nuestro Teodosio, abad espelaíta* (Житьѥ ст҃а и҆ прп҃на ѡ҆ц҃а нашего ѳеѡ҆досьꙗ игоумена печерьскаго) y *Lectura sobre la vida y el asesinato de los dos bienaventurados mártires Borís y Glěb* (Ѵтеніе ѻ҆ житіи и ѻ҆ погꙋбленіи бл҃жнꙋю ст҃рпцꙋ Бориса и Глѣба).

Fundador, junto a San Antonio Athonita (†1073), del Monasterio de las Grutas de Kíev, San Teodosio Espelaíta (1008-1074) fue elegido en 1057 abad del mismo, en el que introdujo la regla monástica de San Teodoro Estudita (Θεόδωρος ὁ Στουδίτης, 758-826), que, a partir de aquí, se extendería por los cenobios de todas las Rusias. Se supone que Néstor escribió su hagiografía hacia el año 1088, si bien el manuscrito más antiguo en el que se conserva, el Códice de la Catedral de la Dormición de Moscú (Успенский сборник), data del siglo XII. Esta obra, cuyo íncipit reza: "*Te doy las gracias, soberano mío, Señor Jesucristo, pues a mí, (siendo) indigno, me has permitido ser narrador para tus santos ascetas…*" (Бл҃годарю тѧ, вл҃ко мои, Гн҃ іс х҃е, ꙗко съподобилъ мꙗ ѥси, недостонааго, съповѣдателꙗ быти ст҃ыимъ твоимъ въгодьникомъ…), está construida según los modelos bizantinos, sobre todo según la *Vida de San Antonio Abad* (Βίος καὶ πολιτεία τοῦ ὁσίου πατρός ἡμῶν Αντωνίου), escrita por San Atanasio de Alejandría (296-373) hacia el año 357. También se encuentran pasajes que son traducción de la *Vida de San Sabas el Santificado* (Βίος τοῦ Ὁσίου Σάββα τοῦ Ἡγιασμένου) de Cirilo Escitopolitano (525-559). La composición se basa en el típico esquema hagiográfico bizantino, dividido en apartados obligatorios, como son la infancia, los hechos, la muerte y los milagros. No podemos suponer, por lo tanto, que todos los sucesos narrados de la vida del protagonista tengan una base histórica real. Esta hagiografía de San Teodosio Espelaíta se caracteriza por la pureza y elegancia de la lengua y por su estilo elevado, ceremonioso y solemne,

14. *Espelaíta*, castellanización del griego σπηλαΐτης, del que **пече́рскїй** es calco.

pero también moderado y sin adornos retóricos. Dicho estilo, característico del siglo XI, se conoce como "estilo monumental" (монументальный стиль).

Otra versión de la hagiografía de San Teodosio ha quedado recogida en el capítulo octavo del *Patericón Espelaíta* (Патерикъ Печерскыи), un florilegio de vidas de santos relacionados con el Monasterio de las Grutas de Kíev, que fueron recopiladas por San Simón (†1226), obispo de Vladímir-Súzdal'. Las narraciones contenidas en este Patericón son ejemplos de la prosa narrativa de la Ruś y aportan mucha información sobre la vida monástica de aquel tiempo, pero también sobre la vida fuera de los muros de monasterio.

El mencionado capítulo octavo del *Patericón Espelaíta* se complementa con otros tres capítulos que vienen a continuación: *Discurso de Néstor, monje del Monasterio Espelaíta, sobre el traslado de las reliquias del santo venerable padre nuestro Teodosio Espelaíta* (Слово Нестора, мниха манастыря печерьскаго, о прересенїи мощемь ст҃а прп҃на ѡ҃ца нашего Ѳеодосїѧ печерьскаго), *Sobre el forjado del relicario del santo venerable padre nuestro Teodosio Espelaíta* (О покованїи рацѣ прп҃на ѡ҃ца нашего Ѳеодѡсїѧ печерьскаго) y *Encomio al venerable padre nuestro Teodosio, abad espelaíta, que está en la teososta*[15] *ciudad de Kíev* (Похвала прп҃номоу ѡ҃цю нашемоу Ѳеодѡсїю, игоуменоу печерьскомоу, иже есть въ бг҃оспасаемо҃ градѣ Киевѣ).

Mártires de la no violencia, los santos hermanos Borís-Román (±990-1015) y Gleb-David (†1015), hijos de San Vladimiro de Kíev, quienes prefirieron dejarse asesinar por orden de su hermano mayor Svjatopólk I el Maldito (Святополк Окаянный 978-1019) antes de alzarse en armas contra él, son los protagonistas de dos relatos hagiográficos. Uno de ellos es la ya mencionada obra de San Néstor Espelaíta *Lectura sobre la vida y el asesinato de los dos bienaventurados mártires Borís y Glěb* (Ѵтеніе ѻ҃ житіи и ѻ҃ погубленіи бл҃жную стр҃пцу Бориса и Глѣба). El otro, de autor anónimo, aunque a veces atribuido al Monje Jacobo (vid. § 2.4.4.2.), es conocido como *Narración, pasión y alabanza de los santos mártires Borís y Glěb* (Съказаниѥ и страсть и похвала ст҃юю мч҃никоу Бориса и Глѣба), el cual comienza con una cita del Salmo CXII (CXI según LXX), versículo 2: *El linaje de los justos se bendecirá* (Родъ правъıихъ бл҃гословитьсѧ).

Al igual que en la *Vida de San Teodosio*, San Néstor en su *Lectura*, cuya versión más antigua conservada está recogida en el Códice Silvestriano (Сильвестовский сборник) del siglo XIV, se atiene a los convencionalismos del género hagiográfico bizantino y consta de dos partes. La primera, que comienza remontándose a la Creación y la caída de Adán, describe la infancia y educación de los príncipes Borís y Gleb y culmina con su asesinato en el año 1015 a manos de los sicarios enviados por Svjatopólk el Maldito. La segunda parte trata del descubrimiento de las reliquias de ambos santos en el año 1072, de su traslado a una iglesia construida en Výšgorod, cerca de Kíev, y de los milagros ocurridos junto a sus tumbas.

15. *teososto*, castellanización del griego θεόσωστος, del que бг҃оспасаемыи es calco.

En contraste con la *Lectura* de San Néstor, la anónima *Narración*, cuya fuente más antigua se encuentra en el ya mencionado Códice de la Catedral de la Dormición de Moscú (Успенский сборник), es una obra mucho más emocional y subjetiva, que se ajusta menos a la tradición bizantina y explora el mundo interior de los protagonistas, con pasajes de profundo patetismo, como, p. ej., el lamento de Borís al ser informado del fallecimiento de su padre, el soberano de Kíev Vladimiro I:

Оувы мнѣ. свѣте очию моѥю. сиꙗниѥ и ꙁаре лица моѥго. бъꙁдро оуности моѥѣ. наказаниѥ недораꙁоумѣниѧ моѥго. оувы мнѣ. оч҃е и гн҃е мои. къ комоу прибѣгноу. къ комоу въꙁьрю. къде ли насыщюсꙗ таковааго бл҃гааго оучениѧ и каꙁаниꙗ раꙁоума твоѥго. оувы мнѣ. оувы мнѣ. како ꙁаиде свѣте мои. не соущоу ми тоу. да быхъ понѣ самъ чьстьноѥ твоѥ тѣло своима роукама съпрꙗтꙗлъ и гробоу предалъ. нъ то ни понесохъ красоты моужьства тѣла твоѥго. ни съподобленъ быхъ цѣловати добролѣпьныхъ твоихъ сѣдинъ. нъ о блаженичѥ. помѧни мѧ въ покои твоѥмь. ср҃дце ми горить. д҃ша ми съмыслъ съмоущаѥть и не вѣмь къ комоу ѡбратитисѧ и къ комоу сию горькоую печаль простерети. къ братоу ли ѥгоже быхъ имѣлъ въ оц҃а мѣсто. нъ тъ. мьню. о соуѥтии мирьскыихъ пооучаѥтьсꙗ и о биѥнии моѥмь помышлꙗеть.

¡Ay de mí, luz de mis ojos, resplandor y brillo de mi rostro, rienda de mi juventud, corrección de mi insensatez! ¡Ay de mí, padre y señor mío! ¿A quién acudiré, a quién miraré, dónde me saciaré de tan buena enseñanza y corrección de tu numen? ¡Ay de mí, ay de mí! Cómo ocurrió, luz mía, no estando yo allí, para que por lo menos pudiera sepultar tu digno cuerpo con mis manos y darlo a la tumba, pero ni transporté la belleza de la hombría de tu cuerpo, ni tuve ocasión de besar tus canas venerables. Pero, oh bendito, recuérdame en tu reposo. Mi corazón arde, mi alma pierde el sentido, y no sé a quién dirigirme y a quién exponer esta amarga aflicción: a mi hermano, al que tendría en lugar de mi padre, pero éste, pienso, se interesa por las vanidades mundanas y planea mi asesinato.

(Texto tomado de Čiževskij 1957: 13. Traducción de S. Alvarado)

Igualmente desgarrador es el discurso que, suplicando por su vida, Gleb dirige a sus asesinos:

Не дѣите мене. братиꙗ моꙗ мїлаꙗ и драгаꙗ. не дѣите мене. ни ничто же вы ꙁъла сътворивъша. не брезѣте. братиѥ и г҃дье. не брезѣте. коую обидоу сътворихъ братоу моѥмоу и вамъ. братиѥ и г҃дье мои; аще ли каꙗ обида. ведѣте мꙗ къ кнꙗꙁю вашемоу. а къ братоу моѥмоу и г҃дноу. помилоуите оуности моѥѣ. помилоуите. г҃дье мои. вы ми боудѣте господиѥ мои. а аꙁъ вамъ рабъ. не пожьнете мене отъ житиꙗ не съꙁьрѣла. не пожьнѣте класа. не оуже съꙁьрѣвъша. нъ млеко безълобиꙗ носѧща. не порѣжете лоꙁы не до коньца въꙁдрастъша. а плодъ имоуща. молю вы сꙗ и милъ вы сѧ дѣю. оубоитесꙗ рекъшааго ѹсты ап҃льскы. не дѣти бываите оумы. ꙁълобиѥмь же младеньствоуите. а оумы съвьршени бываите. аꙁъ. братиѥ. и ꙁълобиѥмь и въꙁдрастъмь ѥще младеньствоую.

се нѣсть оубинство. нъ сырорѣзаниѥ[16]. чьто зъло сътворихъ съвѣдѣтельствоуите ми. и не жалю си. аще ли кръви моѥѣ насытитисѧ хоуете. оуже въ роукоу въ ѥсмь. братиѥ. и братоу моѥемоу. а вашемоу кнѧзю.

No me toquéis, hermanos míos amados y queridos, no me toquéis. Nada malo os he hecho. No me dañéis, hermanos y señores, no me dañéis. ¿Cuál ofensa hice a mi hermano y a vosotros, hermanos y señores míos? Si (hay) alguna ofensa, conducidme a vuestro príncipe y a mi hermano y señor. Apiadaos de mi juventud, apiadaos, señores míos. Vosotros seréis mis señores y yo vuestro siervo. No me seguéis de una vida no madura, no seguéis la espiga que aún no ha madurado, sino que lleva la leche de la inocencia. No cortéis la vid que no ha crecido hasta el final, pero tiene fruto. Os ruego y me entrego a vuestra misericordia. Temed lo dicho por boca del apóstol: –No seáis niños en el entendimiento, haceos niños en la maldad, pero sed perfectos en el entendimiento[17]. Yo, hermanos, aún soy niño en la maldad y en la edad. Esto no es un asesinato, sino un infanticidio[18]. Lo que hice mal, atestiguádmelo y no me quejaré. Si queréis saciaros de mi sangre, ya estoy en vuestras manos, hermanos, y en las de mi hermano, vuestro príncipe.

(Texto tomado de Čiževskij 1957: 20-21. Traducción de S. Alvarado)

La última parte de la obra es un apéndice titulado *Relato de los milagros de los dos mártires de Cristo Román y David* (Съказаниѥ ѿ҆ ѿ҆ѡ҆ сѿ стою стрѧтьрпьцю хрвоу романа и дв҃да), en el que se describen seis milagros ocurridos por la intercesión de los santos hermanos mártires.

Por tratar de fratricidios inducidos por cuestiones sucesorias, estas hagiografías de los santos Borís y Gleb tienen como antecedente la *Vida del bienaventurado príncipe checo Vjačesláv* (**Житїе блаженнаго кнѧзѧ Вѧчеслава чешскаго**), sobre San Wenceslao (907-935), duque de Bohemia, quien fue asesinado por instigación de su hermano Boleslao I el Cruel (Boleslav Ukrutný 915-872). Habiéndose perdido su original glagolítico en redacción morava, de esta hagiografía se pueden encontrar dos distintas versiones cirílicas en redacción rusa, una que figura en el *Gran Menologio* (**Вели́кїѧ Че́тїи Мине́и**) de San Macario de Moscú (1482-1563) y otra que fue descubierta por el filólogo livonio Aleksándr Christofórovič Vostókov (1781-1864), por lo que es pertinente incluir también esta obra en el presente apartado de hagiografías autóctonas.

16. сырорѣзаниѥ: hápax sobre el que ni Miklosich ni Sreznévskij se pronuncian, pero que podría interpretarse como calco del griego βλαστοτομία, es decir, "ablación de un retoño", de βλαστός "brote, retoño" y τομεῖν "cortar".

17. No seáis niños… entendimiento: Cf. I Corintios XIV, 20.

18. *infanticidio*: literalmente "blastotomía", castellanización del griego βλαστοτομία. Véase la nota nº 16.

Famoso entre sus contemporáneos como predicador y hacedor de milagros, San Abrahamio de Smolensk (Авраамий Смоленский, ±1150-±1224) fue también conocido por su caridad hacia los enfermos y necesitados, lo que no le libró, debido a las envidias que suscitaba, de ser perseguido por las autoridades religiosas, aunque al final fue rehabilitado y acabó sus días como abad de un monasterio. Su discípulo Efrén escribió su hagiografía con el título: *Vida y sufrimiento de nuestro venerable padre Abrahamio abad, que se distinguió en muchos sufrimientos, nuevo taumaturgo entre los santos de la ciudad de Smolensk* (**Житїе и҆ трьпѣнїе прп҃бнаго ѡ҆ц҃а нашего А҆вра́мїа и҆гꙋмена, просвѣтив́шагосѧ въ трьпѣнїи мно́ѕѣ, новаго чюдотворца въ ст҃ы҆х града Смоленьска**), cuyas diferentes versiones fueron publicadas, junto con los oficios del 21 de agosto, fiesta del santo, por Sergéj P. Rózanov en 1912. Con anterioridad, una de estas versiones ya había sido recogida por San Macario Moscovita en su *Gran Menologio* (**Вели́кїѧ Че́тїи Мине́и**, vid. § 2.7.1.2.1.).

2.4.4.2. *Textos piadosos y sapienciales*

El primer autor de la literatura antigua rusa cuyo nombre se conoce es Hilarión (Иларион, fl. 1030-1055), de quien dice el *Relato de los años pasados* (Се повѣсти времѧньнꙑ҆х лѣ҃т): *Año 6558 (1051).* "*Nombró Jarosláv metropolitano a Hilarión, a un ruso, en (la catedral de) Santa Sofía, habiendo reunido a los obispos*" (В лѣ҃т .ѕ҃.ф҃.н҃д· Постави Ꙗрославъ Лариѡна митролитомь· Русина· въ ст҃ѣи Соѳьи· собранъ еп҃пꙑ·:~). El nombramiento de un ruso para la sede de Kíev, que hasta entonces había sido ocupada por prelados griegos, muy posiblemente lo dispuso Jarosláv el Sabio sin contar con la aprobación del patriarca de Constantinopla en un intento de afirmar la autocefalia de la Iglesia Rusa frente a Bizancio. Sin embargo, este anhelo de autonomía no tuvo mucho éxito, ya que Hilarión fue arzobispo metropolitano por poco tiempo y, tras la muerte de Jarosláv, fue reemplazado otra vez por un griego llamado Efrén, como así lo confirma la Segunda Crónica de Nóvgorod en su entrada correspondiente al año 1055.

La más importante obra de Hilarón tiene el historiado título de *Sobre la ley dada por Moisés, y sobre la gracia y la verdad que han existido por Jesucristo, y cómo la ley se fue y la gracia y la verdad llenaron toda la tierra, y la ley se extendió por todas las naciones y también a nuestra nación rusa, y alabanza de nuestro soberano Vladímir, gracias al cual fuimos bautizados y oración a Dios por toda nuestra tierra* (О законѣ мѡѷсѣомъ данѣѣмъ, и ѡ бл҃годѣти и истинѣ і҃сомъ хр҃тъмъ бывшїи. И како законъ ѿтиде, благодѣть же и истина всю землю исполни, и вѣра въ всѧ ꙗзыкы простресꙗ и до нашего ꙗзыка роускаго, и похвала каганоу[19] нашемоу

19. No deja de llamar la atención el que, habiendo sido Vladimiro I un príncipe cristiano y estando en esa época ya camino de los altares, sea citado como каганъ, forma eslava de un título propio de los gobernantes asiáticos, que en prototurco aparece como *xağan*, en mongol como *хаан*, en árabe, persa

влодимероу, ѿ негоже кр҃щени быхомъ и мл҃тва къ бг҃ѫ ѿ всеа ꙁьмлѧ нашеа), si bien se conoce convencionalmente como *Sermón sobre la Ley y la Gracia* (Слово о законе и бланодати). Compuesta hacia el año 1040, esta obra, nos ha llegado en unos cincuenta manuscritos, lo que da fe de su éxito, en su mayoría de los siglos XV y XVI. Fue editada por primera vez en 1844 dentro del libro *Monumentos de la literatura espiritual de tiempos del gran príncipe Jarosláv I* (Памятники духовной литературы времен великого князя Ярослава I) del arcipreste Aleksándr Vladímirovič Górskij (1812-1875), en el que también se recoge otra importante obra de Hilarión, la *Confesión de fe* (Исповѣданїе вѣры), que viene a ser como una paráfrasis ampliada del Símbolo Niceno-Constantinopolitano en la que se exponen todos los dogmas de la Iglesia Ortodoxa Rusa.

El *Sermón sobre la Ley y la Gracia*, en el que se demuestra con argumentos tomados de las Sagradas Escrituras la superioridad doctrinal y moral del Nuevo Testamento sobre el Antiguo, encuentra su punto culminante y, por así decirlo, su razón de ser, en el encendido panegírico dedicado a San Vladimiro, que ocupa la última parte del *Sermón* y que empieza así:

> Хвалить же похвалныими гласы римьскаа страна Петра и Павла, имаже вѣроваша въ Іс҃а Хр҃та, Сн҃а Бж҃їа · Асїа и Ефесъ и Патмъ Іωанна Бг҃ословьца, Індїа Ѳωмꙋ, Егѵпетъ Марка. Всѧ страны и гради и людїе чтѫть и славѧть коегождо ихъ оучителѧ, иже наоучиша ѧ православнѣи вѣрѣ. Похвалимъ же и мы, по силѣ нашеи, малыими похвалами, великаа и дивнаа сътворьшааго, нашего оучителѧ и наставника, великааго кагана нашеа ꙁемли Володимера, вънѫка старааго Игорѧ, сына же славнааго Свѧтослава, иже въ своа лѣта владычествꙋюще, мѫжьствомъ же и храборъствомъ прослѫша въ странахъ многа҃, и побѣдами и крѣпостїю поминаютсѧ нынѣ и словѫть, не въ хѫдѣ бо и невѣдомѣ ꙁемли владычьствоваша, нъ въ Роуськѣ, ꙗже вѣдома и слышима есть всѣми четырьми конци ꙁемли~

> Alaba con voces de alabanza la tierra romana a Pedro y Pablo, gracias a los cuales creyeron en Jesucristo, Hijo de Dios. Asia, Éfeso y Patmos a Juan el Teólogo, la India a Tomás, Egipto a Marcos. Todos los países, ciudades y gentes honran y glorifican cada cual a sus maestros, que les enseñaron la fe ortodoxa. Alabemos también nosotros (aunque), conforme a nuestra fuerza, con alabanzas pequeñas, al que hizo cosas grandes y admirables, a nuestro maestro y preceptor, al gran soberano de nuestra tierra Volodímer, nieto del viejo Ígoŕ, hijo del glorioso Svjatosláv, a los que en sus años de gobierno respetaron en muchos países por su hombría y heroísmo y ahora recuerdan y glorifican por sus victorias y poderío, pues no gobernaron en una tierra mísera y desconocida, sino en Rusia, la que es conocida y respetada en todos los cuatro confines de la tierra.
>
> (Texto según Moldován 1984: 91-92. Traducción de S. Alvarado)

---

y turco osmanlí como خاقان *ḫāqān* o خان *ḫān*, en turco como *han*, en azerí como *xan*, en uzbeco como *xon*, etc., etc.

Entre otras obras de Hilarión, cuya perfección estilística y maestría retórica dan testimonio del altísimo nivel que había alcanzado la literatura rusa tan solo pocos decenios después de la cristianización, cabe citar la *Instrucción a todos los cristianos ortodoxos acerca del beneficio espiritual* (Пооучениѥ о пользѣ дш҃евнѣи къ всемъ православнымъ хр҃тианомъ) y una *Oración* (Молитва), que a veces ha sido considerada como un apéndice del *Sermón sobre la Ley y la Gracia*.

Contemporánea del *Sermón* de Hilarión, e indudablemente influida por este, es otra obra titulada *Memoria y alabanza del príncipe ruso Volodímer (Vladímir), de cómo se bautizó Volodímer, y bautizó a sus hijos, y a toda la tierra rusa de confín a confín, y cómo se bautizó la abuela de Volodímer, Ól'ga, antes de Volodímer. Escrito por el Monje Jacobo* (Памѧ҃ и похвала кн҃ѕю Рускому Володимеру како кр҃тисѧ Володимеръ, и дѣти своѧ кр҃ти, и всю землю Рускую ѿ конца до конца, и како кр҃тисѧ баба Володимерова Ѡлга пре҃ Володимера. Списано Іаковомъ мнихомъ). Se trata de otra de las obras más antiguas de la literatura rusa y se supone que fue escrita a mediados del siglo XI, aunque, como es lo habitual, nos ha llegado en una docena de copias muy posteriores, la más temprana de las cuales data del año 1494, y las restantes se escalonan entre los siglos XVI y XVII. Existió, al parecer, otro ejemplar anterior, fechado en 1414, pero quedó destruido, al igual que otros muchos importantes documentos, en el incendio de Moscú del año 1812.

Esta obra, de un altísimo valor histórico, amén de literario, consta de tres partes bien diferenciadas: la primera, que da nombre al conjunto, se titula *Memoria y alabanza del príncipe ruso Volodímer* (Памѧ҃ и похвала кн҃ѕю Рускому Володимеру) y la segunda parte, *Alabanza de la princesa Ól'ga* (Похвала кнѧгини Ѡльги). En cuanto a la tercera parte, uno de cuyos fragmentos es la *Oración del santo príncipe Volodímer* (Молитва ст҃го кн҃зѧ Володимера), parece un añadido posterior en el que se repiten algunos motivos ya dichos en la primera parte, y combina fragmentos, ya biográficos, ya discursivos, que parecen tomados de fuentes diversas.

En cuanto al autor, el monje Jacobo (Іаковъ мнихъ), apenas se sabe nada de él, si bien se supone que fue un monje espelaíta del círculo del metropolitano de Kíev.

Continuador de la tradición empezada por Hilarión, San Cirilo de Túrov (Кирилл Туровский) es considerado como el predicador más importante del siglo XII. Sus datos biográficos, como es común en los autores medievales, se pueden reconstruir solo de forma muy aproximada. La fecha de su nacimiento no es conocida, aunque, por lo general se sitúa hacia 1130. De su hagiografía, escrita en el siglo XIII, se puede deducir que nació en el seno de una familia rica de Túrov (en bielorruso Turaŭ) y que entró joven en la vida monástica. Se convirtió en obispo de Túrov hacia 1169 y murió antes del año 1182.

San Cirilo de Túrov fue reconocido como un excelente orador, muy apegado a la tradición. Su erudición era muy amplia y sin duda conocía muy bien la lengua griega, de modo que supo adaptar los modelos de la retórica patrística, sobre todo de San Gregorio Nacianceno (329-389) y de San Juan Crisóstomo. Utilizaba una lengua muy culta y muy cuidada, un eslavo eclesiástico refinado y sin rusismos.

Las homilías de San Cirilo de Túrov, entre las que se pueden citar, por ejemplo, *Homilía para el santo domingo, para el luminoso día de la resurrección de Cristo según los escritos proféticos* (Слово на ст҃оую нелю, въ свѣтлоносныи дн҃ь въскр҃ниа хр҃ва ѿ прорѵескы҃ пїсанїи), *Homilía sobre el descendimiento del cuerpo de Cristo de la cruz* (Слово о снатїи тѣла хр҃ва съ кр҃та), *Homilía sobre la ascensión del Señor* (Слов҃ на възнесенїе гн҃е), *Homilía para el nuevo domingo después de Pascua* (Слово ѥ новоую нелю по пасцѣ), *Homilía sobre el concilio de los 318 santos padres, demostración (sacada) de las Sagradas Escrituras acerca de Cristo Hijo de Dios y alabanza de los padres del santo Concilio de Nicea para el domingo antes de Pentecostés* (Слово на съборъ ст҃ы҃ оц҃ь т҃ и н҃і, ѿ ст҃ы҃ книгъ оуказанїе ѡ хр҃ѣ сн҃ѣ бж҃їи и похвала ѡц҃ю ст҃го никенскаго събора в нел҃ пр҃е н҃.цн), etc., fueron muy apreciadas. Estaban dirigidas a un público cultivado, capaz de valorar el arte retórico del autor. De su gran popularidad da testimonio el hecho de que fueron continuamente copiadas, junto con traducciones de obras de los Santos Padres de la Iglesia Oriental, en antologías tituladas *Panegíricos* (**Торже́ственники**). Dejó también muchos otros escritos, entre ellos, un ciclo de *Oraciones para toda la semana* (Молитвы на всю седмицꙋ). En el año 1821, el arriba mencionado arqueólogo y filólogo Konstantín Fëdorovič Kalajdóvič publicó en Moscú en el libro titulado *Monumentos de la Literatura Rusa del siglo XII* (Памятники Російской Словесности XII вѣка) veintiuna homilías de San Cirilo de Túrov. Se trata de una edición muy curiosa en la que los textos aparecen escritos con el alfabeto civil de la época.

Según se puede deducir de la cantidad de manuscritos conservados, la literatura de peregrinación fue, junto con la hagiográfica, el género más cultivado de la época de la Ruś de Kíev anterior a la invasión tártaro-mongola. La obra más célebre y difundida fue la que se conoce bajo el título de *Vida y viaje de Daniel abad de la tierra rusa* (**Житїє и҆ хожєнїє Данила рꙋскыѧ землѧ и҆гоумена**), según el manuscrito que sirvió de base a la edición de Michaíl Alekséevič Venevítinov (1844-1901) en 1877. No obstante, las denominaciones de esta obra varían según las distintas fuentes, ya que nos ha llegado en más de cien copias, las más antiguas de las cuales datan del siglo XV, lo que da testimonio de la enorme aceptación de la que gozó. Por otro lado, es casi la única fuente de noticias sobre su autor, de quien se supone que en su juventud fue monje del Monasterio de las Grutas de Kíev y, andando el tiempo, llegó a convertirse en abad de alguno de los monasterios de Černígov.

El autor a principios del siglo XII emprendió un viaje de peregrinación a Palestina, probablemente encabezando un grupo más amplio de gente, durante el cual visitó Constantinopla, Éfeso y Chipre. Luego permaneció más de un año en el Monasterio del San Sabas, cerca de Jerusalén, para posteriormente visitar Jericó, Belén y otros lugares de Tierra Santa. Todas estas vivencias quedaron reflejadas en su obra, un libro de peregrinaje típicamente medieval, que debío de servir como guía a posteriores viajeros, sin que falten las advertencias sobre los peligros que pueden acechar durante el camino. Daniel describe los paisajes y monumentos que ve en el transcurso de su periplo, intercala leyendas bíblicas y apócrifas y alude a los episodios de la historia de la Iglesia que de una u otra manera se relacionan

con los sitios que visita. Es interesante la narración sobre los encuentros con Balduino I (1058-1118), rey de Jerusalén, lo que permite situar cronológicamente el viaje entre los años 1106 y 1108, así como sobre las misas y los oficios religiosos en el Templo hierosolomitano. Su nostalgia de la patria queda de manifiesto en los pasajes en donde describe las bellezas de los lugares visitados, comparándolos con los de Rusia. Así, por ejemplo, compara el Jordán con el río Snov, que pasa por la región de Černígov.

La obra del abad Daniel sirvió de fuente de inspiración para los que escribieron libros de viajes durante los siglos siguientes. Influyó, por ejemplo, en el libro *Viaje allende los tres mares* (**Хоженїє за трї морѧ**) del comerciante tueriense del siglo XV llamado Afanásij Nikítin (vid § 2.6.4.1). Fue el modelo para la literatura rusa de peregrinaje, de igual modo que el *Relato de los años pasados* (Сє повѣсти времѧньнꙑ҃ лѣ҃), fue el modelo indiscutible para todo el género cronístico posterior.

En este capítulo de la literatura religiosa autóctona pueden caber también las obras escritas en el territorio de la "Slavia Orthodoxa" y que luego gozaron de gran popularidad y difusión por toda Rusia. Tal es el caso de la producción más significativa del búlgaro Juan Exarca (Іωаннъ Єѯархъ), el *Hexamerón* (Шестоⷣнье), una interpretación del relato bíblico de la creación del mundo que tiene carácter de compilación y se encuadra en uno géneros más típicos de la literatura eclesiástica bizantina. El *Hexamerón* de Juan Exarca es un detallado florilegio, construido con fragmentos de obras de algunos escritores griegos, principalmente del *Hexamerón* (Ἐξαήμερον) de San Basilio el Grande, así como de la obra homónima de Severiano de Gabala (†408), y de pasajes escogidos de San Juan Crisóstomo y de Teodoreto de Cirro (393-460). Se incluyen además citas tomadas de las obras de Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) Περὶ τὰ ζῷα ἱστορίαι o *Historia animalium* y Περὶ ζῴων μορίων o *De partibus animalium* en reelaboración del monje Melecio (Μέλετιος Μοναχός, siglo VIII), así como añadidos del propio Juan Exarca, como, por ejemplo, la descripción del palacio del zar Simeón I el Grande. El *Hexamerón* de Juan Exarca se conserva en diversos manuscritos en redacción rusa de los siglos XIII, XIV y XV.

De difícil clasificación, al estar escritas por seglares, las obras que se verán a continuación, por su carácter sapiencial también pueden incluirse dentro de este apartado.

Nieto de Jarosláv el Sabio e hijo del gran príncipe de Kíev Vsévolod I Jaroslávič (1030-1093) y de Anastasia (1035-1067), hija del emperador bizantino Constantino IX Monómaco (Κωνσταντίνος Θ΄ Μονομάχος ± 1000-1055), Vladímir Vsévolodovič Monomách (1053-1125) fue uno de los políticos y gobernantes rusos más capaces de la Edad Media, que intentó unificar un país fragmentado y castigado por las guerras entre los señores feudales en su lucha por el poder. En el año 1113 accedió al trono de Kíev y aseguró la unificación de la Ruś, que, sin embargo, tras su muerte acabaría por desmoronarse, cayendo en la anarquía y en las luchas intestinas hasta sucumbir poco más de un siglo después bajo las hordas de Bat Xān (vid. § 2.5.).

La más importante obra de Vladimiro Monómaco se conoce con el título de *Didascalia* (Поученье) y empieza:

Азъ худыиѝ дѣдомъ своѝмъ ꙗрославомъ · блг҃влнымъ славнымъ наре҃нѣмь въ кр҃щнїѝ · василиѝ · русьскымь именемь володимиръ · ѡц҃мь възлюбленымь · и мт҃рью своёю · мьномахы · [во благоучести наказанъ · чадомъ моимъ преспеꙗти въ добродѣтелꙗхъ желаꙗ · се пишу поученье вамъ възлюблении] и х҃ьꙗны людиѝ дѣлѧ.

Yo, mísero, llamado en el bautismo Basilio por mi glorioso y bendito abuelo, y de nombre ruso Volodímir, amado por mi padre y por mi madre Monómaca educado en la piedad, queriendo que mis hijos prosperaran en las virtudes, escribí esta didascalia para vosotros, queridos, y para las gentes cristianas.

(Texto según Kamčátnov 2009: 424. Traducción de S. Alvarado)

Está dirigida a sus hijos, a modo de testamento espiritual. En esta obra, en la que abundan las citas de las Sagradas Escrituras, especialmente del *Libro de los Salmos*, se plasma la imagen del gobernante ideal, siguiendo los modelos de un género tradicional de la literatura bizantina, que también es propio del Occidente medieval, el conocido como *Espejo de príncipes* (*Speculum principum*). Sus reflexiones y consejos se entremezclan con ejemplos sacados de su experiencia personal y, precisamente por esto, lo más valioso de la obra son aquellos pasajes que se basan en sus propias vivencias, inaugurando así el género autobiográfico en la literatura rusa. A tenor de las informaciones contenidas en el texto, se puede suponer que la obra fue escrita entre 1117, año de la última batalla que describe Monomách, y 1125, que es el año de su muerte. Nos ha llegado una sola versión primigenia de la obra, conservada en *Manuscrito Laurenciano* (Лаврентьевский список), del año 1377, en la que también figura la versión más antigua del *Relato de los años pasados* (Се повѣсти времѧньны҃ лѣ҃) (vid § 2.4.5.1.).

De encuadre aún más problemático es otro escrito sapiencial de finales del siglo XII o principios siglo XIII, cuyo autor es un personaje rodeado de misterio, conocido con el nombre de Daniel el Recluso (Даниил Заточник), del que se conservan en manuscritos bastante tardíos, del siglo XVI en adelante, varias obras o, mejor dicho, diferentes reelaboraciones y con distintos títulos, p. ej., *Relato de Daniel el Recluso que escribió a su príncipe Jarosláv Volodímerovič* (**Слово Даниѝла Заточеника · е҃ написа̀ своéмꙋ кн҃зю Ꙗрослáвꙋ Володи́меровичю**), *Misiva de Daniel el Recluso al gran príncipe Jarosláv Vsévolodovič* (**Слово Даниѝла Заточенаго к великомꙋ кн҃зю Ꙗрослáвꙋ Всеволодовичю**) o bien *Súplica de Daniel el Recluso a su príncipe Jarosláv Vsévolodovič* (**Даниѝла Заточеника · моление к своемꙋ кн҃зю Ꙗрослáвꙋ Всеволодовичю**), etc., de un mismo texto cuya versión original se ha perdido.

El tono de la obra es autobiográfico y subjetivo, lo cual es poco frecuente en la literatura de la época. De su contenido se deduce que el autor era una persona muy culta, que, por razones que se desconocen, había caído en desgracia, por lo que se encontraba reducido a la indigencia y excluido de la sociedad. *Zatóč(e)nik* significa 'encarcelado', 'recluido', 'enclaustrado' o incluso 'desterrado', pues como relata, pasaba sus días a orillas del lago Láča, no lejos de Carelia. Se dirige un príncipe poderoso llamado Jarosláv, no plenamente identificado, en busca de ayuda,

como puede apreciarse en los siguientes pasajes tomados de Ivánov, Súminkova, Pankrátova 1990: 291-301 (Traducción de S. Alvarado):

Кн҃же мо́и, гн҃е. и҆зба́ви мѧ ѿ нищеты сеѧ̀, ꙗ҆́ко се́рнꙋ ѿ тенета, а҆́ки птен́ца ѿ клѧпци · ꙗ҆́ко оу҆тѧ ѿ ноѓти носимаго ѧ҆́стреба · ꙗ҆́ко ѡ҆вца ѿ оу҆стъ лво́въ.

¡Príncipe mío, señor! Sálvame de esta pobreza, como a una gamuza de la red, como a un pájaro de la jaula, como a un patito de las garras del gavilán que se lo lleva, como a una oveja de la boca del león.

Llena de halagos al príncipe para ganarse su simpatía, como, p. ej.:

Кнѧже мои гн҃е · ꙗ҆ви́ ми зра́къ лица своего · ꙗ҆́ко гл҃съ тво́и сладокъ и҆ ѡ҆бра҃ твой кра́сенъ · мѐ истачають оу҆стнѣ твоѝ · и посланїе твоѐ а҆ки раи с плодо҃ · рꙋцѐ твоѝ испо҃нени ѿ злата ѳарсиска.

¡Príncipe mío, señor! Muéstrame el semblante de tu rostro, pues tu voz es dulce y tu aspecto hermoso, tu boca destila miel y tu subvención un paraíso con fruto. Tus manos están llenas de oro de Tarsis.

Daniel intenta ganar el favor del príncipe exponiendo su sabiduría y conocimientos:

Гн҃е · не зри на внѣшнꙗꙗ моꙗ · но возри внꙋтренꙗꙗ моꙗ · а҃ бо ѡдѣниѐ скꙋдѐ есмь, но разоумо҃ ѡбилѐ. Юнъ възрастъ имѣю · но ста҃ смыслъ во мнѣ. Бы҃ парꙗ мыслїю своею, а҆́ки ѡрѐ по воздꙋхꙋ.

¡Señor! no mires mi aspecto exterior, sino mi interior; pues yo en las vestiduras soy mísero, pero soy rico en entendimiento. Tengo joven edad, pero hay pensamiento maduro en mí. Con mi pensamiento volaría como un águila por el aire.

Азъ бо кн҃же ни за море ходилъ · ни ѿ философъ наꙋчихсѧ · но бы҃ аки пчела · падаѧ по розны҃ цвѣто҃ · совокꙋплѧѧ медвеный сотъ · тако и азъ · по многи҃ книгамъ исъбираѧ сладость словеснꙋю и разꙋ҃.

Pues yo, ¡oh príncipe!, no fui allende el mar, ni aprendí de filósofos, sino que fui como una abeja, cayendo por diferentes flores y reuniendo un panal de miel; así yo también fui reuniendo a través de muchos libros la dulzura filológica y el entendimiento.

Todo esto lo hace con la secreta y vana esperanza de que el príncipe le nombrara su consejero:

Гн҃е мои · то не море топить корал҃и, но вѣтри · не ѡгнь творить раж҃ение желѣзꙋ, но надыманїе мѣшное · такоже и кн҃зь не самъ впадаеть въ вещь,

но дꙋмци вводѧть. добрымъ бо дꙋмцею дꙋмаѧ, кн҃зь высока стола добꙋдеть, а с лихимъ дꙋмцею дꙋмаѧ — меншего лишенъ бꙋдеть.

¡Señor mío! El mar no hunde los barcos, sino los vientos, el fuego no pone el hierro al rojo, sino el soplido de los fuelles, así tampoco el propio príncipe no yerra en el asunto, sino que lo inducen los consejeros, pues con un buen consejero aconsejando, un príncipe alcanzará un alto trono, pero con un mal consejero aconsejando, será despojado hasta de lo más pequeño.

Daniel aprovecha para criticar, de forma muy audaz para la época, a las clases dirigentes, como puede apreciarse en el siguiente comentario:

Зане кн҃зь щедръ ѡц҃ь есть слꙋгамъ многиѝ · мнозии бо оставлѧють ѡц҃а и мт҃рь, к немꙋ прибѣгаю҃т · добромꙋ бо гс҃динꙋ слꙋжа, дослꙋжитсѧ слободы · а҆ злꙋ гс҃динꙋ слꙋжа · дослꙋжитсѧ болшеи роботы. Зане кн҃зь щедръ — аки рѣка, текꙋща без бреговъ сквози дꙋбравы · напаѩюще не токмо чл҃вѣки, но и звѣри · а҆ кн҃зь скꙋпъ — аки рѣка въ брезѣ҃, а брези камены · нѣлзи пити, ни коня напоити. Боѩринъ щедръ — аки кладѧз сладокъ при пꙋти · напаѩеть мимоходѧщиѝ а҆ боѩринъ скꙋпъ — аки кладѧзь сланъ.

Pues un príncipe generoso es un padre para muchos servidores, pues muchos dejaron padre y madre y corrieron hacia él, porque sirviendo a un buen señor, consiguen la libertad, pero sirviendo a un mal señor, (solo) consiguen más servitud. Porque un príncipe generoso es como un río que corre sin acantilados entre los robledales, dando de beber no solo a los hombres, sino también a los animales, pero un príncipe avaro es como un río con acantilados de piedra; no permite beber, ni abrevar al caballo. Un boyardo generoso es como un pozo de agua dulce junto al camino, da de beber a los transeúntes, pero un boyardo avaro es como un pozo salobre.

Otro estamento privilegiado, el clero, es igualmente objeto de censura:

Мнози бо, ѿшедше мїра сего во иноческаѧ, и паки возвращаютсѧ на мїрское житїе, аки песъ на своѧ блевотины, и на мїрское гоненїе · ѡбидѧ҃т села и домы славны҃х мїра сегѡ, ꙗ҆ко пси ласкосердїи. Идѣ же брацы и пирове, тꙋ черньцы и черницы и беззаконїе · а҆гг҃льскїй имѣѧ на себѣ ѻбразъ, а҆ блꙋднои нрав҃ · ст҃ительскїи имѣѧ на себѣ санъ, а҆ ѻбычаѣ҃ похабенъ.

Pues muchos, habiendo abandonado este mundo por el monacato, de nuevo regresan a la vida mundana como el perro a su vómito, y a la pulsión mundana; recorren los pueblos y las casas de los famosos de este mundo, como perros ansiosos. Donde hay bodas y banquetes, allí hay monjes, monjas y libertinaje; tienen en sí imagen angélica, pero carácter lascivo, tienen en sí dignidad sacerdotal, pero corrupta por la costumbre.

Tampoco está ausente en este escrito uno de los tópicos más típicos de la literatura medieval, la misoginia, que, por si faltara detalle, refleja la brutalidad de la época:

> **То лѣпше ми волъ бꙋръ вести в до҃м свои, нѣжели зла жена. Волъ бо ни молвить, ни зла мыслить · а҆ зла жена бьема бѣсѣтьсѧ · а҆ кротима выситсѧ. Въ богатествѣ гордость приемлеть, а в҆ оубожествѣ ины҃х осꙋжаеть.**
>
> Mejor sería para mí que se metiera un buey pardo en mi casa, antes que una mujer mala, pues el buey no habla, ni piensa cosas malas, pero una mala mujer, si es zurrada, se enfurece, y si es tratada con dulzura, se ufana. En la riqueza adquiere orgullo, pero en la pobreza vilipendia a los otros.

La súplica acaba con los mejores deseos para el príncipe, pasaje en el que el autor, al igual que a todo lo largo de la obra, hace gala de su erudición bíblica y clásica:

> **Гд҃и · дай же кн҃зю нашемꙋ самѱонову си́лꙋ · храбрость алеѯандровꙋ · іѡсифль разꙋмъ · мр҃дость соломѡню и хитрость дв҃довꙋ. И оумножи гд҃и всѧ чл҃вѣкы по҃д рꙋкꙋ его. Бг҃ꙋ нашемꙋ слава и нынѣ, и присно, и в вѣки. Аминь.**
>
> ¡Señor! Da a nuestro príncipe la fuerza de Sansón, el heroísmo de Alejandro (Magno), el entendimiento de José, la sabiduría de Salomón y el ingenio de David. Y acrecienta, Señor, todos los hombres bajo su mano. A nuestro Dios gloria ahora y siempre, por los siglos. Amén.

En resumen, se trata de una obra totalmente atípica y extraordinaria dentro de la literatura de la Ruś por su atrevimiento y por el notable empleo del humor y la ironía. Siendo a todas luces laico su autor, este demuestra tener, como ya más arriba se ha dicho, una amplia cultura, lo que se advierte por la cantidad de citas bíblicas y pensamientos filosóficos, que no duda en entremezclar con dichos y refranes de la sabiduría popular. Por su tono, un tanto irreverente y anarquizante, esta obra tiene sorprendentes e innegables semejanzas con la literatura goliárdica que por aquella época se cultivaba en la Europa Occidental.

2.4.5. La literatura profana autóctona

Partiendo indudablemente de modelos bizantinos, la literatura profana de la Ruś fue desarrollándose de manera original e independiente en tres direcciones principales: la historia, la épica y el derecho.

2.4.5.1. *Obras históricas*

Entre las fuentes históricas medievales rusas, la primera y principal es, sin duda, el *Relato de los años pasados* (Се повѣсти времѧньнꙋ лѣ) o *Crónica de Néstor*, al atribuirse tradicionalmente su autoría al ya mencionado monje y literato San Néstor Espelaíta (**Прⷣбный Нéстѡръ Печéрскїй**, 1056-1114), quien vivió en el Monasterio de las Grutas de Kíev (Киево-Печерский монастырь). La moderna crítica ha demostrado que el monje Néstor no fue el único redactor de la *Crónica*, si bien su contribución es la parte más sustancial de ésta.

El *Relato de los años pasados* se conserva en diversos manuscritos, de los cuales los dos más antiguos e importantes son los respectivamente conocidos como Laurenciano (Лаврентьевский) e Hipaciano (Ипатьевский). El primero está fechado en 1377 y se llama así por haber sido copiado por el monje Lorenzo (Лаврентий) para el príncipe Dmítrij Konstantínovič (1324-1383) de Súzdal'-Nížnyj Nóvgorod. El segundo, que data de principios del siglo XV, debe su denominación a haberse conservado en la biblioteca del Monasterio de San Hipacio (Ипатьевский монастырь), a orillas del río Kostromá.

En esta obra, que según el modelo de las crónicas bizantinas empieza desde la Creación del Mundo, pasando por el Diluvio Universal y el subsiguiente reparto del mundo entre los linajes de los hijos de Noé, se recoge la primitiva historia de Rusia, desde el año 852, fecha de la llegada de los varangos a Nóvgorod, hasta el año en que falleció Svjatopólk II Izjaslávič (1050-1113), príncipe de Kíev, pasando por los gobiernos de Rjúrik, Olég, Ígor', Ól'ga, Svjatosláv, Jaropólk, Vladímir y sus sucesores. Posteriormente la crónica se amplió hasta el año 1292 según el Códice Hipaciano y hasta el año 1377 según el códice Laurenciano.

En el texto se entremezclan hechos históricos con elementos totalmente legendarios, lo que queda patente, por citar un ejemplo, en el siguiente fragmento, tomado de ПСРЛ-II 1998: 7, donde se habla del origen Kíev:

> И быша т҃ братꙗ а единомꙋ имѧ Кий, а другомꙋ Щекъ, а третьемꙋ Хоривъ, и сестра ихъ Лыбѣдь. И сѣдѧше Кий на горѣ, кдѣ нынѣ оувозъ Боричевъ, а Щекъ сѣдѧше на горѣ, кдѣ нынѣ зоветсѧ Щековица, а Хоривъ на третьеи горѣ, ѿ негоже прозвасѧ Хоривица. Створиша градъ во имѧ брата ихъ старѣишаго и нарꙋкоша и́ Киевъ.
>
> Y había tres hermanos. Uno se llamaba Kij, otro Šček y el tercero Chorív, y su hermana Lýběď. Kij residía en la montaña, donde ahora está la cuesta Boríčev, Šček residía en la montaña que ahora se llama Ščékovica, y Chorív en la tercera montaña, que según él se llama Chorívica. Construyeron una ciudad en nombre de su hermano mayor y la llamaron Kíev.
>
> (Traducción de S. Alvarado)

Otro notabilísimo motivo legendario es el de la muerte del príncipe Olég, que presenta sorprendentes paralelismos con la leyenda de la venganza del poeta

preislámico Ṯābit b. ʔAws al-ʔAzdī (†525), más conocido por su apodo al-Šanfarà, es decir, "el bocazas". Para más información, véase Alvarado 2007, 2010.

También es muy sorprendente la tradición que hace remontar nada menos que al dios Hefesto-Svaróg la implantación del matrimonio monógamo:

И бысть по потопѣ и по раздѣленьи ꙗзыкъ поча царьствовати первое Ѩестромъ от рода Хамова, по немь Еремиꙗ, по немь Феоста, иже и Сварога нарекоша егуптѧне. Царствующю сему Феостѣ въ Егуптѣ, въ времѧ царства его спадоша клѣщѣ съ небесѣ, нача ковати оружье, прѣже бо того палицами и каменнемъ бьꙗхусꙗ. Тъ же Феоста законъ оустави женамъ за единъ мужь посагати и ходити говеющи, а иже прелюбы дѣющи, казнити повелѣваше. Сего ради прозваша и́ богъ Сварогъ. Преже бо сего жены блудѧху к немуже хотѧше, и бѧху, акы скотъ, блудѧще. Аще родѧшеть дѣтищь, которыи ѣи любъ бываше, дашеть: "Се твое дѣтꙗ". Он же, створѧше празнество, приимаше. Феость же сь законъ расыпа и въстави единому мужю един жену имѣти и женѣ за одинъ мужь посагати; аще ли кто переступить, да ввергуть и́ в пещь огнену. И по семъ царствова сынъ его, именемъ Солнце, егоже нарицють Даждьбогъ.

Y ocurrió después del diluvio y de la confusión de lenguas (que) empezó a reinar primero Mestrom de la estirpe de Cam, después de él Eremija (Hermes), y después de él Feosta (Hefesto), al que los egipcios llamaron Svaróg. Reinando este Feosta en Egipto, en el tiempo de su reinado cayeron tenazas del cielo, empezando a forjar armas, pues antes de esto peleaban con palos y piedras. Este Feosta estableció una ley para las mujeres, constriñéndolas a casarse con un solo hombre y ordenando castigar a quien cometiera adulterio. Por eso le llamaron dios Svaróg. Pues antes las mujeres se iban con cualquiera que les gustara y eran promiscuas como el ganado. Si nacía un niño, al que le era querido, se lo daba: "Éste es tu niño". Y él, haciendo una fiesta, lo aceptaba. Pero Feosť derogó esta ley y estableció para un hombre tener una sola mujer y a una mujer casarse con un solo hombre. Si alguien trasgredía (esta ley) que lo arrojaran a un horno de fuego. Y después de él reinó su hijo, de nombre Sol, al que llaman Dažďbog.

(Texto según ПСРЛ-II 1908/1998: 278-279. Traducción de S. Alvarado)

Una de las principales fuentes de noticias sobre la idolatría en Rusia la encontramos precisamente en el *Relato de los años pasados*, donde, a propósito de la reacción pagana de Vladímir, hay un pasaje en el que se nombra a seis deidades, conocidas como el "panteón pagano ruso" o el "panteón de Vladímir". Dicho pasaje reza así:

И нача кнѧжити Володимиръ въ Киевѣ ѡдинъ и постави кумиры на холъму внѣ двора теремна҃: Перуна деревѧна а голова его серебрѧна а оусъ золо҃, и Хоръса, и Дажьбога, и Стрибога и Сѣмарьгла, и Ѩокошь. И жрѧху имъ, нарицуще ꙗ богы и привожаху сн҃ы своꙗ и жрѧху бѣсомъ, и ѡсквѣрнѧху землю требами своими. И ѡсквѣрнисѧ кровьми землѧ Рꙋ҃скаꙗ и холмъ тъ.

Y empezó a gobernar Volodímir en Kíev él solo y colocó ídolos en la colina fuera del palacio residencial: a Perún de madera, pero su cabeza de plata y los bigotes de oro, y Chor³s, y Daž'bóg, y Stribóg, y Sěmáŕgl, y Mókoš'. Y les hacían sacrificios, llamándoles dioses, y llevaron a sus hijos, y hacían sacrificios a los demonios, y mancillaban la tierra con sus ofrendas. Y se mancilló con la sangre la tierra rusa y esa colina.

(Texto según ПСРЛ-II 1908/1998: 67. Traducción de S. Alvarado)

Igualmente nos ilustra sobre los ritos funerarios de los rusos paganos:

И аще кто оумрѧше, творѧху трызну надъ нимь, и посемъ творѧху кладу велику, и възложахуть на кладу мртвца и съжигаху, и посемъ, събравше кости, вложаху въ ссудъ малъ и поставлѧху на столпѣ на путех.

Si alguien moría, celebraban una "tryzna" (banquete fúnebre) sobre él y luego construían una gran pira y colocaban sobre la pira al muerto y (lo) quemaban, y después, habiendo reunido los huesos, (los) metían en un recipiente pequeño y lo colocaban en una columna en los caminos.

(Texto según ПСРЛ-I 1926/1997: 14. Traducción de S. Alvarado)

También es una fuente primordial de noticias sobre las poco edificantes andanzas de Vladímir I de Kíev antes de que se convirtiera al cristianismo y llegara a ser santo e isapóstol:

И приде Володимиръ на Полотескъ, и ѹби Рогъволода и сна его два, и дщерь его Рогънѣдь поꙗ женѣ.

Y llegó Volodímer a Pólock, y mató a Róg³volod y a sus dos hijos, y a su hija Róg³něď tomó como mujer.

(Texto según ПСРЛ-II 1908/1998: 64. Traducción de S. Alvarado)

Бѣ же Володимиръ побѣженъ похотью женьскою. Быша ему водимыꙗ: Рогънѣдь, юже посади на Лыбеди, идеже есть нынѣ селце Передславино, ѿ неꙗ же роди .д. сны: Изеслава, Мьстислава, Ꙗрослава, Всеволода, и .в. дщери, ѿ грѣкини ~ Стополка, ѿ чехыни ~ Вышеслава, а ѿ другиꙗ Стослава, а ѿ болъгарыни ~ Бориса и Глѣба. И наложьниць бѣ ѹ него .т. въ Вышегородѣ, .т. въ Бѣлѣгородѣ, а .с. на Берестовѣ в сельци, еже зовуть и нынѣ Берестовое. И бѣ несытъ блуда, и приводѧ к себѣ мужьскыꙗ жены и дѣвици растлѧꙗ. Бѣ бо женолюбець, ꙗко и Соломонъ: бѣ бо ѹ Соломона, рече, женъ .ѱ. а наложьниць .т.

Volodímer estaba dominado por la lascivia hacia las mujeres. Tuvo (muchas) esposas: Róg³něď, a la que instaló en Lýbeď, donde está ahora la aldea de Peredslávino, de ella engendró cuatro hijos: Izesláv, Ḿstisláv, Jarosláv, Vsévolod y dos hijas; de una griega a Svjatopólk; de una checa a Vyšesláv, y de otra a Svjatosláv, y de una búlgara a

Borís y a Glĕb. Y tenía trescientas concubinas en Výšegorod, trescientas en Bĕ́lgorod, y doscientas en Berestóvo, en la aldea que llaman ahora Berestóvoe. Y fue insaciable de lujuria, trayendo hacia sí a las mujeres casadas y desflorando a las vírgenes. Pues era mujeriego, como Salomón: pues Salomón tenía, se dice, setecientas mujeres y trescientas concubinas[20].

(Texto según ПСРЛ-II 1908/1998: 79-80. Traduccion de S. Alvarado)

Como se ha podido apreciar, el *Relato de los años pasados* es un compendio de tradiciones del más variado origen, pero la génesis de la obra es una cuestión incierta. Según Alekséj Aleksándrovič Šáchmatov (1864-1920), su estrato más antiguo estaría formado por lo que se conoce como *La recopilación más antigua de Kíev* (*Древнейший киевский свод*), que fue escrita en la época de la constitución de la sede metropolitana de Kíev en 1039. Según Dmítrij Sergéevič Lichačëv (1906-1999), el núcleo más antiguo lo habría formado el así llamado *Relato de la inicial divulgación del cristianismo en la Ruś* (Сказание о первоначальном распространении христианства на Руси), de los años 30 y 40 del siglo XI.

La forma del *Relato de los años pasados*, tal como es conocida hoy, se plasmó al ir ampliándose sucesivamente estos núcleos, durante los años 70 a 90 del siglo XI, los cuales fueron refundidos con la añadidura de nuevos elementos, labor que se atribuye a San Néstor Espelaíta. El texto del *Relato de los años pasados* fue la fuente de inspiración y de información para la mayoría de las crónicas antiguas rusas.

2.4.5.2. *Narraciones épicas*

Tras la muerte de Jarosláv el Sabio y, a pesar de los intentos de su nieto Vladimiro Monómaco (vid. § 2.4.4.2.), Rusia se fue atomizando en pequeños principados, como los de Nóvgorod, Túrov, Galicia (Галич), Volinia (Волынь), etc., gobernados por descendientes del vikingo Rodrigo (Hrø(ð)rik-Рюрик, ±830-879), el fundador de la Ruś de Kíev. Estos príncipes se dedicaron a malgastar sus energías haciéndose la guerra entre sí.

En este contexto surge la obra más célebre de la literatura rusa antigua, el *Cantar de las huestes de Íǵoŕ* (Слово о плъку игоревѣ), cuya peripecia no ha estado exenta de polémica.

Esta obra fue descubierta en el año 1795, cuando el bibliófilo conde Alekséj Ivánovič Músin-Púškin (1744-1817) encontró y adquirió en un monasterio de Jaroslávl' un manuscrito antiguo, en el que, entre otros textos, figuraba esta composición. El texto fue editado en el año 1800, pero en esta primera edición se cometieron muchos errores, ya que los transcriptores y editores no fueron capaces de entenderlo

20. *Salomón… concubinas*: cf. I Reyes XI, 3.

del todo y había pasajes no interpretados correctamente. Por desgracia, este único ejemplar manuscrito quedó destruido durante el incendio de Moscú en 1812. Tal desaparición marcó el destino posterior de la obra, ya que los pasajes de dificultosa comprensión quedaron sin poder ser aclarados para la posteridad. De todas formas, el manuscrito hallado por el conde Músin-Púškin y quemado en el incendio no era ni mucho menos el original de la obra, sino que se trataba de una copia unos trescientos años posterior a su supuesto origen, ya que dicho manuscrito se remontaba al siglo XVI. Tal circunstancia suscitó sospechas sobre su autenticidad, y hasta tiempos muy recientes no han faltado quienes lo consideraban una falsificación, de las que tantos y tantos casos ha habido a lo largo de la historia, como los Libros Plúmbeos del Sacromonte, los poemas ossiánicos de James Macpherson (1736-1796), los manuscritos de Dvůr Králové y de Zelená Hora, la piedra de Paraiba, el Libro de Veles, etc., etc. Descubrimientos posteriores, como los escritos sobre corteza de abedul de Nóvgorod, han aportado pruebas a favor de la autenticidad de la obra, pues han confirmado datos sobre rasgos de la lengua rusa del siglo XII que aparecen en el Cantar y que en el siglo XVIII no se podrían haber conocido.

El *Cantar de las huestes de Ígoŕ* se basa en hechos históricos reales que tuvieron lugar entre abril y mayo del año 1185 y narra la desastrosa expedición militar encabezada por Ígoŕ Svjatoslávič (1151-1201), príncipe de Nóvgorod-Séversk, junto con tres de sus parientes cercanos, contra los nómadas esteparios que amenazaban la frontera oriental de la Ruś. Dichos nómadas esteparios reciben en español el exónimo de *cumanos* y en ruso, el de *половцы* (término que tiene relación etimológica con el ruso *половый* ‘amarillento’, ‘overo’ y con el antiguo eslavo плавъ ‘ídem’, así como también con el latín *pallidus*, ya que los individuos de esta etnia eran mayoritariamente rubios o pelirrojos), si bien su endónimo turanio era el de قپچقلار *qıpçaqlar*.

La obra se compone de un prólogo y de tres partes, en las que se desarrollan los acontecimientos de la historia narrada y se describen las dos batallas: en la primera vence el ejército de Ígoŕ, pero en la segunda los rusos son derrotados por los cumanos, cayendo prisionero el príncipe.

Desde el punto de vista del mensaje ideológico es destacable la parte conocida como el “discurso de oro”, en la que el gran príncipe de Kíev Svjatosláv III Vsévolodovič (1123-1194) insta a los príncipes a acabar con sus peleas internas y a unirse para hacer frente a las amenazas que vienen de fuera. De este discurso destacamos los siguientes fragmentos, reproducidos, al igual que todos los que se citarán a continuación, según el manuscrito O.XVII.68 de la Biblioteca Nacional de Rusia, con traducción de S. Alvarado:

> **Тогда̀ вели́кый свѧтъсла́въ и҆зронѝ ꙁлато̀ сло́во, съ слеꙁа́ми смѣ́шено, и҆ речѐ Ѿ моѧ̀ сыновчѧ̀, и҆́горю и҆ все́володе. ра́но є҆ста̀ начала̀ полове́цкꙋю ꙁе́млю мечѝ цвѣли́ти, а҆ себѣ̀ сла́вы и҆ска́ти. нъ нече́стно ѡ҆до́лѣстѣ, нече́стно бо кро́вь поганꙋ̀ пролїѧ́стѣ.**

Entonces el gran Svjatosláv pronunció un discurso de oro, mezclado con lágrimas y dijo: –¡Oh, mis dos sobrinos Ígoŕ y Vsévolod! Temprano habéis empezado a arrasar la tierra cumana con las espadas, y a buscar la gloria para vosotros. Pero sin honor vencisteis, pues sin honor derramasteis sangre pagana.

Ꙗросла́ве и҆ всѝ внꙋ́ци всесла́вли, ᲂу҆́же пони́зите стѧзѝ своѝ, вонзи́те своѝ мечѝ вережени, ᲂу҆́же бо вы́скочисте и҆зъ дѣ́днеи сл҃вы. вы̀ бо свои҆ᵐ крамола́ми нача́сте навѡ҆ти пога́ныѧ на землю рꙋ́скꙋю, на жи́знь всесла́влю.

¡Oh, Jarosláv y todos los nietos Vsesláv! Arriad ya vuestros estandartes, envainad vuestras espadas melladas, pues ya decaísteis de vuestra gloria atávica. Pues vosotros con vuestras contiendas empezasteis a atraer a los paganos a la tierra rusa, a la posesión de Vsesláv.

La parte final contiene un emotivo lamento de la esposa de Ígoŕ, Efrosíńja Jaroslávna, desde las murallas de Putívl', dirigido al viento, al sol y al río Borístenes, pidiéndoles el regreso del príncipe. La historia termina con la huída de Ígoŕ del cautiverio y la celebración de su vuelta, pasajes en donde mejor puede apreciarse la gran carga patriótica de la obra, así como la exaltación de la religión cristiana:

Со́лнце свѣ́титсѧ на́ небесѣ, и҆́горь кнѧ҃ въ рꙋ́ской землѝ. дѣви́ци поютъ на дꙋна́и, вью҃сѧ голоси чресъ мо́ре до кі́єва. и҆́горь ѣ́детъ по бори́чевꙋ къ свѧтѣ́и бц҃и пирого́щеи. страны̀ ра҃ᵐ гра́ди ве́сели. пѣ́вши пѣ́снь ста́рымъ кнѧзѐ, а҆ потѡ҆ молодымъ пѣ́ти. сла́ва и҆́горю свѧ҃сла́вличю, бꙋ́и Тꙋрꙋ всéволодꙋ, влади́миру и҆́горевичю. здра́ви кн҃зи и҆ дрꙋжи́на побараѧ за хр҃тьаны на пога́ныѧ плъкѝ. кнѧзѐ сл҃ва а҆ дрꙋжи́нѣ а҆ми́нь.

El sol brilla en el cielo, el príncipe Ígoŕ está en la tierra rusa. Las doncellas cantan sobre el Danubio, flotan sus voces a través del mar hasta Kíev. Ígoŕ cabalga por Boríčev hacia la Iglesia de la Virgen de Pirohošča. Las comarcas están contentas, las ciudades alegres. Habiendo cantado el cántico a los ancianos príncipes, hemos de cantar luego a los jóvenes. Gloria a Ígoŕ Svjatoslávič, al bravo uro Vsévolod, a Vladímir Ígorevič. Salve príncipes y mesnada, que luchan por los cristianos contra las huestes paganas. Gloria a los príncipes y a la mesnada. Amén.

Visto, por tanto, el espíritu de defensa del cristianismo que anima la obra, no deja de sorprender que en ella se encuentren alusiones a los dioses del antiguo panteón eslavo oriental, como en los siguientes casos:

Вѣщѐ боѧ́не, веле́совъ внꙋче.

¡Oh bardo Boján, nieto de Velés!

Сѐ вѣтри, стрибожи внѹци, вѣютъ съ мо́рѧ стрѣла́ми на храбрыѧ плъкы и҆́горевы.

He aquí que los vientos, nietos de Stribóg, soplan desde el mar como flechas contra las heroicas huestes de Íǵoŕ.

Погибашеть жизнь даждьбожа внѹка, въ кнѧжѝ крамолахъ вѣци чл҃вѣкомъ скрати́шась.

Sucumbía la hacienda del nieto de Dažďbóg, en rencillas principescas se acortaron las edades de los hombres.

И҆зъ кы́ева дориска́ше до кѹръ тмѹторока́нѧ, вели́кѡмѹ хръсови влъкомъ пѹть прерыска́ше.

Desde Kíev llegaba a Tmutorokáń al cantar el gallo, al gran Chors como un lobo cortaba el camino.

En tales alusiones se ha querido ver un reflejo de la "dipistia" a la que más arriba se ha aludido, aunque también es posible que se trate de un mero recurso literario de lejana imitación homérica. En todo caso, esto viene a demostrar que el *Cantar*, escrito poco después de los acontecimientos narrados, salió de la pluma de un autor laico, sin duda muy culto a juzgar por los amplios conocimientos de historia universal de los que hace gala, y perteneciente a la clase dominante, a la que exhorta a dejar sus rencillas y a unirse contra los enemigos externos. Es muy probable que el autor también hubiera tomado parte en la campaña, lo que se infiere de las exactas descripciones del paisaje y de las tácticas militares.

Desde el punto de vista estilístico, en la composición se nota una mezcla del estilo culto con elementos de la tradición oral y el folclore, siendo la impronta de la lengua eclesiástica menor que en otras obras literarias de la época.

El *Cantar de las huestes de Íǵoŕ* ha ejercido una gran influencia, no solo en la literatura, empezando por la *Transdoniana* (vid. § 2.5.2.), sino también, a partir del siglo XIX, en las artes plásticas y en la música, siendo de destacar la ópera *El príncipe Íǵoŕ* (*Князь Игорь*) de Aleksándr Porfíŕevič Borodín (1833-1887).

2.4.5.3. *Obras jurídicas*

El primer código legal de Rusia lleva por título, según el manuscrito más antiguo conservado, del año 1282, *Juicio de Jarosláv, hijo de Volodímir. Justicia rusa* (**Соудъ ꙗрославль володимирица. Правда роусьскаꙗ**). Su parte primigenia fue escrita en la época de Jarosláv el Sabio y es un monumento de la literatura rusa antigua muy importante para conocer tanto la legislación rusa de la época

feudal, como también las relaciones sociales y económicas de la Ruś. Igualmente es fundamental para conocer la evolución de la lengua rusa.

Se trata de una obra ampliamente estudiada, que ha suscitado el interés de los investigadores desde hace más de dos siglos y medio, y más concretamente desde el año 1737. En dicho año, el historiador Vasílij Nikítič Tatíščev (1686-1750) la descubrió incluida en un ejemplar fechado hacia 1445 de la *Primera Crónica de Nóvgorod* (Новгородская первая летопись), que al año siguiente presentó a la Academia de Ciencias, por lo que dicho ejemplar se conoce como *Copia Académica* (Академический список).

Hasta la actualidad se han descubierto más de cien copias de la *Justicia Rusa*, que se escalonan desde el siglo XIII hasta el siglo XVII, o incluso más tarde. Según el contenido, se distinguen tres versiones de la obra: la breve, la ampliada y la reducida.

La *Redacción breve* (Краткая редакция) representa la forma más antigua del libro de leyes. La parte primigenia del texto es la llamada *Justicia de Jarosláv* (Правда Ярослава) o también *Justicia más antigua* (Древнейшая правда), y fue promulgada en la corte de Jarosláv el Sabio en la primera mitad del siglo XI. Más tarde la obra se amplió con otras partes, por ejemplo, la *Justicia de los hijos de Jarosláv* (Правда Ярославичей), escritas con probablemente entre los años 60 y 70 del siglo XI. La redacción breve está contenida en la mencionada *Copia Académica* (Академический список) y en algunas otras más tardías.

La versión de la que más ejemplares se conservan es la *Redacción ampliada* (Пространная редакция). La copia más antigua conocida de dicha versión se encuentra en un nomocanon novogardiense que data del año 1282 y es conocida como *Copia Sinodal* (Синодальный список). Otro ejemplar en buen estado procede del siglo XIV y es denominado *Copia Trinitaria* (Троицкий список), porque fue hallada en el Monasterio de Santísima Trinidad y de San Sergio (Троице-Сергиева Лавра) de Zagórsk-Sérgiev Posád.

La versión ampliada de *Rússkaja Právda* es, en comparación con la redacción breve, más reciente, prueba de ello es el hecho de que refleja una imagen de la sociedad feudal en un grado más avanzado de su evolución. Se supone que esta redacción como conjunto procede del siglo XII o principios del siglo XIII.

La *Redacción reducida* (Сокращённая редакция), es un extracto abreviado de alguna de las versiones ampliadas. Se conserva en dos copias del siglo XVII.

Como ocurre con diversos códigos medievales, empezando por el de Eurico del siglo V, *Rússkaja Právda* viene a ser una combinación de elementos del derecho romano con el derecho germánico, el cual ya se manifiesta en el artículo I de la versión ampliada, que faculta lo que se conoce en antiguo nórdico como *fǣhð* o *blóðhefnd* y en castellano medieval como *faida*, es decir, la venganza de sangre, aunque también se prevé la compensación económica, llamada en ruso *вира*, en antiguo nórdico *verrgjald*, en gótico *wairgild* y en castellano medieval *veregildo*, como puede apreciarse en los siguientes fragmentos tomados de la *Copia Sinodal*, con traducción de S. Alvarado.

Ажь оу҆бьѥть моужь моужа. то мьстити братоу брата. любо ѡц҃ю любо сн҃оу. любо братоучадоу. любо братню сн҃ви. ѡже ли не боудеть кто ѥго мьстѧ. то положити за головоу .п҃. гр҃вн҃ъ. аче боудеть кнѧжь моужь и҆ли тивоу҆на кнѧжѧ. аче ли боудеть роусинъ любо гридь. любо коупець. любо тивоу҆нъ боꙗрескъ. любо меѵникъ. любо и҆згои҆. любо словенинъ. то .м҃. гр҃вн҃ъ положити за нь.

Si un hombre mata a un hombre, al hermano le vengará el hermano, o el padre, o el hijo, o el primo o el sobrino. Si no hubiera quien le vengara, pagará por la cabeza 80 grivnas, en el caso de que fuera un hombre del príncipe o un funcionario del príncipe; en el caso de que fuera un ruso, o un guardián, o un comerciante, o un funcionario de un boyardo, o un espatario o un liberto, o un eslavo, pagará 40 grivnas por ella.

Por otro lado, el artículo LXXXVIII de dicha versión ampliada reza:

О женѣ. Аже кто оубиеть женоу. то тѣмь же судомь соудити. ꙗко же и моужа. аже боудеть виноватъ, то полъ виры .к҃. гр҃вн҃ъ.

Sobre la mujer. Si alguien mata a una mujer, se le juzgará con el mismo juicio como (si hubiera matado) a un hombre. Si fuera culpable (pagará) medio veregildo, 20 grivnas.

Para otros delitos, como el robo o los estragos, generalmente estaban previstas compensaciones económicas y multas.

2.5. LA LITERATURA RUSA DE LA ÉPOCA DE LOS PRINCIPADOS NOROCCIDENTALES (SIGLOS XIII-XV)

En el año 1206, el gran conquistador Tėmüžin (±1160-1227), al que la historia conoce como Čingis Xān[21], es decir, el "caudillo universal", después de tomar el poder y de unificar las tribus mongolas divididas hasta entonces por ásperas rivalidades, dio comienzo a un movimiento migratorio hacia el oeste y hacia el sur que acabó convirtiéndose en invasión.

En 1222, un cuerpo expedicionario conducido por dos lugartenientes de Čingis Xān, Zėv, también llamado Zurgādaj (†1225), y Sübėdėj (1175-1248) llegó al bajo Volga. El 31 de mayo de 1223 a orillas del río Kalka los rusos sufrieron una grave derrota a manos de los mongoles. Sin embargo, estos no prosiguieron hacia occidente, sino que se retiraron. El motivo fue la enfermedad y posterior muerte

21. Transliterado directamente del cirílico mongol Чингис Хаан. Ya es hora de que vesiones aberrantes de este nombre, como **Gengis Kan y similares, vayan cayendo en el olvido.

de Čingis Xān. Los príncipes rusos no se percataron de la gravedad de la amenaza mongola y prosiguieron con sus luchas intestinas.

Resueltas las cuestiones sucesorias, los mongoles, gobernados ahora por Ögödėj Xān (1186-1241), hijo de Čingis Xān, partieron nuevamente hacia occidente en 1236. A las órdenes de Bat Xān (±1205-1255), nieto de Čingis Xān, marchaba una horda de medio millón de hombres, entre los cuales había gran número de tribus turco-tártaras islamizadas, cuya lengua y religión acabaron por adoptar el resto de los mongoles. Primero arrasaron el reino de los búlgaros del Volga y luego uno tras otro cayeron los principados de Rjazáń, Súzdaľ y Vladímir, donde murió el príncipe Júrij II Vsévolodovič (1189-1238) con todos sus hijos. Los tártaros llegaron finalmente hasta Toržók en la frontera del principado de Nóvgorod, pero ya no pasaron de allí. Después de devastar el territorio ruso durante más de tres años y tras destruir Kíev, tomada por asalto el 6 de diciembre de 1240, los tártaros invadieron Polonia, saqueando Cracovia y Breslavia, y el 9 de abril del año 1241 vencieron en Leignitz/Legnica, a una coalición de polacos y alemanes, al mando del duque Enrique II de Breslavia (1196-1241), quien cayó en la batalla. Luego asolaron Hungría, obligando al rey Béla IV (1206-1270) a huir a Dalmacia. Finalmente, tras la muerte de Ögödėj Xān, Bat Xān, cuyo nombre puede también aparecer citado como Batý o Batú, se retiró a la cuenca del Volga, donde fundó el Imperio de la Horda de Oro, cuya capital era Saraj, una ciudad situada aproximadamente a 50 kilómetros de Volgogrado.

Como consecuencia de este desastre, la vida política y cultural de Rusia tuvo que trasladarse a los territorios noroccidentales, los más alejados del poder tártaro-mongol, en especial al principado de Nóvgorod, que se convertiría por algún tiempo en la cabeza de Rusia, antes de ser desplazado por Moscú.

En poco más de un siglo, sin embargo, el poderío tártaro-mongol empezó a resquebrajarse y así el 25 de septiembre de 1362, el duque Olgerdo (Algirdas-Ольгерд 1296-1377) de Lituania derrotó a la Horda de Oro en la Batalla de las Aguas Azules (Битва на Синих Водах), tras la cual Kíev fue liberada y al poco tiempo, el Gran Ducado logró una salida al Mar Negro. En estos territorios reconquistados por Lituania, posteriormente unida a Polonia, es donde se irían desarrollando las lenguas y las naciones ucraniana y bielorrusa.

Aunque de modo más precario, debido a los condicionamientos políticos y sociales que imponía el yugo tártaro, se siguieron cultivando los géneros literarios de la etapa anterior.

2.5.1. Obras históricas

El género más cultivado de la literatura medieval rusa laica fueron las crónicas (**лѣтописи**), que narran los acontecimientos históricos en sucesión cronológica. La literatura cronística se fue desarrollando en casi todos los centros culturales de Rusia, como Nóvgorod, Tveŕ, Pskov, Súzdaľ, Rjazáń, Rostóv, Galicia-Volinia,

etc., desde el siglo XI, como ya se ha visto, hasta el siglo XVII. Las crónicas se caracterizan por un estilo sobrio. En el flujo de la narración cronológica, dividida en una sucesión de unidades narrativas relativamente independientes, el cronista intercalaba libremente leyendas populares, vidas de santos, sermones, dicascalias y prosas históricas de otros autores, ya fueran rusos o extranjeros. De este modo, gracias a las crónicas antiguas rusas, se han conservado muchas obras medievales que de otro modo se habrían perdido.

2.5.2. Narraciones épicas y patrióticas

No es extraño que los trágicos sucesos ocurridos en Rusia a partir del año 1223 se reflejaran en la literatura en forma de narraciones épicas y patrióticas, como el *Relato sobre la batalla del río Kalka* (**Повѣсть ѡ битвѣ на рѣкѣ Калкѣ**), el *Discurso sobre la ruina de la tierra rusa y sobre la muerte del gran príncipe Jarosláv* (**Слово ѿ погибели роусыꙗ зелѣи и ѿ смерти великоѥ кнѧꙗ ꙗрослава**), el *Relato sobre la irrupción de Batý en la tierra rusa* (**Повѣсть ѡ нашествии Батыꙗ на Рꙋсскꙋю землю**), el *Relato de la destrucción de Rjazáń por Batý* (**Повѣсть ѡ разорении Рѧзани Батыемъ**), etc. Sirva como ejemplo un pasaje de este último en el que se describe el asalto, saqueo e incendio de la ciudad:

> **Цр҃ь баты ѻ҆каꙗ҆ный нача воѥ҆вати резаньскоую землю. и҆ пойшѧ ко гра҆у к резани. И҆ ѿбьстоупиша гра҆. И҆ начаша бити҃ неѿстоуꙗно пѧ҆ дн҃ѣ. батыѥ҆во бо войско пременишѧ҆ а҆ гражане не премѣно быꙗшѥ҆. И҆ мнѡ́гꙑ гражѧ҆ побиша. А҆ и҆нѣ оуѧ́звиша. А҆ и҆нїи ѿ великꙑ трꙋдо҆ и҆знемогѡ́ша. А҆ шестый дн҃ь ра́но прийшѧ поганїи ко градꙋ. ѡ҆вѝ с ѻгни а҆ и҆ни с пороки. А҆ со мо́числеными лѣстѣвицами. И҆ вѧ́зша гра҆ резѧ҆ .мц҃а. декабр. ка. дн҃ь. И҆ прийша в҆ цр҃квь соборную пр҃тыа бц҃и. И҆ великоую кнг҃ню а҆грепѣноу мт҃рь великѧ҆ кнѧ́зѧ и҆ сно́ха́ми и҆ с и҆́прочими кнг҃нами мечи и҆секо́ша а҆ е҆пп҃а и҆ сщ҃еническꙑ чи҃ ѡ҆гню предаша во ст҃ѣи цр҃кве пожегоша. А҆ и҆нѣ мнѡ́зи ѿ рꙋжїа пашѧ҆. А҆ во гра҆ мнѡ́гꙑ людеи. И҆ жены и҆ дѣти мечи и҆секо́ша. И҆ и҆нꙑ в рѣцѣ потопи́ша. и҆ерѣи черноризца до ѡ҆стань́ка и҆секо́ша. І ве҆ гра҆ поѥ҆́ша. І все оу҆зорочїе нарочитое богаст҃во резаньское и҆ сро́ни и҆х киѥ҆вское и҆ черъниговское поимаша. А҆ хра́мы бж҃їа разориша. И҆ во ст҃ꙑ ѡ҆лтарѣ҆ мнѡ҆ кро́ви пролїа́ша. И҆ не ѡ҆ста во гра҆ нї е҆динъ живꙑ . вси рав́но оу҆мро́ша. И҆ е҆динꙋ ча́шоу смр҃тнꙋю пи́ша. нѣ҆ бо тоу ни стонꙋща ни плачюща. И҆ ни ѡ҆ц҃оу и҆ мт҃ри ѡ҆ чадѣ҆. И҆ли чадо҆ ѡ҆ ѻ҆ц҃и и҆ ѡ҆ мт҃ри ни бра́тоу ѡ҆ брате. Ни блѧ́нему родꙋ. Но вси в҆коу́пѣ мр҃тви лежа́ща. И҆ сїа҆ в҆сѧ найде грех҃ ра҃ нш҃и.**

El maldito zar Batý empezó a conquistar la tierra de Rjazáń y llegaron a la ciudad de Rjazáń. Y pusieron sitio a la ciudad. Y empezaron a combatir sin cesar durante cinco días, pues el ejército de Batý se iba relevando, pero los ciudadanos luchaban sin descanso. Y a muchos ciudadanos mataron y a otros hirieron. Y otros por los grandes esfuerzos desfallecían. Y al sexto día de madrugada los paganos asaltaron la ciudad, unos con

fuego y otros con arietes y con innumerables escalas. Y tomaron la ciudad de Rjazáń el día 21 del mes de diciembre. Y entraron en la iglesia catedral de la Santísima Virgen y a la gran princesa Agripina, madre del gran príncipe, junto con sus nueras y otras princesas, trocearon con las espadas y al obispo y al cabildo sacerdotal entregaron al fuego y quemaron en la santa iglesia. Y otros muchos cayeron por las armas. A mucha gente en la ciudad, a las mujeres y a los niños, trocearon con las espadas. Y a otros los ahogaron en el río. A sacerdotes y monjes degollaron sin excepción. E incendiaron toda la ciudad. Y se apoderaron de todo el tesoro y la famosa riqueza de Rjazáń y de sus parientes de Kíev y Černígov. Y arrasaron los templos de Dios y sobre los santos altares derramaron mucha sangre. Y no quedó en la ciudad ni uno con vida. Todos murieron igualmente. Y bebieron la misma copa mortal. No hay aquí ni uno que se lamente o que llore. Ni padre o madre por sus hijos o hijos por su padre o madre y hermano por hermano, sino que todos yacían muertos a la vez. Y todo esto ocurrió a causa de nuestros pecados.

(Texto según Kamčátnov 2009: 788-789. Traducción de S. Alvarado)

Tras más de un siglo de dominio, la paulatina decadencia del Imperio de la Horda de Oro propició que, por fin, los ejércitos rusos al mando del príncipe de Moscú Dmítrij Ivánovič (1350-1389) lograran por primera vez derrotar a los tártaros comandados por Mamáj (1335-1380) en la famosa batalla de Kulikóvo, que tuvo lugar el 8 de septiembre de 1380. Por esta hazaña, llevada a cabo más allá del río Don, el príncipe Dmítrij Ivánovič recibió el sobrenombre de Donskój, del mismo modo que en el siglo anterior el príncipe de Nóvgorod Aleksándr Jaroslávič (1220-1263) había recibido el sobrenombre de Névskij por haber derrotado a los suecos junto al río Neva.

La batalla de Kulikóvo en sí no tuvo ningún resultado práctico inmediato, pues tan solo dos años más tarde los tártaros al mando de Tuqtamış Xan (†1406), sucesor de Mamáj, asaltaron y saquearon Moscú. Sin embargo, Kulikóvo marcó el principio del imparable declive del poder tártaro y, por eso, ha sido un tema especialmente grato para la literatura rusa antigua, con monumentos literarios como la *Transdoniana* (**Ꙁадонщина**) o el *Relato y alabanza al gran príncipe Dimítrij Ivánovič* (**Сказа́нїе и҆ похвала̀ вели́кломоу кн҃зю Дими́трїю Іва́новичю**), convencionalmente conocido como *Relato de la batalla contra Mamáj* (Сказание о мамаевом побоище).

De las obras que integran el "ciclo de Kulikóvo", sin duda la más poética es el *Escrito de Sofonías geronte de Rjazáń* (**Писанїе софонїа старца рѧзанца**), que lleva el título de *Transdoniana del gran príncipe señor Dimítrij Ivánovič y de su primo el príncipe Volodímer Ondrěevič* (**Ꙁадонщина великоⷢ кн҃ѧ гн҃а димитрїѧ ивановиⷱ и҆ брата е҆го кн҃ѧ ѡ҆ндрѣевиⷱ**), sobre cuyo autor, mencionado en algunos manuscritos, el geronte[22] Sofonías apenas se tienen datos, si bien se supone que escribió esta obra pocos años después de la batalla.

22. La figura del **ста́рецъ**, clérigo de reconocida sabiduría y experiencia, que actúa como guía espiritual, fue una institución fundamental en la vida religiosa de Rusia. Dado que el término **ста́рецъ**

Desde el punto de vista del lenguaje y la composición, se aprecia una clara vinculación de *Transdoniana* con el *Cantar de las huestes de Ígoŕ*, lo que se ha empleado como argumento en las discusiones sobre la autenticidad de este último. El parecido entre ciertos pasajes de una y otra obra resulta palmario, como puede apreciarse en la comparación de los siguientes ejemplos tomados respectivamente del manuscrito O.XVII.68 de la Biblioteca Nacional de Rusia y del códice 9/1086 de la biblioteca del Monasterio de San Cirilo del Lago Blanco (Кирилло-Белозерский монастырь) con traducción de S. Alvarado:

(*Slóvo o plŭkú Ígorevě*)

Сѣдлаи бра́те, свѡ̀ бръ́зыѧ комони, а моѝ ти готови ѡ҆сѣ́длани оу҆ кꙋрьска напереди. а҆ моѝ ти кꙋрѧни свѣ́доми къмети. пѡ̀ трꙋбами пови́ти, под́ шело́мы възлѣлѣѧни, коне́ць копїѧ вьскръмлени.

Ensilla, hermano, tus veloces caballos, pues los míos están preparados, ensillados enfrente de Kursk. Y mis curianenses son héroes afamados, fajados bajo las trompetas, acunados bajo los yelmos, alimentados con la punta de la lanza.

(*Zadónščina*)

Сѣдлаи, брате ѡ҆ндрѣй, сво́и борзи комони, а мои готови напреди твоѝ ѡ҆сѣдлани.

Ensilla, primo Andrés, tus veloces caballos, pues los míos están preparados, ensillados frente a ti.

Ти бо бѧше сторожевыꙗ полкы, на щитѣ рожены, пѡ̀ троубами повити, пѡ̀ шеломы възлелѣа́ны, конець копїѧ вскормлены, съ остраго меча поены в литовьскои земли.

Pues estas eran las huestes de vanguardia, nacidas sobre el escudo, fajadas bajo las trompetas, acunadas bajo los cascos, alimentadas en la punta de la lanza, abrevadas con la espada cortante en la tierra de Lituania.

---

es imposible de castellanizar de modo satisfactorio, se planteaba el problema de encontrarle un equivalente apropiado, y la mejor solución ha sido buscar el correspondiente término griego y castellanizarlo, pues la castellanización de los helenismos es muy fácil y obedece a reglas muy precisas. Habida cuenta, pues, que el diccionario de Martine Roty (1992: 127) da γέρων como equivalente de **ста́рецъ**, se ha optado por este helenismo de nuevo cuño, 'geronte', para su traducción.

Tanto en el *Cantar* como en *Transdoniana* hay alusiones al bardo Boján, quien, al parecer, fue un juglar de la época de Jarosláv el Sabio:

(*Slóvo o plŭkú Ígorevě*)

> **Боѧ́нъ же бра́тиїє не ї҃ соколов҆ на ста́до лебедей пꙋща́ше, нъ своѧ̀ вѣщїѧ пръсты на жива́ѧ стрꙋныѧ въскладáше ѻ҆ни́ же са́ми кнѧзе́м славꙋ рокотахꙋ.**
>
> Pues Boján, hermanos, no soltaba diez halcones sobre una bandada de cisnes, sino sus expertos dedos sobre las cuerdas vivas y ellas mismas entonaban la gloria para los príncipes.

(*Zadónščina*)

> **Восхвалимь вѣщаго боꙗна в городѣ киевѣ, горазда гоудца. тои бо вѣщїи боꙗнъ воскладаꙗ свои златыꙗ персты на живыѧ строуны, поꙗше славоу роусскыимь кн҃ѕемь.**
>
> Alabemos al bardo Boján en la ciudad de Kíev, el hábil citaredo. Pues el bardo Boján, poniendo sus dedos de oro sobre las cuerdas vivas, cantaba la gloria para los príncipes rusos.

Uno de los rasgos estilísticos más llamativos de *Transdoniana* son los "símiles negativos", como en el ejemplo siguiente:

> **Идеть хинела на роу҃скоую землю. сѣрїе волци во́ють. то ти были не сѣрїе волци. придоша поганые татарове. хотѧть прои҆ти во́ю҆чи взѧти всю҆ землю роу҃скоую. тогда же гꙋси гоготаше и҆ лебеди кри́лы въсплескаша. то ти не гоуси гоготаша ни лебеди крилы въсплескаша. се бо поганы҆ мамаи приведе во́и свои на роусь.**
>
> Los hunos marchan contra la tierra rusa. Los lobos grises aúllan: no eran lobos grises, vinieron los tártaros paganos, quieren penetrar combatiendo para adueñarse de toda la tierra rusa. Entonces las ocas graznaron y los cisnes batieron sus alas: pero las ocas no graznaron ni los cisnes batieron sus alas, sino que el pagano Mamáj condujo su ejército contra la Ruś.

La segunda obra más importante del "ciclo de Kulikovo" es el *Relato de la batalla contra Mamáj* (Сказание о мамаевом побоище). Particularmente significativo es su comienzo, en el que se expone el "programa político" de Mamáj, el cual, a pesar del tiempo transcurrido, sigue estando vigente entre los elementos más fundamentalistas de cierta religión incompatible con la modernidad y con los valores de la civilización occidental:

Хѡщемъ бра́тїе нача́ти нѡ́выѧ повѣ́ды ка́кѡ слꙋчи́сѧ бра́нь на донꙋ, правосла́вны҃ хрⷭ҇тїѧномъ ѕ безбо́жными а҆гарѧны . ка́кѡ во́выси бг҃ъ ро́гъ[23] хрⷭ҇тїѧнскїй, а҆ пога́ныхъ оу҆ничижѝ и҆ посрамил и҆̀ сꙋровъство̀ . Ꙗ҆коже и҆ногда̀ гедеѡ́номъ над мадїа́мы . и҆ пресла́вны́мъ моисе́ѡмъ на̀ фараѡ́номъ . но подѡба́етѣ на́мъ вѣ́дати вели́чества бж҃їѧ . ка́кѡ сѡтворѝ гдⷭ҇ь во́лю боѧ́щихсѧ егѡ̀ . та́ко соѝспосо́въствова гдⷭ҇ь вели́комꙋ кнѧ҃ю дими́трїю и҆вановичю . и҆ бра́тꙋ е҆го̀ кнѧ҃ю влади́мирꙋ а҆ндре́евичю на̀ безбо́жными а҆га́рѧны.

Попꙋщенїемъ бж҃їимъ, ѿ навожде́нїѧ дїѧ́вола подни́жесѧ ца́рь ѿ восто́чныѧ страны̀ и҆́менемъ мама́й е҆ллѝ вѣ́рою и҆доложре́цъ, и҆коноборе́цъ ѕлы́и хрⷭ҇тїѧнъскїи оу҆коритель . по̑стрека́тедь дїѧ́волъ вни́де в҆ ср̑це е҆го̀ па́кость дѣ́ѧти хрⷭ҇тїѧнъствꙋ . Ѧоу҆чѝ е҆го̀ ка́ко разори́ти правосла́вноую вѣ́рꙋ . и҆ о̑скверни́ти сⷭ҇тыѧ цр҃кви, и҆ всемꙋ̀ хрⷭ҇тїѧнствꙋ потребле́нꙋ бы́ти, ꙗ҆́ко да не сла́витсѧ и҆́мѧ сⷭ҇тое гдⷭ҇не в҆ люде́хъ е҆го̀.

Queremos, hermanos, empezar la nueva victoria, de cómo sucedió la batalla sobre el Don, con los cristianos ortodoxos y los agarenos ateos. Como elevó Dios el poderío[24] de los cristianos y a los paganos humilló y avergonzó su crudeza, como en su día con Gedeón sobre los madianitas y con el glorioso Moisés sobre Faraón. Pero nos conviene reconocer la majestad de Dios, cómo el Señor cumplió los deseos de los que le temen, así ayudó el Señor al gran príncipe Dimitrij Ivánovič y a su primo el príncipe Vladimir Andréevič sobre los agarenos ateos.

Como un castigo divino, por instigación del diablo, surgió un rey del país oriental, llamado Mamáj, de fe pagana, idólatra e iconoclasta, malvado perseguidor de los cristianos. El diablo tentador entró en su corazón para cometer vilezas contra el Cristianismo. Le enseñó cómo destruir la fe ortodoxa y profanar las santas iglesias para que fuera perdido todo el Cristianismo, de modo que no se alabara el santo nombre del Señor entre su gente.

(Texto tomado de Diánova 1980. Traducción de S. Alvarado)

2.5.3. Hagiografías y biografías

El hombre providencial que en los más duros momentos del siglo XIII logró salvar a Rusia, primero venciendo en 1240 a los suecos junto al río Neva, por lo que recibió el sobrenombre de Névskij, y luego en 1242 a los caballeros teutónicos sobre el hielo del Lago Peipus (en ruso Псковско-Чудское озеро), a la vez que

23. Véase la nota siguiente.

24. Este pasaje es seguramente paráfrasis del Salmo CXLVIII, versículo 14, donde en su versión original en hebreo aparece la palabra קֶרֶן *qæræn*, que, si bien en su primera acepción significa ‘cuerno’, en sentido figurado y metafórico puede significar también ‘fuerza’, ‘vigor’, ‘poderío’, ‘prestigio’, ‘grandeza’, etc.

supo, merced a sus dotes diplomáticas, mantener a raya dentro de lo posible a los tártaro-mongoles del Bat Xān, fue el ya mencionado príncipe Aleksándr Jaroslávič de Nóvgorod. Dado que se consideró que había logrado sus victorias gracias a la intercesión divina, fue considerado santo. Aunque no sería canonizado oficialmente hasta 1547, muchísimo antes ya habían aparecido sus hagiografías. Una, titulada *Relatos sobre la vida y el heroísmo del piadoso y gran príncipe Aleksándr* (Повѣсти ѻ житїи и ѿ храбрости бл҃говѣрнаго и великаго кнѧзѧ алеѯандра), escrita a finales del siglo XIII, quedó recogida en la *Segunda Crónica de Pskov* (Вторая Псковская Летопись) del año 1486. Otra hagiografía de San Alejandro del Neva figura, por un lado, en el *Libro Gradario de la genealogía real* (Книга степенная царского родословия) del metropolitano Atanasio con el título de *Vida y hazañas, conjuntamente y por partes, y milagros del celebérrimo y bendito gran príncipe Aleksándr Jaroslávič, dicho Névskij, llamado en el estado monástico Aleksíj* (**Житїѐ и по́двизи, вкꙋ́пѣ и ѿ ча́сти, и҆ чюдеса̀ прехва́льнаго и бл҃же́ннаго вели́кого кн҃зѧ А҆леѯа́ндра Ꙗ҆росла́вича, реко́маго Не́вскаго, нарече́ннаго во и҆но́цѣ̀ А҆леѯі́ѧ**) y, por otro, en la conocida convencionalmente en ruso moderno como *Crónica ilustrada de Iván el Terrible* (Лицевой летописный свод Ивана Грозного, vid. § 2.7.1.1.), con el título de *Sobre el gran príncipe Aleksándr Jaroslávič* (**Ѡ вели́цѣ̀ кн҃ѕѣ а҆леѯа́ндрѣ ꙗ҆росла́вичѣ**). Además, el metropolitano Macario en su *Gran Menologio* (**Вели́кїѧ Че́тїи Мине́и**, vid. § 2.7.1.2.1.) incluyó un *Discurso panegírico al piadoso gran príncipe Aleksándr, que se llama Névskij, al nuevo taumaturgo, en el que también se habló de sus milagros* (**Сло́во похвальноѐ бл҃гвѣ́рномоу вели́комꙋ кн҃зю А҆лекса́ндроу, и҆же Невьскїи именоу́етсѧ, но́вомꙋ чюдотвор́цꙋ, въ не́мъ̑ и҆ ѡ҆ чюдесѣ́хъ ѐго сповѣдасѧ**).

La persecución religiosa en los primeros tiempos de la invasión tártaro-mongola contribuyó a la extensión del género hagiográfico.

El martirio de San Miguel de Černígov (1179-1246) y de su compañero San Teodoro el 20 de septiembre de 1246 suscitó la aparición de varias hagiografías de diversa extensión, la más breve de las cuales, conservada en un menologio del siglo XVI, narra los hechos de manera de manera compendiosa y sucinta:

> **В тои̑ дн҃ь стр҃ть ст҃ꙋю мч҃нкꙋ михаила кн҃зѧ черниговъского и ѳеѡ̑ра боѧрина е҃.**
> **Тїи бѣша при бѣзбожно̑ батыи, цр҃и татарьстѣ̑· зане не послꙋжиша ѡгневи и прочемꙋ ѡбычаю поганскомꙋ, повелѣниѐ его ꙋбьенъ бы҃ кн҃ѕь михаилъ за ст҃ꙋю вѣрꙋ хр҃тиѧнькꙋю· тако̑ и федоръ ꙋбьенъ бы҃ за чт҃ное исповѣдание.**

En ese día (20 de septiembre), pasión de los dos santos mártires Miguel, príncipe de Černígov, y su boyardo Teodoro.

Ellos estaban ante el ateo Batýj, soberano tártaro; puesto que no quisieron adorar al fuego y demás costumbres paganas, por orden de él fue asesinado el príncipe Miguel a causa de la fe cristiana; así también fue asesinado Teodoro a causa de la santa religión.

(Texto tomado de Serebrjánskij, II, 47. Traducción de S. Alvarado)

Carácter muy diferente tiene el *Relato sobre San Mercurio Esmoleciense* (**Слово ѡ Меркꙋрїи Смоденкомъ**), que no es sino una reelaboración legendaria y local, trasladada a la época de la invasión tártaro-mongola, de las hagiografías más o menos fantásticas de San Mercurio de Capadocia (224-250), militar martirizado durante la persecución del emperador Decio, hagiografías que circularon ampliamente por todo el orbe cristiano.

Entre las grandes personalidades rusas de la Edad Media se cuenta San Sergio Radoneciense (**Се́ргїй Ра́донежскїй**, 1314-1392), fundador del Monasterio de la Santísima Trinidad y San Sergio. Este monasterio, centro espiritual de la Santa Rusia, se halla en Zagórsk-Sérgiev Posád, a 70 km al norte de Moscú.

Sérgij Rádonežskij fue un personaje muy importante de la vida espiritual y política de la Rusia de su tiempo. A San Sergio le tocó vivir la época en la que el principado de Moscú empezó a liberarse del yugo tártaro, a situarse por encima de otros principados rusos y a intentar la creación de un estado fuerte y centralizado. Colaboró estrechamente con el príncipe moscovita Dmítrij Donskój, vencedor de los tártaros en la batalla de Kulikovo en el año 1380, cuyas tropas bendijo al partir hacia el combate.

La amplia hagiografía de San Sergio de Rádonež fue redactada por su discípulo Epifanio el Sabio (**Єпифа́нїи Премꙋ́дрыи**, ±1350-1420). No se conocen muchos datos sobre este autor. Parece que no era original de Moscú, sino de Rostóv, en alguno de cuyos monasterios se educó. Tras haber peregrinado a Tierra Santa, pasó los últimos treinta años de su vida en el Monasterio de la Santísima Trinidad en Sérgiev Posád. Entre 1417 y 1418 compuso la *Hagiografía y vida del bienaventurado padre nuestro el abad Sergio, escrita por su alumno el hieromonje Epifanio* (**Житиє и҆ жизнь прп҃бнаго ѡ҆ц҃а нашего и҆гꙋмена сергїа. с҆писано ꙋ҆ченикѡ҃ є҆го сщ҃ноинокѡ҃ є҆пифанїє҃**). Anteriormente había escrito la obra titulada *Por el bienaventurado entre los hieromonjes nuestro padre Epifanio fue compuesto el discurso sobre la vida y enseñanzas del santo padre nuestro Esteban, que fue obispo en Perḿ* (**Прп҃бн҃ѡ въ сщ҃енноинокѝ ѡ҆ц҃а нашеⷢ҇ епиѳ҃нїа счинено бы҃ слово ѡ҆ житїи и оу҆ченїи ст҃го ѡ҆ц҃а н҃шеⷢ҇ стефана, бывшаⷢ҇ в перми епископа**), en honor del apóstol de los permianos, San Esteban (1340-1396), misionero que actuó en la región de Komi y creó para sus habitantes un sistema de escritura que permitió la evangelización en su lengua nativa y no en eslavo eclesiástico.

Otras obras de Epifanio el Sabio dignas de mención son, por ejemplo, el *Relato del monje Epifanio sobre el viaje a la santa ciudad de Jerusalén* (**Сказанїє епифанїѧ мниха ѡ҆ пꙋти въ ст҃ыи граⷣ ієрⷭ҇лиⷨ҇**) y el *Discurso panegírico al bienaventurado padre nuestro Sergio compuesto por su discípulo el hieromonje Epifanio* (**Сло́во похва́лно прп҃бномꙋ о҆ц҃ꙋ нашемꙋ сергїю сътворено бы҃ ꙋ҆ч҃нкѡ҃ є҆го сщ҃енноинокомъ Є҆пифа́нїємъ**).

2.5.4. Textos piadosos y sapienciales

En la segunda mitad siglo XIII, la figura más importante en este terreno fue San Serapión de Vladímir (†1275), quien fue desde 1247 archimandrita del Monasterio de las Grutas de Kíev. En 1274 ocupó la sede episcopal de Vladímir-Súzdal' durante poco tiempo, ya que falleció al año siguiente.

Aunque seguramente escribió muchos más, de él se conservan solo cinco sermones, que se caracterizan por su brevedad y por su elaborada sencillez, su solemnidad y su emotividad, abundando en interrogaciones retóricas y otros recursos estilísticos. La temática de estos sermones se centra en las cuestiones de su tiempo, en especial, en la invasión tártaro-mongola, que el autor consideraba un castigo enviado por Dios al pueblo ruso a causa de sus pecados, como puede apreciarse en este pasaje tomado de su tercer sermón:

> Видѣвъ наша безаконьꙗ оумноживша҃. видѣв ны заповѣди е҆го ѿвергъша. много знамений показавъ. много страх҃ пущаше. много рабы своими оучаше. ничим же оунше показахомьсѧ. тогда наведе на ны ꙗзыкъ немл҃твъ. ꙗ҆зыкъ лютъ. ꙗ҆зыкъ не щадѧщь красы оуны. немощи старець. младости дѣтии. двигнухомь бо на сѧ ꙗ҆рость б҃а нашего. по дв҃ду: въ скорѣ възгори҃ ꙗ҆рость е҆го на ны. разрушены бж҃твеныꙗ цр҃кви. ѡсквернени быша ссуди сщ҃нии. потоптана бы҃ ст҃аꙗ мѣста. ст҃ли мечю во ꙗдь быша. плоти прп҃бныхъ мни҃ птицамъ на снѣдь повержени быша . кр҃вь ѡц҃ь и бра҃ꙗ нашеꙗ аки вода мн҃га землю напои҃. кнѧзии наши҃ воеводъ крѣпость и҆щезе. храбрии҃ на҃ страха наполньше҃ бѣжаша. мьножаиша же бра҃ꙗ и҆ ча҃ на҃ въ плѣнъ ведени бы҃. села на҃ лѧдиною п҃ростоша. ї величьство на҃ смѣрисѧ. красота наша погыбе. б҃аство наш҃ и҆нѣмь в користь бы҃. трудъ нашь п҃ганий наслѣдовша. землѧ на҃ иноплменикомь в достоꙗние҃ бы҃. в поношение҃ быхом҃ живущий въскр҃и҃ землѧ нашеꙗ҃. в посмѣхъ быхо҃ врагомъ нашим҃. и҆бо сведохо҃ собѣ. а҆кы дождь съ нб҃си гнѣвъ гн҃ь. подвигохомъ ꙗ҆рость е҆го на сѧ. и҆ ѿвратихо҃ велию҃ е҆го мл҃ть. и҆ не дахо҃ призирати на сѧ мл҃рдныма ѡ҆чима. не бы҃ казн҃ каꙗ҃ бы преминула на҃. и҆ нынѣ беспрестани казними е҆смы.

> Habiendo visto (Dios) proliferar nuestras injusticias, habiéndonos visto quebrantar sus mandamientos, habiendo mostrado muchas señales, amenazaba con mucho terror, enseñaba mucho por medio de sus siervos, pero no nos mostramos mejores en nada. Entonces condujo contra nosotros a un pueblo (pagano) inmisericorde, a un pueblo cruel, que no respeta la belleza de los jóvenes, el achaque de los viejos, la infancia de los niños, pues suscitamos contra nosotros la ira de nuestro Dios. Según David: «Estalló de pronto su ira contra nosotros». Las santas iglesias están destruidas, fueron contaminados los vasos sagrados, fueron profanados los santos lugares, los sacerdotes fueron pasto de la espada, los cuerpos de los venerables monjes fueron arrojados para alimento de las aves, la sangre de nuestros padres y hermanos como agua abundante riega la tierra, desapareció la fuerza de nuestros príncipes y voivodas, nuestros héroes,

llenos de miedo, huyeron, la mayor parte de nuestros hermanos e hijos fueron llevados al cautiverio, nuestros pueblos se cubrieron de maleza y nuestra grandeza fue humillada, nuestra belleza pereció, nuestra riqueza fue botín para otros, los paganos heredaron (el fruto de) nuestro trabajo, nuestra tierra fue propiedad de extranjeros, estuvimos en el vilipendio viviendo junto a nuestra tierra, fuimos irrisión para nuestros enemigos, pues atrajimos sobre nosotros, como lluvia desde el cielo, la cólera del Señor, suscitamos su ira sobre nosotros, rechazamos su gran clemencia y no dejamos que nos mirara con sus ojos misericordiosos. No hay castigo alguno ahorrado para nosotros y ahora somos castigados incesantemente.

(Texto según Kamčátnov 2009: 342-343. Traducción de S. Alvarado)

2.6. LA LITERATURA DE LA ÉPOCA DEL AUGE DEL PRINCIPADO DE MOSCÚ (SIGLOS XV-XVI)

Los dos siglos largos de yugo tártaro sirvieron, paradójicamente, para sentar las bases del imperio ruso, pues un hijo de Aleksándr Névskij, llamado Daniíl Aleksándrovič (1261-1303), el cual había recibido como feudo una pequeña aldea rodeada de una simple empalizada, llamada Moscú, siguió la hábil política de su padre, procurando granjearse mediante dádivas y sobornos, el favor del kan de Saráj. Esto le permitió en pocos años aumentar considerablemente sus dominios. Este criterio fue seguido también por sus descendientes, hasta convertir a Moscú en la ciudad hegemónica de Rusia y, andando el tiempo, en la cabeza de un imperio que habría de extenderse del Mar Báltico al Océano Pacífico.

2.6.1. La segunda influencia meridional

En la Bulgaria del siglo xiv, durante las tres décadas anteriores a la caída bajo el yugo otomano, se desarrolló un movimiento místico-filológico-literario, encabezado por el patriarca Eutimio (±1330-±1400) y conocido como "Escuela de Tárnovo", que pretendía regenerar la vida espiritual, social y política de los búlgaros, luchando contra la corrupción de las costumbres y contra las herejías, para lo cual era necesaria una completa revisión de los libros religiosos, comparándolos con las fuentes griegas de las que habían sido traducidos, para corregir las desviaciones que se habían ido introduciendo por negligencia de los sucesivos copistas. Tales desviaciones eran, según opinión de Eutimio, un semillero de herejías que, a su vez, se convertían en pretexto para la disensión política, tanto más peligrosa en un país amenazado por el emergente poder de la Media Luna. El Patriarca Eutimio encabezó un grupo de literatos, como Kiprián Cámblak, su sobrino Grígorij Cámblak (c.1365-1420), Konstantín Kóstenečki (±1380-1431), etc., los cuales, tras la conquista de la Península Balcánica por los turcos, continuarían su labor en otros territorios de la "Slavia Orthodoxa", especialmente en Rusia, donde la extensión y

consolidación de las ideas de este movimiento procedente de la Península Balcánica sería conocida como la "segunda influencia meridional".

2.6.1.1. *Cipriano de Moscú (±1330-1406)*

Condiscípulo y colaborador del Patriarca Eutimio, Kiprián Cámblak (**Кѵпрїа́ннъ Ца́мблакъ**), quien llegaría a ser arzobispo metropolitano de Kíev, Moscú y toda Rusia, fue uno de los primeros en llevar a tierras rusas el espíritu de la Escuela de Tŭ́rnovo, iniciando allí la ya mencionada "segunda influencia meridional". Personalidad enérgica y emprendedora, el arzobispo Cipriano supo secundar desde el plano espiritual la labor política de los príncipes moscovitas, elevando el prestigio cultural de su sede apostólica, la cual iniciaría un imparable ascenso hasta convertirse un siglo después en la Tercera Roma y en la cabeza de un vastísimo imperio.

Cipriano introdujo en Rusia una nueva redacción del *Liturgiario* (**Ѳлѹже́бникъ**), adaptada por él a partir del Λιετουργιάριον del patriarca constantinopolitano Filoteo I (±1300-1379). Su obra original más importante es la *Hagiografía, vida y breve relación de los milagros de nuestro padre, que está entre los santos, Pedro, arzobispo metropolitano de Kíev y de toda Rusia. Escrita por Cipriano, humilde metropolitano de Kíev y de toda Rusia* (**Житїе и҆ жизнь и҆ ма́ло и҆сповѣ́данїе ѿ чюде́съ и҆же во ст҃ыхъ ѻ҆ц҃а нашего Петра̀ митрополи́та, а҆рхїепи́скопа Кїе̑вьскаго и҆ всеѧ Рѹсїи. Списано Кѵпрїанѡ̀ митрополитѡ̀ смиренымъ Кїевскы̑й и҆ всеѧ Рѹсїи**). Esta hagiografía, recogida más tarde por San Macario en su *Gran Menologio* (**Вели́кїѧ Мине́и Че́тїи**, vid. § 2.7.1.2.1.), está dedicada a quien fue su predecesor en el cargo, San Pedro Moscovita (±1260-1326), arzobispo de Kíev y de toda Rusia, quien trasladó la sede metropolitana a Moscú, con lo que esta ciudad se convirtió en la capital espiritual rusa. Tomando como punto de partida un texto escrito por el obispo Procorio de Rostóv (†1328), Cipriano lo reelaboró según el estilo literario conceptista desarrollado en la Escuela de Tŭ́rnovo, el llamado "enredo de palabras" (**плете́нїе слове́съ**), consistente en adaptar la retórica bizantina al eslavo eclesiástico. La hagiografía de San Pedro Moscovita causó sensación por su emotiva solemnidad, marcando tendencia en la literatura religiosa rusa del siglo XV.

Otra importante figura de la "segunda influencia meridional" fue Pacomio el Serbio, también conocido como Pacomio Logoteta (**Пахѡ́мїи Логоѳе́тъ**, †1484), autor o, en su caso, refundidor de hagiografías, panegíricos e himnos. Oriundo de Serbia, fue monje en el Monte Athos y más tarde se trasladó a Nóvgorod, donde hay testimonios de su actividad a partir del año 1438. Poco después ingresó en el Monasterio de la Santísima Trinidad en Sérgiev Posád, donde desarrolló la mayor parte de su actividad literaria. Escribió hagiografías como, p. ej., la *Vida y hechos del venerable padre nuestro el abad Cirilo, que fundó el honorable Monasterio del Lago Blanco de la Dormición de Nuestra Señora Deípara y estableció en él un cenobio. Lo escribió Pachómij del Monte Athos* (**Житїе и҆ подвизи прпе̑наго ѻ҆ц҃а нашего игѹмена кирила, и҆же на бѣлѣ̑ е҆зерѣ̑ прч҃тенъ манастырь поставльшаго прч҃ты̑**

влч҃ца нашеа̀ бц҃а, чт҃на́ є҆ѧ оу҆спенїа, и҆ в нѐ ѡ҆бщежитїе съставльшаго, списа̑ сїе іе҆ромона̑ пахомїе ст҃ыа̀ горы), la *Vida y hechos del venerable padre nuestro el abad Nicón, discípulo del bienaventurado Sergio Taumaturgo* (**Житїе и҆ подвизи прпд҃бнаго ѡ҆ц҃а нашего игꙋмена никона, оу҆чн҃ка бл҃жннаго се́ргїа чю҆т҃ворца**), el *Tránsito de nuestro padre entre los santos Moisés Taumaturgo, arzobispo de Nóvgorod. Obra de Pacomio el Serbio* (**Преставле́нїе и҆́же ио ст҃ы́хъ о҆ц҃а на́шего моисе́ѧ а҆хїе҆пк҃па новгоро́дскаго чюдотво́рца. творе́нїе пахо́мїа се́рбина**), etc. También reelaboró en el por entonces novedoso estilo del "enredo de palabras" hagiografías anteriores, como la de San Sergio de Rádonež o la de San Esteban de Perḿ, escritas por Epifanio el Sabio. Entre sus homilías, panegíricos y discursos cabe resaltar el *Relato sobre el traslado de las veneradas reliquias de nuestro padre que está entre los santos y gran taumaturgo entre los jerarcas Pedro, metropolitano de toda Rusia* (**Сло́во въ пренесенїи чт҃ны̑ мо́щеи и҆̑ въ ст҃ы̑ ѿц҃а нашего в҆ ерархѡ̑ вели́каго чю҆т҃во́рца петра митропѡ́лита всє҆ѧ роуси**), el *Discurso panegírico de la antigua señal con el venerado icono de la Santísima Virgen soberana nuestra, que está en Nóvgorod* (**Слово похвалное бывшаго знаменїа чт҃ною и҆коною пречт҃ыѧ влч҃ца нашеѧ бц҃а. соущїи въ великомь новѣградѣ**) y, sobre todo, el *Discurso tomado de las Sagradas Escrituras, el cual (va dirigido) contra los católicos, y relato sobre la reunión del octavo concilio católico y sobre la deposición del impostor Isidoro y de la instalación de los metropolitanos en la tierra rusa y también elogio del piadoso gran príncipe Vasílij Vasíľevič de toda la Ruś* (**Сло́во и҆збрано ѿ ст҃ы̑ писа́нїи. є҆же на латы́ню. и сказа́нїе ѡ҆ съставле́нїи ѡ҆сма́го сбо҃ра латыньскаго. и҆ ѡ҆ и҆зверже́нии̑ си̑дора прелестнаго. и҆ ѡ҆ поставле́нїи в роустеи земли митрополитѡ҃. ѡ҆ си́х же похвала бл҃говѣрномоу великомоу кн҃зю василью василье́вичю всеѧ рꙋси**), al que nos referiremos en el siguiente apartado.

2.6.2. La literatura al servicio del proyecto hegemónico de Moscú

Moscú, en la segunda mitad del siglo XV ya se había convertido en el principado ruso más poderoso y seguiría incrementando su poder tanto político como espiritual. En 1439, Basilio II (1415-1462) se negó a reconocer la unión de las iglesias Católica y Ortodoxa, proclamada en el Concilio de Florencia, y aprovechó la ocasión para hacer de la sede metropolitana de Moscú el bastión de la ortodoxia. El metropolitano Isidoro de Kíev (1385-1463), que regresaba de Florencia investido como cardenal de la Iglesia Católica, fue depuesto y encarcelado, aunque finalmente logró huir, primero a Lituania y luego a Roma. De estos asuntos trata precisamente el *Discurso tomado de las Sagradas Escrituras* de Pacomio Logoteta, mencionado en el apartado anterior.

El papel espiritual de Moscú quedó consagrado en 1453, cuando Fatih Sultan Mehmed II (1432-1481) conquistó Constantinopla, y fue remachado en el terreno político con el matrimonio, celebrado el 12 de noviembre de 1472, entre Iván III (1440-1505), hijo y sucesor de Basilio II, con Zoé (1455-1503), última descendiente

de la casa de los Paleólogos, la cual, para señalar su renuncia al catolicismo y su aceptación de la ortodoxia, cambió su nombre por el de Sofía.

Los rusos consideraron que la caída de Bizancio era un castigo divino por su unión con Roma y así empezaron a surgir escritos sobre este tema. Entre estos hay que citar en primer lugar el *Relato sobre Constantinopla, sobre su fundación y su toma por los turcos en el año 1453* (**Повѣсть ѿ царьгра́дѣ, ѿ созданїи ѥ҆го̀ и҆ взѧ́тїи тꙋрками въ ҂аѹ́нг годꙋ̀**), el cual se atribuye a un personaje llamado Néstor Iskandér, del que se sabe muy poco, si bien se supone que fue un cautivo eslavo convertido en jenízaro y que participó en el asalto de la ciudad.

En defensa de la primacía de Rusia y de sus soberanos en el mundo ortodoxo se encuentran textos anónimos como, p. ej., el *Relato sobre los grandes príncipes de Vladímir de la gran Rusia* (**Ѡ҆казанїе ѻ҆ великѝ кнѧзѣ̀ вла҃ди҃мѣрѣ̀кѝ великїа рꙋсїꙗ**), el *Relato sobre el epirriptario blanco* (**По́вѣсть ѿ бѣ́ломъ клобꙋцѣ̀**), los *Relatos sobre el comienzo de Moscú* (**По́вѣсти ѿ нача́лѣ москвы̀**), la *Epístola sobre la corona de Monómaco* (**Посла́нїе ѿ мономо́хѡвѡ̀ вѣнцѣ̀**), etc. Este movimiento ideológico culminaría con la figura del monje Filoteo de Pskov (**Филоѳе́и мона́хъ пско́вскїи**, 1465-1542), quien en su *Epístola sobre los días y horas infaustas* (**Посла́нїе ѿ злы́хъ дне́хъ и часѣ́хъ**) estableció "la doctrina de las tres Romas", que luego repetiría en otra epístola dirigida a Basilio III:

> **Да вѣ́си, хр҃толю́бче и҆ бг҃олю́бче, ꙗ҆́ко всѧ̑ хр҃тїа̑нскаѧ цр҃тва прїидо́ша вконе́цъ во є҆ди́но цр҃тво на́шегѡ гдⷭ҇ѧ, по прⷪ҇ро́ческимъ кни́гамъ, то̀ є҆́сть роме́йское цр҃тво. два̀ ᲂу҆́бо рі҃ма падо́ша, а҆ тре́тїи стои́тъ, а҆ четве́ртомꙋ не бы́ти.**
>
> Que sepas, devoto de Cristo y de Dios, que todos los imperios cristianos llegaron finalmente al único imperio de nuestro soberano, según los libros proféticos, esto es, al Imperio Romano, pues dos Romas cayeron, pero la tercera está en pie, y una cuarta no habrá.
>
> (Texto según Malínin 1901:55. Traducción de S. Alvarado)

Según esta concepción, tras la caída de la Roma antigua y la conquista de "la segunda Roma", es decir, Constantinopla, por los turcos, Moscú debe ser la capital del mundo cristiano, convirtiéndose en la tercera y la última Roma. Esta idea sería la base de la doctrina política autocrática y expansionista rusa en los siglos siguientes.

2.6.3. Las polémicas de finales del siglo XV

En el año 1480, Iván III, que había iniciado una política expansionista a costa de los principados vecinos, en especial el de Nóvgorod, se negó a seguir pagando tributos a la Horda de Oro, cuyo soberano, Äxmät Xan (†1481), no tuvo capacidad para enfrentarse a Moscú y se vio obligado a retirarse con sus tropas.

Con la paz y la prosperidad que trajo el fin del yugo tártaro, surgió una cuestión que había estado larvada durante los tiempos adversos, la de qué hacer con las posesiones y abundantes riquezas de la Iglesia Ortodoxa Rusa, en especial las de sus monasterios, polémica que enfrentó a los defensores de sus derechos de propiedad con los que abogaban por la renuncia a todo bien material. Para más información véase Alvarado 1997. A esto vino a unirse en el tiempo la propagación de la herejía de los llamados "judaizantes" (жидовствующие)[25], a la que la jerarquía eclesiástica tuvo que hacer frente. Este conflicto a cuatro bandas, que tuvo un notabilísimo eco en la literatura, fue protagonizado por las sobresalientes figuras de la cultura rusa de aquel tiempo sobre los que trataremos a continuación.

2.6.3.1. *San Genadio de Nóvgorod (±1410-1505)*

Procedía del noble linaje moscovita de los Gonzóv. No se conoce la fecha de su nacimiento, que debió de tener lugar a principios del siglo XV. Inició su vida monástica en el monasterio de la Isla de Valaam, en el lago Ladoga, bajo la dirección espiritual de San Sabacio de Solovkí (†1435). Pasó por diversos cenobios y en febrero de 1477 fue elegido prior del monasterio del Arcángel San Miguel (también conocido como Čúdov), sito en el Kremlin de Moscú, en donde fundó una iglesia dedicada a San Alejo. El 12 de diciembre de 1484 fue elevado a la sede arzobispal de Nóvgorod.

En aquella época, como consecuencia del yugo tártaro, la situación de Rusia era todavía bastante precaria tanto en el plano material como en el espiritual: faltaban escuelas, muchas bibliotecas habían sido destruidas y el nivel cultural del clero era muy bajo, por lo que el nuevo arzobispo se preocupó de crear centros de enseñanza para popes y diáconos. También procuró que las prácticas litúrgicas se adecuaran a las de Moscú, para lo cual tuvo que vencer con energía la resistencia de las autoridades eclesiásticas locales. La principal preocupación del arzobispo Genadio en aquellos años fue la lucha contra la llamada "herejía judaizante" que se iba extendiendo por Nóvgorod y Moscú.

En su lucha contra los herejes, el arzobispo Genadio se dio cuenta de que no tenía a su disposición ningún texto eslavo completo de las Sagradas Escrituras, por lo que ordenó que se llevara a cabo una versión integral de la Biblia, completada en 1499, a partir tanto de Septuaginta como de Vulgata, en lo referente al Antiguo Testamento. Para el Nuevo Testamento se partió de versiones eslavas preexistentes. La *Biblia Genadiana*, cuyo códice se conserva en el Museo Estatal de Historia

25. No se sabe a ciencia cierta cuáles eran las creencias de tales "judaizantes". Lo que está claro es que los seguidores de esta herejía no provenían en absoluto del judaísmo, sino del cristianismo ortodoxo, por lo que hay que pensar que más bien se trataba de una versión rusa de los movimientos antitrinitarios que surgieron por toda Europa durante el Renacimiento.

en Moscú, serviría posteriormente de base para la primera edición impresa, que se completó en 1581, y se conoce como *Biblia de Ostróg* (Острожская Библия), por haber sido publicada en la ciudad ucraniana de Ostrḭh (Ostróg, en ruso) por el tipógrafo Iván Fëdorov (±1520-1583), también conocido como Joannes Fedorowicz, con el patrocinio del príncipe Konstantín Konstantínovič Ostróžskij (1526-1608).

La cuestión de los judaizantes se vio inmersa en otro conflicto político de mucho mayor calado: la controversia entre los que defendían el derecho de la Iglesia Ortodoxa rusa a poseer dilatados fundos y cuantiosas riquezas, los llamados "posesores" (стяжатели), también conocidos como "josefinos" (осифляне), por ser su líder José de Volokolámsk (**Ї҆ѡ́сифъ Во́лоцкїй**, 1439-1515), y aquellos, encabezados por Nilo de Sora (**Ни́лъ Со́рскїй**, 1433-1508) y sus "gerontes transvolguianos" (**заво́лжскїи ста́рцы**), quienes opinaban que, para conservar su pureza y mejor cumplir su misión divina, la Iglesia Ortodoxa debía renunciar a sus propiedades, por lo que fueron conocidos como "no posesores" (нестяжатели).

Iván III, quien se veía como el gran beneficiario de la secularización de los bienes eclesiásticos, que habrían de pasar a la corona, tuvo en un principio una actitud relativamente favorable hacia los "judaizantes", por ser estos enemigos de la vida monástica y de la jerarquía eclesiástica. Pero pronto se dio cuenta, persuadido por San Genadio de Nóvgorod y San José de Volokolámsk, los más conspicuos enemigos de estos herejes, de que los "judaizantes" iban mucho más allá, y que, al negar la divinidad de Jesucristo, socavaban las bases mismas del cristianismo, que era el fundamento doctrinal sobre el que se estructuraba la sociedad y se asentaba la legitimidad de los soberanos moscovitas. Por esta razón, Iván III renunció a sus pretensiones de apoderarse del peculio de la Iglesia y fue tomando claro partido en pro de los "posesores". Para solucionar los conflictos planteados, se convocaron sucesivos sínodos en 1488, 1490, 1494 y 1503, en los que San Genadio de Nóvgorod y San José de Volokolámsk, por un lado, y San Nilo de Sora, por otro, tuvieron un papel preponderante.

La polémica entre "posesores" y "no posesores" quedó resuelta con el triunfo de las tesis de los "josefinos": el zar se convertía en defensor del derecho de propiedad de templos y monasterios, en tanto que la Iglesia Ortodoxa pasaba a ser garante y legitimadora del poder de los zares y de sus pretensiones autocráticas.

Tampoco tuvieron éxito las propuestas de Nilo de Sora de tener paciencia con los herejes y procurar que volvieran al buen camino por medio de la persuasión y el convencimiento. Por el contrario, se impusieron los criterios de San Genadio de Nóvgorod y de San José de Volokolámsk de emplear contra ellos la más resuelta y contundente mano dura. A este respecto es muy revelador un escrito, que se atribuye al propio Genadio o, en su caso, a algún miembro de su círculo literario, en el que se pone a la Santa Inquisición española como ejemplo a seguir. Dicho escrito, conocido convencionalmente como *Palabras del embajador imperial* (Речи посла цесарева) se recoge a continuación, transcrito a partir de la versión que A. D. Sedél'nikov publicó en su artículo "Relato del año 1490 sobre la Inquisición" (Рассказ 1490 г. об инквизиции):

Сказыва посо цесаревъ | юрью. про шпанско корол. а имени ему не помни. | то деи коро очисти свою землю ѿ ересеи жи̑вскыи | а за тѣ короле ше земле. шпанска. католонїа. биско | кастелїа. серденїа. корсига. а тѣ ше земле всѣ вели|кїе. а то имъ коро шпанскои всѣ гдрь. и в тои е зе|мли на шпанїе, тѣ жи̑вскїе ереси почли прозбати | и то коро шпанскои избра велико чл҃ка из свои велмо | да посла посло к папѣ к римскому, что то еретиство | въ его земл в велики люде, в бискупѣ, и въ архима|нритѣ. и в попѣ, и въ цр҃ковны люде, и в мирне въ | многы почало прозбати. и папа ри̑скыи с тѣ| е посло посла двѹ писко велики людеи к тому шпанскому королю въ его земл то лиха искати. и ка | ѿ папы два бискупа пришли, и коро шпанскои | к папины биско избра свои два бискупа великіе | да два борина болши свои, кои по тѣ. кореле (sic) всѣ | тѣ земли держа, да велѣ. имъ с папиными бискуп[ы] | то лиха обыскивати. и папины би|скупы и ко||ролевы, и королевы боре, обыскали в на̑лѣ. двѹ би | скупо королевы, да и казнили многыми казн'ми | и многыми ранами да и со̑гли. да после то ѡбы|скали ше архимандрито, и попо и игумено. а по | тамошнему зовѫ ихъ обаты. да тѣ казнили не|мл̑тиво да и со̑гли. да после то боръ ѡибы|скали и земледержьсцо, и попо и мирски людїи. | и цр҃ковны людїи многы. да мучили и многышї | розными муками, да и пере̑гли всѣ. а всѣ. тѣ. ѡбыскали в тои ереси, бискупо и боръ, и архи|мандрито и попо, и земледержьцо, и мирскыи | людеи и малы и великы с четыре тысдщи. да тѣ | всѣ съжжены. а животы и [и и]мѣнїа на корол | поимали, а иные лихїе ко[и] не поспѣли пои|мати и тѣ ступили из земли вонъ без вѣсти. а | животы и и имѣнїа на корол поимали, а ѹ|же тому четвертои го ка тѣ лихи обыскали да | и пере̑гли. а и нн҃ѣ и се дн҃и тѣ папины два би|скупа ѹ корол живѫ. и папа ѣздити к себѣ не | велѣ. а коро ихъ про ѿ себе не ѿпусти. а лихы | та и ѡбыскиваю, да хот ихъ искоренити. | чтобы то лихо в тѣ земл не было, а вѣра ѹ | то корол латинска. а бискупы папины | тѣ живо не емлю. а коро деи имъ хоче дати многое | мно̑ство. ка и стане про ѿпущати. | а тѣ деи земли на запа за вфрнцовски королевствомъ, | сшелс рубе с рубежо. а слава деи и хвала то | шпанско корол пошла по всѣ земл по латинь|скои вѣрѣ, что на лихи крѣпко стои, да уже | деи въ его земл лихи мало чюти.

Relató el embajador imperial[26] a Jorge[27], acerca del rey de España, cuyo nombre no recordaba, que este rey limpió su tierra de herejes judaizantes. A este rey pertenecían las seis tierras españolas de Cataluña, Vizcaya, Castilla, Cerdeña y Córcega y estas seis tierras eran grandes y de todas ellas este rey era soberano. En estas tierras, en España,

26. Se trata de Giorgio della Torre (†1512), a veces citado como Georg von Turn, enviado del emperador Maximiliano I (1459-1519) ante la corte moscovita.

27. Se refiere al diplomático de origen griego Júrij Manuílovič Trachaniót (Γιώργος Τραχανιώτης, castellanizado como Jorge Tracaniotes †1513), el cual entre otros asuntos de estado, había concertado en 1472 el ya mencionado matrimonio entre Iván III y Zoé Paleólogo.

los herejes judaizantes comenzaron a proliferar y este rey español eligió a un hombre grande de entre sus nobles y lo envió como embajador al papa de Roma para decir que esta herejía había empezado a proliferar en su tierra entre la gente importante, entre los obispos, los archimandritas, los sacerdotes, la gente de iglesia y entre muchos seglares. El papa de Roma envió al rey de España junto con el embajador a dos prelados para que investigaran esta lacra. Cuando llegaron los dos obispos enviados por el papa, el rey eligió a dos obispos principales y a dos de sus grandes nobles para que controlaran las tierras que estaban bajo el rey y les ordenó que junto con los obispos papales investigaran esta lacra. Los obispos del papa y del rey y los nobles nombrados por el rey investigaron en un principio a dos obispos y los castigaron con muchos castigos y muchas heridas y los quemaron. Luego investigaron a archimandritas, a sacerdotes e higúmenos, a los que allí llaman abades y los castigaron inmisericordemente y los quemaron y después a nobles y terratenientes, a sacerdotes y a muchos seglares y religiosos y los torturaron con muchas diversas torturas y los quemaron a todos. A todos estos los investigaron por esta herejía, a obispos y nobles, a archimandritas y sacerdotes, a terratenientes y seglares, a grandes y pequeños, hasta un número de cuatro mil y todos fueron quemados, y sus ganados y posesiones requisaron para el rey. Hubo otros herejes a los que no pudieron atrapar porque se marcharon del país sin que hubiera noticia de ellos, pero requisaron sus ganados y posesiones para el rey. Y hace ya cuatro años que investigaron a estos malos y los quemaron. Ahora en estos días los dos obispos del papa viven en la corte del rey y el papa no ha ordenado que regresen a él y el rey no los ha dejado marcharse y así investigan a los herejes y quieren acabar con ellos de raíz, para que ese delito no exista en aquellas tierras, sino solo la fe al amparo de ese rey católico. Pero los obispos del papa no toman esos bienes y el rey quiere darles mucho más cuando se disponga a mandarlos fuera. Yendo de frontera en frontera por esos reinos francos[28] en las tierras de occidente, la gloria y la alabanza del rey de España se extendió por todas las tierras de fe católica, que permanece fuerte contra los herejes, de modo que en sus tierras se oye poco acerca de los herejes.

(Texto según Sedél'nikov 1932: 49-50. Traducción de S. Alvarado)

A pesar de sus flagrantes inexactitudes, empezando por el propio hecho, como ya se ha visto más arriba, de que los herejes de Nóvgorod, salvo en su rechazo del dogma trinitario y en el empleo de los saberes cabalísticos, poco tenían que ver con el judaísmo y menos aún con los criptojudíos, también llamados marranos, que por aquel entonces constituían el principal blanco en España de los rigores inquisitoriales, no deja de sorprender esta ardiente apología de Fernando el Católico (1452-1516), ninguneando, por lo demás, a Isabel I de Castilla (1451-1504) como defensor de la religión católica por medio del Santo Oficio de la Inquisición, tanto más cuanto en Rusia estaba muy reciente el rechazo a la unión de las iglesias pactada en Florencia y la deposición, arresto y huida del metropolitano Isidoro de Kíev.

28. Entiéndase "franco" en su sentido bizantino de "europeo occidental".

En cualquier caso, las inclinaciones pro-occidentales de San Genadio eran patentes y esto se ve también en el caso de la antes mencionada Biblia Genadiana, para cuya traducción, como ya se ha dicho, se tuvo en cuenta tanto el texto de Septuaginta como el de Vulgata, figurando, como traductor de latín, en el círculo literario del arzobispo novgorodiense, un personaje conocido como "el monje Benjamín" (**Вениамі́нъ мона́хъ**), un fraile dominico, unos dicen que checo y otros que croata, el cual se había convertido, además, en uno de los principales consejeros del prelado. No está de más recordar que la Orden de los Predicadores, fundada en 1216 por Santo Domingo de Guzmán (1170-1221) es la que históricamente más ha nutrido las filas de los inquisidores y que el tal "monje Benjamín" era coetáneo y compañero de orden, aunque lejano, de Fray Tomás de Torquemada (1420-1498). Y precisamente una de las características de la Biblia de San Genadio, que han conservado hasta la actualidad todas las versiones de la Biblia, tanto en eslavo eclesiástico como en ruso, es la inclusión como canónico, con la denominación de *Tercer Libro de Esdras* (**Кни́га .г҃. е҆здры**), del *Apocalipsis de Esdras* (vid. § 2.4.2.3.1.), un libro que en los suplementos de Vulgata aparece como *Liber IIII Ezrae*. Dicho *Tercer Libro de Esdrás* (**Кни́га .г҃. е҆здры**) está colocado detrás de los libros de los Macabeos, acabando así el Antiguo Testamento con un libro apocalíptico, de la misma forma que el *Apocalipsis de San Juan* cierra el Nuevo Testamento.

Merced al celo de San Genadio de Nóvgorod y de su colaborador San José de Volokolámsk, el destino de los herejes quedó sellado, teniendo lugar tanto en Nóvgorod como en Moscú unos aparatosos autos de fe al modo hispánico. Aunque en Rusia jamás llegó a funcionar como en España una maquinaria inquisitorial institucionalizada, no es menos cierto que, a partir de entonces y hasta bien entrado el siglo XVIII, fue práctica habitual mandar a la hoguera a disidentes religiosos de toda índole.

San Genadio era, según cuenta su hagiografía, un hombre de personalidad fuerte e inflexible, por lo que se granjeó muchos enemigos, de modo que sus últimos años se vieron ensombrecidos por conflictos de todo tipo, siendo blanco de las más diversas intrigas y calumnias, hasta el punto de ser depuesto de su sede arzobispal y obligado a retirarse al monasterio del Arcángel San Miguel de Moscú, donde falleció el 17 (4) de diciembre de 1505. Aunque parece ser que nunca se llevó a cabo la canonización oficial del arzobispo Genadio de Nóvgorod, su nombre empieza a aparecer en las listas de los santos rusos desde finales del siglo XVI, celebrándose su fiesta en el aniversario de su fallecimiento.

2.6.3.2. *San Nilo de Sora (1433-1508)*

Llamado en el siglo Nikoláj Fëdorovič Májkov, nació seguramente en 1433 en el seno de una familia de la nobleza. Muy joven ingresó en el monasterio de San Cirilo del Lago Blanco (Kiríllo-Beloozërskij monastýŕ), donde se convirtió en

el alumno predilecto de su prior, el geronte Paísij Jaroslávov (†1501), con quien trabó una duradera amistad.

Con el fin de conocer mejor el movimiento monástico, el monje Nilo realizó un viaje a Constantinopla y al Monte Athos, donde se familiarizó con las ideas del hesicasmo. A su regreso fundó junto al río Sora, a quince verstas de su antiguo monasterio del Lago Blanco, el primer eremitorio de la Rusia moscovita y le dio su *Regla monástica* (**Монастырскїй оуставъ**), según el modelo de las comunidades del Monte Athos. Dado que, como antes se ha dicho, este eremitorio se encontraba a orillas del río Sora, de ahí le viene el sobrenombre de Sórskij conferido a su fundador.

Aunque este eremitorio nunca fue rico, ni muy numerosos sus miembros, estos, los arriba mencionados "gerontes transvolguianos", gozaron de un dilatado prestigio.

En el arriba mencionado sínodo de 1490, convocado por el arzobispo Gennádij Nóvgorodskij para hacer frente al movimiento herético de los "judaizantes", que se había expandido por Rusia y tenía su centro en esa ciudad, Nil Sórskij propugnó sin éxito el empleo de la paciencia, la persuasión y la oración para reconducir por el buen camino a los que se habían desviado. En el sínodo de 1503, como líder de los "no posesores", siguió una línea utópica, sosteniendo que "*era necesario que los monjes vivieran en yermos y comieran del trabajo de sus manos*" (**требовалъ чтобы жили бы черцы по пустынѧмъ а кормилисѧ бы рукодѣлїемъ**), lo cual, como era de esperar, no encontró muchos partidarios.

Nil Sórskij fue autor de una importante producción literaria, que ejerció una notable influencia sobre sus contemporáneos y sobre las generaciones posteriores. Además de su ya citada *Regla monástica*, entre sus obras merecen ser mencionadas sus *Recomendaciones a los discípulos* (**Преданїе оученикомъ**) y su *Testamento espiritual* (**Духовное завещанїе**). San Nilo de Sora falleció el 7 de mayo de 1508 y fue canonizado en 1656.

2.6.3.3. *San José de Volokolamsk (1439-1515)*

Su nombre seglar era Iván Sánin y provenía de una antigua familia de la nobleza. En 1460 profesó como monje, recibiendo la tonsura de manos de San Pafnucio (**Пафнутїи Боровскїи**, 1394-1477), abad del monasterio de Bórovsk, a quien el propio Iósif sucedería en el cargo. Dos años después, Iósif fundó un nuevo monasterio a ocho millas de la ciudad de Vólok Lámskij, también conocida como Volokolámsk, y le dio una regla, inspirada en la del monasterio de Studion en Constantinopla, que destacaba por la dureza de su disciplina. Gracias al prestigio de Iósif en las altas esferas religiosas y a la protección directa y personal de Iván III, este monasterio ganó enorme prestigio y se convirtió en uno de los más ricos e importantes del país. En la primera mitad del siglo XVI, su biblioteca, con más de 700 ejemplares de manuscritos, se contaba entre las más grandes de toda la Rusia de aquel tiempo.

En el sínodo de 1490, Iósif Vólockij, por su parte, aconsejó tomar medidas de fuerza contra los herejes, a los que consideraba, según la mentalidad propia de la época, no solo un peligro para la verdadera religión, sino también una amenaza para el estado y para la sociedad. La opinión de Iósif Vólockij fue la tenida en cuenta por el sínodo, y la herejía fue erradicada coercitivamente, pereciendo muchos de sus adeptos en la hoguera.

Relacionada con este sínodo está la más importante obra de Jósif Vólockij: el *Relato sobre recién surgida herejía de los herejes novogardienses, el arcipreste Alejo, el sacerdote Denís y Teodoro Kúricyn, y otros que así elucubran* (**Сказа́нїе ѡ҆ новоꙗви́вшейсѧ є҆́реси новогоро́дскихъ є҆ретико́въ, А҆лексѣ́ѧ протопо́па, и҆ Дени́са попа̀, і҆ Ѳео́дора Кꙋ́рицина, і҆ и҆нѣ́хъ, и҆́же та́коже мꙋ́дрьствꙋющихъ**), más conocido como *El Iluminador* (**Просвѣти́тель**), una apología de la ortodoxia y del poder de los zares como garantes de los derechos de la Iglesia Rusa. Así, en el capítulo XVI, y tal como figura en la página **фм҃з** (547) de la edición de este libro publicada en Kazáń en 1896, se afirma que:

> **Ца́рь ᲂу҆́бо є҆стество̑ подо́бенъ є҆́сть всѣ́мъ чл҃ко̑, вла́стїю же подо́бенъ є҆́сть вы́шнемꙋ Бг҃ꙋ.**
>
> El zar en cuanto a naturaleza es semejante a todos los hombres, pero en poder es semejante a Dios Altísimo. (Traducción de S. Alvarado).

Este pensamiento se convertiría en un puntal para la consolidación del régimen autocrático a lo largo de los siglos XVI y XVII.

En el sínodo de 1503, frente al idealismo de Nil Sórskij (vid. § 2.6.3.2.), triunfó el pragmatismo, la visión política y la capacidad organizativa de Iósif Volockij, que se resumen perfectamente en su declaración:

> **А҆́ще ᲂу҆ монасты́рей се́лъ не бꙋ́детъ, ка́кѡ че́стномꙋ и҆ бл҃гро́домꙋ чл҃кꙋ постри́щисѧ, и҆ а҆́ще не бꙋ́детъ че́стныхъ ста́рцевъ, ѿко́лѣ взѧ́ти на митропо́лїю, и҆лѝ а҆рхїеп҃копа, и҆лѝ є҆п҃копа, на всѧ́кїѧ че́стныѧ вла́сти; А҆ колѝ не бꙋ́детъ че́стныхъ ста́рцевъ и бл҃гро́дныхъ, и҆́но вѣ́ры бꙋ́детъ поколеба́нїе.**
>
> Si los monasterios no tuvieran tierras ¿cómo se haría monje un hombre honrado y noble? Y si no hubiera monjes de noble cuna, ¿de dónde se sacarían los metropolitanos, los arzobispos, los obispos y demás jerarquías? Y cuando no hubiera monjes honrados y nobles, habría una perturbación de la fe.
>
> (Texto tomado de **Тро́ицкїй Патери́къ** 1896: 16. Traducción de S. Alvarado)

Hay que tener en cuenta que eran los segundones de los nobles los que ingresaban en los monasterios para luego nutrir las filas de los cuadros eclesiásticos y, como no podía ser menos, tenían que vivir de acuerdo con su rango. El sínodo aceptó y declaró oficial la postura de Iósif Vólockij y de los "posesores", en tanto

que, por su parte, los príncipes moscovitas se habrían de convertir en garantes del derecho de propiedad de los monasterios.

Otra importante obra suya es el *Testamento Espiritual* (**Дꙋхо́вная гра́мота**) en donde resumió sus opiniones sobre la vida monacal y ascética, centrándose sobre todo en temas relacionados con la disciplina que debe imperar en los cenobios.

Iósif Vólockij fue reconocido como santo en el año 1591.

2.6.3.4. *Basiano el Bizco (±1470-1531)*

El sínodo del año 1503, que se había desarrollado de manera muy pacífica, dio como resultado que la Iglesia Rusa hizo valer su derecho a mantener sus posesiones, a cambio de convertirse en el poder legitimador de las aspiraciones autocráticas de los zares moscovitas. Nilo de Sora aceptó sin resistencia dicho resultado, no se enzarzó en polémica con sus oponentes, no protagonizó ningún "raskól" o cisma, sino que prefirió retirarse a su eremitorio y dedicarse a la oración y a la meditación lo que le quedó de vida. Por lo demás, Nil Sórskij y Iósif Vólockij eran figuras ideológicamente bastante próximas: ambos eran de noble cuna, ambos era adeptos al hesicasmo, ambos tenían ideas muy parecidas en cuanto a la organización monástica, por más que uno se decantara hacia la vida eremítica y el otro hacia la cenobítica, y ambos, si bien con sensibilidades y puntos de vista diferentes, buscaban lo que ellos consideraban mejor para el florecimiento y el prestigio de la iglesia y para el más fiel cumplimiento de sus fines.

La controversia la agitarían y continuarían, una vez muerto San Nilo de Sora, sus seguidores y muy especialmente el príncipe Vasílij Ivánovič Patrikéev, quien, después de haber ocupado puestos importantes en la vida política, había caído en desgracia, viéndose obligado, según la costumbre bizantina prevista para apartar pacíficamente de la escena política a los rivales, a meterse monje, tomando el nombre de Basiano (**Вассїа́нъ**) y uniéndose a los gerontes transvolguianos. Carente de la humildad y de la santa paciencia de Nilo de Sora, Vassián, apodado Kosój, es decir, "el bizco", sí que entró en dura polémica con los "stjažáteli" y, en especial con San José de Volokolamsk, contra quien escribió diversos tratados, como la *Compilación de cierto geronte* (**Собра́нїе нѣко́егѡ ста́рца**), en la que cuestiona el rechazo de la secularización de los bienes monásticos en el sínodo de 1503 o el *Tratado responsivo contra los que calumnian la verdad evangélica y sobre la vida monástica y la organización eclesiástica* (**Сло́во отвѣ́тно проти́въ клевещꙋ́щихъ и҆́стинꙋ є҆ѵ҆а҃льскꙋю̀ и҆ ѡ҆ и҆ноческомъ житїи̑ и҆ ᲂу҆строе́нїи цр҃ковномъ**) en el que, entre otras cosas, condena la explotación a la que se veían sometidos los campesinos de los fundos de abadías y monasterios. En el escrito *Respuesta de los gerontes del Monasterio de San Cirilo a la misiva de Iósif Vólockij sobre la condena de los herejes* (**Ѿвѣ́тъ кѵрі́лловскихъ ста́рцевъ на посла́нїе Іѡ́сифа Во́лоцкогѡ объ ѡ҆сꙋжде́нїи є҆ретї́кѡвъ**), rechaza los modos inquisitoriales de los "josefinos" en el trato con los disidentes, sosteniendo que a los arrepentidos

hay que perdonarlos y admitirlos de nuevo en el seno de la Iglesia. El escrito *Disputa con Iósif Vólockij* (**Прѣнїе съ Іѡсифомъ Волоцкимъ**) es un resumen de sus polémicas en forma de diálogo entre los representantes de las dos corrientes ideológicas opuestas.

Al socaire de una favorable coyuntura política, Vassián Kosój pudo por algún tiempo regresar a Moscú, lo que aprovechó, a pesar de seguir siendo monje, para llevar una vida fastuosa y urdir intrigas políticas en favor del partido de los boyardos, contrarios al poder absoluto del zar. Pero pronto cambiaron las tornas, al ascender a la sede de Moscú el metropolitano Daniel (1492-1547), el más conspicuo seguidor de Iósif Vólockij. Acusado de herejía y de falsear textos sagrados, Basiano el Bizco fue recluido precisamente en el monasterio de Volokolámsk, cuartel general de sus enemigos, donde, qué casualidad, falleció al poco tiempo y, al parecer, no de muerte natural.

2.6.3.5. *San Máximo el Griego (1470-1556)*

Dramática fue la peripecia vital de Máximo el Griego (**Маѯімъ грекъ,** Μάξιμος ὁ Γραικός), Μιχαήλ Τριβώλης en el siglo. Nacido en el Epiro, este monje athonita ya había viajado por Italia y se había imbuido del espíritu del Renacimiento cuando en 1515 Basilio III (1479-1533) envió una misión al Monte Athos con el fin de reclutar a un monje erudito que llevara a cabo la revisión de los textos sagrados, en los que se habían introducido desviaciones y errores, debido al largo aislamiento cultural producido por el yugo tártaro. Dicho encargo recayó sobre Máximo, quien llegó a Moscú en 1518, llevando con él, entre otras muchas cosas, la noticia, desconocida hasta entonces en Rusia, del descubrimiento de América. Aunque no pertenecía a la casta nobiliaria ni tenía ningún interés material en Rusia, su procedencia del monte Athos y su sensibilidad cristiana ante la explotación de la que eran objeto los siervos de las tierras monásticas, le llevó a simpatizar con el partido de los "no posesores" y a hacerse seguidor de Vassián Kosój. Así pues, Máximo el Griego se vio en una delicadísima situación: lingüista, teólogo y filósofo, era el representante del Renacimiento y el Humanismo en una Rusia atrasada y medieval, lo que solo por esta razón le convertía en un gigante intelectual, que suscitaba recelos y envidias, pero, por otro lado, no contaba con valedores en la corte, y, para colmo de males, había elegido el partido equivocado, lo que le llevó a ser considerado como enemigo por Basilio III. Los resultados no se hicieron esperar: sus correcciones a la versión eslava de las Sagradas Escrituras fueron rechazadas y fue acusado de hereje y falsario, pasando en prisiones monásticas treinta y uno de los treinta y ocho años que estuvo en Rusia, donde murió el 21 de enero de 1556. La reclusión no impidió a San Máximo el Griego dejar una copiosa obra, representada, sobre todo, por escritos polémicos sobre temas de religión y de política, de lo que constituyen unos buenos ejemplos el *Tratado que narra ampliamente, con gran tristeza, los desórdenes y las tropelías de los*

zares y los poderosos de los últimos tiempos (**Сло́во простра́ннѣе и҆злага́юще, съ жа́лостїю, нестрое́нїѧ и҆ безчи̑нїѧ царе́й и҆ вла́стей послѣ́днѧгѡ житїѧ̀**), los *Capítulos instructivos para los que gobiernan de buena fe* (**Гла́вы поꙋчи́тельны нача́льствꙋющымъ правовѣ́рнѡ**), el *Relato tremendo y también memorable sobre la perfecta vida monástica* (**По́вѣсть стра́шна и҆ достопа́мѧтна и҆ ѡ совершéнномъ и҆́ноческомъ жи́тельствѣ**), etc. Los latinos, es decir, los católicos, también fueron blanco de sus ataques, y muy en especial el médico y astrólogo de Basilio III, el alemán Nicolaus Bülow (1465-1548), contra el que escribió obras como el *Tratado, escrito por el monje athonita Máximo el Griego, contra el engatusador texto de Nicolás el Alemán, el que escribió sobre la unión para los cristianos ortodoxos y para los católicos* (**Сло́во, списа́но и҆́нокомъ маѯі́момъ гре́комъ ст҃ого́рскимъ, проти́вꙋ льсти́вагѡ списа́нїѧ никола́ѧ нѣ́мчина, є҆гѡ́же списа́лъ ѡ҆ совокꙋпле́нїи правосла̑внымъ хр҃тїа́нѡмъ и҆ латі́нѡмъ**), *Tratado contra Nicolás el Alemán, embaucador y astrólogo* (**Сло́во на никола́ѧ нѣ́мчина, преле́стника и҆ ѕвѣздоче́тца**), *Tratado del monje Máximo el Griego a Nicolás el católico sobre la procedencia del Espíritu Santo* (**И҆́нока маѯі́ма гре́ка къ никола́ю латі́нѧнинꙋ сло́во ѡ҆ и҆схожде́нїи ст҃агѡ дх҃а**), etc. Particularmente vitriólicas son sus invectivas contra los agarenos, léase musulmanes, entre las que cabe citar las *Respuestas del monje Máximo el Griego a los cristianos contra los agarenos que ultrajan nuestra fe cristiana ortodoxa* (**И҆́нока маѯі́ма гре́ка ѿвѣ́ты хр҃тїа́нѡмъ проти́вꙋ а҆га́рѧнъ хꙋлѧ́щихъ на́шꙋ правосла́внꙋю вѣ́рꙋ хр҃тїа́нскꙋю**), el *Tratado acusatorio contra el infundio agareno y su maquinador el infame perro Mahoma* (**Сло́во ѡ҆бличительно на а҆га́рѧнскꙋю пре́лесть и ѹ҆мысли́вшаго є҆ѧ̀ скве́рнаго пса̀ моаме́ѳа**), *Tratado segundo sobre lo mismo a los fieles contra el teómaco perro Mahoma, en el que hay también en parte un relato sobre el fin de este mundo* (**Сло́во в҃-е ѡ҆ то́мже къ бл҃говѣ̑рнымъ на бг҃оборца̀ пса̀ моаме́ѳа, въ не́мже и҆ сказа́нїе ѿча́сти ѡ҆ кончи́нѣ вѣ́ка сегѡ̀**), etc.

Aunque posteriormente Máximo el Griego sería elevado a los altares, las consecuencias para la cultura rusa del fracaso de su misión fueron trágicas. Con él se desperdició al hombre que podría haber sido el introductor, muy a tiempo, de las corrientes renacentistas en Rusia, donde, como reacción, cundió la actitud de hostilidad y rechazo hacia toda novedad venida de fuera, la cual perduraría hasta las radicales reformas de Pedro I el Grande (1672-1725), y aún mucho después.

2.6.4. Otras obras en prosa del siglo xv

Entre las diversas obras en prosa del siglo xv hay dos que se distinguen por su importancia.

2.6.4.1. *El* Viaje allende los tres mares *de Atanasio Nicétida (*Аѳана́сїй Нїки́тинъ*) (±1430-1475)*

En una fuente manuscrita de principios del siglo XVI, procedente de la biblioteca del Monasterio de la Santísima Trinidad y San Sergio, que, por esta razón, se conoce como *Tróickij Spísok* y que es, por cierto, una de las varias en las que figura, se conserva un relato que comienza:

> **Ꙁа мл҃твоу ст҃хъ ѡ҆ц҃ь нашиⷯ, г҃и і҃с҃е х҃е, с҃не бж҃їи, помилоуи мѧ, раба своѥго грѣшнаго а҆фонасьѧ микитина сн҃а. Сѐ написаⷯ свое грѣшьное хоженїе ꙁа трї морѧ. прьвоѥ море дербеньскоѥ дорїѧ хвалитьскаа҃. второѥ море и҆ндѣйскоѥ. гори гондꙋстаньскаа҃. третье море черноѥ, дорїѧ стемъбольскаа҃.**

> Por la oración de nuestros santos padres, Señor Jesucristo, hijo de Dios, ten piedad de mí, tu pecador siervo Atanasio, hijo de Nicetas. He aquí que escribí mi viaje allende los tres mares: el primer mar el de Derbent, es decir, el Mar Caspio, el segundo mar el Índico, es decir, el indostaní, el tercer mar el Negro, es decir, el de Estambul.
> (Traducción de S. Alvarado)

Este *Viaje allende los tres mares* fue escrito en la segunda mitad del siglo XV por un mercader de la ciudad de Tveŕ, llamado Afanásij Nikítin, y de alguna manera enlaza con el género tradicional de libros de viajes medievales, aunque de un modo totalmente diferente, pues el protagonista no lleva a cabo su viaje para visitar los Santos Lugares, sino que se dirige a Persia y a la India con el propósito de hacer negocios en estos países lejanos, ganar dinero y así poder hacer frente a sus deudas. Sin embargo, este viaje no dio los frutos pecuniarios deseados, Atanasio murió de regreso a Rusia, cerca de Smolensk, y el único resultado de su esfuerzo fue la relación que dejó de sus andanzas.

La mayor atención la dedica el autor a su estancia en la India, donde permaneció más de dos años, visitando además Ceilán. Describe las ciudades, los habitantes, las costumbres locales, los edificios de interés, etc. A estas descripciones une la narración de sus vivencias y penurias durante los viajes y a la expresión de los recuerdos de su lejana patria.

Este relato, como ya se ha adelantado, difiere de los típicos libros de viaje medievales por su carácter laico y por la espontaneidad de sus testimonios, al igual que por su estilo, que no está influido por los cánones literarios establecidos, así como por su redacción, que refleja una influencia del eslavo eclesiástico mucho menor que en otras obras de la época, utilizando un ruso notablemente "civil" que se adelanta con mucho a su tiempo.

Dada su temática, la obra de Nikítin esta llena de iranismos, turquismos y también arabismos, muchos de ellos auténticos hápax, como, por citar un ejemplo, el que aparece en el siguiente pasaje tomado de la susodicha fuente con traducción de S. Alvarado:

Разбойникѡ̑ на море много . а̑ розбивають все кофары . ни кр҃ти́ѧне ни бесермена . а̑ молѧтсѧ каменнымъ болваномъ . а̑ хр҃та не знають а̑ махмета не знають.

En el mar hay muchos piratas y los que piratean son todos paganos, ni cristianos ni musulmanes, y adoran ídolos de piedra y no conocen ni a Cristo ni a Mahoma.

La palabra **кофаръ** procede indudablemente del árabe كافر *kāfir*, plural كفّار *kuffār* 'pagano, idólatra, cafre'.

La mayor concentración de arabismos se encuentra en la parte final, una curiosa plegaria escrita en una mezcla de árabe, farsí y turco en una transcripción cirílica bastante peculiar, aunque esperable para la época. Resultaría prolijo e improcedente el pretender hacer aquí un estudio interpretativo detallado de tal oración, si bien es posible reconocer de buenas a primeras algunos de sus elementos, como las jaculatorias **ѡ҆́лло а̑кберь** < الله أكبر *Allāhu akbar* 'Dios es el más grande' o **ахамдꙋ лїлло** < الحمد لله *al-ḥamdu lillāh* 'alabado sea Dios'. No falta la *basmala*, es decir, la fórmula con la que empieza la mayoría de las azoras del Corán, así como gran número de escritos islámicos, **бисмилнаги рахмаⷨрагы̑** < بسم الله الرحمان الرحيم *bismi-llāhi-l-raḥmāni-l-raḥīm* 'en nombre de Dios clemente y misericordioso', ni la primera parte de la *šahāda* o profesión de fe **а̑илѧгѧїлѧ їлелло** < لا إله إلاّ الله *lā ilāha illā-llāh* 'no hay divinidad sino Dios', si bien antes se puede leer **їса рꙋхолло, а̑а̑л҃ї соло̑** < عليك السلام عيسى روح الله *ʕIsà rūḥu-llāh, ʕalayka-l-salām* 'Jesús es el espíritu de Dios, sobre ti la paz'. Finaliza con la relación de algunos de los nombres-atributos de Dios en árabe, como, por ejemplo, **а̑льа̑зизꙋ** < العزيز *al-ʕazīzu* 'el Todopoderoso', **а̑льхаликоу** < الخالق *al-ḫāliqu* 'el Creador', **а̑льа̑лимоу** < العليم *al-ʕalīmu* 'el Omnisciente', etc.

El *Viaje allende los tres mares* de Afanásij Nikítin es, junto con *Il Milione* de Marco Polo (1254-1324), uno de los libros de viajes más antiguos en la literatura europea que trata sobre los países de Oriente y está escrito unos treinta años antes de que Vasco da Gama (1467-1524) llegara a la India. Es interesante también porque refleja una imagen auténtica de la mentalidad de los mercaderes rusos del siglo XV.

2.6.4.2. *El* Relato sobre el voivoda *Drácula*

Vlad III Drăculea (1431-1476), apodado Ţepeş, es decir, "el empalador", fue un gobernante de Valaquia (región meridional de la actual Rumanía) que defendió su país frente al expansionismo otomano y murió combatiendo contra los turcos. En tan agitados tiempos, el hacer frente a las amenazas exteriores y a las traiciones y revueltas interiores no se podía lograr, obviamente, repartiendo peladillas, por lo que Vlad tuvo que convertirse en un soberano enérgico y despiadado que tenía que imponer su autoridad del modo más expeditivo, como un siglo antes lo había hecho en Castilla el rey Pedro I (1334-1369), llamado "el Justiciero" por sus partidarios y "el Cruel" por sus adversarios.

Tras la muerte del voivoda rumano, sus enemigos, que eran muchos, iniciaron contra él una campaña de desprestigio póstumo, como tantas veces ha ocurrido a lo largo de la historia, y sigue ocurriendo, para lo que hicieron circular panfletos en los que narraban episodios reales o inventados, tomados seguramente estos últimos de fuentes orientales, en los que se cargaban las tintas acerca de su crueldad. Así, por citar un ejemplo, se conserva en bajo alemán el relato titulado *Sobre un malvado tirano llamado Drácula voivoda* (*Van einem bosen tyranne ghenomet Dracole wyda*), publicado en Lübeck en 1485.

Con fecha 28 de enero de 1490 figura en el códice Nº 11/1088 de la biblioteca del Monasterio de San Cirilo del Lago Blanco (Кирилло-Белозерский монастырь) una copia del *Relato sobre el voivoda Drácula* (**Сказанїе ѡ дракоулѣ воеводѣ**), firmada por el "pecador Eufrosino" (**грѣшны҆ ѥѳросинъ**), si bien se supone que quien escribió este relato o, en su caso, lo tradujo al ruso, fue Fëdor Vasíľevič Kúricyn (†1506), el cual en el año 1482 había sido enviado como embajador a la corte de Matías I de Hungría (1443-1490) y allí pudo conocer los libelos que circulaban sobre el difunto voivoda, cuyo estricto e implacable sentido de la justicia y de la preservación del orden público queda claramente expuesto en el siguiente fragmento:

> **И толикѡ ненавидѧ во своеи земли зла̀. ꙗко хто оучини҆ коѐ зло. татбоу или разбои҆. или коую лжоу. и҆ли неправдоу. то́и никако не боуде҆ живъ. а҆ще҆ ве́лики болѧринъ. и҆ сщ҃енни҆ и҆ и҆нокъ. и́ли простъı. а҆ще и҆ велико ба҆тьство имѣл бъı кто҆ не може҆ и҆скоупити҆ ѿ смр҃ти. и толико грозенъ бъı҆. и҆сточникъ е҆го и҆ кладѧ҆ на едино҆ мѣстѣ и҆ к томоу кладѧзоу и҆ и҆сточникоу пришли поутїе мнози ѿ многъıхъ странъ. и҆ прихожа҆хоу лю҆їе мнози и҆ пїѧхоу ѿ кладѧзѧ и источника водоу стоудена бо бѣ и сла҆ка. ѡ҆н же оу тогѡ кладѧзѧ на поусто҆ мѣстѣ постави чароу велїю и҆ дивноу златоу. и хто хотѧще водоу пити, да тою чарою пїетъ на то҆ мѣстѣ да постави҆. и҆ е҆лико ѡ҆но времѧ пребъı҆. никто҆ смѣаше тоу чароу взѧти.**

> Y tanto odiaba los delitos en su tierra, que quien cometía algún delito, robo o asalto, cualquier fraude o injusticia, ése en modo alguno salía vivo. Tanto si era un gran boyardo, como si era un sacerdote, o un monje, o un simple súbdito, y aunque tuviera grandes riquezas no podía librarse de la muerte, tan terrible fue (*Drácula*). En un lugar (*de sus dominios había*) un manantial y un pozo, y a ese pozo y manantial confluían muchos caminos desde muchas partes, y venía mucha gente y bebía del pozo y manantial de agua, pues era fresca y dulce. Junto a aquel pozo (*que estaba*) en un lugar deshabitado, él colocó una copa de oro grande y preciosa, para que quien quisiera beber agua, que bebiera de esa copa y la dejara en su sitio. Y mientras duró aquel tiempo (*en el que Drácula gobernó Valaquia*), nadie se atrevió a apoderarse de esa copa. (Traducción de S. Alvarado).

2.7. LA LITERATURA DE LA ÉPOCA DE LA CONSOLIDACIÓN DE LA AUTOCRACIA Y DE LA EXPANSIÓN DEL IMPERIO RUSO (SIGLOS XV-XVI)

2.7.1. Primera etapa: de Iván IV el Terrible a la "era de los disturbios" (Смутное время)

La gigantesca figura que durante este tiempo lo dominó todo en Rusia, incluyendo también el mundo de las letras, fue la del zar Iván IV, conocido como "el Terrible", y no solo como escritor que cultivó especialmente el género epistolar, sino también por el círculo literario que reunió alrededor de su persona, cuyas obras sirvieron de soporte ideológico para la consolidación de la autocracia zarista.

2.7.1.1. *Iván IV "el Terrible" (1530-1584)*

Desde el año 1533, Iván IV fue el gran príncipe de Moscú y de toda Rusia y se convertiría en el primer zar desde el año 1547. Durante su gобierno aplastó la oposición de los boyardos y amplió el territorio de la Rusia moscovita, con la conquista de los kanatos de Kazáń y Ástrachań, así como con los inicios de la colonización de Siberia dirigidos por el cosaco Ermák Timoféevič (1532-1585). Un reflejo de estas campañas lo encontramos, por ejemplo, en el *Relato sobre la fundación del Reino de Kazáń y sobre las victorias de los grandes príncipes moscovitas sobre los reyes kazaníes gloriosamente conseguidas y sobre la toma de ese Reino de Kazáń por parte del piadoso soberano Zar y Gran Príncipe Iōán Vasíľevič, autócrata de toda Rusia* (**Сказа́нїе ѿ зача́тїи цр҃ства каза́нскагѡ и҆ ѿ побѣ́дахъ вели́кихъ кн҃зе́й моско́вскихъ со цр҃ьмѝ каза́ньскими пресла́внѡ содѣ́ѧнихъ, и҆ ѿ взѧ́тїи тогѡ̀ цр҃ства каза́нскагѡ ѿ бл҃гочести́вагѡ гдⷭ҇ѧ цр҃ѧ и҆ вели́кагѡ кн҃зѧ Іѡа́нна Васи́лїевича всеѧ̀ Рѡсі́и самоде́ржца**), atribuido al clérigo Iván Glazátyj, personaje sobre el que apenas hay datos biográficos.

Como es bien sabido, Iván IV logró muchos de sus objetivos políticos utilizando medios de represión muy tajantes, lo que le valió el sobrenombre de "Terrible" (Грозный). Lo que ya no es tan conocido es que este zar se cuenta entre las personalidades de su época con mayor actividad literaria, habiendo cultivado sobre todo, como ya se ha dicho, el género epistolar. Se carteó con las testas coronadas de su entorno, como el emperador Fernando I de Habsburgo (1503-1564), los reyes de Suecia Gustavo I (1496-1560) y Juan III (1537-1592) y los reyes de Polonia Segismundo II Augusto (1520-1572) y Esteban I Báthory (1533-1586). Particularmente interesante es la correspondencia con la reina Isabel I de Inglaterra (1533-1603), a quien, por cierto, propuso matrimonio, siendo rechazado. También fueron sus correspondientes algunos personajes importantes de la época como el príncipe Simeón Bekbulátovič († 1616), el opričnik Vasílij Grigóŕevič Grjaznój (†1577), el teólogo Jan Rokyta (†1591), San Máximo el Griego, etc. Esta rica correspondencia se ha conservado

mayoritariamente en copias de los siglos XVII a XVIII. Su objetivo era formular en las cartas las claves de sus intereses políticos y promoverlos. Desde el punto de vista literario, las más interesantes son las cartas al príncipe Andréj Michájlovič Kúrbskij, quien había huido a Polonia-Lituania para escapar de las represalias del zar contra los boyardos (vid. § 2.7.1.1.1.).

Iván el Terrible también fue autor de composiciones sacras como, por ejemplo, el *Canon al ángel terrible, al caudillo y al protector de todos los hombres, enviado por Dios Todopoderoso a todas las almas humanas. Obra del santón Partenio* (**Канѡ́нъ а҆́гг҃лꙋ гро́зномꙋ, и҆ воево́дѣ, и҆ храни́телю всѣ́хъ чл҃вѣ̑къ, ѿ вседержи́телѧ бг҃а по́сланномꙋ по всѧ̑ дꙋшѧ̀ чл҃вѣ̑ческаѧ. Творе́нїе ѹ҆ро́дивагѡ парѳе́нїа**), escrito bajo pseudónimo y dedicado al arcángel San Miguel, archiestratego de las milicias celestes.

La mayor hazaña bibliográfica promovida por Iván el Terrible fue la creación, entre los años 1568 a 1576, de la conocida como *Crónica Ilustrada* (Лицевой летописный свод) o *Libro del zar* (Царь-книга), la obra más extensa de la cronística rusa. Consta de diez tomos, actualmente repartidos entre el Museo Histórico Estatal de Moscú y la Biblioteca Nacional de San Petersburgo. Los primeros tres tomos están dedicados a la historia universal y los restantes a la historia de Rusia desde el año 1114 hasta el año 1567. La *Crónica Ilustrada* es a la vez un valioso tesoro del arte pictórico medieval ruso, ya que contiene más de dieciséis mil miniaturas.

2.7.1.1.1. Andréj Michájlovič Kúrbskij (1528-1583)

Descendiente del vikingo Rjúrik y nacido en el seno de una de las más antiguas e ilustres familias de Rusia, el príncipe Andréj Michájlovič Kúrbskij hizo carrera militar, distinguiéndose en la conquista del kanato de Kazáń y en la guerra de Livonia. En los primeros años del gobierno de Iván el Terrible fue íntimo amigo del zar y su consejero, pero en el año 1564, sintiéndose amenazado por la política paranoica y sanguinaria del soberano, huyó a Lituania y se puso al servicio de la República de las Dos Naciones. Se conserva la correspondencia epistolar que mantuvo con Iván el Terrible entre los años 1564 y 1579, que representa un documento histórico muy interesante. En total son cinco misivas de amplio contenido cada una, tres enviadas por el príncipe y dos por el zar. En sus cartas Kúrbskij intenta disculpar su huída y rebatir las invectivas del monarca, culpándole de tiranía, impiedad y crueldad arbitraria, lo que ya puede apreciarse desde el comienzo mismo de la primera epístola:

> **Цр҃ю ѿ бг҃а препросла́вленномꙋ, па́че же и҆ во правосла́вии пресвѣ́тлꙋ ꙗ҆ви́вшꙋсѧ, ны́не же грѣ́хъ ра́ди на́шихъ сꙋпроти́вныхъ ѡ҆брѣ́тесѧ, разꙋмѣвѧй да разꙋмѣетъ, со́весть прокаже́нꙋ и҆́мꙋще, таковаж ни во бе҃бо́жныхъ ꙗ҆зы́цехъ ѻ҆бретаетсѧ. и҆ бо́льши сего̀ ѡ҆ се́мъ гл҃ати по рѧдꙋ всѧ̀ не попꙋстихъ моемꙋ ꙗ҆зы́кꙋ, но гоне́ниѧ ради прегорчайшаго ѿ держа́вы твоеѧ и҆ ѿ мно́гиѧ го́рести срдца подщꙋсѧ ма́ло и҆зрещи́ти.**

(Escribo) al zar más glorificado por Dios y al que más aún se había mostrado ilustre en la ortodoxia, pero que ahora, a causa de nuestros pecados, se convirtió en un enemigo, el entendedor que entienda, teniendo la conciencia leprosa, que así no se encuentra ni en los paganos ateos. Y más acerca de esto no permití a mi lengua decir todo en su orden, pero a causa de la amarguísima persecución por parte de tu poder y por la mucha aflicción de mi corazón me atreveré a contar algo.

(Texto tomado de Ivánov, Súminkova, Pankrátova 1990: 424. Traducción de S. Alvarado)

Por su parte, el autócrata en sus cartas reprocha a su antiguo amigo su traición y le explica la necesidad de un gobierno absolutista en Rusia, al igual que la urgencia de tener sometidos a los boyardos por medio del terror. Justifica también su derecho a condenar o a conceder el perdón a cualquier persona, según su propia voluntad. En el estilo de estas cartas se trasluce la soberbia del monarca, pero también su vasta cultura. Se trata de un estilo muy retórico, en el que se traen a colación abundantes citas de las Sagradas Escrituras y muchos ejemplos tomados de la historia, aunque a veces se le cuela una nota irónica, un detalle distendido o un exabrupto. En este sentido, Iván el Terrible supo ponerse a la altura del príncipe Kúrbskij, una de las mentes más brillantes e ilustradas de la época.

En esta misma línea argumental se encuadra el escrito más extenso e importante de Andréj Kúrbskij, la *Historia del gran príncipe de Moscú* (**Ѝсто́рїѧ ѿ вели́комъ кнѧ́зѣ моско́вскомъ**), fechado alrededor del 1573, donde se hace una denuncia del gobierno de Iván IV, criticando su despotismo. El autor enumera una lista de las víctimas del zar y describe cómo el monarca, partiendo de la búsqueda de un fin tan razonable como el de hacer de Rusia un estado fuerte y unido, asegurando sus fronteras, se fue convirtiendo en un tirano. La *Historia del gran príncipe de Moscú* es un ejemplo interesante de la literatura de polémica en el siglo XVI y al mismo tiempo es una buena muestra de la norma del estilo literario de su tiempo. Al igual que en las epístolas al zar, también en esta obra Kúrbskij mantiene un estilo correcto, culto, muy cuidado, desarrollando la argumentación y el tema de manera lógica y bien expuesta.

2.7.1.2. *El círculo literario de Iván el Terrible*

Con el fin de conseguir un sólido apoyo a sus pretensiones autocráticas, Iván IV el Terrible reunió a su alrededor relevantes figuras de la Iglesia Ortodoxa que individualmente o de modo colegiado elaboraron una serie de obras que formaron la base doctrinal para justificar la supremacía de Moscú y el poder absoluto de sus soberanos.

2.7.1.2.1. San Macario de Moscú (1481-1563)

Fue un importante miembro de la Iglesia y personalidad principal del círculo literario de Iván IV.

Arzobispo de Nóvgorod desde el año 1526, en el año 1542 ocupó la sede metropolitana de Moscú y de toda Rusia. Apoyó activamente la doctrina del carácter teocrático del poder zarista y de la necesidad de unir los dos poderes, el seglar y el eclesiástico, atribuyendo la primacía a la Iglesia. Discípulo aventajado de San José de Volokolámsk, convocó varios sínodos eclesiásticos, como los de 1547, 1549 y 1551, que marcaron de manera importante la historia de la Iglesia Ordodoxa Rusa.

Ya durante la etapa de su vida en Nóvgorod, Macario, cuyo nombre secular era Miguel, había desarrollado una notable actividad literaria. De esta época se conserva su correspondencia, en la que trataba temas actuales de la vida eclesiástica y religiosa. Por ejemplo, su *Epístola al metropolitano Daniel* (**Посла́нїе митрополи́тꙋ Данїи́лꙋ**) versa sobre la centralización de la administración de la Iglesia y su *Epístola a Basilio III* (**Посла́нїе Васи́лїю .г҃.**) sobre la constitución y reforma de la vida en los monasterios de Nóvgorod. Otro tema al que hace referencia en sus cartas es el de la organización de misiones para evangelizar a la población pagana de las regiones septentrionales de Rusia. De su época moscovita proceden sus escritos sobre la canonización de nuevos santos rusos. A esto hay que añadir su correspondencia con San Máximo el Griego y con Iván IV el Terrible. Muy importante fue la actividad de Makárij Moskóvskij en cuanto a la organización y coordинación de iniciativas literarias colectivas, así como en la introducción de la imprenta en Rusia. Su mayor logro fue la recopilación de todos los textos hagiográficos, originales o traducidos, que habían surgido en Rusia hasta entonces, y la creación de las correspondientes obras dedicadas a los nuevos santos, como, por ejemplo la *Hagiografía de nuestro venerable padre el abad José de la ciudad de Volokolámsk* (**Житїѐ и҆ пребыва́нїе прп҃бнагѡ ѻ҆ц҃а на́шегѡ и҆гꙋ́мена І҆ѡ́сифа гра́да Во́лока Ла́мскагѡ**). Todos estos textos fueron reunidos en una monumental colección de doce tomos, según los meses, empezando desde septiembre, conocida con el título de *Gran Menologio* (**Вели́кїѧ Че́тїи Мине́и**) y destinada para ser leída cada día del año de acuerdo con la conmemoración de cada santo.

Como promotor, junto al zar, del sínodo de 1551, San Macario se ocupó también de recopilar sus conclusiones en libro llamado *Preguntas del zar y respuestas del concilio acerca de muy diversos asuntos eclesiásticos* (**Цр҃ьскїѧ вопросы и҆ соборныѧ ѿвѣты ѿ многоразличныхъ цр҃ковны҆х чинѣ҆**), más conocido por el título de *Hecatoncefalio* o *Libro de los cien capítulos* (**Сто́гла́въ**). Esta obra representa la codificación de las reglas del culto religioso, los ritos y las normas para la vida de la Iglesia ortodoxa de la Antigua Rusia, y también prevé la represión de herejías, supersticiones y demás conductas consideradas reprobables, lo que la convierte en un valioso testimonio sobre las condiciones sociales de la época. Se conserva en numerosas copias manuscritas de los siglos XVI y XVII (una guardada en la Biblioteca Nacional de Madrid). Entre ellas se distinguen tres redacciones, la breve, la extensa y

la media. La redacción extensa se considera como básica. A partir de esta redacción del siglo XVI, la obra fue editada por primera vez en el año 1890, preparada por el historiador Nikoláj Ivánovič Subbótin (1827-1905).

San Macario también colaboró con Iván el Terrible en la redacción de un nuevo *Código de Leyes* (**Сꙋде́бникъ**) y estuvo al frente de una magna iniciativa editorial: el *Libro Gradario de la genealogía real* (**Кни́га степе́ннаѧ цр҃скагѡ родосло́вїѧ**), que finalizaría el metropolitano Atanasio, su sucesor en la sede moscovita (vid. § 2.7.1.2.3.).

2.7.1.2.2. El arcipreste Silvestre (†1566)

Fue una personalidad insigne de la vida literaria, religiosa y cultural de la Rusia moscovita. Nacido en el seno de una importante familia de Nóvgorod, luego se trasladó a Moscú, donde fue arcipreste en la Catedral de la Dormición (Успенский собор) del Kremlin y llegó a tener gran influencia en la corte, siendo preceptor del joven zar Iván IV y miembro de su consejo. En 1560 cayó en desgracia, por lo que fue recluido en el Monasterio Spaso-Preobražénskij Solovéckij, a orillas del Mar Blanco, donde acabó sus días en el año 1566.

Escribió la hagiografía de Santa Olga: *Vida de la santa bienaventurada isoapostólica, y célebre en la sabiduría, gran princesa Óľga, llamada Elena en el santo bautismo* (**Житиѐ ст҃ыѧ бл҃же́нныѧ равноап҃льныѧ, и҆ въ премꙋ́дрости пресловꙋ́щїѧ, вели́кїѧ кнѧги́ни ѻ҆льги, нарече́нны є҆ле́ны во ст҃о́мъ креще́нїи**), que, en una versión reelaborada, forma la introducción a la primera parte del llamado *Libro Gradario de la genealogía real* (**Кни́га степе́ннаѧ цр҃скагѡ родосло́вїѧ**) (vid. 7.1.2.3.).

La obra que más fama le ha dado ha sido la reelaboración y versión final del *Libro de la economía doméstica* (**Домостро́й**), que es un vademécum para el correcto comportamiento de los hombres de su tiempo en la Rusia moscovita. Es una obra que gozó de gran fama y consiste en una compilación muy abundante de diferentes reglas, preceptos, directivas y admoniciones, tomadas de las Sagradas Escrituras, de tratados patrísticos y de escritos jurídicos, para aplicar a un variado abanico de actividades humanas, desde las pautas morales que debe seguir el hombre en relación con el Estado y la Iglesia, hasta las normas que con las que debe conducir su vida familiar y privada, incluidos consejos prácticos para llevar la casa o educar a los hijos. El *Domostrój* es un producto típico de aquella época en la que culminaba el proceso de formación de un nuevo Estado ruso, marcado por las pretensiones centralizadoras y autocráticas de los gobernantes moscovitas y que da un modelo jerárquico de organización que va desde la familia hasta el zar. El texto se divide en tres partes: la primera se refiere a la vida religiosa y política, la segunda, a la vida en familia, explicando la posición del marido, la mujer y los hijos, y la tercera parte se refiere a cómo llevar la casa y la hacienda. Mediante ejemplos concretos se trata de demostrar que siguiendo los consejos que se dan en el libro, se puede

lograr el respeto y el éxito social. Sirva como muestra el capítulo XVII, en el que se dan unas orientaciones educativas que, por cierto, se sitúan en las antípodas de la pedagogía moderna:

з҃і. Ка́ко дѣти оу҆чи́ти и҆ стра́хомъ сп҃сати

Казнѝ сн҃а своегѡ̀ ѿ ю҆́ности є҆гѡ̀ и҆ покои́тъ тѧ̀ на ста́рость твою̀ і҆ да́стъ красотꙋ́ дш҃и́ твоє́и и҆ не ѡ҆слаблѧ́и биѧ млⷣца, а҆́ще бо жезло́мъ бїеши є҆гѡ̀, не оу҆́мретъ, но зⷣравїе бꙋдетъ · ты бо бїѧ̀ є҆гѡ̀ по телꙋ, а дш҃ꙋ є҆гѡ̀ и҆збавлѧ́еши ѿ см҃рти. Дще́рь ли и҆́маши, положи на ни̑ грозꙋ свою̀, соблюде́ши ѧ҆̀ ѿ телесны̑ да не посрамиши лица̀ своє҆гѡ̀, да в послꙋша́нїи ходи̑, да не свою̀ во́лю прїимши и҆ в неразꙋмїи прокꙋди̑ дѣвствѡ̀ своѐ, и҆ сотвори́тсѧ зна́емъ твои́мъ в посмѣхъ, и҆ посрамѧ̑ тѧ прⷣ множествомъ наро́да. а҆́ще бо ѿдаси дще́рь свою̀ бес поро́ка, то ꙗ҆́ко вели́ко дѣ́ло соверши́ши и҆ посреди собора похвалишисѧ, при концы̀ не постонеши на ню̀. любѧ же сн҃а своегѡ̀, оу҆чащаⷣи є҆мꙋ́ раны, да по́следи ѡ҆ немъ возвесели́шисѧ, казнѝ сн҃а своє҆гѡ̀ и҆змла́да и҆ порадꙋешисѧ ѡ҆ немъ в мꙋжествѣ и҆ посреди злы̑ похва́лишисѧ, и҆ за́висть прїимꙋтъ врагѝ твоѧ̀. воспита́и дѣтище с прещенїемъ, и҆ обрѧ́щеши ѡ҆ немъ поко́й и҆ бл҃гословенїе, не смѣисѧ к немꙋ̀ и҆гры̀ творѧ̀, в ма́ле бо сѧ ѡ҆слабиши, в҆ вели́цѣ поболи́ши, скорбѧ̀, и҆ после же ꙗ҆́ко ѡ҆скомины твори́ши дш҃и твоє́и и҆ не дажъ емꙋ власти во ю҆́ности, но сокрꙋшѝ є҆мꙋ̀ ребра̀ донележе растетъ а҆ ѡ҆жесточавъ, не повинⷮ ти сѧ и҆ бꙋдⷮ ти досаженїе и҆ боле́знь дш҃и, и҆ тщета̀ до́мови погибель и҆м҃нию и҆ оукоризна ѿ сꙋсѣдъ и҆ посмѣхъ прⷣ врагѝ, прⷣ властїю платежь и҆ доса́да ѕла̀.

17. De cómo educar a los niños y salvarlos por el temor

Castiga a tu hijo desde su juventud y te proporcionará tranquilidad en tu vejez y dará hermosura a tu alma. No flaquees en zurrar al niño, pues, aunque le golpearas con un bastón, no morirá sino que será sano, y pegándole en el cuerpo salvarás su alma de la muerte. Si tienes una hija, coloca en ella tu temor, la guardarás de las cosas corporales para que no avergüence tu rostro, para que camine en la obediencia, para que no la dejes a su albedrío y en la insensatez pierda su virginidad, y se convierta en irrisión para tus conocidos y te avergüencen ante la multitud del pueblo. Pues si entregas a tu hija sin mácula, harás una gran obra y serás alabado en medio de la asamblea, y al final no te lamentarás por ella. Si amas a tu hijo, menudea para él los cardenales, para que después te alegres de ello. Castiga a tu hijo desde pequeño y te regocijarás cuando se haga hombre, te harás digno de alabanza incluso entre los malos, y suscitarás la envidia de tus enemigos. Educa al niño con severidad, y encontrarás en ello tranquilidad y bendición, no le sonrías ni juegues con él, pues si consientes en lo pequeño, acabarás doliéndote y sufriendo en lo grande, y harás un perjuicio a tu alma. No le des licencias en su juventud, sino muélele las costillas hasta que crezca, o de lo contrario, haciéndose un insolente, no te obedecerá y será para ti un enojo y un dolor del alma, un quebranto para tu casa, una ruina para tus bienes, un reproche por parte de los vecinos, un motivo de burla para tus enemigos, y una causa de sanciones y conflictos penosos ante las autoridades.

(Texto según Orlóv 1908: 14-15. Traducción de S. Alvarado)

El sexagésimo cuarto y último capítulo, conocido con el título *Misiva y amonestación del padre al hijo* (**Послание і наказанїе ѻто ѿц҃а к сы́нꙋ**), es la parte completamente original escrita por Silvestre, dirigida a su hijo Antimo (**А҆нѳі́мъ**), y en la que expone sus experiencias personales.

Algunos estudiosos suponen que el arcipreste Silvestre también colaboró en la redacción final del *Gran Menologio* (**Вели́кїѧ Че́тїи Мине́и**) y del *Hecatoncefalio* (**Стогла́въ**) de San Macario de Moscú.

2.7.1.2.3. El metropolitano Atanasio (mediados del siglo XVI)

Su nombre seglar era Andrés (**А҆ндре́й**) y procedía de la región de Pereslávl'-Zalésskij, donde ejerció el sacerdocio hasta que entre 1549 y 1550 se trasladó a Moscú, donde fue arcipreste en la Catedral de la Anunciación (Благовещенский собор) del Kremlin y llegó a ser confesor del zar Iván IV, al que acompañó en sus campañas militares. Fue también pintor de iconos. Entre sus escritos se cuenta la *Hagiografía de San Daniel de Perejáslav* (**Житїѐ Данїи́ла Переѧ́славскагѡ**), si bien, su mérito más importante es que llevó a su fin el proyecto iniciado por San Macario del *Libro Gradario de la genealogía real* (**Кни́га степе́ннаѧ цр҃скагѡ родосло́вїѧ**). En 1562 ingresó en el Monasterio de Čúdov, donde tomó el nombre de Atanasio (**А҆ѳана́сїй**)[29]. En 1564 sucedió al fallecido San Macario en la sede metropolitana de Moscú y de toda Rusia, puesto al que renunció en 1566. Aunque el motivo oficial de tal renuncia fue un deterioro de su salud, se especula que fue el propio zar quien le depuso por oponerse a su política. En todo caso, Atanasio quedó recluido en el Monasterio de Čúdov, donde falleció en fecha desconocida.

A medio camino entre la historia y la hagiografía, el *Libro Gradario de la genealogía real* (**Кни́га степе́ннаѧ цр҃скагѡ родосло́вїѧ**), a lo largo de sus diecisiete "grados", es decir, generaciones de gobernantes que van desde Santa Olga a Iván el Terrible, es un alegato en favor del origen divino de la autoridad de los monarcas rusos y de sus pretensiones autocráticas de dominio sobre la cristiandad ortodoxa.

2.7.1.2.4. Hermolao Erasmo (mediados del siglo XVI)

Estrecho colaborador de San Macario, el arcipreste Hermolao Erasmo (**Є҆рмола́й Є҆ра́змъ**), conocido con el sobrenombre de "Pregréšnyj", es decir, "el muy pecador", procedía de Pskov y se estableció en Moscú, colaborando en la recopilación y redacción de hagiografías para el *Gran Menologio* (**Вели́кїѧ Че́тїи Мине́и**) del metropolitano moscovita.

29. Al profesar, el nuevo monje tenía que tomar un nombre monástico (en eslavo eclesiástico **калꙋ́герьско и҆́мѧ**), el cual, según la costumbre, debía empezar con la misma letra que su nombre de pila.

En este terreno, la obra más conocida de Ermoláj Erázm es la hagiografía titulada *Relato de la vida de los nuevos santos taumaturgos de Múrom, del piadoso, venerable y digno de alabanza príncipe Pedro, llamado David en el orden monástico, y de su esposa, la piadosa, venerable y digna de alabanza Febronia, llamada Eufrosina en el orden monástico* (**Повесть ѿ житиꙗ ст҃ы҆ новы҆ чꙋ҆творе҆ мꙋромски҆ . бл҃говѣрнаго и҆ прп҃бнаго и҆ достохвалнаго кн҃ѕѧ петра наречє҆наго во и҆ноческо҆ чинꙋ дв҃да . и сꙋпрꙋги є҆го . бл҃говѣрныꙗ и҆ прп҃бныꙗ и҆ достохвалныꙗ кн҃гини февронїи наречє҆ныꙗ во и҆ноческо҆ чинꙋ еѹѳросинїи**), escrita con ocasión de la canonización de estos personajes semilegendarios como santos en el año 1547. Parece ser que para su redacción, Ermoláj Erázm se basó en leyendas de tradición oral sobre esta pareja de príncipes de Murom del siglo XIII. Pedro y Febronia ya eran venerados en el siglo XV como santos locales y en un texto de esta época aparecen los motivos básicos que luego Hermolao Erasmo recogería para su hagiografía, la cual por su tema se distingue de otros textos de este género. Se trata de una historia de amor entre una muchacha del pueblo llano y un príncipe, en la que aparecen motivos folclóricos como, por ejemplo, la lucha de Pedro con el dragón, la espada mágica, etc. En el texto se respeta el esquema básico de la hagiografía, con el amor fiel de los esposos, que es presentado como un valor ético, y con su unión tras la muerte, que es interpretada como señal de haber sido elegidos por Dios. Al mismo tiempo, la cantidad de elementos folclóricos que se encuentran en este texto lo pone en relación con narraciones de tipo laico. Los especialistas ven coincidencias con las leyendas celtas y con la historia de Tristán e Isolda. Esta leyenda ha sido fuente de inspiración, entre otras varias obras, del libreto que Vladímir Ivánovič Béľskij (1866-1946) escribió para la ópera *El relato sobre la ciudad invisible de Kítež y la doncella Febronia* (Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии) de Nikoláj Andréevič Rímskij-Kórsakov (1844-1908).

Ermoláj Erázm escribió, además, diversos tratados religiosos moralizantes, como la *Instrucción para el alma* (**Поꙋче́нїе къ свое́й дꙋши̑**) o el *Ordenamiento y agronomía para los zares, si quisieren* (**А҆ще восхотѧ҆ . цр҃е҆ правитє҆ница и҆ зе҆лемѣрїе**), en el que presentó a Iván IV propuestas para varias reformas económicas y sociales encaminadas a la mejora de las condiciones de vida del campesinado, las cuales, por ser notablemente bienintencionadas, amén de utópicas para la época, cayeron, como era de prever, en saco roto.

Hermolao Erasmo se cuenta, junto con San Máximo el Griego e Iván Peresvétov, entre los más grandes pensadores religiosos y políticos rusos del siglo XVI.

2.7.1.2.5. Iván Semënovič Peresvétov (mediados del siglo XVI)

Nacido en el seno de una familia de la nobleza rutena de Lituania, fue primero soldado de fortuna que combatió en las filas de Juan I de Hungría (1487-1540) para luego pasarse al servicio de su archienemigo el emperador Fernando I de Habsburgo, rey de Bohemia y también rey apostólico de Hungría. Hacia 1540 se estableció en

Moscú, donde empezó su carrera como escritor. Aunque formalmente no perteneció al círculo literario de Iván el Terrible, formado por eclesiásticos, bien es cierto que gozó, al menos durante un tiempo, del favor del autócrata, a quien dedicó sus obras. Empezó con su *Pequeña Súplica* (**Мáлаѧ челоби́тнаѧ**) y su *Gran Súplica* (**Большáѧ челоби́тнаѧ**), dirigidas al zar, esta última con un programa de reformas políticas, en el que Iván Peresvétov se erige en portavoz de la nueva clase nobiliaria, de carácter funcionarial y fiel al trono, conocida como "dvorjánstvo", que Iván el Terrible estaba promoviendo para oponerla a la vieja y levantisca aristocracia de los boyardos.

Entre sus otras obras, las más importantes son estas tres: *Relato sobre el sultán Mehmed* (**Сказáнїе ѿ Магмéтѣ-салтáнѣ**), *Relato sobre el emperador Constantino* (**Сказáнїе ѿ цр҃ѝ Кѡнстантíнѣ**) y *Relato de la toma de Constantinopla por los turcos* (**Сказáнїе ѿ взѧ́тїи Кѡнстантїнопóлѧ тѹ́рками**), que es una reelaboración del *Relato sobre Constantinopla, sobre su fundación y su toma por los turcos en el año 1453* (**Повѣ́сть ѿ царьградѣ́, ѿ созданїи ѥ҆го̀ и҆ взѧ́тїи тѹ́рками въ ҂аѹ҃нг годѹ̀**) de Néstor Iskandér (vid. § 2.6.2.), las cuales sostienen unas tesis muy del agrado de Iván el Terrible: que Constantinopla, la "Segunda Roma", había caído por culpa de la anarquía de los nobles y por la falta de un estado fuerte y centralizado con un soberano enérgico al frente. Dado que en las obras de Peresvétov se encuentran pensamientos como, por ejemplo, este: "*Y no le es posible a un soberano existir sin terror; como un caballo sin brida debajo del soberano, así es un reino sin terror*" (**И҆ не мóчно цр҃ю безѝ грозы̀ бы́ти . кáкѡ кóнь подѝ царéмъ безѝ ѹ҆зды̀, тáкѡ и҆ цр҃ство безѝ грозы̀**), que figura en el *Relato sobre el sultán Mehmed*, se ha querido ver en su autor a un ideólogo de la "Opríčnina", la ola de terrorismo de Estado, antecedente histórico de las purgas de Iósif Stálin (1878-1953), que de 1564 a 1572 desató Iván el Terrible para acabar con sus enemigos reales o supuestos y que causó miles de muertos y de exiliados, entre estos últimos el príncipe Andréj Michájlovič Kúrbskij (vid. § 2.7.1.1.1.). Ya particularmente profética y significativa había sido esta invocación, que figura en su *Gran Súplica*, en la que adelanta el sobrenombre con el que la historia habría de conocer a Iván IV: "*Tú, terrible y sabio soberano, induces al arrepentimiento a los pecadores, introduces la justicia en tu reino y das a Dios alegría de corazón*" (**Ты̀, грóзный и҆ мѹ́дрый госѹдáрю, приведéши къ покаѧ́нию грѣ́шниковъ, введéши въ своѐ цр҃ство справедли́вость, а҆ бг҃ѹ воздáши сер҃чнѹю рáдость**). Teniendo en cuenta la circunstancia de que Iván Semënovič Peresvétov por aquellos años de la "Opríčnina" desaparece de la historia y no se vuelve a saber más de él, se ha barajado la hipótesis de que acabó siendo víctima de la violencia extrema que habría contribuido a desencadenar con sus escritos.

2.7.1.3. *Teodoro I y su época*

Iván el Terrible falleció el 18 de marzo de 1584, siendo sucedido por su hijo Teodoro I "el Bendito"[30] (**Θеóдωръ .а҃. Бл҃жéнный**), también conocido por la historia como Teodoro I "el Campanero" (**Θеóдωръ .а҃. Звонáрь**), pues su mayor e inocente afición, desentendiéndose de las tareas de gobierno, era asistir a los oficios religiosos y tocar las campanas de las iglesias. Dadas las escasas luces del soberano, quien de verdad ejerció el poder durante su reinado fue su cuñado Borís Fëdorovič Godunóv (1551-1605), el cual, al fallecer en 1598 el zar sin descendencia, le sucedió en el trono. Con Teodoro I se extinguió la primera dinastía rusa, la de los Rjúrikoviči, es decir, la de los Rodríguez, que había reinado en Rusia desde el año 862, cuando el vikingo Rodrigo (Рюрик) se hizo con el poder en Kíev.

El más sonado éxito del reinado de Teodoro I ocurrió en el año 1589, cuando la sede metropolitana de Moscú fue elevada al rango de patriarcado, el quinto en orden de prelación entre las iglesias orientales. El sueño de la Tercera Roma del monje Filoteo quedaba cumplido. Y fue precisamente el primer patriarca ruso, San Job Moscovita (±1525-1607), quien escribió el *Relato sobre la honesta vida del piadoso, noble y cristófilo soberano, el zar y gran príncipe Ḟeódōr Ivánovič de toda Rusia, sobre su regia piedad y sobre su virtuosa conducta y sobre su santo óbito. Escrito por el humilde Ī́ōv, patriarca de Moscú y de toda Rusia* (**Пóвѣсть ѡ҆ чéстнѣмъ житїѝ бл҃говѣ́рнагѡ и҆ бл҃горóднагѡ и хрⷭ҇толюби́вагѡ госꙋдáрѧ цр҃ѧ̀ и҆ вели́кагѡ кн҃зѧ Θеóдωра И҆вáновича всеѧ̀ Рꙋ́сїи, ѡ҆ є҆гѡ̀ црⷭ҇ькомъ бл҃гчéстїи и҆ ѡ҆ є҆гѡ̀ добродѣ́тельномъ и҆справлéнїи и҆ ѡ҆ ст҃ѣмъ є҆гѡ̀ преставлéнїи. Пи́сано смирéнымъ І҆ѡвомъ патрїáрхомъ москóвскимъ и҆ всеѧ̀ Рꙋ́сїи**).

Otra importante obra hagiográfica de finales del siglo XVI o principios del XVII es la *Vida y hechos de los venerables padres nuestros Zósimo y Sabacio Solovecenses* (**Житиѐ и по҆̀визи прп҃бⷣны҆ ѿ҆ нш҃и҆ ꙁоси́мы и҆ саватїѧ соловéцкы҆**), que trata sobre los fundadores del Monasterio Solovecense (Соловецкий монастырь) a orillas del Mar Blanco.

2.7.1.4. *La "Era de los disturbios" (Смутное время) (1598-1613)*

El reinado de Borís Godunóv empezó con los mejores augurios, pero muy pronto las cosas se torcieron. En 1601 una pequeña era glacial arruinó las cosechas y produjo hambrunas y epidemias, lo que los agitadores aprovecharon para difundir el bulo de que se trataba de un castigo divino por los pecados del zar. Por si fuera esto poco, en 1604 un ejército polaco invadió Rusia, a cuyo frente iba un monje

30. Entiéndase este sobrenombre en su acepción, tanto en ruso como en español, de 'persona sencilla y de cortos alcances'.

exclaustrado llamado Grigórij Otréṕev (±1580-1606), el cual se hacía pasar por Demetrio, el hijo menor de Iván el Terrible, que, según contaban sus partidarios, había logrado escapar de los sicarios enviados a Úglič por Godunóv, quienes habrían matado por equivocación a otro niño en su lugar. Comenzaba así uno de los periodos más convulsos de la historia de Rusia, que acabaría en 1613 con el advenimiento de la segunda y última dinastía rusa, la de los Románov.

Tan turbulentos tiempos también tuvieron su reflejo en la literatura, con obras como, por ejemplo, la anónima que se conoce convencionalmente por el título en ruso moderno de *Relato del año 1606* (Повесть 1606 года), si bien el texto original comienza poniéndonos en antecedentes con bastante antelación:

> **Бж҃їмъ и҆зволе́нїемъ па́че҆ е҆гѡ̀ чл҃колюбы҆ хотѣние҆ . бы́сть в лѣто ҂зч҃в-є . в нѣ же преста́ви҆ бл҃говѣ́рныи і҆ хр҃олюбивыи . во бл҃гочⷭ҇тїи пресвѣтлѡ сиꙗющи гдⷭ҇рь цр҃ь і҆ вели́кїи кн҃ѕь І҆ва́нъ Васи҆евичь всеа̀ Рꙋсїи самоде҆жецъ . мцⷭ҇а ма́рта въ .и҃і. дн҃ь.**

> Por voluntad de Dios más que por su filantrópico deseo, ocurrió que en el año 7092 (1584) falleció el fiel y cristófilo, el luminosamente brillante en la piedad soberano zar y gran príncipe Iván Vasíľevič, autócrata de toda Rusia, el día 18 del mes de marzo.
>
> (Texto tomado de Ivánov, Súminkova, Pankrátova 1990: 339. Traducción de S. Alvarado)

Otros escritos de esta época tienen títulos muy expresivos que, por sí solos, ya dan idea del contenido como, p. ej., *Llanto sobre la cautividad y la destrucción final del altísimo e ilustrísimo Estado Moscovita para utilidad y advertencia de los oyentes* (**Пла́чь ѡ҆ плѣне́нїи и҆ ѡ҆ коне́чномъ разоре́нїи превысо́кагѡ и҆ пресвѣтлѣ́йшагѡ моско́вскагѡ гдⷭ҇арства въ по́льзꙋ и҆ нака́занїе послꙋшаю́щымъ**), *Nuevo relato sobre el glorioso Reino Ruso y el gran Estado Moscovita, sobre el martirio del nuevo mártir, el santísimo prelado Ermogén, patriarca de toda Rusia…* (**Новаѧ пѡвѣсть ѡ҆ преславномъ Россїйскомъ црⷭ҇твѣ і҆ великѡ҆ гдⷭ҇арствѣ московскомъ і҆ ѡ҆ страⷣнїи новаⷢ стрⷭ҇тотерпца свт҃ѣишаⷢ кѵ҆ Е҆рмогена, патрїарха всеа Рꙋсїи...**), *Escrito sobre el óbito y entierro del príncipe Michaíl Vasíľevič Šújskij, por sobrenombre Skopín* (**Писанїе о преставленїи и о погребенїи кнѧзѧ Михаила Васильевича Шуйского, по прозвищу Скопина**), etc., etc. El *Llanto* se incardina dentro de la multisecular tradición literaria de las lamentaciones por las ciudades destruidas, que se remonta no ya a los *Trenos* de Jeremías, sino a los precedentes mesopotámicos de la obra del profeta de Anatot; en el *Nuevo relato*, se cuenta, entre otras cosas, el martirio del patriarca San Hermógenes (±1530-1612), torturado por los polacos hasta la muerte, y en el *Escrito sobre el óbito* se narra la triste historia del joven príncipe Skopín-Šújskij (1586-1610), envenenado por sus parientes envidiosos de sus éxitos militares.

2.7.1.4.1. Avraámij Pálicyn (±1555-1627)

La más importante figura literaria de este periodo fue el militar Avérkij Ivánovič Pálicyn, al cual, por haberse visto envuelto en una conjura contra Iván el Terrible, le obligaron, para quitárselo pacíficamente de en medio según la conocida costumbre bizantina, a meterse monje, tomando el nombre de Abrahamio, y fue confinado en el Monasterio Spaso-Preobražénskij Solovéckij, a orillas del Mar Blanco. Tras la muerte del zar, logró ser transferido al Monasterio de la Santísima Trinidad y San Sergio, cerca de Moscú, gracias a lo cual pudo volver a tener cierto predicamento en la corte, participando en importantes acontecimientos políticos y también bélicos, como la defensa de su monasterio en 1611 o la victoriosa insurrección contra los polacos en 1612, encabezada por Dmítrij Michájlovič Požárskij (1578-1642) y Kuźmá Mínin (±1570-1616). En 1613 actuó como miembro del Parlamento (Земский Собор) que eligió al zar Miguel I Románov (1596-1645). En 1620, por desavenencias con el patriarca Filaretes (1553-1633), en el siglo Fëdor Nikítič Románov, padre del nuevo zar, fue enviado otra vez a su antiguo monasterio de Solovkí, donde falleció.

Avraámij Pálicyn escribió dos obras fundamentales sobre la "Era de los disturbios": el *Relato sobre el asedio del Monasterio de la Santísima Trinidad y San Sergio por polacos y lituanos y sobre los grandes disturbios ocurridos después en Rusia* (**Сказа́нїе ѡ҆ ѻ҆са́дѣ тр҃цкагѡ се́ргїева монасты́рѧ ѿ поля́ковъ и҆ литвы̀ и҆ ѡ҆ бы́вши҆ пото҃ в россі́и мѧте́жа҆**) y la *Historia en memoria de las anteriores generaciones, para que no sean olvidados los favores divinos que nos mostró la Madre del Verbo de Dios, la siempre Virgen María, permanentemente alabada por toda criatura.* (**И҆сторїа в па́мѧ҆ пре҆идꙋ́щи҆ родо҃ . да не забвенна бꙋ́дꙋ бл҃годѣꙗ́нїа бж҃їа, е҆ показа̀ на҃ мт҃и сло́ва бж҃їа . всегда̀ ѿ всеѧ̀ Тва́ри бл҃ве́ннаѧ пр҃нод҃ва мр҃їа.**).

2.7.2. Segunda etapa: de Miguel I al advenimiento de Pedro I el Grande

Con la subida al trono de los Románov se produce una tímida apertura a las influencias occidentales, que luego se ampliará notablemente en la época de Pedro I el Grande (1672-1725).

2.7.2.1. *Rusia y el Renacimiento*

Ya desde finales del siglo xv, pero sobre todo durante la primera mitad del siglo xvi, en especial, gracias al patronazgo de la reina Bona de Sforza y Aragón (1494-1557), sobrina de Fernando el Católico y esposa de Segismundo I el Viejo (1467-1548), el Renacimiento fue entrando con todo su esplendor en Polonia, dando lugar al surgimiento de la literatura en lengua polaca, pues hasta entonces la mayor parte las obras literarias se habían escrito en latín. Entre las figuras principales de la literatura renacentista cabe citar a Jan Kochanowski (1530-1584), a quien se considera el primer gran poeta en lengua polaca, a Andrzej Frycz Modrzewski (1503-1572),

autor de tratados filosóficos y políticos que tuvieron gran eco en la Europa de esta época, y al prosista e historiador Łukasz Górnicki (1527-1603), quien en su obra *El cortesano polaco* (*Dworzanin polski*) tradujo y aclimató al ambiente polaco *Il Cortegiano* de Baldassare Castiglione (1478-1529). También la arquitectura y la música se adaptaron a los gustos renacentistas que venían principalmente de Italia.

La República de las Dos Naciones (que es como se llamaba entonces a la unión de Polonia y Lituania) era un estado multinacional y multiconfesional. Polacos, lituanos, rutenos, judíos, tártaros y otras nacionalidades convivían en armonía. El catolicismo, la religión ortodoxa y el protestantismo coexistían allí, este último en especial, difundido principalmente entre la población de origen alemán. Incluso personas perseguidas en su patria por sus convicciones encontraban asilo en Polonia. El Acuerdo de Varsovia de 1573 proclamó la igualdad entre las religiones, con lo que Polonia se convirtió en el primer país de Europa que garantizó la libertad religiosa total de sus súbditos. Por tal razón, la Polonia de aquella época era denominada "paradisus haereticorum".

Sin embargo, Polonia a la larga no pudo verse libre los efectos de la Contrarreforma, después del Concilio de Trento (1545-1563), en el que participaron importantes teólogos polacos, como el cardenal Stanisław Hozjusz (1504-1579), quien además introdujo la Compañía de Jesús en Polonia en el año 1564, la cual fundó diversos colegios por el país, como en Połock, en Smoleńsk, en Černígov y en Vilna. Los colegios de los jesuitas daban tan buena enseñanza y gozaban de tanto prestigio que incluso los ortodoxos y los reformados llevaban allí a sus hijos, lo que en no poca medida contribuyó a la recatolización del país.

Fruto de la Contrarreforma fueron leyes restrictivas para el culto de protestantes y calvinistas, a pesar de lo cual, los centros de enseñanza de los reformados no llegaron a perder su importancia, como las Academias de Gdańsk y de Leszno, en la última de las cuales enseñó el humanista moravo Juan Amós Comenio (1592-1670).

Otra importante consecuencia de la Contrarreforma en Polonia y de la eficaz labor misional de los jesuitas fue el sínodo de Breść/Брэст de 1596, por el cual una parte de los ortodoxos de aquellos territorios reconoció la autoridad del Papa de Roma, estableciéndose la Iglesia Greco-Católica, cuyo centro espiritual fue la Academia de Kíev, fundada según el modelo jesuítico. Los greco-católicos, mal llamados "uniatas", puesto que se unieron a Roma, han sido una fuente de conflictos hasta nuestros días. Como reacción, los ortodoxos reformaron su sistema de enseñanza, introduciendo los estudios griegos y latinos, y en 1632, Petró Symeónovyč Mohýla (1596-1646), arzobispo metropolitano de Kíev, de Galicia y de toda la Ruś, fundó el Collegium Kiyovense Mohileanum, del que fue rector hasta su fallecimiento. Este "colegio", en realidad una auténtica universidad, acondicionó para la Ortodoxia los más avanzados modelos educativos del Renacimiento, que medio siglo más tarde se adoptarían en la Academia Slavo-Graeco-Latina de Moscú.

A consecuencia de la insurrección del atamán cosaco Bogdán Michájlovič Chmeľníckij (1595-1657) y de las sucesivas y victoriosas guerras de Rusia contra la "Rzeczpospolita" polaco-lituana, amplios territorios de la antigua Ruś pasaron

a jurisdicción del zar, entre ellos, Kíev que fue ocupada por Chmel'nickij el 25 de diciembre de 1648. Dióse, por tanto, la situación de que el clero procedente de las regiones recién anexionadas tenía una formación y un nivel cultural incomparablemente superior al del clero de la Rusia moscovita y seguía una tradición litúrgica mucho más fiel a las fuentes griegas originales. De esto se percató el culto y ambicioso Nicón, en el siglo Nikíta Mínin (1605-1681), el cual en 1652 había sido elevado a la dignidad de patriarca de Moscú.

El patriarca Nicón emprendió un vasto programa de reformas en la esfera litúrgica y disciplinaria para facilitar la integración en Rusia de Ucrania, cuya iglesia había permanecido fiel a las antiguas prácticas griegas, y, efectivamente, algún tiempo después, en 1686, la archidiócesis de Kíev abandonó la jurisdicción del Patriarcado de Constantinopla y pasó a depender de Moscú.

La magna obra de revisar y corregir los textos sagrados y las prácticas litúrgicas, que se habían alterado y corrompido tras siglos de aislamiento y incuria por parte de un clero ignorante y supersticioso, labor para la que había sido enviado Máximo el Griego a Moscú y que no pudo llevar a cabo, la sacarían adelante ahora aquellos que, de uno u otro modo, habían abierto un resquicio para dejar entrar en la Ortodoxia vientos renacentistas venidos de Occidente.

El programa de reformas de Nicón, que aspiraba a la reconstrucción de la unidad de la Iglesia Ortodoxa, desencadenó una furiosa reacción de los tradicionalistas o "viejos creyentes" (**старовѣ́рцы**), que se aferraban a las antiguas prácticas medievales y que tenían asegurada la amplia adhesión del clero blanco y de las masas populares. El movimiento no tardó en asumir connotaciones abiertamente cismáticas, y, por eso, a sus partidarios se les llamó **раско́льницы**, es decir, "cismáticos", cuyo adalid fue el arcipreste Avvakúm Petróvič (1620-1682).

2.7.2.1.1. El arcipreste/protopope Habacuc/Avvakúm[31]

Hijo de un párroco de aldea, llamado Pëtr, Avvakúm Petróvič (o Petróv, según otras fuentes), nació el 25 de noviembre de 1620 en la localidad de Grigórovo, sita en la provincia de Nížnyj Nóvgorod. Su madre, María, era también muy piadosa y, cuando quedó viuda, se hizo monja, tomando el nombre de Marta (**Ма́рѳа**).

A los veintiún años, Habacuc fue ordenado diácono y dos años después, sacerdote, perteneciendo al llamado "clero blanco", que podía casarse y al más alto puesto al que podía aspirar era al de protopope o arcipreste, en contraposición al "clero negro", célibe, de entre cuyas filas salían los archimandritas, obispos y demás jerarquías eclesiásticas.

31. *Avvakúm* es la transliteración del nombre ruso Аввакум, el cual, a través del eslavo eclesiástico **А҆ввакꙋ́мъ**, procede del griego Ἀββακούμ, variante de Ἀμβακούμ, forma con la que en Septuaginta se adapta el antropónimo hebreo חֲבַקּוּק *Ḥᵃḇaqqūq*, que en Vulgata es vertido como *Habacuc*.

Opuesto con decisión a la reforma niconiana, pronto se vio a la cabeza del movimiento de los "viejos creyentes", sufriendo por ello durante años toda clase de persecuciones, para finalmente morir quemado vivo, acusado de "injurias al zar", el 14 de abril de 1681 en la aldea de Pustozërsk, cerca del Océano Ártico, a donde había sido confinado.

Autor de unas ochenta obras literarias, las más conocida de todas es la "Vida del protopope Avvakúm, escrita por él mismo" (**Житїе протопопа Аввакꙋма, имъ самимъ написанное**), una obra auténticamente insólita en la literatura universal, ya que se trata de una "autohagiografía". Fue escrita hacia 1673-1675 y nos ha llegado en tres versiones, con sensibles diferencias textuales entre ellas, conservadas en una docena de manuscritos.

Se trata de una obra totalmente sui géneris, de una enorme complejidad, que no solo en muchos aspectos se aparta deliberadamente de los convencionalismos de la tradición hagiográfica eslavo-bizantina, sino que en el aspecto lingüístico también se distancia de dicha tradición, empleando una lengua muy particular que mezcla el eslavo eclesiástico con el ruso coloquial, siendo cuestión de debate si esto responde a un propósito intencionado, o bien es reflejo de la deficiente formación que caracterizaba al "clero blanco". Su contenido es extraordinariamente variado, pues los elementos autobiográficos se entremezclan con abundantes citas de las Sagradas Escrituras, reflexiones teológicas, cuestiones polémicas, cartas y misivas, así como invectivas contra los enemigos, algunas en un lenguaje muy crudo.

El prefacio de esta obra, según el manuscrito ОЛДП Q. 730 de la Biblioteca Nacional Rusa de San Petersburgo, comienza así:

> **Кр҃тъ всѣ̑ воскр҃нїе ⁝ Кр҃тъ па́дши̑ исправле́нїе, страсте̑ оу̑мерщвле́нїе ⁝ и̑ пло́ти пригвожде́нїе ⁝ Кр҃тъ дш҃ам̑ сла́ва ⁝ и свѣ̑ вѣ̑чныи. а̑ми́нь.**
>
> **Многострада́лный ю̑зник̑ темни́чной, горемы́ка, нꙋжете́рпецъ, исповѣ̑дникъ хр҃стовъ сщ҃еннопротопопъ авва́кꙋмъ понꙋ́жен̑ бы́с҃ житїе своѐ написа́ти о̑ц҃ем̑ е̑го̀ дх҃овнымъ, и̑нокомъ е̑пифа́нием, да не забве́нию предано̀ бꙋ́де҃ дѣ̑ло бж҃їе. а̑ми́нь.**

Cruz, resurrección para todos – Cruz, reparación para los caídos, mortificación para las pasiones y enclavación para la carne – Cruz, para las almas gloria y luz eterna. Amén.

El muy atormentado cautivo carcelario, desdichado, sufremiserias, confesor de Cristo hieroprotopope Avvakúm fue obligado a escribir su biografía por su padre espiritual el monje Epifanio, para que no sea dada al olvido la obra divina. Amén.

(Traducción de S. Alvarado)

El protopope Habacuc es un personaje que bien puede ser definido como un "quijote a lo divino" (véase Alvarado 2015) y en su "autohagiografía" se encuentran diversos episodios que responden a un esquema verdaderamente quijotesco, aunque

obviamente relatados de forma escueta y sin el artificio literario de Cervantes, en los que el protagonista se ve enfrentado a una situación ante la que reacciona haciendo prevalecer sus ideales religiosos, del mismo modo que hace Don Quijote con sus fantasías caballerescas, a consecuencia de lo cual sale mal parado. Este es uno de los ejemplos más característicos:

> **И҆ за сїѐ менѧ̀ боѧ́рин҆ васи́ле҃ петро́вичъ шереме́тьев҆, є҆́дꙋчи в҆ казань на воє҆во́дство, в҆ сꙋ́днѣ бранѧ̀ мно́го велѣ́л҆ бл҃гослови҃ сн҃а своегѡ̀ брадобри́дца. а҆́з҆ же не бл҃гослови҃ видѧ любодѣ́йныи о́бра҃, и ѻ҆́нъ менѧ̀ велѣ́лъ в҆ во́лгꙋ ки́нꙋ҃ и҆ рꙋга́въ мно́го столка́ли с҆ сꙋ́дна.**
>
> Y por esto a mí el boyardo Vasiléj Petróvič Šeremét'ev, yendo a Kazań a tomar posesión del voivodato, reprendiéndome mucho en su barco, me ordenó bendecir a su hijo, un barbiafeitado. Yo no le bendije, viendo su aspecto indecente y él mandó arrojarme al Volga e injuriándome mucho me empujaron del barco.
> (Texto según la fuente arriba mencionada. Traducción de S. Alvarado)

Aunque justo es reconocer que el arcipreste tampoco era un ejemplo de tolerancia, y, llegada la ocasión, sabía tener la mano muy larga:

> **Прїидо́ша в҆ село̀ моѐ плѧсовы́ѧ медвѣ́ди с҆ бꙋ́бнами и҆ з домра́ми, и҆ ѧ҆ грѣ́шник҆, по и҆х҆ ревнꙋ́ѧ, и҆згна҃ и҆х҆ и҆ ха́ли и бꙋ́бны и҆злома҃ на поле є҆ди́нъ оу҆ мно́гих҆, и҆ медвѣ́дей двꙋх҆ вели́ких҆ ѿнѧ҃, - ѻ҆дново̀ ꙋши́пъ, и҆ па́ки ѡ҆́жилъ, а҆ дрꙋго́ва ѿпꙋсти́лъ в҆ по́ле.**
>
> Vinieron a mi pueblo osos bailarines con tamboriles y domras[32]: y yo, pecador, lleno de celo según Cristo, los expulsé, destrocé las máscaras y los tamboriles en el campo, uno contra muchos, y les quité los dos grandes osos - a uno le zurré y luego revivió y al otro lo solté en el campo.
> (Texto según la fuente arriba mencionada. Traducción de S. Alvarado)

También es muy llamativa la agresividad conceptual a la que podría llegar el arcipreste Avvakúm, como se aprecia en este pasaje tomado de la versión editada en escritura civil por Tichonrávov (1862: 71) con traducción de S. Alvarado:

> Да вижу, яко церковное ничтоже успѣваетъ, но паче молва бываетъ, — паки заворчалъ, написалъ царю многонько таки, чтобъ онъ старое благочестіе взыскалъ и мати нашу общую, святую церковь, отъ ересей оборонилъ и на престолъ

32. La domra es un instrumento de cuerdas pulsadas, parecido a la balalaica, pero con caja redondeada.

бы патріаршескій пастыря православнаго учинилъ вместо волка и отступника Никона, злодѣя и еретика.

Como veo que lo eclesiástico no medra nada, sino que más bien existe confusión, — de nuevo empecé a maquinar, escribí al zar largo y tendido para que restableciera la antigua religiosidad y a nuestra común madre, la santa iglesia, defendiera de las herejías y elevara al trono patriarcal a un pastor ortodoxo en lugar del lobo y renegado Nicón, malhechor y hereje.

El Nicón, a quien Avvakúm llamaba "lobo", "renegado", "malhechor" y "hereje", era nada más y nada menos que el mismísimo patriarca de Moscú, quien por aquel entonces, antes de ser depuesto, era el hombre más poderoso de Rusia después del zar.

Las consecuencias, obviamente, no se hicieron esperar: Avvakúm fue desterrado, primero a Mezeń y luego a Pustozërsk, donde, después de haber pasado toda clase de penalidades, acabó, como ya se ha dicho, sus días en la hoguera.

2.7.2.2. *Hagiografía*

La figura más importante de esta época en el cultivo del género hagiográfico fue San Demetrio de Rostóv (1651-1709).

2.7.2.2.1. San Demetrio de Rostóv

Dimítrij Rostóvskij, en el siglo Daniíl Sávvič Tuptálo, nació en diciembre de 1651 en la localidad ucraniana de Makárjv (en ruso Makárov, en polaco Makarów), situada a unas cuarenta verstas de Kíev, cuando esos territorios todavía estaban bajo el dominio de la República Polaco-Lituana. A los once años, Daniíl ingresó en la escuela de la Hermandad de Kíev, dependiente del Monasterio de la Teofanía, que había sido fundado en 1615. A la sazón era rector Ioanníkij Galjatóvskij (1620-1688), importante teólogo conocido por sus numerosos escritos en defensa de la Ortodoxia contra la Unión de Brest. Bajo su dirección, se despertó en el futuro santo la vocación monástica, a la vez que desarrolló una sobresaliente capacidad para la predicación.

A los diecisiete años entró en el Monasterio de San Cirilo de Kíev, donde el 9 de julio de 1668 fue tonsurado como monje, cambiando su nombre por el de Dimitrij[33], en honor del megalomártir San Demetrio de Tesalónica. Al cabo de

33. Véase la nota nº 29.

un año alcanzó la dignidad de hierodiácono. Entre tanto prosiguió su formación, interesándose por las actividades literarias.

El 23 de mayo de 1675, domingo de Pentecostés, fue consagrado a la dignidad de hieromonje y empezó su labor como predicador, primero junto al arzobispo de Černígov, Lazár Baranóvič (1616-1693), y luego en Vilna y en Sluck. Por su elocuencia y la fogosidad de su verbo pasaría a la historia como el "Crisóstomo ruso" (русский Златоуст).

En 1684 fue trasladado al Monasterio de las Grutas de Kíev, en donde, con la bendición de Varlaám Jasínskij (1627-1707), arzobispo metropolitano de Kíev, Galicia y toda la Pequeña Rusia, comenzó el 6 de mayo la que sería la gran labor literaria de su vida: la redacción del *Menologio* (**Мине́и Че́тїи**), también conocido como *Santoral* o *Libro de las Vidas de los Santos* (**Кни́га жи́тїй ст҃ы́хъ**), del que trataremos a continuación y que le ocuparía los siguientes veinte años.

En el año 1686 tuvo lugar un acontecimiento fundamental en la historia de la Iglesia Rusa: la archidiócesis de Kíev, como ya se ha dicho, abandonó la jurisdicción del Patriarcado de Constantinopla y pasó a depender del Patriarcado de Moscú, lo que tuvo especial influencia en la vida del santo, pues en 1689 ya se encontraba en Moscú por asuntos relacionados con su sagrado ministerio. En la capital rusa tuvo ocasión de entrar en contacto con el patriarca Joaquín (1621-1690) y con el joven zar Pedro I.

El 23 de marzo de 1701, por orden del zar, Dimítrij fue consagrado obispo y nombrado arzobispo metropolitano de Tobóľsk y de toda Siberia. Pero su salud estaba muy deteriorada y además alegó que en tan lejano destino difícilmente podría acabar su magno *Menologio*, ya muy avanzado, por lo que el soberano cambió su nombramiento por el de Rostóv Velíkij, una de las principales ciudades del Anillo de Oro de Rusia.

En su nueva sede, el arzobispo desplegó todo su celo en elevar el nivel de instrucción del clero, fomentar la vida cristiana de las familias y denunciar la inmoralidad y los vicios, en especial el de la dipsomanía, tan extendida en Rusia, tanto en aquella época como en la nuestra.

Hombre austero, frugal, caritativo y bondadoso, con sólidos e inquebrantables principios, defendió con ardor la fe ortodoxa frente a uniatas y cismáticos (раскольники) e incluso se atrevió a censurar los afanes supremacistas de Pedro el Grande y sus intentos de suprimir el patriarcado de Moscú.

El 9 de febrero de 1705 quedó completo el cuarto y último tomo de su magno Santoral, que se convirtió en una lectura fundamental para la vida espiritual rusa.

San Demetrio Rostoviense falleció el 28 de octubre de 1709 a los cincuenta y ocho años de edad mientras rezaba en su celda. Cumpliendo la última voluntad del difunto, fue enterrado en el Monasterio de Santiago de Rostóv. En 1752, con motivo de unas reformas en el cenobio, se abrió su tumba y se encontraron incorruptos sus restos, junto a los cuales empezaron a producirse curaciones milagrosas. El 1 de abril de 1757, primer día de Pascua, tuvo lugar su solemne canonización, celebrando su fiesta el 4 de octubre.

2.7.2.1.1. El *Libro de las Vidas de los Santos*

Incardinado dentro de la tradición de los menologios y martirologios, que con la cristianización llegó a Rusia desde Bizancio y desde Bulgaria, y de la que los más antiguos y sobresalientes ejemplos son respectivamente el Menologio de Basilio II y los fragmentos conservados en el *Codex Suprasliensis*, el *Libro de las Vidas de los Santos* (**Кни́га жи́тїй ст҃ы́хъ**) de San Demetrio de Rostovia tiene como antecedente más inmediato el *Gran Menologio* (**Вели́кїѧ Че́тїи Мине́и**, vid. § 2.7.1.2.1.) de San Macario Moscovita, compilación que, a su vez, tiene como fuente principal el Μηνολόγιον de Simeón Metafraste (siglo x). La obra de San Demetrio se considera una ampliación y actualización de la correspondiente de San Macario, tras el proceso de codificación y normalización del eslavo eclesiástico, que arrancó con la publicación en 1619 de la Gramática de Melétij Smotríckij (vid. § 2.7.2.6.), y continuó con las reformas emprendidas por el patriarca Nicón de Moscú.

Siguiendo la antedicha tradición, las vidas de los santos se ordenan por meses, según el día de su conmemoración. Si el *Menologio de San Macario* (vid. § 2.7.1.2.1.) está repartido en doce tomos, uno por cada mes del año, el *Libro de las Vidas de los Santos* de San Demetrio consta solo de cuatro tomos, pues cada uno de estos abarca un trimestre.

El primer tomo, que contiene los meses de septiembre, octubre y noviembre, fue empezado en 1684 y acabado en 1688. El segundo, de diciembre a febrero, quedó listo en 1695. El tercero, de marzo a mayo, fue finalizado en 1700 y, como ya se ha dicho, con el cuarto tomo, de junio a agosto, la obra se completó en 1705.

Para su redacción, San Demetrio, aparte del ya mencionado *Menologio de San Macario*, tuvo en cuenta también fuentes occidentales, principalmente latinas, como *De vitis sanctorum omnium nationum, ordinum et temporum* del cartujo alemán Lorenz Sauer (1527-1578), basada igualmente en la obra de Simeón Metafraste, o los *Anales Eclesiásticos* del cardenal César Baronio (1538-1607), pero también polacas, como las *Vidas de los Santos* (*Żywoty świętych*) del jesuita Piotr Skarga (1536-1612).

En 1711, el *Santoral* de San Demetrio fue dado a la imprenta, conociendo luego numerosas reediciones, tanto en eslavo eclesiástico como en traducción al ruso moderno. Más allá de sus valores espirituales (entre los ortodoxos rusos existe la creencia de que quien reza a San Demetrio de Rostóv, reza de paso a todos los santos), la magna recopilación biográfica del "Crisóstomo ruso" ha sido considerada una fuente de datos históricos de primera magnitud y así la tuvieron muy en cuenta para sus trabajos grandes historiadores y literatos como Vasílij Nikítič Tatíščev (1686-1750), August Ludwig von Schlözer (1735-1809), Nikoláj Michájlovič Karamzín (1766-1826), etc. Por su parte, el poeta Aleksándr Segéevič Púškin (1799-1837) definió este *Santoral* como un "libro eternamente vivo" (книга вечно живая) y como un "tesoro inagotable para el artista inspirado" (неистощимая сокровищница для вдохновенного художника).

Aparte de esto, San Demetrio de Rostóv fue autor de una copiosa producción literaria, entre la que cabe destacar títulos como la *Investigación sobre la fe cismática de Brynsk* (**Ро́зыскъ ѿ раско́лнической Бры́нской вѣ́рѣ**), rebatiendo a los "viejos creyentes", el *Salterio de la Madre de Dios* (**Ѱалти́рь Бж҃їѧ Мт҃ере**), el *Alfabeto Espiritual* (**Ѧ҆лфави́тъ дꙋхо́вный**), etc., etc.

También se le considera uno de los introductores del teatro escolar en Rusia (vid. § 2.7.2.5.).

2.7.2.3. *Prosa profana*

Las nuevas condiciones sociales propiciadas por el advenimiento de los Románov permitieron que artesanos, comerciantes, industriales, técnicos y administrativos procedentes de Alemania, Polonia y Escandinavia se fueran concentrando en barrios señalados de las principales ciudades, donde poco a poco se iba formando una clase media urbana que también fue extendiendo sus gustos literarios.

2.7.2.3.1. Narrativa y sátira

En el siglo XVII empieza a darse en Rusia una difusión de relatos anónimos en prosa de carácter laico, sin más pretensión que la del entretenimiento, algo hasta entonces sin precedentes. Primero se trató de obras, en su mayoría sobre temas caballerescos, traducidas principalmente del polaco, pero también del latín, del alemán, del checo y de otras diversas lenguas. En el proceso de la traducción de estas obras al ruso, muchas veces fueron reelaboradas según los gustos locales y así, por ejemplo, los caballeros occidentales se asimilaban a los "bogatýri" de las bylinas rusas. Un ejemplo típico de esta transformación son los *Relatos sobre el heroico paladín Bová Korolévič* (**Сказанїѧ про храбраго витезѧ про Бовꙋ Королевича**), que se remontan a un cantar de gesta carolingio sobre Beuves de Haumtone, también llamado Bevis of Hampton o Buovo d'Antona según las diversas fuentes, y que se transformó en Rusia en un cuento popular. De origen francés igualmente son la *Historia deleitosa sobre la noble y hermosa Melusina* (**Исторїѧ бл҃гопрїѧтна о бл҃городнѣй и прекраснѣй Мелюзинѣ**) y el *Relato extraordinario y muy asombroso sobre Pedro, príncipe de Francia, y sobre su hermosa princesa, sobre Maguelona, reina de Nápoles, la cual en su belleza y bondad no tenía igual en todo el mundo* (**Повѣсть изрѧднаѧ и ѕѣлѡ превдивительнаѧ о Петрѣ, кн҃зѣ францꙋжкомъ, и о прекраснѣй єгѡ кн҃гинѣ, о Магиленѣ, кралевнѣ неопалитанской, котораѧ во своей красотѣ и добродѣтели равнлой себѣ во всемъ свѣте не имѣла**), más conocido por su título en ruso moderno *Relato sobre Pedro de las llaves de oro* (Повесть о Петре златых ключей).

El relato anónimo latino de origen griego *Historia Apollonii regis Tyri* fue muy popular en la Edad Media. Del siglo XIV procede una versión checa en prosa,

Apolonio rey de Tiro (*Apollonius král Tyrský*) a partir de la cual en el siglo XVII se llevó a cabo la versión rusa *Relato sobre Apolonio de Tiro* (**Повѣсть объ Аполлѡнѣ тѵрскомъ**). También de procedencia checa son el *Relato sobre Basilio Crisótrico*[34], *príncipe de la tierra checa* (**Повѣсть о Василїи Златовласомъ, королевичѣ чешской земли**) y la *Narración sobre el príncipe Bruncvík*[35] *de la tierra checa y sobre su gran heroísmo, cómo el fue a tierras lejanas y desconocidas y cómo domó para sí a un terrible león* (**Сказанїе о кралевичѣ Брꙋцвикѣ чешскїѧ земли и о егѡ великой храбрости и о похождени, како онъ ходилъ въ далныхъ и незнаемихъ странахъ и какъ онъ примирилъ себѣ страшнаго лва**). Por su parte, el *Relato muy asombroso de escuchar sobre las hazañas y el heroísmo desde la juventud hasta la vejez de su existencia del joven mozo y hermoso "bogatýŕ" ruso Eruslán Lázarevič* (**Сказанїе о похожденїи и о храбрости отъ младости до старости его бытїѧ младаго юношы ї прекраснаго руского богатырѧ зело послушати дивно еруслана лазаревича**) procede en última instancia de las leyendas sobre el mítico guerrero persa Rostam que figuran en el *Libro de los Reyes* (شاهنامه *Šāhnāmah*) de Ḥakīm Abū-l-Qāsim Firdawsī Tūsī (940-1020).

Estas traducciones y adaptaciones sirvieron de punto de partida para un género típico de la literatura rusa del siglo XVII, el del relato profano, en ocasiones con un fondo de crítica social y de sátira, más o menos alejado del didactismo y de la moralización religiosa o la exaltación patriótica de la prosa de etapas anteriores. Generalmente estos relatos están escritos en una lengua macarrónica en mayor o menor grado, mezcla de eslavo eclesiástico y ruso coloquial, sin que falten polonismos y latinismos.

Todavía muy apegado a la vieja tradición moralizante y escrito en eslavo eclesiástico está el *Relato muy asombroso y digno de admiración de las cosas que acontecieron en la ciudad de Kazáń de cierto comerciante Tomás Grúdcyn acerca de su hijo Sabas* (**По́вѣсть ѕѣлѡ̀ пречꙋ́дна и҆ ѹ҆дивле́нїю досто́йна, и҆̀же содѣѧ́шасѧ во гра́дѣ Каза́ни нѣ́коегѡ кꙋпца̀ Ѳомы̀ Грꙋ́дцына ѿ сы́нѣ є҆гѡ̀ Са́ввѣ**). El relato está basado en el motivo fáustico del pacto con el diablo. Es la historia del hijo de un comerciante, el cual, olvidando las buenas enseñanzas paternas, se enamora de una mujer casada y, para conseguir sus favores, vende el alma al maligno, con cuya ayuda consigue más tarde distinguirse en la guerra de Smolénsk (1632-34) contra el ejército polaco-lituano. Pero luego se asusta ante la perspectiva de una eternidad de tormentos, se arrepiente y, por la intercesión de la Santísima Virgen, consigue la rescisión de su pacto. Después ingresa en el Monasterio de Čúdov, donde, tras una vida de oración y penitencia, muere en gracia de Dios. El argumento, enmarcado en el contexto de acontecimientos históricos reales, es una síntesis de motivos de la hagiografía tradicional con elementos tomados tanto de los libros de aventuras

34. *Crisótrico*, castellanización del griego χρυσόθριξ, del que златовласый es calco.
35. Antropónimo no transliterado, sino escrito según su grafía en checo.

como de la literatura amorosa o sentimental. Por su comparativamente dilatada extensión, por el perfil psicologizado y detallado del protagonista y de los personajes secundarios, así como por la imagen pormenorizada de los detalles de la vida rusa, a veces se señala este relato como la primera novela rusa.

Parecido espíritu lo encontramos en el *Relato sobre el Dolor y la Malaventura, como Dolor-Malaventura condujo a un joven al estado monacal* (**Пóвѣсть ѿ гóрѣ и҆ злочáстїи, кáкъ гóре злочáстие довелò молотцà во и҆ноческїй чи́нъ**), que cuenta la historia de un joven, educado en la familia patriarcal de un comerciante, que siente el deseo de vivir a su aire, pero, al tomarse tal libertad sin tener la suficiente madurez, acaba en compañía de borrachos y malhechores. Su intención de llevar una vida libre fracasa y para salvarse de cosas peores, no tiene otro remedio que profesar en un monasterio. En el relato hay reminiscencias de la parábola evangélica sobre el hijo pródigo, pero también es notable que el protagonista sea un personaje individualizado que representa la búsqueda del camino propio en la vida. Carácter individualizado tiene también la figura de *Dolor-Malaventura* (**Гóре Злочáстїе**), un personaje alegórico que encarna las fuerzas oscuras de la fatalidad que persiguen al joven, hasta que este no tiene más remedio que renunciar a su libertad personal y encontrar paz y refugio en la vida monástica. El relato es una mezcla entre lo folclórico y lo literario.

El tema de la inexorabilidad de la muerte estuvo muy extendido en la época medieval. Diferentes variantes de este tema las podemos encontrar en todas las literaturas europeas, en verso, en prosa o en formas teatrales. En la literatura occidental ya en la Alta Edad Media fue muy corriente su cultivo en forma de diálogo entre la Vida y la Muerte, que se prestaba a su representación dramática en la escena. En la literatura rusa, la *Disputa de la Vida con la Muerte* (**Прѣ́нїе животà со смéртїю**) surge a principios del siglo XVI. El manuscrito más antiguo se basa en un texto alemán, y su gran extensión, sobre todo entre las capas sociales más bajas, llevó a la ramificación de sus variantes, introduciendo en la versión original una gran cantidad de modificaciones. Poco a poco se fueron eludiendo los pasajes ajenos al lector ruso, que serían reemplazados por nuevos pasajes que estaban más en relación con el nuevo ambiente y contexto. La forma puramente dialogada de la versión original se fue entremezclando cada vez más con pasajes narrativos, hasta que el diálogo original se convirtió en un relato. En vez de la Muerte, representada como un hombre con guadaña, apareció una anciana con toda variedad de armas, sentada en un caballo flaco, y la figura de la Vida, en principio no muy bien caracterizada, se convirtió en la figura de un soldado cabalgando a galope por un amplio campo, jactándose de su fuerza y valor. De esta manera, la *Disputa de la Vida con la Muerte* influyó también en la tradición folclórica, a la que se transfirió. Motivos procedentes de esta fuente aparecen en las bylinas, en los cuentos populares, y, más que nada, en la composición en verso sobre el soldado Aniceto (Аника-воин).

Ecos de la Edad Media los encontramos también, pero en la línea de Giovanni Boccaccio (1313-1375) o de Geoffrey Chaucer (1343-1400), en el *Relato sobre cierto mercader rico e ilustre, sobre Karp Sutúlov y sobre su sabia mujer, de cómo ella*

no infamó el lecho de su marido (**Повѣсть о нѣкоторомъ гостѣ богатомъ и о славномъ о Карпѣ Ѹтѹловѣ и о премѹдрой женѣ его, како не оскверни ложа мѹжа своего**), que relata cómo se las ingenió la esposa de un rico comerciante, que estaba de viaje, para salvaguardar la fidelidad matrimonial y dar un soberano escarmiento a tres hombres, dos de ellos, por más señas, miembros del clero, que intentaban aprovecharse de ella.

Más sátiras sobre el fariseísmo religioso se pueden encontrar en textos irreverentes como el *Discurso contado sobre un borracho, de cómo entró en el paraíso de Dios* (**Слово речено о бражникѣ, како вниде в рай бжїй**), el *Relato sobre el pope Sabas y sobre su gran gloria* (**Сказанїе ѡ попѣ Саввѣ и ѡ великой егѡ славѣ**), el *Relato sobre el gallo y la zorra* (**Сказанїе ѡ кѹрѣ и лисицѣ**), etc.

La administración de justicia con su arbitrariedad y su corrupción tampoco sale bien parada en narraciones satíricas como, p. ej., el *Relato sobre el juicio de Šemjáka* (**Повѣсть о шемѧкиномъ сѹдѣ**), que es una narración, la cual podría ser calificada de kafkiana "avant la lettre", sobre un pleito entre dos campesinos, uno rico y otro pobre, que se va complicando y al final el juez Šemjáka ante la expectativa, luego frustrada, de una sustanciosa dádiva, lo resuelve mediante una sentencia disparatada. De otro juicio trata el *Relato sobre Ërš Eršóv, hijo de Ščetínnikov* (**Повесть о Ерше Ершове, сыне Щетинникове**) con la particularidad, un tanto esopiana, de que los litigantes son peces de un lago, siendo protagonista un humilde gimnocéfalo (en ruso ёрш).

Lejos de cualquier clase de idealismo y anclada en la más cínica realidad está la *Historia sobre el gentilhombre ruso Frol Skobéev* (**История о россїскомъ дворянинѣ ѳролѣ скобеевѣ**), que narra la peripecia de un joven arriscado, el cual no duda en recurrir al soborno y al engaño para dar un feliz y exitoso braguetazo con el que logra elevarse en la escala social. Este relato sirvió de inspiración para la ópera *Frol Skobéev* (*Фрол Скобеев*) de Tíchon Nikoláevič Chrénnikov (1913-2007).

Estas corrientes de renovación y secularización de la prosa también llegaron a otros géneros, como ocurre con el *Relato sobre Iulianíja Lázarevskaja* (**Пóвѣсть ѿ Ѵлїанїи Лáзаревской**) escrito por su hijo Calístrato (en el siglo Družína Júŕevič Osoŕín †1648), que nos cuenta la historia Santa Juliana de Lázarevo (1530-1604, canonizada en 1614), ejemplo de esposa y madre y amparo de pobres y necesitados, capaz de llegar a los altares sin estar relacionada ni con la vida monástica ni con las altas instancias del poder civil. En esto radica su originalidad. El autor describe el origen, la infancia y las virtudes cristianas de Juliana de acuerdo con los cánones hagiográficos establecidos, pero cuando se refiere a su vida cotidiana, se aparta de la tradición, haciendo que Juliana aparezca como una mujer real y con los pies en la tierra, que supo, entre otras cosas, hacer frente a las más adversas circunstancias durante las ya mencionadas hambrunas del reinado de Borís Godunóv, ejerciendo en todo momento la caridad con el prójimo y convirtiéndose en un paradigma de piedad evangélica.

2.7.2.3.2. El "ciclo de Azov"

En el año 1637 los cosacos del Don se apoderaron de la fortaleza turca de Azov, a orillas del mar al que da nombre, que era un punto estratégico muy importante para el ejército otomano. Tras cuatro años de desesperada defensa frente a la supremacía aplastante de los ejércitos turcos y tártaros, los cosacos tuvieron que dirigirse al zar Miguel I con la petición de que acogiera dicha fortaleza bajo su protección. El zar, por su lado, llevaba una política doble. Se daba cuenta de la importancia de poder controlar la desembocadura del Don, y, por eso, apoyaba secretamente a los cosacos, pero también quería evitar a toda costa un conflicto bélico abierto con el Imperio Otomano, que, casi medio siglo antes de la batalla de Kahlenberg (1683), todavía estaba en su apogeo. Al final se ordenó a los cosacos que abandonaran la fortaleza y la entregaran a los turcos.

Estos acontecimientos históricos que sucedieron entre los años 1637 y 1641, dieron lugar a la creación de los llamados *Relatos sobre el asedio de Azov por los cosacos del Don* (Повести об Азовском осадном сидении донских казаков), que fueron estudiados y publicados entre 1906 y 1907 por el investigador Aleksándr Sergéevič Orlóv (1871-1947). Forman un ciclo integrado por el *Relato histórico* (Историческая повесть), el *Relato documental* (Документальная повесть) y el *Relato poético* (Поэтическая повесть), al que hay que añadir el *Relato legendario* (Сказочная повесть), de reelaboración posterior.

El más significativo, por su calidad literaria y su efecto propagandístico, es el *Relato poético* del año 1641, cuyo autor fue probablemente uno de los mensajeros enviados al zar, el *staníčnyj esaúl*[36] *Fëdor Ivánovič Poróšin, quien había participado en las acciones bélicas y que, al parecer, lo escribió como alegato ante Miguel I y el Parlamento (Земский Собор*) para obtener su ayuda.

2.7.2.4. *Poesía*

La influencia del Renacimiento y del Barroco, llegada a través de Polonia, se hace patente en el cultivo de un nuevo estilo de poesía, silábica y rimada, que ahonda en temas hasta entonces desconocidos en la literatura rusa. Y son precisamente escritores procedentes de territorios que habían pertenecido a la "Rzeczpospolita" polaco-lituana, y que fueron anexionados a partir de 1648, los que cultivarán para la corte moscovita esta nueva poesía, como Simeón Pólockij y sus discípulos.

36. Grado de las tropas cosacas equivalente al de comandante.

2.7.2.4.1. Simeón Pólockij (1629-1680)

Su nombre civil era Samuel Piotrowski-Sitnianowicz y nació en Połack (actualmente en Bielorrusia). Se le considera el primer escritor "profesional" de la Rusia moscovita, en tanto que poeta y representante del barroco eslavo oriental. Estudió en el Collegium Kiyovense de Petró Mohýla y en el colegio de los jesuitas de Vilna. Desde 1667 hay referencias a él en la corte de Moscú como preceptor de los hijos del zar. Tuvo un papel importante en la fundación de la Academia Slavo-Graeco-Latina de Moscú y de la imprenta de la corte del zar. Poseía una de las bibliotecas más grandes de Moscú. La obra del hieromonje Simeón Pólockij es muy amplia y hasta hoy en día no ha sido publicada en su integridad. Es autor de varios tratados religiosos, morales y didácticos, como, p. ej., *Cetro del gobierno* (**Же́злъ правле́нїѧ**), dirigido contra los "viejos creyentes" cismáticos, *Corona de la fe* (**Вѣне́цъ вѣ́ры**), *Ágape espiritual* (**Ѡ҆бѣ́дъ дꙋше́вный**), *Cena espiritual* (**Ве́черѧ дш҃е́внаѧ**), *Abecedario de la lengua eslava, esto es, principio de la enseñanza para los niños que quieren aprender a leer y escribir* (**Бꙋква́рь ꙗ҆зы́ка славе́нска, си́рѣчь нача́ло ᲂу҆че́нїѧ дѣ́тѣ̑, хотѧ́щы̑ ᲂу҆чи́тисѧ чте́нїю писа́нїи**), etc. Su mérito principal en la literatura rusa está en haber sido pionero en el cultivo de la poesía silábica, en endecasílabos o tridecasílabos pareados, como se aprecia en sus antologías poéticas tituladas *Ritmologio o esticología* (**Рѵѳмоло́гїонъ и҆лѝ стіхосло́въ**), en alabanza del zar y de Rusia, y *Jardín polícromo* (**Вертогра́дъ многоцвѣ́тный**), de temática muy variada, así como aquella que lleva el pintoresco encabezamiento de *Todo el menologio pongo en verso, glorifico a Dios y a sus siervos* (**Мц҃оло́въ ве́сь в҆ стїсѣ̑ полага́ю, Бг҃а и҆ рабы̀ є҆гѡ̀ прославлѧ́ю**), que viene a ser como un resumen del santoral en pareados, comenzando por el mes de septiembre, principio del año litúrgico. Esto, por citar un único ejemplo, es lo que dice en referencia a los días 4 y 5 de dicho mes:

> **Є҆пі́скопа вавѵ́лꙋ ст҃а мꙋ́ченика**
> **пра́зднꙋемъ, и҆ мѡѷсі́а пр҃рка вели́ка.**
> **Заха́рїи проро́ка па́мѧть почита́емъ**
> **є҆гѡ́же ча́до бы́ти предите́чю зна́емъ.**
>
> Al santo obispo mártir Babilas
> festejamos y al gran profeta Moisés.
> Honramos la memoria del profeta Zacarías
> cuyo hijo sabemos que fue el precursor.
> (Texto tomado de **Сѵмеѡ́нъ По́лоцкїй ҂ах҃п: а҃**. Traducción de S. Alvarado)

Según el modelo del *Salterio de David* (*Psalterz Dawidów*) del arriba mencionado poeta renacentista polaco Jan Kochanowski, Simeón Pólockij creó su correspondiente traducción en verso al eslavo eclesiástico, *Salterio del rey y profeta David* (**Ѱалти́р҆ цр҃ѧ и҆ пр҃ро́ка дв҃да**), que en el año 7188 de la creación del mundo,

es decir, en 1680, fue la primera colección de poesía impresa en Rusia. Así es como quedan los primeros versículos del Salmo I:

Бл҃же҃н мꙋ҃ж, и҆́же во злы҆х совѣ҃т не вхо҃жда́ше
нижѐ на пꙋтѝ грѣ́шны҆х чл҃вкъ стоѧ́ше
нижѐ на сѣда́лищѣхъ восхотѣ̀ сѣдѣ́ти,
тѣ́хъ, и҆́же не жела́ютъ бл҃га разꙋмѣ́ти.
Но в҆ зако́нѣ гд҃ни во́лю полага́етъ,
томꙋ̀ дне́мъ и҆ но́щеїю себѐ поꙋча́етъ.
Бꙋ́детъ бо ꙗ҆́кѡ дре́во при вода҆х саждѐно,
е҆́же да҃тъ во вре́мѧ сѝ пло҃д сво҃ неи҆мѣ́нѡ.

Bienaventurado el varón que en el consejo de los malos no andaba
ni en el camino de los pecadores estaba,
ni en los asientos se quiso poner
de esos que no quieren el bien entender.
Sino que en la ley del Señor su voluntad deposita
día y noche sobre ella medita.
Será como un árbol junto a las aguas plantado,
que a su tiempo da fruto de modo inalterado.
(Texto según Busláev 1861: 1191. Traducción de S. Alvarado)

Esta adaptación en verso del *Libro de los Salmos* gozó de gran aceptación y reconocimiento, siendo puesta en música para canto a tres voces por el compositor Vasílij Polikárpovič Titóv (±1650-±1715).

Simeón Pólockij también escribió varias obras de teatro (vid. § 2.7.2.5.).

2.7.2.4.2. Siľvéstr Medvédev (1641-1691)

Su nombre seglar era Semën Agafónikovič. Fue alumno y secretario de Simeón Pólockij, tras cuyo fallecimiento ocupó el cargo del poeta de la corte, donde fue predicador y bibliotecario de la zarina Sofía (1657-1704). Por ser partidario de la erudición latina y clásica, entró en conflicto con el clero moscovita, más orientado a la cultura griega bizantina. Esta orientación tuvo fatales consecuencias, y aún más su unión con los partidarios de la zarina Sofía, tras cuya caída y la llegada de Pedro I al trono fue encarcelado en 1689 y dos años después decapitado en la Plaza Roja de Moscú. Por orden del patriarca Joaquín sus escritos fueron quemados, de modo que de su producción literaria se ha conservado solo una parte.

Siľvéstr Medvédev fue el discípulo predilecto de Simeón Polockij y el continuador de su obra, y como tal escribió poesía silábica de estilo barroco, como el *Epitafio* (Є҆пїта́фїонъ), dedicado a su maestro, y poesía espiritual, como el *Relato del sufrimiento de nuestro Señor Dios y salvador Jesucristo* (Сказанїе о страстѣ҆х

Гд҃а бг҃а ї сп҃са нашего Ис҃а Хр҃та) o el *Verso para el Sábado Santo* (**Ви́рша въ Вели́кꙋю Сꙋббѡ́тꙋ**). Escribió también poesía cortesana ocasional, por ejemplo, *Felicitación a la hija del zar Sofía Alekséevna con ocasión de la Pascua* (**Поздравле́нїе царе́внѣ Софі́и Алеѯе́евнѣ по слꙋча́ю Па́схи**) o *Anotación al retrato de la hija del zar Sofía* (**По́дпись къ портре́тꙋ царе́вны Софі́и**), entre otros poemas. En sus escritos polémicos se reflejan sus desacuerdos con los grecófilos, por ejemplo, en *Pan de vida* (**Хлѣ́бъ живо́тный**). Se le atribuye también un testimonio histórico acerca de la sublevación de los arcabuceros (стрельцы) titulado *Breve contemplación de los años 7190, 91 y 92* (**Созерца́нїе кра́ткое лѣ́тъ ҂зр҃ч, ч҃а и҆ ч҃в**). Igualmente se le considera autor de la primera lista bibliográfica rusa *Lista de libros y de sus autores* (**Оглавленїе книгъ кто ихъ сложилъ**).

2.7.2.4.3. Karión Istómin (±1650-1717)

Karión Istómin, junto con Simeón Pólockij y Sil'véstr Medvédev, se cuenta entre los primeros representantes de la poesía de la época barroca en Rusia. Se educó como monje en la escuela patriarcal de Moscú y, tras acabar sus estudios, trabajó en la editorial del patriarcado como escribano, corrector de estilo y luego como su director. Fue uno de los primeros en traducir obras teológicas, historiográficas y pedagógicas no solo del griego, sino también del latín. En la época de los primeros contactos de los eruditos de Moscú con la cultura occidental se vio envuelto en la polémica entre los "latinistas" y el clero orientado a la cultura griega. Escribió poesía panegírica y didáctica dedicada a la *hija del zar* Sofía, como la *Deseada salutación a la sabiduría* (**Жела́телно привѣ́тство мꙋ́дрости**) y al zarevich Pedro *Razonamiento de la visión sagaz y de la acción corporal en la sabiduría divina* (**Вразꙋмле́нїе ᲂу҆́мнагѡ зрѣ́нїѧ и тѣле́снагѡ дѣ́ланїѧ въ бж҃їей мꙋ́дрости**). En esta obra, el autor hace gala de sus conocimientos de la retórica latina, del barroco escolástico polaco y ucraniano y de la poesía neogriega docta. Al ya co-zar Pedro, con motivo de su boda en 1689 con Evdokíja Fëdorovna Lopuchiná (1669-1731), dedicó su tratado *Señal del amor para el honesto casamiento* (**Любвѐ зна́къ в҆ чт҃нъ бра́къ**).

Una gran parte de su obra poética está integrada por poesía espiritual, panegíricos y oraciones, y también por composiciones poéticas extensas como, por ejemplo, *Cáliz pneumatóforo, contiene en sí, más que oro y piedras preciosas, palabras puras, magistrales y venerables de los santos iconos, y cómo el taumatúrgico icono de la Santísima Virgen Deípara María, en la ciudad de Berëzovo, se hizo célebre por sus milagros* (**Ста́мна дх҃оно́снаѧ, и҆мѣ́етъ въ себѣ̀ па́че зла́та и ка́менїй многоцѣ́нныхъ, словеса̀ чи́ста, ᲂу҆чи́телъна и ч҃твова́телъна ст҃ыхъ і҆кѡ́нъ, и҆ ка́кѡ прес҃тыѧ дв҃ы Бц҃ы Марі́и чꙋдотво́рнаѧ і҆кѡ́на, во гра́дѣ Бере́зовѣ, чꙋдесы̀ прослави́сѧ**) y así otras varias. Al igual que su maestro Simeón Pólockij, Karión Istómin escribía en verso silábico y aprovechaba formas poéticas complicadas, como el verso leonino con rimas interiores, el acróstico, etc. En 1694

publicó para los hijos del zar un *ABECEDARIO de las letras eslavo-rusas unciales y taquigráficas, pero también de las griegas, latinas y polacas con ilustraciones y versos moralizantes* (**БУКВА́РЬ славенорѡссі́йскихъ пи́сменъ ѹста́вныхъ и҆ скоропи́сныхъ . гре́ческѝжѐ латі́нскихъ и҆ по́лскихъ . со ѡ҆бразова́ймѝ вещє́й и҆ со нравоѹчи́телными стиха́мѝ**). En forma de verso fue escrito también el tratado didáctico titulado *Libro de la economía doméstica* (**Домостро́й**), que es la traducción libre de la obra pedagógica de Erasmo de Rotterdam (1466-1536) *De civilitate morum puerilium*, así como la enciclopedia de doce asignaturas escolares titulada *Polis, esto es, la ciudad del reino de los cielos* (**По́лїсъ, си є҆́сть градъ ц҃рства нб҃снагѡ**), donde, por citar un ejemplo, aparece esta donosa definición de la gramática: "*La gramática enseña a saber hablar y escribir bien*" (**Грамма́тїка ѹ҆́читъ зна́ти глаголя́ти и҆ писа́ти бл҃гѡ**).

2.7.2.5. *Teatro*

Manifestaciones que "lato sensu" podrían considerarse como teatrales, las hubo en Rusia desde la más remota antigüedad. Así, por ejemplo, se puede leer en el *Relato de los años pasados* (Се повѣсти времяньныѣ лѣ҃), en el pasaje correspondiente al año 1068:

> Но сиѩи дьяволъ лстить и д҃ргыѩи нравы всѧчькыѩи лестьѩи превабляя ны ѿ бг҃а . трѹбами и скоромохы . гѹсльѩи и ѹсальи . видѣ҃ бо игрища оутолоучена и людїи ѩного ѩножьство на нѣ҃ . ꙗко ѹспїхати начнѹть дрѹгъ дрѹга . позоры дѣюще ѿ бѣса замышленаго дѣла.
>
> Pero con el diablo engaña con estos y otros recursos y toda clase de ardides apartándonos de Dios con trompetas y comediantes, guzlas y juegos, pues vemos los espectáculos abarrotados y gran cantidad de gente en ellos, cómo empiezan a empellones unos con otros, celebrando representaciones de algo ideado por el demonio.
> (Texto según ПСРЛ-I 1926/1997: 170. Traducción de S. Alvarado)

Las máscaras fueron un recurso muy utilizado y de su extendido uso da testimonio en el siglo XI Luká Židjáta (†1060), obispo de Nóvgorod. Las más frecuentemente utilizadas fueron las de oso, cabra, lobo, caballo, zorro y grulla. También los espectáculos con osos amaestrados gozaron de gran aceptación. Todo esto suscitaba como poco el recelo de la jerarquía eclesiástica, cuando no la más absoluta condena. Ya se ha visto en § 2.7.2.1.1. la furibunda reacción del arcipreste Habacuc cuando unos titiriteros con osos bailarines llegaron a su pueblo.

El teatro de marionetas era también muy popular, siendo su principal personaje Petrúška, el cual inspiraría el ballet homónino de Ígoŕ Fëdorovič Stravínskij (1882-1971).

Pero el teatro en su sentido actual, es decir, una representación escénica que se lleva a cabo en un local acondicionado para este fin, llegó a Rusia en el siglo XVII por dos vías distintas, pero convergentes.

Desde su fundación por San Ignacio de Loyola (1491-1556), la Compañía de Jesús mostró un especial interés por la enseñanza. Famosos se hicieron sus colegios y una de sus exitosas innovaciones pedagógicas fue la promoción del teatro escolar, en el que los alumnos representaban obras edificantes, en principio, escritas en lengua latina, con argumentos tomados de las Sagradas Escrituras o del Santoral.

Los colegios de los jesuitas desempeñaron un relevante papel en el proceso de recatolización de Polonia, y es así que los ortodoxos, y tanto más después del Sínodo de Brześć (1596), empezaron a imitar los métodos de enseñanza jesuíticos, con iniciativas como, por ejemplo, la ya mencionada fundación del Collegium Kiyovense Mohileanum, por parte del arzobispo Petró Symeónovyč Mohýla, cuyo modelo seguiría posteriormente la Academia Slavo-Graeco-Latina de Moscú. Y se da la circunstancia de que Simeón Pólockij, quien estuvo relacionado en sus años de formación tanto con el Colegio Mohileano de Kíev como directamente con los jesuitas de Vilna, es considerado el introductor del teatro escolar en Rusia con obras de inspiración bíblica como la *Comedia sobre el rey Nabucodonosor, sobre la estatua de oro*[37] *y sobre los tres jóvenes no quemados en el horno* (**Комедїѧ о царѣ Навꙋходоносорѣ, о тѣлѣ златѣ**[38] **и о трїехъ отроцѣхъ въ пещи не сожженныхъ**) o la *Historia o acción de la parábola evangélica sobre el hijo pródigo* (**Историѧ или дѣйствие еѵг҃лкиѧ прич҃и ѡ҆ блудно҃ сн҃е**). También pionero del teatro escolar fue San Demetrio de Rostóv, del cual se han conservado obras como la *Comedia para la Natividad de Cristo* (**Комéдїѧ на Рожс҃твò Хр҃тóво**), el *Drama de la Dormición* (**Ѹспéнскаѧ дрáма**), *La resurrección de Cristo* (**Воскр҃éнїе Хр҃тóво**), *El pecador que se arrepiente* (**Грѣ́никъ кáющїйсѧ**), etc.

Por su parte, Alejo I (1629-1676), intrigado por las informaciones que le llegaban acerca de las representaciones teatrales que se daban en las diversas cortes europeas, durante los últimos años de su reinado abrió las puertas de la corte moscovita a comediantes venidos del extranjero. En el año 1660, el zar intentó por primera vez organizar un espectáculo teatral, pero dicho intento no medró. Esta iniciativa tendría finalmente éxito en el año 1672, cuando el boyardo Artamón

37. Véase la nota siguiente.

38. En el capítulo III del *Libro de Daniel* en su versión en eslavo eclesiástico, versículos 1, 3, 5, 7, 11, 12, 14, 15 y 18, aparece la expresión **тѣ́ло злáто**, que traduce la expresión griega εἰκών χρυςῆ y a su vez la expresión aramea צְלֵם דִּי־דְהַב *ṣᵉlem dī ḏᵉhaḇ* 'estatua de oro', las cuales figuran respectivamente en los correspondientes pasajes de LXX y תנך. No se trata, por tanto, del "becerro de oro", como disparatadamente se dice en Wikipedia, porque, en primer lugar, el episodio del becerro de oro está en el capítulo XXXII del *Libro del Éxodo* y no en el *Libro de Daniel* y, en segundo lugar, porque hay que distinguir **тѣ́ло** con **ѣ** (cf. ucraniano *тіло*, checo *tělo*, búlgaro *тяло*) de **телéцъ** con **е** (cf. ucraniano *теля*, checo *tele*, búlgaro *теле*).

Sergéevič Matvéev (1625-1682) fue enviado por el zar para pedir la colaboración del reverendo Johann Gottfried Gregorii (1631-1675), rector de la Iglesia protestante que estaba en el Arrabal Alemán (Немецкая слобода) de Moscú. El pastor Gregorii no era un autor muy hábil, pero cumplió con la petición del zar y escribió una comedia de temática bíblica, que tituló *Ester o acción de Artajerjes* (**Є҆сѳи́рь и҆лѝ А҆ртаѯе́рѯово дѣ́йство**), y organizó como actores a un grupo de alemanes del mencionado arrabal. Johann Gottfried Gregorii escribió la obra en alemán y luego la tradujeron al ruso. La primera representación se celebró el 17 de octubre de 1672 en un palacio teatral preparado especialmente para esta ocasión en la aldea de Preobražénskoe, cerca de la residencia de verano del zar, quien quedó entusiasmado con el espectáculo.

Las representaciones teatrales se sucedieron en la aldea de Preobražénskoe y en Moscú a lo largo de cuatro años. La zarina Natáľja Kiríllovna Narýškina (1651-1694) también venía a ver algunas funciones, que seguía desde un palco especial apartado del público.

Al año siguiente del inicio de estos espectáculos, los actores alemanes fueron reemplazados por rusos, que siguieron representando obras de temática bíblica tanto de Gregorii como de su continuador Georg/Júrij Michájlovič Hüfner (±1630-1691), por ejemplo: *Tobías el joven* (**Тѡві́а мла́дшїй**), *Judit* (**І҆ѹді́ѳъ**), *La triste comedia sobre Adán y Eva* (**Жа́лостнаѧ коме́дїа ѡ҆́бъ А҆да́мѣ и҆ Є҆́ѵѣ**), *Comedia sobre David con Goliat* (**Коме́дїа ѡ҆ Даві́дѣ съ Голїа́ѳомъ**), etc.

El teatro de la corte de Alejo I, donde también se representó alguna que otra obra de tema histórico o mitológico e incluso llegaron a darse funciones de ópera y de ballet, no tuvo larga duración. Tras la muerte del zar en 1676, su hijo y sucesor Teodoro III (1661-1682) mandó cancelar las representaciones. El teatro en Rusia para proseguir su andadura tendría que esperar a las reformas de Pedro el Grande. Aunque se trató solo de un breve episodio, este primer intento tuvo una gran importancia, pues sirvió para ir desterrando los multiseculares prejuicios que existían entre la población rusa contra las diversiones y entretenimientos culturales venidos de Occidente.

2.7.2.6. *Gramática*

Personalidad no menos importante en el arriba mencionado proceso de la renovación de la Ortodoxia eslava fue el arzobispo Melecio (en el siglo Maksím Gerásimovič Smotríckij, 1577-1633), cuya *Gramática Eslava* (**Грамматіки славе́нскиѧ пра́вилноє Сѵ́нтагма**), publicada en 1619, sentó las bases de la normalización del eslavón ruso, que se convertiría en el eslavo eclesiástico por excelencia.

2.8. RELACIONES LITERARIAS HISPANO-RUSAS

En lo referente a la literatura rusa antigua, de los siglos XI a XVII, es muy difícil hablar de relaciones literarias hispano-rusas. Situadas en los extremos de Europa y pertenecientes a dos bloques religiosos antagónicos, el catolicismo y la ortodoxia, España y Rusia se desconocieron mutuamente durante siglos. Bastantes son las coincidencias que se dan, por ejemplo, entre la literatura medieval española y las correspondientes polaca o checa (para más información véase Alvarado, Sázdova-Alvarado 1996), pues todas estas literaturas bebían de fuentes comunes y, además, polacos, checos y demás pueblos eslavos occidentales emprendían el camino hacia Santiago de Compostela y estudiaban en las universidades de Bolonia, Padua, París, etc., con el intercambio de ideas e influencias que esto suponía. En cambio, las influencias en la literatura rusa venían casi exclusivamente del mundo bizantino, hostil, por principio, a Occidente.

Durante el Renacimiento, la influencia italiana en España fue directa, y tanto más cuanto, desde finales del siglo XV y hasta principios del XVIII, la mitad de lo que hoy es Italia estuvo bajo soberanía de la Corona de Aragón. Por el contrario, la poca influencia italiana que pudo llegar a Rusia, en la inmensa mayoría de los casos tuvo que hacerlo por intermediación polaca.

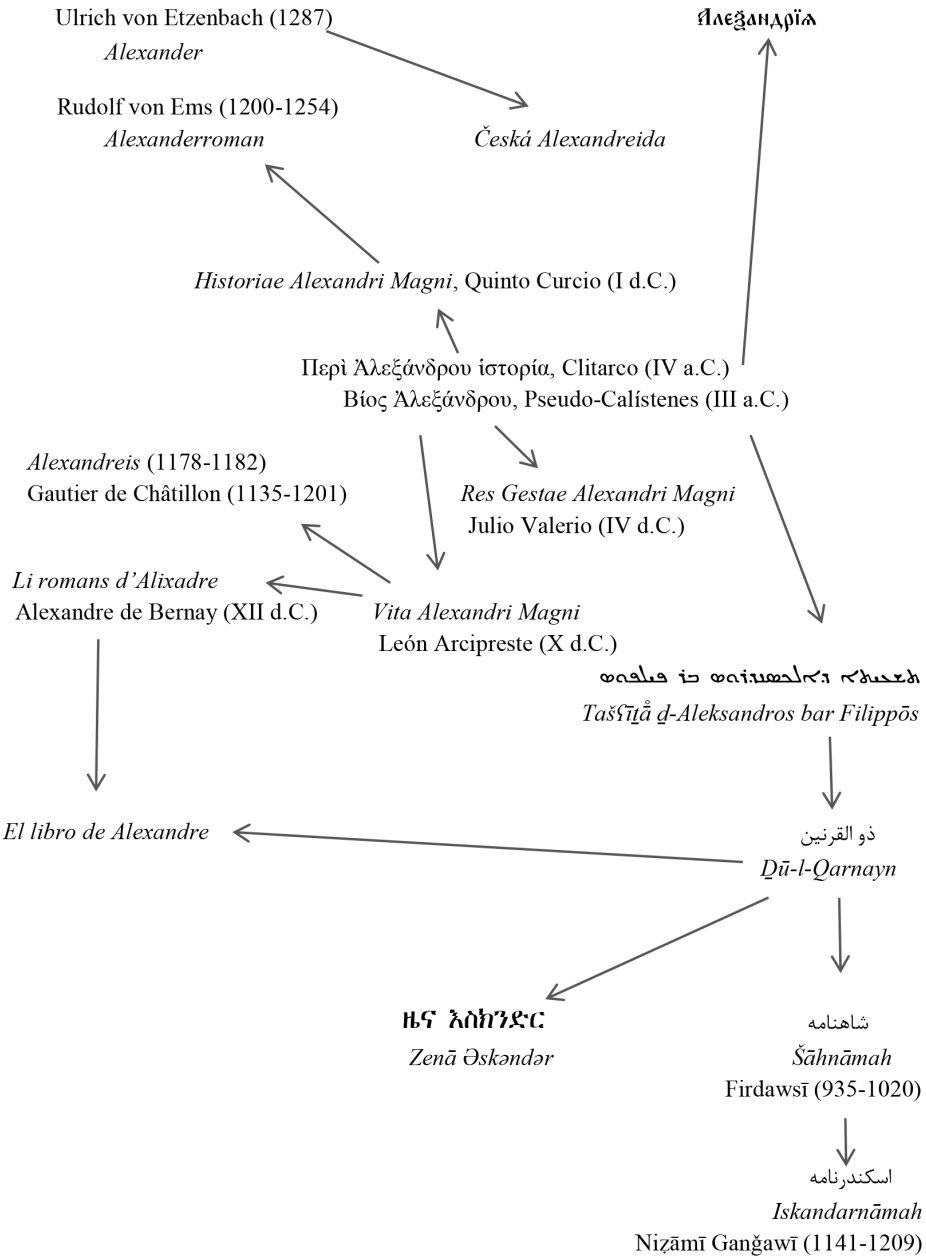
Teniendo todo esto en cuenta, si en la literatura medieval española encontramos un *Libro de Alexandre* y en la rusa un *Libro llamado Alejandría* (**Книга глаголемаѧ Алеѯандрїѧ**) es porque se trata de un motivo auténticamente universal, como es el de la vida y hazañas de Alejandro Magno, que aparece no solo en las literaturas europeas, sino también en las literaturas siriaca, árabe, etíope y persa, lo que queda reflejado en el cuadro de la página siguiente, tomado de Alvarado, Sázdova-Alvarado 1996, p. 358).

Atribuida a Celio Simposio (siglos V-VI), la novela *Historia Apolonii Regis Tyrii*, otro ejemplo de escrito de amplia difusión en la Edad Media, fue hacia el año 1250 vertida al castellano y adaptada como un poema en cuaderna vía de versos alejandrinos con el nombre de *Libro de Apolonio*. Del siglo XIV y en prosa es la versión checa titulada *Apolonio rey de Tiro* (*Apollonius král Tyrský*) a partir de la cual en el siglo XVII se llevó a cabo la versión rusa *Relato sobre Apolonio de Tiro* (**Повѣсть объ Аполлωнѣ тѵрскомъ**).

Del libro árabe كليلة ودمنة *Kalīla wa-Dimna*, adaptación del पञ्चतन्त्र *Pañčatantra* indio, procede, mandado traducir directamente por Alfonso X el Sabio (1221-1284), el libro español *Calila e Dimna*. Su correspondiente ruso **Стефанїтъ и Іхнилатъ** procede igualmente del árabe, pero a través de una previa traducción al griego.

También el *Libro de Barlaam y Josafat* esta presente en la literatura medieval española, habiendo más tarde, en 1611, inspirado a Lope de Vega (1562-1635) una comedia de santos, género típico del Siglo de Oro (*vid. infra*).

Lo que en alemán se llama *Zeitgeist* o en latín *genius saeculi*, es decir, el espíritu de la época, puede servir para dar explicación a ciertas semejanzas que se dan en obras literarias surgidas de modo totalmente independiente en diferentes


Ulrich von Etzenbach (1287)
Alexander
Александрїѧ
Rudolf von Ems (1200-1254)
Alexanderroman
Česká Alexandreida
Historiae Alexandri Magni, Quinto Curcio (I d.C.)
Περὶ Ἀλεξάνδρου ἱστορία, Clitarco (IV a.C.)
Βίος Ἀλεξάνδρου, Pseudo-Calístenes (III a.C.)
Alexandreis (1178-1182)
Gautier de Châtillon (1135-1201)
Res Gestae Alexandri Magni
Julio Valerio (IV d.C.)
Li romans d'Alixadre
Alexandre de Bernay (XII d.C.)
Vita Alexandri Magni
León Arcipreste (X d.C.)
ܬܫܝܬܐ ܕܐܠܝܟܣܢܕܪܘܣ ܒܪ ܦܝܠܝܦܘܣ
Tašīṯā ḏ-Aleksandros bar Filippōs
El libro de Alexandre
ذو القرنين
Ḏū-l-Qarnayn
ዜና እስክንድር
Zenā Əskəndər
شاهنامه
Šāhnāmah
Firdawsī (935-1020)
اسکندرنامه
Iskandarnāmah
Niẓāmī Ganǧawī (1141-1209)

tiempos y lugares de Europa. Tal es el caso de los "cantares de gesta", pero, por lo demás, el *Cantar de Mío Cid* y el *Cantar de las huestes de Ígoŕ* (Слово о плъку игоревѣ) no tienen demasiados puntos en común, empezando por los protagonistas: Ígoŕ Svjatoslávič es un príncipe de estirpe regia, en tanto que Rodrigo Díaz de Vivar (1048-1099) no es más que un noble, cuyo posicionamiento jerárquico dentro del orden feudal es objeto de controversia, el cual se comporta como un hombre de frontera, un condotiero que, llegado el caso, no duda en combatir bajo las banderas de Abū ʕĀmir Yūsuf ibn Aḥmad ibn Hūd al-Muʔtaman (†1085), rey moro de Zaragoza, y que ha pasado a la historia con un notabilísimo grado de idealización.

El florecimiento de las ciudades en el siglo XIII y la consiguiente fundación de universidades por toda Europa occidental dio lugar a la aparición de los goliardos, clérigos o estudiantes vagabundos que llevaban una vida irregular, los cuales cultivaron una literatura ya en latín, ya en lengua vulgar, caracterizada por la sátira de la sociedad y del poder. Se han querido ver reflejos del espíritu goliardico tanto en el *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz, arcipreste de Hita (1283-1351) como en la *Súplica* de Daniíl Zatóčnik, si bien este es un tema que merecería ser estudiado con más profundidad. Por otro lado, esta última obra se encuadra también dentro de la literatura misógina medieval, de la que en España tenemos ejemplos como *El Corbacho* de Alfonso Martínez de Toledo, arcipreste de Talavera (1398-1468) o *Lo Spill o Llibre de les dones* de Jaume Roig (†1478).

Escrita entre 1117 y 1125, la *Didascalia* (Поученьѥ) de Vladimiro Monómaco, príncipe de Kíev, se encuadra dentro de un género típico de la literatura medieval, conocido como *Espejo de príncipes* (*Speculum principum*), al que pertenece también, por citar un ejemplo, el *Libro de los Castigos e documentos para bien vivir* del rey Sancho IV de Castilla (1258-1295).

La audacia y la curiosidad del viajero son los elementos comunes de dos obras, por lo demás, muy diferentes, la *Embajada a Tamorlán* (1406) de Ruy González de Clavijo (†1412) y el *Viaje allende los tres mares* (Хожєнїє за трї морѧ) de Afanásij Nikítin.

A pesar de la oposición al catolicismo en Rusia, y tanto más después del Concilio de Florencia (1439), a raíz de la proliferación de herejes en Nóvgorod y en Moscú, la Santa Inquisición española encontró uno de sus más ardientes admiradores y defensores, fuera del mundo hispánico, en la figura del San Genadio, arzobispo de Nóvgorod, y su círculo literario (vid. § 2.6.3.1.).

La literatura anti-islámica, en general, y anti-otomana, en particular, fue asiduamente cultivada desde la Edad Media hasta el siglo XVII y aún después. En § 2.6.3.5. se han citado algunas obras de San Máximo el Griego contra los agarenos. Por aquellos mismos años era abundantísima la literatura anti-islámica que se producía en España, de la que se pueden citar obras como *Confusión de la secta mahometana* (Valencia 1515) de Juan Andrés de Játiva (†1516), *Castillo inexpugnable defensorio de la fe… y exhortación para yr contra el Turco y le vencer y anichilar la se(c)ta de Mahoma* de fray Gonzalo de Arredondo y Alvarado (†1528), *Confutación del Alcorán y secta mahometana, sacada de sus propios libros y de*

la vida del mesmo Mahoma (Granada 1555) de Lope de Obregón, etc., etc., etc. Particularmente influyente fue la *Confusión de la secta mahometana* de Andrés de Játiva, pues su autor fue un antiguo alfaquí converso, que llegó a ser canónigo de la catedral de Granada. Dicha obra fue pronto traducida al latín, al italiano, al alemán y a otras lenguas europeas.

También el espíritu de la época, unido a factores como, por ejemplo, la nostalgia del mundo medieval, es lo que viene a explicar el quijotismo, pero real y llevado a la más trágica de sus consecuencias, del arcipreste Habacuc, cuando faltaba casi un siglo para que la obra de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) fuera traducida al ruso a partir de una versión francesa.

Como se ha visto en § 2.7.2.1.1., al principio de su "autohagiografía" dice:

> **Многострада́лный ю҆́зник҆ темни́чной, горемы́ка, нꙋжете́рпецъ, исповѣ́дникъ хрⷭ҇товъ сщ҃еннопротопопъ авва́кꙋмъ понꙋ́жен҆ бы́с҃ житїе своѐ написа́ти ѻ҆ц҃ем҆ е҆гѡ̀ дх҃овнымъ, и҆́нокомъ е҆пифа́нием, да не забве́нию преданѡ̀ бꙋ́де҃ дѣ́ло бж҃їе. а҆ми́нь.**

> El muy atormentado cautivo carcelario, desdichado, sufremiserias, confesor de Cristo hieroprotopope Avvakúm fue obligado a escribir su biografía por su padre espiritual el monje Epifanio, para que no sea dada al olvido la obra divina. Amén.
>
> (Texto según el manuscrito ОЛДП Q. 730 de la Biblioteca Nacional Rusa de San Petersburgo. Traducción de S. Alvarado)

Alegando una motivación semejante, y como señala Pierre Pascal, Santa Teresa de Jesús (1515-1582) escribe en el Prólogo del *Libro de su Vida*:

> Sea bendito por siempre, que tanto me esperó, a quien con todo mi corazón suplico me dé gracia para que con toda claridad y verdad yo haga esta relación que mis confesores me mandan (y aun el Señor sé yo lo quiere muchos días ha, sino que yo no me he atrevido) y que sea para gloria y alabanza suya y para que de aquí en adelante, conociéndome ellos mejor, ayuden a mi flaqueza para que pueda servir algo de lo que debo al Señor, a quien siempre alaben todas las cosas, amén.
>
> (Texto según Pascal 1938: 39)

El estudio comparativo de las obras autobiográficas de estas dos personalidades parece un tema apasionante que esperemos que se lleve a cabo algún día, aunque no es aventurado suponer que las diferencias de contenido, forma y espíritu resultarán ser abismales. Igualmente, como mujer que supo encontrar al Señor "entre los pucheros" y ser reconocida en un mundo dominado por los varones, la monja de Ávila tiene algunos puntos en común con su lejana contemporánea Santa Juliana de Lázarevo, aunque, obviamente, sus peripecias vitales fueron muy distintas.

En la corriente renacentista de las traducciones en verso de la Biblia y, en especial, del *Libro de los Salmos* (Clément Marot (1496-1544), Jan Kochanowski,

Cornelius Becker (1561-1604), etc.) se sitúan las obras de Fray Luis de León (1527-1591) y de Simeón Pólockij, con la diferencia de que al fraile agustino le costaron un proceso inquisitorial y pasarse unos cuantos años a la sombra.

Al españolísimo pícaro pronto le salieron seguidores en otras literaturas europeas, como Gil Blas de Santillana, Jack Wilton, Simplicius Simplicissimus, etc. Un remoto eco de la novela picaresca también lo podemos encontrar en la historia de Frol Skobéev.

En el teatro jesuítico, las obras tenían, en principio, que estar escritas y ser representadas en latín, pero en España pronto se permitieron también en lengua vulgar y, cuando estas salieron del ámbito escolar, dieron lugar a géneros tan representativos del barroco español como los autos sacramentales o las comedias de santos. Se da la circunstancia de que los jesuitas españoles desarrollaron una gran labor en Polonia-Lituania, hasta el punto de que el primer provincial de la orden en la República de las Dos Naciones fue el barcelonés Francesc Sunyer (1532-1580), por lo que es posible que cierta influencia española pudiera haber llegado al teatro escolar de Simeón Pólockij y de San Demetrio de Rostóv, si bien este es un tema que necesitaría una profunda investigación.

Solo con la llegada en 1668 y luego en 1681 del embajador Pëtr Ivánovič Potëmkin (1617-1700) a la corte de Carlos II el Hechizado (1661-1700) empezarían muy poquito a poco a establecerse las relaciones entre España y Rusia, hasta el punto de ya en la segunda mitad del siglo XVIII habría españoles que tendrían un papel destacado en la vida política y cultural de Rusia, como el catalán Josep de Ribas i Boyons (1749-1800), almirante de la flota rusa y fundador de la ciudad de Odessa, el valenciano Vicente Martín y Soler (1754-1806), compositor favorito del zar Pablo I (1754-1801) o el canario Agustín de Betancourt y Molina (1758-1824), teniente general y organizador del arma de ingenieros del ejército ruso, pero esto es ya otra historia.

BIBLIOGRAFÍA

ALVARADO, S. (1997): "La temática antiturca en la literatura eslovaca y su relación con otras literaturas". *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas.* Madrid. 1996, pp. 379-393.

— (1997): "San Nilo de Sora y San José de Volokolamsk: un conflicto monástico en la Rusia de finales del Siglo XV", *Ἐπίγειος Οὐρανός El cielo en la tierra. Estudios sobre el monasterio bizantino,* Nueva Roma 3, CSIC, Madrid, pp. 255-270.

— (1997): "Apéndice: La literatura apócrifa eslava". *Historia de las Literaturas Eslavas.* Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 1461-1467.

— (1998): "Paralelismos entre la literatura etíope clásica y las antiguas literaturas eslavas", *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas – Año XXXIV*, pp. 313-330.

— (1999): "Sobre la castellanización de los eslavismos y otros asuntos que afectan a los neologismos en nuestra lengua". *Boletín de la Real Academia Española. Tomo LXXIX – Cuaderno CCLXXVI.*

— (2000): "Algo más sobre la figura del profeta Ibrāhīm en el Corán". *Anaquel de Estudios Árabes* 11. Madrid. 2000, pp. 65-79.
— (2003): *Sobre la transliteración del ruso y de otras lenguas que se escriben con alfabeto cirílico*. Centro de Lingüística Aplicada Atenea. Madrid.
— (2004): "Elementos hagádicos en la tradición apócrifa eslava". *'Ilu. Revista de Ciencias de las religiones. Anejo XIII,* 9-25.
— (2004): "Breve panorámica de la música rusa desde sus comienzos hasta el fin de la era soviética". *Mundo Eslavo. Revista de Cultura y de Estudios Eslavos.* Universidad de Granada, pp. 171-177.
— (2004): "Elementos hagádicos en la tradición apócrifa eslava". *'Ilu. Revista de Ciencias de las religiones. Anejo XIII.* UCM, pp. 9-25.
— (2007): "Sobre la traducción al español de dos obras de la literatura rusa antigua, con una reflexión (y algún que otro exabrupto) acerca de la situación de la eslavística en España". *Cuadernos de Rusística Española. Nº 2.* Universidad de Granada, pp. 81-102.
— (2007): "Puntualizaciones sobre el título de la trilogía *Хождение по мукам* de Alekséj Nikolaevič Tolstój y el problema de la traducción de dicho título al español". *Literatura rusa medieval. Perspectivas actuales.* Barcelona. PPU, pp. 5-15.
— (2007): "La leyenda de la venganza de al-Šanfarà y la leyenda de la muerte del príncipe Oleg de Kíev: un sorprendente paralelismo". *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*. Madrid, pp. 65-75.
— (2009): "Apocalipsis de Abrahán". *Apócrifos del Antiguo Testamento. Vol. VI.* Madrid. Cristiandad, pp. 61-106.
— (2009): "Algo más sobre la creación de Adán en el Corán". *Anaquel de Estudios Árabes XX.* Madrid, pp. 19-30.
— (2010): "Возможный арабский источник Повести временных лет". *Philologia XX*. Univerzita Komenského. Bratislava, pp. 197-205.
— (2011): "La influencia de la literatura siriaca en las antiguas literaturas eslavas orientales." *Anuario de literatura comparada 1616.* Ediciones de la Universidad de Salamanca.
— (2012): *Los apócrifos eslavos en relación con la tradición islámica. Antecedentes de la Divina Comedia.* Saarbrücken. Editorial Académica Española.
— (2014): "San Genadio de Nóvgorod y su positiva visión de la Santa Inquisición Española". *Cuadernos de Rusística Española nº 10.* Granada, pp. 79-88.
— (2015): *Hagiografías eslavas. Hagiografía del isapóstol y gran príncipe Vladimiro de Kíev. Introducción, transcripción de los textos eslavos, traducción y notas*. Ediciones Xorki. Madrid. 2015.
— (2015): "De la ficción hilarante a la realidad trágica: el arcipreste Avvakúm Petróvič (1620-1682) y su "autohagiografía". Un "quijote a lo divino" *Cuadernos de Rusística Española nº 11.* Granada, pp. 71-84.
— (2016): *Apócrifos eslavos. Serie I: Apócrifos apocalípticos y escatológicos veterotestamentarios. Número I. La visión de Isaías. Introducción, transcripción de los textos eslavos, traducción y notas.* Madrid. Ediciones Xorki.
— (2017): *Apócrifos eslavos. Serie I: Apócrifos apocalípticos y escatológicos veterotestamentarios. Número II. Apocalipsis de Baruc. Introducción, transcripción de los textos eslavos, traducción y notas*. Ediciones Xorki. Madrid.

ALVARADO, S.; BOJNIČANOVÁ, R. (2014): *En los orígenes de la literatura de los eslavos. Textos apologéticos de la vida y la obra de San Cirilo y San Metodio.* Madrid. Ediciones Xorki.

— (2014): *Hagiografías eslavas. Las vidas de los santos Cirilo y Metodio. Introducción, transcripción de los textos eslavos, traducción y notas.* Ediciones Xorki. Madrid.

ALVARADO, S.; IGARTUA, I. (2007): *Gramática histórica de la lengua rusa.* Madrid. Centro de Lingüística Aplicada "Palas Atenea".

ALVARADO, S.; SÁZDOVA-ALVARADO, B. (1994): "Un apócrifo eslavo de contenido escatológico y su relación con la tradición islámica". *Al-Qanṭara Revista de estudios árabes XV, Fasc. 1,* 75-98.

— (1995): "Arabismos en eslavo eclesiástico y antiguo ruso", *al-Andalus-Magreb. Estudios Árabes e Islámicos.* Número 3. Universidad de Cádiz, pp. 77-78.

— (1996): "Puntualizaciones sobre la literatura polaca medieval en relación con otras literaturas" (En colaboración con Boriana Sázdova-Alvarado†). *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas.* Madrid, pp. 347-358.

— (1997): "Otro apócrifo eslavo de contenido escatológico y su relación con la tradición islámica: la Visión de San Pablo", *Anaquel de Estudios Árabes 8,* 9-40.

BÁDENAS DE LA PEÑA, P.; ENCINAS MORAL, A. L. (2016): *El Viaje allende los tres mares de Afanasi Nikintin*. Edición, traducción y estudio. CSIC. Madrid.

COLLINS, J. J. (1984/1998): *The apocalyptic imagination. An introduction to Jewish Apocaliptic Literature.* Livonia, Michigan. Dove Booksellers.

ENCINAS MORAL, A. L. (1986): *Cantar de las Huestes de Igor*. Traducción, anotación y prólogo. Miraguano Ediciones. Madrid.

— (2004): *Relato de los años pasados*. Miraguano Ediciones. Madrid.

FOJTÍKOVÁ, E.; MATHAUSEROVÁ, S.; KOVAČIOVÁ, O.; BLAŽEK, V. (1989): *Staroruská čítanka.* Slovenské pedagogické nakladateľstvo. Bratislava.

GRIBBLE, C. E. (1973): *Medieval Slavic Texts. Volume I. Old and Middle Russian Texts*. Slavica Publishers. Cambridge, Mass.

HARLOW, D. C. (1995): *The Greek Apocalypse of Baruch (3 Baruc) in Hellenistic Judaism & Early Christianity*. Leiden·New York·Köln. Brill.

JAMES, M. R. (1893): *Apocrypha Anecdota: A Collection of Thirteen Apocryphal Books and Fragments*. Cambridge. University Press.

JIRÁSEK, J. (1946): *Přehledné dějiny ruské literatury. I. díl, (Od nejstarší doby do období bouře a náporu v letech šedesátých minulého století)*. Vyd. Stejskal Josef. Praha.

MAREŠ, F. W. (1979): *An Anthology of Church Slavonic Texts of Western (Czech) Origin*. Wilhelm Fink Verlag. Munich.

MIKLOSICH, F. RITTER VON (1865): *Lexicon Palaeoslovenico-graeco-latinum*. Wilhelm Braumüller. Wien.

PICCHIO, R. (1968): *Storia della letteratura russa antica*. Sansoni/Accademia. Milano.

POSPÍŠIL I. (2014): *Stará literatura východních Slovanů a ruská literature 18. století (Přehled a exkurzy s ukázkami textů z literatury 11.-17. století)*. Brno. Masarykova univerzita.

ROTY, M. (1992): *Dictionnaire russe-français des termes en usage dans l'Église Russe*. Paris. Institut d'Études Slaves.

ŘOUTIL, M. ed. (2013): *Ruská středověká literatura*. Pavel Mervart. Červený Kostelec.

SÁNCHEZ PUIG, M. (1996): *Diccionario de Autores Rusos, ss. XI-XIX*. Ediciones del Orto. Madrid.

SANTOS OTERO, A. (1988): *Los Evangelios Apócrifos. Edición crítica y bilingüe*. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid.

SARKHOSH CURTIS, V. (1993): *Persian Myths.* London. British Museum Press.

Slovník ruskej literatúry 11. - 20. storočia. VEDA. Bratislava. 2007.

Slovník ruských, ukrajinských a běloruských spisovatelů. Libri. Praha. 2001.

VAILLANT, A. (1952/1976): *Le livre des secrets d'Hénoch.* Texte slave et traduction française. Paris. Institut d'Études Slaves.

VASMER, M. (1986-1987): *Этимологический словарь русского языка, Тома I-IV.* Москва. Прогрес.

Xoženie za tri morja. Troickij Spisok, Facsimile http://kodeks.uni-bamberg.de/Russia/Texts/AfanasijNikitin-TroickijSpisok1.htm

АБРАМОВИЧ, Д. (1930): *Києво-Печерський Патерик.* Друкарня Весукраїнської Академії Наук. Києв.

АДРИАНОВА-ПЕРЕТЦ, В. П. (1954): *Русская демократическая сатира*. Издательство Академии Наук СССР. Москва-Ленинград.

— (1974): *Древнерусская литература и фольклор*. Наука. Москва.

БЕЛЕНЬКИЙ, Г. И., НИКОЛАЕВ, П. А., ПУЗИКОВ, А. И., ЩЕРБИНА, В. Р. (1988): *Русская литература XI-XVIII вв*. Москва. Художественная литература.

Библия на церковнославянском языке. Российское Библейское Общество. Москва. 1997.

БУСЛАЕВ, Ѳ. И. (1861): *Историческая христоматія церковно-славянскаго и древне-русскаго языковъ*. Москва. Императорская Типографія.

ВЕНЕВИТИНОВЪ, М. А. (1881): *Лицевой списокъ хожденія Даніила Паломника*. Типографія Добродѣква. С.- Петербургъ.

ГУДЗИЙ, Н. К. (1966): *История древней русской литературы*. Москва. Просвещение.

— (1973): *Хрестоматия по древней русской литературе.* Москва. Просвещение.

— (1989): *Литература Киевской Руси и украинско-русское литературное единение XVII-XVIII веков*. Киев. Наукова Думка.

Домострой по коншискому списку м пододобнымъ. Къ изданію приготовилъ А. ОРЛОВЪ. Синодальная типографія. Москва. 1908.

Древне-русскія драматическія произведенія. Изданіе И. Глазунова. Типографія Глазунова. С.-Петербургъ.

Древнерусская литература http: //expositions.nlr.ru/literature/drevrus/ show_Manuscripts.php?i=53C3B27C-E708-4B93-9CCB-6AEEFA7229DC&v=XVII&l=2

ДУНАЕВЪ, Б.И. (1914-1915): *Библіотека старорусскихъ повѣстей [въ 5 вып.]*. Т-во И.Д. Сытина. Москва.

ДЬЯЧЕНКО, Г. (1899/2009): *Полный церковно-славянскій словарь*. Москва.

Житіе преподобнаго Авраамія Смоленскаго и службы ему. Приготовилъ къ печати С. П. Розановъ. Типогафія Императорской Академіи Наукъ. С.-Петербургъ. 1912.

Житїє протопопа Аввакꙋма, имъ самимъ написанноє. http://expositions.nlr.ru/literature/drevrus/show_Manuscripts.php?i=53C3B27C-E708-4B93-9CCB-6AEEF-A7229DC&v=&l=12

Житіе протопопа Аввакума, имъ самимъ написанное. Издано подъ редакціею Н. С. Тихонравова. Типогафія Товарищества «Общественная Польза». Санктпетербургъ. 1862.

Житія святыхъ мучеников Бориса и Глѣба и службы имъ. Приготовилъ къ печати Д. И. АБРАМОВИЧЪ. Типогафія Императорской Академіи Наукъ. С.-Петербургъ. 1916.

Задонщина. РНБ, собр. Кирилло-Белозерского монастыря, № 9/1086. https://nestoriana.wordpress.com/2014/10/26/efrosin-perepischik-zadonschina/

ИВАНОВ, Й. (1925): *Богомилски книги и легенди,* Софія. Придборна печатница. (Фототипно издание. София. Наука и изкуство. 1970.)

ИВАНОВ, А. И. (1969): *Литературное наследие Максима Грека*. Наука. Ленинград.

ИВАНОВ, В. В.; СУМНИКОВА, Т. А.; Панкратова, Н. П. (1990): *Хрестоматия по истории русского языка*. Просвещение. Москва.

Изборник Святослава 1073 года. Факсимильное издание. Москва. Книга. 1983.

КАМЧАТНОВ, А. М. (2009): *Хрестоматия по истории русского литературного языка*. Академика. Москва.

КОПАНИЧАК, Ю. (1993): *История древнерусской литературы*. Univerzita Komenského. Bratislava.

КУСКОВ, В. В. (1998): *История древнерусской литературы. Издание шестое, исправленное и дополненное*. Высшая школа. Москва.

КУСКОВ, В. В.; ПРОКОФЬЕВ, Н. И. (1987): *История древнерусской литературы*. Просвещение. Ленинград.

КУЛЕШОВ, В. И. (1989): *История русской литературы X-XX века*. Москва. Русский язык.

ЛАВРОВЪ, П. А. (1899): *Апокрифическіе тексты.* Типогафія Императорской Академіи Наукъ. С.-Петербургъ.

ЛАРИОНОВА, М. Ч. (2012): "Древнерусская литература и фольклор: историко-культурный контекст" ВЕСТНИК ЮЖНОГО НАУЧНОГО ЦЕНТРА РАН Том 8, № 4, , стр. 95-100.

ЛИХАЧЁВ, Д. С. (1970): *Человек в литературе Древней Руси*. Наука. Москва.

ЛИХАЧЁВ, Д. С. ред. (1980): *История русской литературы X-XVII веков*. Просвещение. Москва.

ЛИХАЧЁВ Д. С. (1998): *Развитие русской литературы X-XVII веков*. Наука. Санкт-Петербург.

Лицевой летописный свод Ивана Грозного https://runivers.ru/lib/book6958/

МАЛИНИНЪ, В. (1901): *Старецъ Елеазарова Монастыря Филоѳей и его послания. Историко-литературное излѣдованіе.* Тирографія Кіево-Печерской Лавры. Кіевъ.

МИЛЬКОВ, В. В. (1999): *Древнерусские апокрифы: тексты, переводы и комментарии*. Издательство Русского Христианского гуманитарного иститута. Санкт-Петербург.

МОЛДОВАН, А. М. (1984) *Слово о законе и благодати Илариона*. Наукова Думка. Киев.

МОРОЗОВЪ, Т. С. (1880) *Изборникъ великаго князя Святослава Ярославича 1073 года*. Петербургъ. Общество любителей древней письменности.

ОРЛОВ, А. С. (1945): *Древняя русская литература XI-XVII веков*. Наука. Москва-Ленинград.

Острожская Библия. Фототипическое переиздание текста с издания 1581 года, СловоАрт, Москва Ленинград, 1988.

Остромирово Евангелие 1056-1057. Факсимильное воспроизведение. Ленинград. Издательство Аврора. Издательский отдел Московского Патриархата. 1988.

Памятники россійской словесности XII вѣка. Изданные съ объясненіемъ, варіантами д образцами почерковъ К. КАЛАЙДОВИЧЕМЪ. Въ Типографіи Семена Селивандскаго. Москва. 1821.

Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским http://wysotsky.com/0009/236.htm

ПЕТРУШКО, В. И. (2007): *История Русской Православной Церкви с древнейших времён до установления патриаршества*. Москва. Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет.

Повѣсть о Царьградѣ Нестора-Искандера XV вѣка. Сообщилъ архимандритъ Леонидъ. Типографія В. Балашева. С.-Петербургъ. 1886.

Полное собрание русских летописей. Том первый. Лаврентьевская летопись. Москва. 1997.

Полное собрание русских летописей. Том второй. Ипатьевская летопись. Москва. 1998.

Полное собрание русских летописей. http://psrl.csu.ru/indexs/index_tom.shtml

ПО́ЛОЦКІЙ, С. (҂ах҃п): Мѣсѧцесло́въ. Москва. https://dlib.rsl.ru/ viewer/01004436404#?

ПОРФИРЬЕВЪ, И. Я. (1877): *Апокрифическіе сказаніа о ветхозавѣтныхъ лицахъ и событіяхъ по рукописямъ Соловецкой библіотеки.* С.-Петербургъ.

Просвѣти́тель и҆лѝ ѡ҆бличе́нїе є҆́реси жидовствꙋющихъ. Типо-литографія Императорскаго Университета. Казань. 1896.

ПЫПИНЪ, А. Н. (1862): *Ложные и отречённые книги русской старины. Памятники старинной русской литературы.* С.-Петербургъ.

РОСТОВСКИЙ, Св. Д. (1764): *Жития святых.* Киево-Печерская Лавра, © Сканирование и создание электронного варианта: издательство Аксион эстин (www.axion.org.ru). СанктПетербург 2009.

Рукописные собрания http://old.ѕtsl.ru/manuscripts/index.php

Сборникъ XII вѣка московскаго Успенскаго Собора. Выпускъ первый изданъ подъ наблюденіемъ А. А. ШАХМАТОВА и П. А. ЛАВРОВА. Photomechanischer Nachdruck mit einer Einführung von D. ČIŽEVSKIJ. S-Gravenhage. Mouton & Co. 1957.

СЕДЕЛЬНИКОВ, А. Д. (1932): "Рассказ 1490 г. об инквизиции", *Труды комиссии по древнерусской литературе Академии Наук I*, Ред. Н. К. Никольский, Издательство Академии Наук СССР. Ленинград, стр. 33-57.

СЕМЕНОВЪ, В. (1893): *Древняя русская Пчела по пергаменному списку*. Типографія Императорской Академіи Наукъ. С.-Петербургъ.

СЕРЕБРЯНСКІЙ, Н. И. (1915): *Древне-русскія княжескія житія. (Обзоръ редакцій и тексты).* Изданіе Императорскаго Общества Исторіи и Древностей Россійскихъ при Московскомъ Университетѣ. Москва.

Сильвестровский сборник XIV в. vk.com/album-8523990_103753661

Сказанїе ѡ дракоулѣ воеводѣ. http://expositions.nlr.ru/EfrosinManuscripts /_Project/page_Manuscripts.php?izo=07549CB2-ECA1-4E7C-8360-3BE1288E0ACA

Сказа́нїе ѡ҆ зача́тїи цр҃тва каза́нскагѡ. Изданіе Ѳ. Т. Василева. Типо-литографія Императорскаго Университета. Казань. 1902.

Славянскій переводъ хроники Симеона Логоѳета съ дополненіями. Изданіе Императорской Академіи Наукъ. С.-Петербургъ.

Слово со полку игоревѣ. http:// expositions.nlr.ru/literature/drevrus/ show_Manuscripts.php?i=9EBD2E47-4B31-41F6-B63B-57569410BC58&v=XII&l=53

Собо́рникъ. *Собрание книг кириллической печати*. https: //web.archive.org/web/20161023225919/http://sobornik.ru/index.htm

Собрание материалов о христианской вере и старообрядчестве https:// nashavera.com/biblioteka/?page=3

Сочиненія преподобнаго Максима Грека. Изданныя при Казанской духовной академіи. Часть первая. Типографія губернскаго правленія. Казань. 1859.

Сочиненія преподобнаго Максима Грека. Изданныя при Казанской духовной академіи. Часть вторая. Типографія губернскаго правленія. Казань. 1860.

Сочиненія преподобнаго Максима Грека. Изданныя при Казанской духовной академіи. Часть третія. Типографія губернскаго правленія. Казань. 1862.

СРЕЗНЕВСКІЙ, В. И. (1897): "Память и похвала князю Владимиру и его житіе по сп. 1494 г.". *Записки Императорской Академіи Наукъ по Историко-Филологическому Отдѣленію*. *Томъ I, N° 6.* Санкт-Петербург, ст. 1-12.

СРЕЗНЕВСКІЙ, И. И. (1912/1989): *Матеріалы для словаря древне-русскаго языка*. *Тома I-III,* Типографія Императорской Академіи Наукъ, Санктпетербургъ.

ТИХОНРАВОВ, Н. С. (1863): *Памятиники отречённой русской литературы, Тома I - II,* Санкт-Петербург - Москва, Обещнная Польза.(Reimpr. La Haya, París. Mouton. 1970).

ТИХОНРАВОВЪ, Н. С. (1894): *Апокрифическіе сказанія.* Типографія Императорской Академіи Наукъ. С.-Петербургъ.

ТОТ, И. (1985): *Русская редакция древнеболгарского языка в конце XI - начале XII вв.* Издательство Болгарской Академии Наук. София.

Тро́ицкїй Патери́къ и҆ли҆ сказа́нїѧ ѿ ст҃ыхъ ѹ҆го́дныхъ бж҃їхъ. Изданіе Свято-Троицкой Сергіевой Лавры. 1896.

Успенский сборник XII XIII вв. Издание подготовили О. А. Князевская, В. Г. Демьянов, М. В. Ляпон, под редакцией С. И. Котова. Издательство Наука. Москва. 1971.

ФРАНКО, І. (1896): *Апокріфи і легенди з українських рукописів. Том І. Апокрфи старозавітні*. Науковий Товариство імени Шевченка. Львів.

ФРАНКО, І. (1906): *Апокріфи і легенди з українських рукописів. Том IV. Апокріфи есхатологічні*. Науковий Товариство імени Шевченка. Львів.

Цр҃ьскїѧ вопросы и҆ соборныѧ ѿвѣты ѿ многоразличныхъ цр҃ковныхъ чинехъ (**Стоглавъ**). Типографія Э. Лисснера и Ю. Романа, 1890.

ЯБПОНСКІЙ, В. (1908): *Пахомій Сербъ и его агіографическія писанія. Біографическій и библіографическя-литературный очеркъ*. Сѵнодальная Типографія. С.-Петербургъ .

III. LA LITERATURA RUSA DEL SIGLO XVIII. LA IMAGEN DE ESPAÑA EN EL SENTIMENTALISMO RUSO

3.1. LA LITERATURA RUSA DEL SIGLO XVIII EN EL CONTEXTO DEL DESARROLLO CULTURAL EUROPEO

El siglo XVIII, "siglo europeo de la razón y la educación", que culminó un período de absolutismo en Europa occidental y terminó la larga era del desarrollo cultural europeo con la Revolución Francesa, en Rusia se abre una nueva etapa de desarrollo de de su Estado y de su cultura. En el año 1700, se introdujo el calendario justiniano, que cuenta los años no desde la creación del mundo, sino desde el nacimiento de Cristo, lo que señala la frontera simbólica que separa la antigua Ruś medieval de la Rusia de la era de Pedro I, de la nueva historia. La vida espiritual del siglo XVIII se caracteriza por un desarrollo extraordinario e intenso, especialmente notable en la nueva literatura rusa. El camino que las culturas de otros países europeos recorrieron durante varios siglos, la cultura rusa lo anduvo en poco menos de cincuenta años: este rápido desarrollo de la conciencia estética nacional supuso también un desarrollo dinámico de la conciencia nacional.

En el siglo XVIII, en Europa occidental, la política, la economía y la cultura dominaban la visión racionalista del mundo, que es por naturaleza dual y jerárquica. La realidad para las personas del siglo XVIII tenía dos niveles de manifestación y de percepción: el material y el ideal. Ambos existían, si bien, el mundo material tenía una existencia física y el ideal, espiritual. Y al igual que el espíritu había triunfado sobre la carne en el modelo cristiano dual del mundo, su percepción racionalista también dual consideraba la realidad ideal como la más alta y primaria, y la material, como la más baja y secundaria. La realidad material era una colección de objetos y fenómenos aleatorios e individuales, imperfectos y dispersos. La armonía divina y el significado supremo de todas las cosas tenían su existencia en la realidad perfecta, y la tarea de las artes verbales consistía precisamente en la expresión de ese significado común para que la realidad material pudiera acercarse a su aspecto ideal adecuado. Rusia, en los albores de la nueva era de su historia adoptó con especial entusiasmo la percepción racional del mundo, porque a medida que se implementaban las reformas occidentales de la era del cambio en el Estado, dicho modelo europeo racionalista del mundo interaccionaba orgánicamente con la tradición cultural nacional.

Por otra parte, esta percepción de su época como nueva no abolió las tradiciones culturales profundamente arraigadas en la conciencia nacional de los rusos. Aunque las reformas culturales se centraron principalmente en la laicización —es decir, en la separación entre cultura e iglesia— la tradición centenaria oral en la esfera sacra no pudo ser superada en poco tiempo ni abolida en lo que se refiere a su influencia en la de la conciencia nacional. Una de las características de la cultura medieval rusa fue el poder especial de la Palabra. En este sentido, es natural que, cuando el lugar de la religión quedó vacante, lo ocupó el arte de la Palabra. Al remplazar los textos sagrados, la literatura heredó su función cultural. Esto predijo la peculiaridad del concepto nacional de literatura como esfera de la vida espiritual de la sociedad.

Si la estética racionalista europea, en teoría, consideraba que la creación literaria reflejaba una realidad superior, la presencia práctica de la tradición cultural de siglos de antigüedad, así como la presencia de un estilo de vida social duradero, consiguieron hacer de la literatura una profesión y que ocupara un lugar determinado en la estructura social. En Rusia, a lo largo del siglo XVIII prevaleció la idea de que había que crear una sociedad y una cultura según el modelo preestablecido y construido de una sociedad y una cultura perfectas. Naturalmente, el papel principal en esta construcción de una vida cultural planificada fue asignado al escritor. La literatura no era una profesión, sino un servicio divino y eso determinó sus rasgos específicos durante el siglo XVIII. Estas relaciones de la literatura con la vida eran directamente opuestas a la tradición literaria de Europa occidental. Al analizar la vida literaria de Europa occidental y de Rusia en los siglos XVII-XVIII, Ju. M. Lótman señala que esta primacía de la vida espiritual, de la existencia ideal, determina las relaciones específicas entre el escritor y el lector: "el escritor no sigue la situación cultural, sino que la crea activamente. Se basa en la necesidad de crear no solo textos, sino también lectores de estos textos, y la cultura necesaria para que estos textos sean modelos espirituales para los lectores.[1] De ahí surge la jerarquía dentro de la cultura verbal rusa de la nueva época: la literatura se descompone en dos formas de funcionar, según la relación entre el lector y el escritor. A lo largo de casi todo el siglo XVIII hay dos tradiciones literarias: la baja y la elevada. El escritor, que crea en el marco de la tradición baja es el escritor profesional, el traductor de novelas europeas occidentales y el novelista original de orientación democrática. El escritor, que crea en marco de la tradición literaria elevada es el poeta, el profeta y el maestro de la moralidad. A finales del siglo XVIII tendrá lugar una cierta convergencia de estas tradiciones como presagio de la fractura de los criterios estéticos de la literatura elevada.

1. Ю. М. Лотман (1996): «Очерки по истории русской культуры XVIII века» En: *Из истории русской культуры. Т. 4 (XVIII — начало XIX века)*. Москва. Языки русской культуры. С. 107.

3.2. PERIODIZACIÓN DE LA LITERATURA RUSA DEL SIGLO XVIII

El criterio óptimo para la periodización es la relación entre los patrones internos del proceso literario y los ciclos de la vida nacional y social, especialmente porque la historia y la literatura del siglo XVIII, como cualquier otra época de la vida rusa, estaban, en cierta manera, vinculadas. El criterio generalmente aceptado de la periodización de la historia rusa pre-revolucionaria es el cambio de poder. Las tendencias de los grandes segmentos históricos de la vida rusa se determinan por la historia y los rasgos específicos del reinado del respectivo monarca. Desde este punto de vista, en la historia del siglo XVIII se suelen distinguir los siguientes períodos:

1) El reinado de Pedro I (1700-1725). Es la era de las transformaciones estatales y de las reformas generales occidentalizantes, que afectaron desde la vida cotidiana hasta la estructura del poder autocrático ruso. Este periodo se puede definir, en general, como el momento de la intensificación de la vida espiritual y pública, que se desarrolla simultáneamente con la expansión de la participación rusa en la vida europea. En la era de Pedro I se establecen los fundamentos del nuevo Estado ruso, la política, la economía y la cultura. Rusia amplía rápidamente sus fronteras territoriales y establece contactos comerciales y políticos con los países de Europa occidental.
2) Tras la muerte de Pedro I, llega una época de revueltas. En este momento reinan su viuda, Catalina I (1725-1727), y su nieto menor, Pedro II (1727-1730). A partir de este momento y hasta la muerte de Catalina II en 1796, el trono ruso pasará de soberano a soberano a través de conspiraciones y golpes de Estado.
3) El reinado de Ana I, sobrina de Pedro I (1730-1740). La década de su permanencia en el poder estuvo marcada por el régimen represivo del regente de Rusia, Ernst Johann von Biron, duque de Curlandia y Semigalia, favorito de la zarina, y por las actividades de los servicios secretos (torturas y ejecuciones masivas).
4) El reinado de Isabel I de Rusia, hija de Pedro I (1741-1761). En el vigésimo aniversario de su reinado se produce el florecimiento de la cultura nobiliaria rusa, la revitalización de las instituciones de enseñanza nobiliaria y de la Academia de Ciencias. Es el período de estabilización de la monarquía rusa en el siglo XVIII.
5) El reinado de Catalina II (1762-1796). En 1762, seis meses después de la muerte de Isabel I, tuvo lugar en Rusia el último golpe de Estado del siglo XVIII. Subió al trono Catalina II, quien apartó de su camino a su marido Pedro III, sobrino y heredero de Isabel I. Su reinado duró treinta y cuatro años, el más largo de la historia del siglo XVIII, y fue muy turbulento. Durante los primeros diez años de su estancia en el poder, Catalina II impulsó una serie de leyes liberales, pero al mismo tiempo, tuvo lugar la crisis más grave del Estado ruso en el siglo XVIII: la rebelión de Pugačëv, es decir, la guerra

civil, tras cuya finalización, el reinado de Catalina II adquirió gradualmente un carácter represivo (el endurecimiento de la censura, la restricción de la libertad de prensa y la persecución de los disidentes).

6) El reinado de Pablo I (1796-1801). El hijo de Catalina II, Pablo I, fue el último emperador ruso del siglo XVIII, cuyos últimos años se caracterizaron por una profunda crisis de poder, en parte, provocada por la propia personalidad del zar y, en parte, por el descrédito de la idea de la monarquía ilustrada entre el pueblo ruso.

Dichos períodos de la historia rusa del siglo XVIII corresponden a las siguientes etapas del proceso nacional:

— La literatura del primer tercio del siglo XVIII (1700-1730) es la época de la transición de la tradición literaria medieval rusa a la cultura de tipo paneuropeo. Es el periodo de la compleja mezcla de tendencias culturales de la antigua literatura rusa anónima y manuscrita, relacionada con la cultura de la iglesia, y la orientación a la cultura laica de nuevo corte, es decir, de la literatura seglar. En la cultura de la época de Pedro I prevalece el llamado "estilo panegírico", generado, por un lado, por el énfasis propagador de las figuras culturales de la época de la transformación del Estado ruso, y, por otro, por la rápida asimilación de los símbolos e imágenes del arte europeo. La figura más representativa de esta época es Teófanes Prokopóvič, fundador de la oratoria seglar.

— Al final de este período comienza su actividad literaria Antíoco Kantemír. El año 1730 está marcado por la novela *El viaje a la isla del amor* de Vasílij Kiríllovič Trediakóvskij, traducción al ruso de la novela de Paul Tallemant le Jeune, *Voyage de l'isle d'amour*, a la que Vasílij Kiríllovič Trediakóvskij también adjuntó una colección de sus propios poemas líricos. Si la traducción de Trediakóvskij fijó cambios cualitativos en la conciencia literaria, generados por las nuevas circunstancias que surgieron como resultado de las transformaciones de Pedro I, en las composiciones de Antióch Kantemír ya se refleja la elección del clasicismo como sistema artístico, más apropiado para las necesidades espirituales de la monarquía absoluta.

— Período de formación, de fortalecimiento y de dominio del Clasicismo. Comprende la época desde los años 30 a los 60 del siglo XVIII. Durante los años 1730-740 se llevaron a cabo los principales reglamentos del clasicismo ruso, cuyo objetivo era la creación de normas estables y ordenadas de la actividad literaria: la reforma de la versificación, la regulación del sistema de los géneros literarios y la reforma del estilo. En la obra de Antióch Kantemír y de Lomonósov se formaron géneros elevados como la sátira y la oda solemne. La creatividad de Trediakóvskij produce modelos de prosa, de epopeya y de poesía lírica. Bajo la pluma del "padre del teatro ruso", Aleksándr Petróvič Sumarókov, se forman géneros como la tragedia y la comedia.

La figura literaria central de este período es Sumarókov, debido a que con su nombre está estrechamente relacionado el concepto del Clasicismo ruso y a que el universalismo de sus géneros condujo a la formalización del sistema de géneros de la literatura rusa del siglo XVIII.

— El período de 1760 a 780 es la tercera etapa de desarrollo de la literatura rusa del siglo XVIII; es el más turbulento y pluridimensional, al igual que el período correspondiente de la historia rusa. El final de la década de 1760 se consideraba la primera era de la libertad de prensa en la historia rusa de los nuevos tiempos y se caracterizó por el florecimiento extraordinario de los géneros publicistas en las páginas de las ediciones periódicas de 1769-1774. Al mismo tiempo, en el sistema de géneros jerárquico del Clasicismo aparecen movimientos internos provocados por la irrupción de la prosa democrática popular en la literatura de estilo elevado. La clara jerarquía de los géneros del clasicismo comienza a fluctuar bajo la fuerte influencia de las estructuras mixtas que conectan los mundos literarios elevados y los bajos. En este periodo entran en la literatura no solo los ensayistas democráticos del siglo XVIII, sino también Denís Ivánovič Fonvízin/Von Wiesen, Gavríla Románovič Deržávin, Iván Andréevič Krylóv y Aleksándr Nikoláevič Radíščev, que ya se habían convertido en escritores clave de la literatura rusa del siglo XVIII, en general, y en fundadores de numerosas tradiciones fructíferas que salen a la perspectiva del siglo XIX y XX, en particular. Hay que destacar que estos autores formaron una nueva generación de escritores y determinaron con sus obras la culminación de la literatura rusa del siglo XVIII.

— La última década del siglo XVIII (1790) trajo el cambio del tipo de conciencia estética y la transición definitiva de la ideología a la estética en la teoría y la práctica literarias. Estos años se caracterizaron por la sustitución del Clasicismo como método literario principal por el Sentimentalismo, la de la razón por el sentimiento, la del deseo de educar al lector moralmente por el de emocionar y provocar la compasión en el alma del lector. Las primeras tendencias del Sentimentalismo se observan en la literatura rusa del siglo XVIII, a partir de la segunda mitad de la década de 1760, pero el estatus de la dirección literaria holística, el sistema definitivo de conceptos estéticos e ideológicos de la obra literaria y el Sentimentalismo ruso se establecen desde el momento del debut literario de Nikoláj Michájlovič Karamzín.

3.3. LA LITERATURA RUSA DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVIII

Las dos primeras décadas del siglo XVIII son una época clave y universalmente reconocida en la historia de Rusia, pues las reformas de Pedro I darán lugar a una era de cambios radicales en su destino histórico. Durante su reinado, merced a las grandes transformaciones que tuvieron lugar en el Estado ruso, en la política, en

la economía y en la cultura, no solo se abre una nueva etapa en la historia y en la cultura nacionales, sino que también se definen numerosas normas sociales de la vida del país. Es bien sabido que las reformas políticas internas y externas de Pedro I tuvieron como objetivo la consolidación nacional del Estado. De hecho, fue una reforma política de corte occidental: el Imperio ruso de Pedro I trató de transformarse siguiendo el modelo de las monarquías absolutas de Europa.

En estas condiciones, la reactivación de la política interior y exterior del país señaló la necesidad de reformas culturales, puesto que las tareas de establecer relaciones políticas y comerciales con los estados europeos y la aplicación de numerosas iniciativas del poder supremo en el campo de la política interior y la economía requirieron, en primer lugar, un gran número de personas involucradas en estos procesos, y, en segundo lugar, la reestructuración de todo el estilo de vida, de la visión del mundo y de las ideas sobre el lugar de la persona en la sociedad. Las reformas europeizantes de Pedro I exigieron a sus socios cualidades como la iniciativa personal, la creatividad y la educación. Por lo tanto, el ritmo de las modificaciones radicales de la realidad fue determinando la penetración de la ideología europea del personalismo y de la individualidad como fundamento principal del tipo europeo de conciencia. La diferencia entre la mentalidad rusa europeizada y la anterior a las reformas de Pedro I se observa mejor en la literatura rusa del siglo XVIII, que de entre todas las actividades culturales es la que estuvo más condicionada por este tipo de conciencia.

El tipo paneuropeo de tradición literaria se caracteriza por los siguientes rasgos: se trata de una literatura de autor (creatividad individual), seglar (no relacionada directamente con la iglesia ni con la religión) e impresa (es decir, masiva y multidimensional). En cuanto a la literatura rusa antigua se refiere, en cada uno de estos conceptos se opone al tipo europeo: por lo general, la literatura de la Edad Media rusa, cuando no anónima, es tradicional, canónica y arquetípica (la personalidad del autor se suele supeditar a reglas y modelos establecidos y en muchos casos tiene una importancia secundaria), es espiritual (está directamente relacionada con la iglesia y con la religión) y manuscrita (es decir, es poco accesible, cuenta con un círculo limitado de lectores). Las reformas culturales de la época de Pedro I provocaron un cambio de un tipo de cultura nacional, tradicional, por otro de tipo europeo. Pero esto no significa que la cultura rusa perdiera su identidad nacional durante este proceso sino que en el marco general de la conciencia cultural europea, sus características nacionales se hicieron aún más evidentes, ya que se incluyeron en la serie tipológica general como un elemento individual, junto a las culturas francesa, alemana, inglesa, española, italiana, etc. de la nueva época.

Por su propio significado, la cultura personalista de tipo paneuropeo contradecía los fundamentos del poder absoluto despótico ruso, establecidos por el reinado de Pedro I en esta nueva etapa de la historia del país. Por su propia naturaleza, el tipo paneuropeo de cultura seglar profesaba la ideología del valor de la persona humana individual, respecto a la cual giran todas las formas sociales. Esta ideología personalista fue aceptada por los nobles ilustrados rusos pero ni su estilo de vida

público tradicional ni la conciencia colectiva masiva llegaron a perder sus posiciones o su relevancia. Además, la monarquía rusa, en cuyo nombre, en primer lugar, se creó esta nueva cultura, no respetaba los derechos de la persona. Al contrario, el poder ruso era muy propenso a creer que la personalidad no significaba nada y que el Estado lo era todo. Por lo tanto, otro resultado, no planificado, de las reformas de Pedro I en su perspectiva histórica fue la situación de un doble cisma: el cultural entre las clases más altas y más bajas y, el ideológico entre los nobles progresistas y el poder. Este cisma ideológico y cultural fue visible durante todo el período clásico de la cultura rusa y provocó conflictos entre las diferentes clases de la sociedad e insurrecciones antigubernamentales: desde la rebelión de Pugačëv hasta la de los "decembristas".

El desarrollo cultural de este periodo se caracteriza por una compleja mezcla de tendencias culturales de la antigua literatura rusa (tradicional, manuscrita, relacionada con la cultura de la iglesia), y la orientación a la cultura verbal de nuevo tipo, es decir, de la literatura seglar. Uno de los ejemplos más típicos del género de la literatura rusa antigua anónima es la novela *Historia del marinero ruso Vasílij Koriótskij y la bella Heraclia, princesa de Florencia* (Гистория о российском матросе Василии Кориотском и о прекрасной королевне Ираклии Флоренской земли), cuya composición se divide en dos partes desiguales: la primera, más concisa, narra la vida del joven noble Vasílij Koriótskij, que sirvió en la Marina, y la segunda, más amplia, sus increíbles aventuras en Europa. La primera parte describe la vida cotidiana de la nobleza de la época; la segunda, más convencional, por un lado, está orientada a los géneros folclóricos rusos, y, por otro, al modelo de novela de aventuras de Europa occidental. Sin embargo, en el contexto de esta tradición narrativa bien tangible, se hace aún más evidente la novedad de la vida cotidiana de la época de Pedro I, recogida en la historia, así como la del héroe y su estructura narrativa. Entre los rasgos innovadores de esa novela destaca la posición central del protagonista, que, además de determinar la trama, su composición y su estilo, es uno de los indicadores más brillantes de la nueva visión cultural e histórica, traída a la vida rusa por las reformas occidentales de la época de Pedro I. A pesar de que la novela siga siendo anónima y manuscrita, según las tradiciones de la antigua cultura rusa, la imagen del personaje principal y toda la estructura narrativa demuestran indudablemente que la ideología del personalismo y la aceptación del valor de la personalidad individual ya se habían convertido en patrimonio de la conciencia cultural de masas en los años en los que un autor sin nombre había creado esa obra. Por lo tanto, las novelas anónimas de la época de Pedro I se consideran el origen de una de las tradiciones de género más importantes de la literatura rusa: la novela histórica y la novela sobre la modernidad.

Otro género de dicho periodo, también muy popular, fue el sermón, que pertenece a la oratoria. El fundador de este estilo oratorio seglar, es decir, del sermón profano, fue Teófanes Prokopóvič (1681-1736). En comparación con la novela anónima, los sermones seglares de Teófanes Prokopóvič son ya un fenómeno europeizado de la cultura laica, aunque es preciso destacar que estas composiciones

están estrechamente relacionadas con la tradición cultural anterior, ya que se trata de la laicización de uno de los géneros más arraigados en la tradición cultural nacional: el sermón de la iglesia ortodoxa. La productividad de los géneros oratorios condujo a la creación de un estilo cultural especial a principios del siglo XVIII: la abundancia de imágenes, alegorías, símbolos y emblemas se encontraba tanto en poemas panegíricos, dramaturgia y sermones de la iglesia, como en la arquitectura, la pintura y la escultura del primer cuarto del siglo XVIII. Este estilo, llamado "panegírico", se convirtió en la tendencia estética principal de principios del siglo XVIII.[2] "Panegírico" significa "discurso de alabanza", en este sentido, los sermones de Teófanes Prokopóvič, escritos principalmente en este género, son la encarnación más viva de este estilo, que concentra la atmósfera general de la época. Al igual que los géneros del estilo oratorio, el sermón y el sermón seglar pertenecen a dos tendencias del arte oral: a la literatura (pues son textos) y a la elocuencia (dado que estos textos están diseñados para ser leídos ante los oyentes).

Todos los sermones profanos de Teófanes Prokopóvič están relacionados con grandes acontecimientos históricos del Estado y la nación, en general: *Panegírico sobre la batalla de Poltáva...* (Слово похвальное о баталии Полтавской…) (1717), pronunciado con motivo del aniversario de la batalla de Poltáva; *Palabra sobre el poder y el honor del zar* (Слово о власти и чести царской) (1718), que está basado en la revelación de la conspiración de los eclesiásticos contra Pedro I; *Panegírico sobre la flota rusa* (1720) (Слово похвальное о флоте российском), *Palabra sobre el entierro ... de Pedro el Grande...* (Слово на погребение ‹… Петра Великого…) (1725), etc. Todos los rasgos específicos del estilo oratorio (la composición lógica, que incluye apelación a los oyentes, el desarrollo de la idea principal, el sistema de argumentos, la conclusión que repite en su redacción la premisa inicial, la apelación final a los oyentes y la máxima expresividad figurativa y emocional del texto del orador) se encuentran en los sermones seglares de Teófanes Prokopóvič, cuyo propósito didáctico y emocional (convencer y emocionar) se alcanza gracias a que cada fragmento semántico del texto está subordinado simultáneamente a dos formatos: la máxima expresividad emocional y conexión lógica del pensamiento, y la divulgación del tema principal del sermón. El primer formato define el estilo y la imagen de la composición, rica en figuras retóricas (metáforas, comparaciones, antítesis, suplantaciones o alegorías, simbolismos y emblemas). Todos estos rasgos específicos han hecho de los sermones seglares de Teófanes Prokopóvič uno de los géneros de creatividad oral estéticamente más perfectos de la época de Pedro I. Su prosa oratoria tuvo un impacto cierto en el desarrollo de la nueva literatura rusa. Pero no solo esto determinó el importante papel de los sermones seglares de Teófanes Prokopóvič en la literatura rusa de los años 1730-1740. El principal rasgo

2. К. В. Пигарев (1966): *Русская литература и изобразительное искусство*. Москва. Наука. С. 61.

específico, completamente individual, fue el sincretismo, es decir, en un mismo texto se combinaban la alabanza y la execración, y como consecuencia, sus sermones combinan el panegírico a Pedro I o a la flota con la acusación de los opositores a las reformas de Pedro I.

Uno de los ejemplos más destacados de esta mezcla de estilos oratorios diferentes fue *Palabra sobre el poder y el honor de zar* (Слово о власти и чести царской), donde las alabanzas solemnes al poder del zar se combinan con las expresivas y contundentes imprecaciones a sus enemigos. En sentido estilístico, estas capas temáticas están claramente diferenciadas: al repudiar a los conspiradores contra el poder del zar, Teófanes Prokopóvič utiliza no solo palabras con significado negativo, sino también otras vulgares y malsonantes. Por lo tanto, dentro del propio género del sermón, que combina estos dos elementos (lo que permite expresar su énfasis emocional) y dos estilos (elevado y bajo), se establece una contradicción interna, que resultó ser muy productiva en la siguiente etapa del desarrollo de la literatura. El sermón seglar de Teófanes Prokopóvič dio lugar en la literatura rusa a dos nuevos géneros mayores: la oda solemne de Lomonósov, en la que se refleja el estilo panegírico del sermón seglar, y la sátira de Antióch Kantemír, de tono sarcástico.

Por lo tanto, está claro que, en términos de continuidad literaria, el discurso oratorio e ideológico, que se enmarca en una forma de género estricta y perfecta, demostró ser más prometedor y significativo en las siguientes etapas del desarrollo literario, que tuvieron lugar bajo los auspicios del Clasicismo.

3.4. EL CLASICISMO RUSO EN EL CONTEXTO DEL CLASICISMO EUROPEO. RASGOS ESPECÍFICOS NACIONALES

El marco cronológico de la presencia del Clasicismo en las diferentes culturas europeas se extiende desde la segunda mitad del siglo XVII al primer tercio del XVIII. En estos límites cronológicos se considera modelo de este movimiento al Clasicismo francés, que estuvo estrechamente relacionado con el florecimiento del absolutismo de la segunda mitad del siglo XVII en aquel país y dio a la cultura Europea no solo grandes escritores (Pierre Corneille, Jean Racine, Molière, Jean de La Fontaine y Voltaire), sino también al gran teórico del arte clásico, Nicolas Boileau-Despréaux, que creó el código estético del Clasicismo: el poema didáctico *El arte poético* (*L'Art poétique*) (1674). Los conceptos filosóficos, presentes en todas las corrientes de pensamiento de la segunda mitad del siglo XVII hasta finales del XVIII y que tienen una relación directa con la estética del Clasicismo, son el "racionalismo" y la "metafísica", relevantes tanto para las enseñanzas filosóficas idealistas de este tiempo como para las materialistas. En la estética del Clasicismo, la razón, como capacidad espiritual suprema del ser humano, se considera no solo un instrumento de conocimiento, sino también un órgano de creatividad y fuente del disfrute estético. Uno de los conceptos clave de *El arte poético* de Nicolas Boileau-Despréaux es la naturaleza racional de la actividad estética. Por

lo tanto, se desarrolla una estética perfectamente racionalista, que determina categorías clave como el carácter normativo y el principio jerárquico, según el cual durante los siglos XVII-XVIII la literatura también se dividía en dos estratos jerárquicos, el bajo y el alto, cada uno de las cuales estaba relacionado temática y estilísticamente con un nivel de la realidad material o ideal. En los géneros bajos se incluían la sátira, la comedia y fábula, y en los elevados, la oda, la tragedia y la épica. En los géneros bajos se describe la realidad material mientras que a la persona se la representa en sus relaciones sociales. En los géneros elevados, el hombre es representado como un ser espiritual y público. El protagonista de los géneros bajos es un hombre de clase media mientras que el de los elevados es una persona histórica, un héroe mitológico o un personaje ficticio de alto rango, generalmente un gobernante. Dado que en el Clasicismo predominaban los géneros que habían alcanzado su mayor florecimiento en la literatura antigua, la creatividad literaria se entendía como una imitación razonable de los patrones elevados, y, por ese motivo, su código estético alcanzó un carácter normativo, lo que significaba que el modelo de cada género había adquirido de una vez por todas un conjunto de reglas claro y cada texto se evaluaba estéticamente según el grado de coincidencia de este modelo de género ideal. El origen de estas normas fueron las obras antiguas: las epopeyas de Homero y Virgilio, las tragedias de Esquilo, Sófocles, Eurípides y Séneca, las comedias de Aristófanes, Menandro, Terencio y Plauto, la oda de Píndaro, la fábula de Esopo y Gayo Julio Fedro, y la sátira de Horacio y Juvenal.

Todos estos conceptos teóricos, propios de la estética clasicista en Francia, son aplicables igualmente a casi cualquier tipo de Clasicismo europeo. Sin embargo, en el ruso, estos principios metodológicos se reflejaron de modo diferente en la creación artística, debido a las peculiaridades históricas y nacionales de la nueva cultura rusa del siglo XVIII. El Clasicismo ruso y el europeo se originaron en condiciones históricas similares: en Rusia, su premisa fue el fortalecimiento del Estado autocrático y la libre determinación nacional de Rusia a partir de la era de Pedro I, el europeísmo de la ideología de cuyas reformas obligó a la cultura rusa a seguir los logros de las europeas. Sin embargo, el Clasicismo ruso surgió casi un siglo más tarde que en Francia: a mediados del siglo XVIII, cuando el Clasicismo ruso acababa de comenzar a ganar fuerza, en Francia ya había alcanzado la segunda etapa de su existencia. El llamado "Clasicismo ilustrado", que era una combinación de principios creativos clásicos y pre-revolucionarios de la Ilustración, en la literatura francesa floreció en la obra de Voltaire y adquirió un énfasis anticlerical, socialmente crítico: varias décadas antes de la Revolución Francesa, los tiempos de apología del absolutismo ya eran una historia lejana. Debido a su estrecha relación con la reforma cultural seglar, el Clasicismo ruso, en un primer momento realizó inicialmente tareas educativas, tratando de educar a sus lectores y de guiar a los monarcas en el camino del bien público, y, posteriormente, en la segunda mitad de la década 1720-1730, cuando Pedro I ya había fallecido y sus reformas culturales se habían frenado, consiguió el estatus de principal tendencia en la literatura rusa. Por lo tanto, el Clasicismo ruso

no comienza con el desarrollo de la oda, sino con el de la sátira, y la crítica social se convierte en su rasgo predominante.

El Clasicismo ruso reflejó un tipo de conflicto completamente diferente al de Europa occidental. Si en el Clasicismo francés predominaba el conflicto psicológico de la pasión razonable e irrazonable, y se producía un proceso de elección libre y consciente entre sus valores, en Rusia, con el poder absoluto de la sociedad sobre la individualidad, la situación fue completamente diferente. Para la mentalidad rusa, que acababa de empezar a comprender la ideología del individualismo, la necesidad de humildad de la persona ante la sociedad y ante el poder no fue una tragedia, como les ocurrió a los personajes del Clasicismo occidental. Por lo tanto, la propia situación de elección en el Clasicismo ruso había perdido su función de conflicto, aunque surgió uno nuevo, central en la vida rusa del siglo XVIII: el problema del poder y su continuidad. Hay que tener en cuenta que tras la muerte de Pedro I y antes de la subida al trono de Pablo I en 1796, ningún emperador ruso llegó al poder legalmente. El siglo XVIII fue una era de intrigas y golpes de Estado, que con demasiada frecuencia condujeron a un poder absoluto e incontrolado a personas que ni se correspondían con el ideal de monarca ilustrado ni con la idea del papel del monarca en el Estado. Por lo tanto, el Clasicismo ruso siguió una tendencia política didáctica y reflejó como principal dilema trágico de la época el problema de que los monarcas que perciben el poder como una pasión egoísta no concuerdan con el ideal del emperador ilustrado responsable, que entiende el poder como un instrumento para servir a en beneficio de los súbditos.

Por lo tanto, al mantener la situación de elección entre una pasión razonable e irrazonable como una trama externa, el conflicto en el Clasicismo ruso, adquiere, en realidad, un carácter socio-político. Lo más importante es que este rasgo específico nacional fue bien reconocido por los propios escritores rusos: si las historias de las tragedias clásicas francesas están relacionadas principalmente con la mitología y la historia antiguas, los clasicistas rusos escribieron sus tragedias, basándose en los anales rusos e, incluso, en la historia reciente.

Por último, otro rasgo característico específico del Clasicismo ruso consistió en que no se basó en una tradición de la literatura nacional tan rica y continua como cualquier otra literatura nacional europea. Lo que existía en cualquier literatura europea en el momento de la aparición del Clasicismo —a saber, el lenguaje literario con un sistema firme de estilos, el sistema de versificación y el sistema definido de géneros literarios—, Rusia lo tuvo que crear. De esta forma, en el Clasicismo ruso, la teoría literaria superó a la práctica literaria. Actos normativos típicos como la reforma de la versificación y la del estilo y la regulación del sistema de géneros, se llevaron a cabo desde mediados de 1730 y finales de 1740, es decir, principalmente antes de que en Rusia se desarrollara un proceso literario completo en el curso de la estética del Clasicismo.

3.5. REFORMA DEL SISTEMA DE VERSIFICACIÓN DE VASÍLIJ TREDIAKÓVSKIJ Y MICHAÍL LOMONÓSOV

La principal tarea en el desarrollo de la literatura rusa de este periodo fue la reforma de la versificación, dado que la principal forma literaria del Clasicismo era el poema. En Rusia, la versificación fue una cuestión claramente problemática, dado que desde principios del siglo XVII hasta 1730 en la poesía había predominado el principio silábico de versificación, heredado de la poesía polaca, y que no se correspondía con la acentuación de la lengua rusa. El hecho de que la reforma de la versificación se remonte a los años 1730, se debe a una serie de razones nacionales e históricas. El carácter seglar de las reformas culturales rusas había requerido la creación de una nueva poesía seglar, y para ello, la poesía silábica, estrechamente vinculada a la tradición clérico-espiritual, era inútil: una estructura de pensamientos y sentimientos nueva requería formas poéticas nuevas y una lengua nueva. La primera etapa de la reforma de la versificación fue llevada a cabo por Vasílij Trediakóvskij (1703-1769) en su tratado *Nuevo y conciso método de composición de los versos rusos* (Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий), publicado en 1735. La primera idea clave de Trediakóvskij consistió en la necesidad de que el principio de la versificación se correspondiera con la acentuación de la lengua rusa. Además, destacó la principal desventaja del sistema silábico: la falta de claridad de la manifestación del ritmo.

Trediakóvskij reemplazó el sistema silábico de versificación por el silábico tónico, que ya existía en una serie de literaturas europeas, incluso, en la alemana, que conocía muy bien. El nuevo sistema se distinguía del silábico por el ritmo del verso, que se creaba por la alternancia correcta de sílabas tónicas y átonas, que se complica a veces con el pirriquio y espondeo.

Para la creación del nuevo sistema de versificación, Trediakóvskij intentó partir de las peculiaridades de la lengua rusa, donde existen sílabas tónicas y átonas, pero no largas y breves. Por eso, la diferencia fundamental entre la versificación rusa y la del sistema antiguo, residía, según él, en que la longitud y la brevedad en la versificación rusa es tónica. Hay que destacar la importancia de la reforma realizada por Trediakóvskij, pues fue el primero en la literatura rusa en prestarle atención al enorme papel del ritmo en el poema. En su opinión, el ritmo es el "alma y la vida" de la versificación rusa. Fundamentó su innovación de forma teórica y mostró los primeros ejemplos de versificación silabo-tónica rusa.

Sin embargo, la reforma propuesta por Trediakóvskij en 1735 se llevó a cabo de manera inconsistente, dado que nunca renunció totalmente al principio silábico de la versificación y propuso escribir "de otra manera" solo los poemas "largos", que él llamaba "pentámetro ruso" y "hexámetro ruso"; para los poemas cortos, Trediakóvskij propuso el principio silábico. Además, siguiendo a los partidarios de este principio, reconocía solo la rima femenina y rechazaba enérgicamente la masculina y la de dáctilo, así como la combinación de diferentes tipos de rimas.

La segunda etapa de la reforma del sistema de versificación fue llevada a cabo por Michaíl Vasíľevič Lomonósov en su *Carta sobre las reglas del poema ruso* (Письмо о правилах российского стихотворства) (1739), en la que adoptó el sistema de versificación silábico-tónico o silábico-acentual, iniciado por Trediakóvskij, si bien propuso escribir de una manera nueva todos los versos, largos y cortos. A diferencia de Trediakóvskij, que solo consideraba posible en la poesía rusa la rima femenina, Lomonósov ofrece tres tipos: las masculinas, las femeninas y las dactílicas, justificándolo por el hecho de que en ruso el acento puede caer no solo en la penúltima sílaba, sino también en la última, así como en la tercera, contando desde el final. Consideraba, además, posible la combinación en un poema de la rima masculina, femenina y dactílica.

Por lo tanto, la aplicación gradual de la reforma del sistema de versificación ruso aprobó finalmente en la poesía el principio silábico-tónico de versificación, que se corresponde con el acento de la lengua rusa y que sigue siendo el principio fundamental de su poesía. En esta reforma, Trediakóvskij fue el descubridor y el autor de su justificación teórica y de la primera experiencia de la aplicación práctica del principio silabo-tónico, y Lomonósov, el sistematizador, que extendió este principio a toda la poesía sin excepción.

3.6. REGULACIÓN DEL SISTEMA DE GÉNERO DE LA LITERATURA RUSA EN LA ESTÉTICA DE A. P. SUMARÓKOV

El siguiente acto normativo del Clasicismo ruso en este periodo fue la regulación del sistema de géneros de la literatura rusa, realizada en 1748 por Aleksándr Petróvič Sumarókov en su epístola didáctica, basada en la epístola *Sobre el arte de la poesía* de Horacio y en el poema didáctico *El arte poético* (*L'Art poétique*) de Nicolas Boileau-Despréaux. En 1748, Sumarókov publicó *Dos epístolas* (Две эпистолы) y enriqueció el Clasicismo ruso con un código estético, que, a pesar de su orientación a la tradición estética europea, era bastante original. El sistema de géneros literarios fue presentado por él y estaba organizado claramente de forma jerárquica. En su aspecto teórico, introdujo la idea general de la inadmisibilidad de la mezcla de estilos elevado y bajo. Al mismo tiempo en *Dos epístolas* se refleja su orientación hacia la tradición nacional. Aquí escribe sobre la necesidad de un lenguaje poético especial que organice internamente toda la problemática de *Dos epístolas*, la primera de las cuales está sintomáticamente dedicada a cuestiones de la norma literaria de estilo, cuya ausencia fue uno de los principales problemas de la literatura rusa del siglo XVIII. Además, Sumarókov determinó la dirección básica de la futura reforma del estilo, a saber, el establecimiento de las proporciones de la lengua rusa coloquial y la estilística de la tradición eslavo-eclesiástica culta.

3.7. REFORMA DEL ESTILO DE LA LENGUA LITERARIA DE M. V. LOMONÓSOV

En 1758, siguiendo esta tendencia, Lomonósov, al establecer las proporciones de las palabras eslavonas, es decir, aquellas tomadas del eslavo eclesiástico, en la lengua literaria y regular firmemente las normas de su compatibilidad con las rusas, llevó a cabo la reforma de la lengua literaria en su *Prefacio sobre los beneficios de los libros de la iglesia en la lengua rusa* (Предисловие о пользе книг церковных в российском языке). Dividió todas las palabras en tres grupos: el primero contenía las que se utilizaban mucho, por ejemplo: Dios (Бог), gloria (слава), mano (рука), es decir, que tienen el mismo significado en la lengua eslava eclesiástica y en la rusa; en el segundo grupo se incluían las que prácticamente no se utilizaban en la lengua coloquial pero sí se encontraban en los libros eclesiásticos eslavos. Por último, el tercer grupo incluía las palabras rusas que no se encontraban en el eslavo eclesiástico. Sobre la base de esta división, Lomonósov propone su teoría de los estilos: elevado, medio y bajo, y enumera los géneros a los que conviene más uno u otro. El estilo elevado implica el uso de arcaísmos y permite la inclusión de las palabras eslavonas que no han perdido su relevancia semántica. Es el estilo del poema heroico, de la oda y del discurso oratorio. El estilo medio se forma sobre la base del vocabulario eslavo-ruso, pero de alguna manera permite la inclusión de las palabras eslavonas que se utilizan en el estilo elevado y de las coloquiales. El estilo medio es el de todas las obras teatrales, las epístolas, las sátiras, las églogas y las elegías, así como el de la prosa científica y artística. El estilo bajo se basa en el vocabulario ruso, del que se excluyen generalmente las palabras del eslavo eclesiástico, pero que puede usar palabras comunes a las lenguas eclesiástica y rusa, y palabras coloquiales. Es el estilo del epigrama, la canción, la comedia y la prosa narrativa. Por lo tanto, es evidente que la reforma de la lengua literaria fue realizada por Lomonósov con una clara orientación hacia el estilo medio.

3.8. EL GÉNERO DE LA SÁTIRA EN EL CLASICISMO RUSO. RASGOS ESPECÍFICOS DE LAS SÁTIRAS DE ANTIÓCH KANTEMÍR

Desde un punto de vista estético, en el camino de la formación y desarrollo del sistema de géneros adquiere gran importancia el de la sátira, que encontró su encarnación en la obra del príncipe moldavo Antioh Cantemir/ Antióch Kantemír (1708-1744), que en la historia de la literatura rusa de la nueva época entró como autor de sátiras. Creó el modelo de género de la sátira en la literatura del siglo XVIII, basándose en la tradición literaria europea desde sus inicios por los antiguos fundadores del género hasta sus intérpretes modernos: los nombres de Horacio, Juvenal y Boileau-Despréaux aparecen en su Sátira IV *Sobre el peligro de las obras satíricas. A mi Musa* (О опасности сатирических сочинений. К музе своей) como los nombres de sus predecesores literarios. Sin embargo, a pesar de que la tradición

clásica antigua y la europea es relevante para las sátiras de Antióch Kantemír, sus rasgos específicos consisten en que este modelo se basaba no solo en la tradición literaria europea sino también en la nacional, concretamente se orientaba a los géneros oratorios y al estilo panegírico, creado en la era de Pedro I. La sátira de Antióch Kantemír, como género, se remonta directamente a la predicación y a las obras oratorias seglares de Teófanes Prokopóvič. Antióch Kantemír escribió ocho sátiras: cinco en Rusia, de 1729 a 1731, y tres en el extranjero, en Londres y París, donde trabajó como diplomático desde 1732. Las escritas en Rusia y en el extranjero se diferencian notablemente por sus características de género y se pueden dividir en dos grupos: las filosóficas y las pintorescas. En algunas sátiras, Antióch Kantemír aparece como filósofo, y en otras, como hábil pintor de personas perversas. Las sátiras escritas en Rusia son pintorescas, es decir, representan una galería de retratos de portadores de vicios; las escritas en el extranjero son filosóficas, pues en ellas el autor reflexiona metafísicamente sobre el vicio como tal. Sin embargo, todas las sátiras de Antióch Kantemír corresponden al modelo formado bajo una fuerte influencia de los géneros oratorios de la predicación.

Un rasgo característico común de los sermones, las discursos oratorios y las sátiras es su composición retórica típica: al igual que el discurso oratorio, cada sátira de Antióch Kantemír comienza y termina dirigiéndose a su destinatario (la forma de la sátira es similar a la de la epístola); el segundo anillo de la composición consiste en que la formulación de la idea básica aparece al principio del discurso oratorio, mientras que en la sátira, lo hace al final, en la conclusión. La parte central de la composición varía, dependiendo del género al que pertenece la sátira: en las pintorescas es una galería de retratos de portadores del vicio, y en las filosóficas, la parte central la ocupa el discurso lógico, es decir, el razonamiento sobre un vicio particular, solo ocasionalmente ilustrado con descripciones de un retrato específico. Esta estrecha relación de las sátiras de Antióch Kantemír con los principios del discurso oratorio condicionó sus rasgos específicos en todos los niveles. En primer lugar hay que destacar que los textos de sus sátiras están llenos de figuras retóricas de exclamación, interrogación y elocución, que apoyan la sensación de discurso oral, generado por el texto de la sátira. En segundo lugar destaca uno de los rasgos estilísticos más brillantes de las sátiras de Antióch Kantemír, que es la imitación del lenguaje oral, y que tiene un objetivo concreto: los géneros oratorios y el estilo panegírico de la era de Pedro I fueron un poderoso instrumento para influir moral y socialmente en las mentes de los ciudadanos. Esto finalmente dio forma al estatus moral y literario del género.

3.9. EL GÉNERO DE LA ODA EN EL CLASICISMO RUSO. RASGOS INNOVADORES DE LAS ODAS DE MICHAÍL LOMONÓSOV

El espíritu innovador y transformador de la época de Pedro I se reflejó ante todo en las actividades y en la obra de Michaíl Vasíľevič Lomonósov (1711-1765). Si bien las sátiras de Antióch Kantemír y las odas de Lomonósov se consideran

las posiciones iniciales de la literatura rusa del siglo XVIII, la personalidad literaria de este último, que fue un innovador absoluto, no admite comparación con la de Antióch Kantemír, estrechamente relacionada con la tradición literaria del siglo XVII. Lomonósov comenzó a escribir odas solemnes en 1739. La primera fue *La toma de Chotín* (Ода на взятие Хотина), dedicada a una victoria del ejército ruso como fue la toma de dicha fortaleza turca. Hasta 1764 —fecha de la última oda solemne— creó veinte modelos de este género. Todas están dedicadas a grandes eventos como el nacimiento o matrimonio del heredero del trono, la coronación del nuevo monarca o el cumpleaños y el ascenso al trono de la emperatriz. La composición de la oda solemne también se debe a las leyes de la retórica: cada texto se abre y termina invariablemente con alocuciones al destinatario y se construye como un sistema de preguntas y respuestas retóricas, cuya alternancia se debe a dos configuraciones paralelas: cada fragmento de la oda está diseñado para tener un máximo impacto estético en el oyente, de ahí que su lenguaje esté sobresaturado de metáforas y figuras retóricas. Hay que destacar que la oda solemne de Lomonósov se centra enteramente en las altas esferas de la vida ideal, tratando de llevar la vida pública a la forma ideal deseada, mediante la encarnación de ideas elevadas sobre el monarca, la ley, la justicia y la educación a través de la palabra poética. Otro de sus rasgos específicos consiste en que Lomonósov a menudo reemplaza el pronombre personal de autor "yo" por la forma plural "nosotros", porque en la oda solemne no adquiere más importancia el reflejo de lo individual y lo personal del autor sino la manifestación de lo nacional y lo social de su personalidad, y, en este sentido, la voz de del autor en la oda solemne es la voz de la nación rusa.

A diferencia del carácter oratorio de la oda solemne, la espiritual y la anacreóntica de Lomonósov son géneros puramente líricos, cuya naturaleza se define principalmente por la posición del autor y las formas de manifestación de su personalidad: en estos textos el "yo" de Lomonósov se convierte en una encarnación lírica completa de la emoción del autor individual. Tan solo son diferentes las emociones líricas que determinan el género de la oda espiritual y la anacreóntica. En el siglo XVIII, las odas espirituales tenían como punto de referencia las traducciones poéticas de los salmos, que componen uno de los libros de la Biblia, el Salterio, que para el lector ruso del siglo XVIII era un libro especial: cualquier persona culta conocía su contenido de memoria, porque con los textos de este libro había aprendido a leer. Por lo tanto, las traducciones de los salmos (en realidad, la traducción al ruso de los textos en eslavo eclesiástico) como género lírico fueron muy populares. El criterio clave para la selección de textos de los salmos para su traducción fue la saturación del texto bíblico por la emoción lírica del ser humano, admirado por la grandeza, la amplitud y la diversidad del Universo. Todas las odas espirituales de Lomonósov están escritas entre 1743 y 1751, periodo especialmente intenso en su actividad científica. Por lo tanto, las descripciones bíblicas de la armonía divina del Universo le fueron particularmente cercanas al Lomonósov científico y filósofo; en las traducciones libres de los salmos también se expresaba la personalidad polifacética del poeta. En las odas espirituales como *La versión del Salmo 103* (Преложение псалма 103) y

La Oda elegida del libro de Job (Ода, выбранная из Иова), Lomonósov, al usar todo el poder de su pensamiento científico enciclopédico, crea grandes pinturas cósmicas, en cuya descripción se funden las emociones líricas del deleite humano ante la armonía de la creación divina, así como la sensación de una Providencia Divina inagotable y la imposibilidad de la razón humana para descubrir todos los profundos vínculos y causas finales que subyacen en el Universo. Precisamente esta disonancia emocional, entre, por un lado, el deleite causado por la sensación de la armonía divina y la relación de todos los elementos del Universo, y, por otro, la confusión ante la imposibilidad de concebir todas las leyes de la existencia universal, genera en las odas espirituales de Lomonósov una entonación doble compleja: son un himno y una elegía al mismo tiempo. Esto es especialmente evidente en dos odas espirituales originales que carecen de fuentes bíblicas y que están inspiradas en las actividades científicas del poeta, en concreto por la astronomía y la física. Las odas espirituales *La reflexión matutina sobre la grandeza de Dios* (Утреннее размышление о Божием величестве) y *La reflexión vespertina sobre la grandeza de Dios en el caso de la gran aurora boreal* (Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния) (1743) se consideran reflejos característicos de la conciencia científica y estética del escritor ruso, ya que son las experiencias de la creación de una imagen científica del mundo por medios poéticos. Así en *La reflexión matutina sobre la grandeza de Dios* prevalece una entonación de himno, porque representa la imagen de la superficie solar según las ideas científicas del siglo XVIII; la principal emoción lírica de esta oda espiritual es el deleite, generado igualmente por la grandeza de la creación divina y la claridad del conocimiento. *La reflexión vespertina sobre la grandeza de Dios en el caso de la gran aurora boreal*, por el contrario, es una hipótesis científica sobre la naturaleza eléctrica de la aurora boreal, por eso, en ella se funden de forma armoniosa el carácter hipotético del pensamiento científico, la entonación interrogativa de la oda espiritual y el carácter elegiaco de la emoción lírica, que expresa la confusión ante la imposibilidad de descubrir todas las leyes del Universo. Por lo tanto, podemos resumir que en los textos de las odas espirituales de Lomonósov se representa la personalidad del autor incomparablemente más individualizada y más específica que en las solemnes: en este sentido, las odas espirituales dan una idea de su aspecto social, científico y emocional.

Respecto a las odas anacreónticas[3] hay que destacar que Lomonósov creó escasas composiciones de este tipo: tradujo cuatro poemas de Anacreonte para su poema original *Conversación con Anacreonte* (Разговор с Анакреоном) y escribió, siguiendo el estilo de Anacreonte, *La oscuridad nocturna….* (Ночною темнотою…); también a este tipo de oda anacreóntica pertenece su traducción libre de la famosa

3. En la poesía del siglo XVIII por "oda anacreóntica" se entendían dos tipos de obras: en primer lugar, las traducciones de los poemas del propio Anacreonte, y en segundo lugar, la poesía original en el estilo de Anacreonte, es decir, la poesía que canta la alegría de la vida.

Oda XXX de Horacio (*Exegi monumentum*), que se considera el manifiesto estético e ideológico de Lomonósov, y que es, al mismo tiempo, una traducción muy adecuada y un poema original, que resume la actividad poética de Lomonósov. Al usar algunas coincidencias en la biografía y en la obra de Horacio con las suyas propias, el escritor ruso logró valorar su propia contribución a la literatura rusa: tanto Horacio como Lomonósov no eran de origen noble, ambos reformaron los sistemas nacionales de versificación, etc.

Al resumir los méritos de Lomonósov, cabe destacar que no solo realizó la reforma del lenguaje literario, armonizó la poesía rusa y le dio un nuevo ritmo sino que también creó el género de oda solemne, que se convirtió en un modelo de estilo elevado para la literatura rusa, y las formas de expresión de la emoción individual y personal reflejadas en las odas espirituales y anacreónticas.

3.10. LA NOVELA DE FORMACIÓN Y LA NOVELA EPOPEYA EN EL CLASICISMO RUSO. LA OBRA LITERARIA DE VASÍLIJ TREDIAKÓVSKIJ

En esta época, además de la poesía, se desarrolla también la actividad literaria de traducciones de la prosa de Europa occidental, adquiriendo en este sentido una gran importancia la traducción libre al ruso de la novela de Paul Tallemant le Jeune *El viaje a la isla del amor* (Voyage de l'isle d'amour), (1663), realizada por Vasílij Kiríllovič Trediakóvskij (1703-1769), titulada en ruso Езда в остров Любви. Era la primera vez que se imprimía en Rusia una novela enteramente mundana, galante y escrita en lengua rusa moderna en lugar de en eslavo eclesiástico. Precisamente, esa traducción de Trediakóvskij se convirtió en novedad de la cultura emocional de la sociedad rusa y en indicador del proceso de formación de un nuevo tipo de personalidad, generado por la era de la transformación del Estado ruso. La enciclopedia de las situaciones de amor y los matices de la pasión amorosa, que la novela de Tallemant presentaba de forma alegórica, fue aceptada en Rusia como una especie de cultura emocional moderna y un código peculiar de comportamiento amoroso del hombre ruso de nueva orientación cultural. Dado que era el único libro impreso de este tipo y la única novela seglar de la literatura rusa de 1730, su significado fue especialmente grande. Está escrito en forma de dos cartas del protagonista, Tirsis, a su amigo; en ellas se narra el viaje que este, acompañado por Cupido, hizo a través de la isla del Amor, el encuentro con la bella Aminta y la turbulenta pasión que experimentó Tirsis, el engaño de Aminta y los intentos de Tirsis de abandonar la isla del amor. Es de destacar que la trama de la novela se desarrolla simultáneamente en dos formas literarias: en prosa y en verso. Precisamente esta particularidad de la versión de *El viaje a la isla del amor* de Trediakóvskij, llamó la atención de los lectores rusos. La doble reproducción lírica y épica de la historia de *El viaje a la isla del amor* en la descripción épica de los viajes de Tirsis por el espacio material de una isla ficticia y en la expresión lírica de emociones de amor, que en conjunto crean una imagen de evolución espiritual del protagonista, dio grandeza a la ima-

gen del mundo en la novela. Por lo tanto, en la nueva literatura rusa aparece el primer modelo de novela, que combina dos características esenciales de la novela épica: la novela épica de viajes y de aventuras, y la épica de evolución espiritual o de formación. Y puesto que la trama de la novela se centra completamente en el aspecto de la vida emocional de una persona, se puede afirmar que la traducción de Trediakóvskij ofrece a la literatura rusa una especie de modelo original del género de novela de "educación sentimental".

En 1766, Trediakóvskij publicó *Telemaquida* (Тилемахида), una traducción libre en hexámetros de la novela en prosa *Las aventuras de Telémaco* de François Fénelon, en cuya novela Trediakóvskij valoraba dos aspectos principales: el ideológico (el concepto de la monarquía ilustrada) y el estético (la relación de la trama con la epopeya de Homero *La Odisea*). En cuanto a la ideología, la traducción de Trediakóvskij es una parte integral de la literatura rusa de la época de la Ilustración, que trató de transformar de manera realista el carácter de la monarquía rusa mediante la presentación y explicación al monarca de ideas sobre el modo perfecto de gobernar y sobre sus verdaderas responsabilidades. Uno de los principales motivos ideológicos de Trediakóvskij, que aparece en esta obra, es el concepto de monarquía que respeta las leyes, en la que el monarca es el primer cumplidor de las leyes obligatorias para todos. El segundo motivo ideológico importante es la necesidad de educar e ilustrar al futuro gobernante. Todas las aventuras y encuentros que esperan a Telémaco en sus viajes en busca de Ulises persiguen siempre el mismo objetivo: dar una lección de vida y la oportunidad de experimentar el engaño y la verdad, el dolor y la alegría para que el futuro monarca entienda los sentimientos humanos. Este efecto paralelo en los sentidos y en la mente de Telémaco se logra a través de la experiencia de la vida que ha ido adquiriendo en el viaje y de la asimilación de las reglas morales que le imparte su sabia compañera Palas Atenea, quien no solo lleva a Telémaco al objetivo final del viaje, sino también la formación de la personalidad de Telémaco como futuro monarca ideal.

Como resultado, la novela ideológica, traducida por Trediakóvskij, se convirtió en una obra muy atrevida políticamente, que criticaba los fundamentos políticos del Estado ruso. Si la traducción libre de *El viaje a la isla del amor* trajo problemas a Trediakóvskij por parte del clero ortodoxo, *Telemaquiida* causó la insatisfacción de la emperatriz Catalina II: la apología de la monarquía ideal en el contexto de la vida política del momento pareció una aguda crítica a Catalina II, que había ocupado el trono ruso de la manera más ilegal posible.

Otro aspecto de la traducción de Trediakóvskij, el estético, adquirió gran importancia para el desarrollo de la literatura rusa. Tras traducir la novela de François Fénelon en hexámetros, Trediakóvskij unió el género de la novela en prosa con los versos. De hecho, su *Telemaquida* se convirtió en la primera novela rusa en verso. Mas tarde Púškin utilizará este modelo para escribir *Evgénij Onégin*, primera novela rusa de carácter innovador en verso. Otro rasgo importante de *Telemaquida* es su tipo de género, se trata de un modelo novedoso pues combina rasgos específicos de los géneros de la novela de formación, de la de viajes, de la de aventuras y de

la ideológico-política. Los seguidores más cercanos de Trediakóvskij en este campo son Aleksándr Nikoláevič Radíščev y Nikoláj Michájlovič Karamzín. Además, puede afirmarse que la novela clásica rusa del siglo XIX surge de la obra literaria de Trediakóvskij. Los dos modelos de género de novela que creó con sus traducciones de *El viaje a la isla del amor* y de *Telemaquida* se asocian con las ideas del Lev Tolstój sobre las variedades de género de la novela, que fijó en su famosa nota sobre "la idea de la familia" en la novela *Ánna Karénina* y "la idea del pueblo" en la novela epopeya *Guerra y paz.*

3.11. LA TRAGEDIA Y LA COMEDIA EN EL CLASICISMO RUSO. EL TEATRO DE ALEKSÁNDR SUMARÓKOV

Precisamente en la obra de Trediakóvskij se observa la idea de la posibilidad de existencia de formas de género sintéticas, que combinan los rasgos de diferentes modelos de género. Esa tendencia se desarrolló de forma brillante en la obra de Aleksándr Petróvič Sumarókov (1717-1777), joven contemporáneo de Antióch Kantemír, Michaíl Lomonósov y Vasílij Trediakóvskij, que recibió el nombre de "padre del teatro ruso" porque creó los modelos de género de la tragedia y la comedia, y porque el universalismo de géneros que se puede encontrar en su obra estableció el sistema de géneros de la literatura rusa del siglo XVIII. Aleksándr Sumarókov fue un escritor de carácter universal, creador de pies, ritmos, rimas y estrofas. Fue uno de los primeros parodistas en Rusia; escribió el ciclo titulado *Odas* que constituye todo un diapasón literario de modelos de género: la sátira, la oda, el poema didáctico, la elegía, la canción, la fábula, la balada, el idilio, el soneto, la epístola parodia, el madrigal, el epitafio, etc. Casi todos los géneros de la jerarquía clásica están presentes en su herencia literaria. Entre 1755-1758 escribió para la revista académica *Obras mensuales* y en 1759 editó su propia revista satírica *La abeja industriosa*. De 1762 a 1769 publicó algunas colecciones de fábulas, y de 1769 a 1774, algunas colecciones de versos. Su teatro tuvo un alcance universal. Fue no solo el primer creador de tragedias rusas del Clasicismo, sino también el primer comediógrafo ruso. Sumarókov escribió, en total, nueve tragedias; su periodo más productivo fueron los años comprendidos entre finales de 1740 y principios de 1750: *Chórev* (Хорев), (1747), *Hamlet* (Гамлет), (1748), *Sineo y Truvor* (Синав и Трувор), (1750), *Artistona* (Артистона), (1750), *Semira* (Семира), (1751), y desde finales de 1760 hasta principios de 1770: *Jaropólk y Dimiza* (Ярополк и Димиза), (1768), *Vyšesláv* (Вышеслав), (1768), *Demetrio el Impostor* (Димитрий Самозванец), (1770), y *Mstisláv* (Мстислав), (1774). Por un lado, todas las tragedias de Sumarókov siguen los cánones formales de la estética del Clasicismo (la unidad de tiempo, lugar, acción, etc.) y están escritas en verso, concretamente, alejandrino. Por otro lado, se observa la orientación consciente del escritor hacia la creación de un modelo nacional de género: de nueve textos, siete fueron escritos sobre la base de la historia nacional rusa, que es solo una señal externa de la originalidad nacional del modelo de tragedia de Sumarókov, que se expresaba en los rasgos específicos de

la estructura del género, orientada claramente a la tradición literaria rusa. En primer lugar, hay que destacar la dependencia de la poética de la tragedia de Sumarókov de la de la oda, lo que se refleja en las imágenes metafóricas y simbólicas, y en el carácter abstracto e ideal de la palabra, propia del estilo de la oda. Otro de sus rasgos específicos consiste en la ausencia de un desarrollo dinámico de la trama y en la abundancia de discursos retóricos de los protagonistas. En este sentido, se puede afirmar que precisamente los discursos de los personajes, sus monólogos y diálogos se convierten en la acción de la tragedia de Sumarókov. El discurso determina la situación conflictiva de la tragedia del escritor ruso y está relacionado estrechamente con el conflicto principal, que se diferencia del canónico del teatro del Clasicismo francés: la lucha entre las pasiones contradictorias del ser humano como fuente de desarrollo de la acción de la tragedia desaparece en las tragedias de Sumarókov. Es solo un nivel externo, visible y superficial de un verdadero conflicto profundo, que no se relaciona tanto con el conflicto personal, cuanto con el ideológico oculto bajo la oposición de la virtud y el vicio. Su fuente está arraigada en el mismo concepto de poder, elemento central en todas las tragedias de Sumarókov, solo que se interpreta de manera diferente.[4] En lugar de un héroe complicado y controvertido, hay un antagonismo moral entre los personajes viciosos y castos. En el conflicto no se enfrentan dos verdades excluyentes entre sí, sino una interpretación verdadera y falsa de un concepto, por lo que es el poder el que resulta ser el principal héroe trágico, dado que la acción surge de su contradicción interna. En siete de las nueve tragedias de Sumarókov, los enamorados castos se unen para casarse al final; en cuanto al monarca vicioso, se transforma milagrosamente en un monarca inteligente perfecto o muere, si no puede o no quiere superar su ambición tiránica. Un ejemplo típico de esta estructura es *Demetrio el Impostor* (1770), una de las tragedias más famosas de Sumarókov, en la que se encuentran todos los rasgos específicos de la tragedia rusa del Clasicismo: en la imagen de Demetrio el Impostor, Sumarókov representó al tirano absoluto, y su entidad villana y viciosa no es resultado de sus acciones, sino que se manifiesta directamente en boca del propio héroe, que es plenamente consciente de su maldad. En este sentido, los discursos de Demetrio sobre la sed de poder sin límites determinan el conflicto principal. La palabra afórica en verso de los discursos ideológicos del protagonista transforma definitivamente la tragedia de la acción en tragedia analítica. Por lo tanto, las tragedias de Sumarókov, que estableció en la dramaturgia rusa de las épocas posteriores el modelo canónico del género, se convierten en un indicador peculiar de las tendencias del desarrollo del drama ruso en lo que se refiere a sus desviaciones de los cánones del drama europeo. Ante todo hay que destacar la relación de la tragedia de Sumarókov con la vida nacional, que no solo se manifestó en las tramas basadas en la historia rusa, sino también en la orientación hacia los problemas político-ideológicos del

4. Véase, Ю. В. Стенник (1982): *Жанр трагедии в русской литературе*. Ленинград. Наука. С. 32-37, 42.

país. Fue este rasgo específico el que definió la eliminación del conflicto amoroso como fuerza impulsora de la tragedia y su sustitución por el problema político, que imprimió una originalidad única a la tragedia clásica rusa.

Sumarókov escribió doce comedias, entre las que destacan las siguientes: *Los monstruos* (Чудовищи), *La altercación fútil* (Пустая ссора), al principio de la década de 1750; *Narciso* (Нарцисс) y *Bienes dotales, ganados por engaño* (Приданое обманом), en la segunda mitad de la década de 1750; *El guardador* (Опекун), *El concusionario* (Лихоимец), *El venenoso* (Ядовитый), en el período 1765-1768; *El cornudo por su imaginación* (Рогоносец по воображению) y *La rencillosa* (Вздорщица), en la primera mitad de la década de 1770. Mientras escribía estas obras, el modelo del género de la comedia se transformó. De esta forma, en las comedias escritas en estos años se reflejan los rasgos específicos del panfleto; en las escritas en 1760, Sumarókov se concentra en la elaboración de una trama cómica, y las escritas en los años 1770 adquieren los rasgos característicos del género de la comedia de costumbres. La novedad y la originalidad de las comedias de Sumarókov consisten en que en ellas tanto el conflicto cómico como el trágico, se basa no tanto en el choque de caracteres como en el de conceptos, entre los que destacan el honor y el deshonor. Todos los personajes de sus comedias están fuertemente preocupados por ellos, lo que se expresa en sus diálogos, y también en los fraseologismos (*palabra de honor* честное слово, *nombre honesto* честное имя, *juro por mi honor* честно клянусь, etc.), y también se convierten en tema de discusión clave, formando en el conflicto principal una posición moral de vicio (honor falso) y virtudes (honor verdadero). Al mismo tiempo, el concepto de honor también aparece como calambur en las comedias de Sumarókov, ya que su interpretación falsa de este concepto está relacionada con el mundo material, mientras que la verdadera, con el mundo ideal y espiritual en los contextos que se crean alrededor de la palabra "honor". Esta capacidad del calambur de dividir el concepto clave en verdadero y falso, espiritual y material, elevado y bajo, y de hacer colisionar entre sí a los portadores de conceptos opuestos implica un sistema doble de personajes, por lo que en las comedias de Sumarókov aparecen dos mundos: el real y el material, descrito sarcásticamente y orientado al género de la sátira, y el espiritual e ideológico, orientado a los géneros de la oda y la tragedia. De ahí surgen los rasgos específicos originales de las comedias de Sumarókov que crean la imagen de un personaje vicioso en el estilo de la sátira y la de un personaje ideal, en el estilo de la tragedia y de la oda.

3.12. LA OBRA LITERARIA DE MICHAÍL CHERÁSKOV. *ROSSIADA* COMO MODELO DE POEMA ÉPICO NACIONAL

Entre los grandes representantes del Clasicismo ruso hay que destacar a Michaíl Matvéevič Cheráskov (1733-1807), notable poeta, prosista y dramaturgo. Escribió su conocido poema épico *Rossiada* (1778), nueve tragedias, dos comedias y cinco

dramas entre 1758 y 1807. Compuso también odas de estilo clásico, sonetos, baladas e idilios.

El auténtico debut literario de Michaíl Cheráskov fue *La monja de Venecia* (Венецианская монахиня) (1758), tragedia con la que alcanzó la fama. Ya esta obra temprana demuestra una cierta dualidad de las tareas literarias de Michaíl Cheráskov, último representante del Clasicismo ruso y fundador del Sentimentalismo, aunque formalmente en esta obra sigue los cánones del Clasicismo, de hecho, es un drama sentimental, en el que se refleja la unidad de tiempo, de lugar y de acción. El autor se preocupó de que sus personajes fueran gente moderna, reconoció que la trama de la obra se basaba en eventos reales. Los personajes principales de la tragedia (el joven Korans y la joven Zaneta) no eran personas famosas sino gente corriente, aunque se distinguían por la fuerza de sus emociones y de sus sentimientos. La acción tiene lugar en el monasterio de San Justino y en la llamada Embajada Europea. La trama de la obra es trágica: Zaneta, novia de Korans, tras enterrar a sus padres y a su hermano, cumple su promesa de encerrarse en un monasterio y renuncia al matrimonio para dedicarse a la oración. Cree que su novio Korans ha muerto en la guerra, pero a los tres años este regresa y se entera con horror de que su novia Zaneta está encerrada en un monasterio. Trata de convencerla de que rompa su juramento, pero en el camino de regreso fue detenido por realizar una visita no permitida a la casa de su novia. El juez de Korans es su propio padre, un senador que, cumpliendo con su deber, lo condena a pena de muerte. Zaneta se cegó a si misma, pinchándose los ojos porque pensó que ella había sido la causa de la muerte de su amado. En el último momento, Korans es indultado. Zaneta se encuentra con él en otra ocasión más para arrepentirse, tras lo cual muere y Korans se suicida.

Todo el contenido de *La monja de Venecia* se basa en el contraste entre la desesperanza del sufrimiento de los personajes principales y su protesta por la defensa del sentimiento humano, no constreñido por las exigencias de los ritos religiosos y los condicionamientos sociales. El autor también muestra claramente una postura anticlerical, característica de la época de la Ilustración: lamenta que los dogmas religiosos condenen la conciencia de la protagonista Zaneta y le impidan alcanzar su felicidad con su amado, lo que la convierte en víctima de un juramento innecesario.

Otras tragedias de Michaíl Cheráskov fueron: *Las llamas* (Пламене) (1765), *Martesia y Falestra* (Мартезия и Фалестра) (1766), *Borislav* (Борислав) (1774), *Los idólatras, o Gorislava* (Идолопоклонники, или Горислава) (1782*), Juliano el Apóstata* (Юлиан Отступник) (aproximadamente 1790), *La Moscú liberada* (Освобожденная Москва) (1798) y *Zoreida y Rostislav* (Зореида и Ростислав) (1807)

Todas las novelas de Michaíl Cheráskov pertenecen a un tipo brillante de novela político-didáctica. Así, por ejemplo, *Numa Pompilio* (Нума Помпилий) (1768), *Cadmo y Harmonía* (Кадм и Гармония) (1787) y *Polidoro, hijo de Cadmo y Harmonía* (Полидор, сын Кадма и Гармонии) (1792) son una especie de trilogía, reflejo de los acontecimientos políticos reales en Rusia y Europa. En ellas se manifiestan las ideas principales del autor en la esfera sociopolítica y artística,

cuyo principal objetivo de su actividad literaria fue convertirse en maestro de moralidad para inculcar a los demás un gusto por las buenas obras, en las que se veía la promesa de una vida tranquila y moral, que generaba satisfacción. En su herencia literaria son de gran importancia sus poemas épicos. Los contemporáneos lo percibieron principalmente como creador de poemas épicos nacionales, que había sido una tarea importante para Antióch Kantemír y Lomonósov, pero que no lograron implementarla, al igual que le ocurrió a Sumarókov. Por lo tanto, fue precisamente Michaíl Cheráskov quien completó la formación de la literatura del Clasicismo en Rusia tras la creación del modelo de poema épico nacional. En opinión de V. M. Žívov, investigador del Clasicismo y de la Ilustración en Rusia, el Clasicismo y la monarquía absoluta ilustrada provenían de las ideas generales de la regulación nacional y del progreso, que debían transformar el mundo, liberándolo de las guerras fratricidas, del miedo y de las supersticiones. Por lo tanto, el tema principal de las reflexiones filosóficas y el deleite poético de los escritores de esta época fue el modelo de Estado, representado como reflejo de la armonía cósmica en la tierra. Así, el bienestar y las victorias del monarca, y las uniones entre el Imperio ruso y otros países europeos fueron también uno de los temas filosóficos y literarios más importantes. El progreso del Estado se consideraba al mismo tiempo como un progreso de la mente y de la educación, como la expresión más alta del principio universal del patrimonio común.[5]

De 1761 a 1805, Michaíl Cheráskov escribió diez poemas: *Los frutos de la ciencia* (Плоды наук) (1761), *La batalla de Česmá/Çeşme* (Чесмесский бой) (1771), *Selim y Selima* (Селим и Селима) (1773), *Rossiada* (Россиада) (1778), *Vladímir resucitado* (Владимир возрожденный) (1785), *El Universo, mundo del espíritu* (Вселенная, мир духовный) (1790), *Los peregrinos, o Los buscadores de la felicidad* (Пилигримы, или искатели счастья) (1795), *El Zar, o Nóvgorod liberado* (Царь, или освобожденный Новгород) (1800), *Bachariána* (Бахариана) (1803) y *El poeta* (Поэт) (1805). Cada uno de ellos es el resultado del trabajo de muchos años, y todos juntos reflejan la evolución de la visión del mundo y del método creativo del poeta. El poema *Rossiada* se considera la gran obra del escritor, a la que dedicó ocho años. Su primera edición vio la luz en 1779, pero posteriormente continuó trabajando en el texto de este gran poema. La impresión que produjo en los lectores es comparable a la importancia que tuvo para los lectores de la segunda mitad del siglo XIX la novela épica *Guerra y paz*, de Lev Tolstój, uno de cuyos predecesores fue precisamente Michaíl Cheráskov. La popularidad de *Rossiada* se puede explicar por el hecho de que la literatura rusa carecía aún de un poema heroico, rasgo imprescindible de cualquier literatura nacional madura, según los cánones del Clasicismo. La literatura antigua contó con *La Ilíada y La*

5. В. М. Живов (1996): *Язык и культура в России в XVIII веке*. Москва: Языки русской культуры. С. 263

Odisea de Homero (modelos universales e inalcanzables), Francia, con *La Henriada* de Voltaire, Italia, con *Jerusalén liberada* de Torquato Tasso, los británicos, con *El paraíso perdido* de John Milton, etc.

De acuerdo con la teoría literaria del Clasicismo, la base de la epopeya debe ser un gran evento de la historia nacional, tras el cual, el país comienza la etapa más elevada del desarrollo de su Estado. Sumarókov vio este evento en la gran batalla de Kulikóvo contra los tártaros. Sin embargo Michaíl Cheráskov eligió como trama de su poema la conquista de Kazáń por el zar Iván IV, que se consideró la liberación definitiva de Rusia del yugo tártaro-mongol. En su epopeya aparecen Dios, los Santos ortodoxos, Mahoma, el "hechicero" persa Nigrin, y numerosas alegorías (la Impiedad, la Avaricia, la Malicia, la Vergüenza), etc. El poema de Michaíl Cheráskov se caracteriza por la combinación de episodios heroicos y románticos, y de rasgos específicos del libro de caballerías europeo y de la novela de amor y de aventuras. La epopeya tenía un propósito educativo hacia el que el mismo Michaíl Cheráskov llamó la atención directa de los lectores en el prefacio: tenía que enseñar a amar a la patria y a sorprender con las hazañas de los antepasados. El segundo plano en *Rossiada* lo constituye la línea política sobre los deberes del gobernante con la patria. Por lo tanto, el poema comienza mostrando la caída moral del joven Iván IV y la desgracia del país; el escritor detalló los sufrimientos de los soldados rasos y exigió que el zar y los generales compartiesen estos sufrimientos con la gente sencilla, insistiendo en la cercana comunicación entre el gobernante y los súbditos. Sin embargo, Iván IV aparece representado principalmente como un monarca ideal.

3.13. LA ÉPOCA DE LA ILUSTRACIÓN

En Rusia, la Ilustración ocupa principalmente la segunda mitad del siglo XVIII, cuando el Gobierno contribuyó activamente al desarrollo de las Ciencias y las Artes. Durante este período surgieron en Rusia las primeras universidades, bibliotecas, teatros, museos públicos y una prensa relativamente independiente. La mayor contribución a la época de Ilustración rusa se debe a Catalina II quien, al igual que otros monarcas ilustrados, desempeñó un papel clave en el apoyo a las artes, las ciencias y la educación. Aunque en Rusia, como en otros países europeos, hubo cambios significativos en este periodo, la diferencia de la época de la Ilustración rusa con la de Occidente fue que en Rusia no solo no había habido un cambio de opinión pública hacia el desarrollo de ideas liberales, sino que, por el contrario, estas se consideraban peligrosas para la monarquía rusa. Sin embargo, la rebelión campesina de Pugačëv y la Revolución Francesa crearon la ilusión de próximos cambios políticos y tuvieron un impacto significativo en el desarrollo intelectual de la sociedad rusa. Los problemas políticos y sociales del momento fueron discutidos activamente por figuras clave de la época de la Ilustración como Denís Ivánovič Fonvízin y Aleksándr Nikoláevič Radíščev. Más tarde, estos debates generarían una división de la sociedad rusa en occidentalistas y eslavófilos.

3.14. LA COMEDIA EN LA ÉPOCA DE LA ILUSTRACIÓN: EL TEATRO DE DENÍS FONVÍZIN

Entre las figuras clave de la época de la Ilustración destaca Denís Ivánovič Fonvízin-Von Wiesen (1745-1792), escritor, dramaturgo, diplomático y traductor, que inició sus trabajos literarios con la traducción de las fábulas del danés Ludwig Holberg, aunque en realidad su versión fue una retraducción del alemán. Su producción teatral, mucho más importante, consta de varias comedias en verso. La primera, *Corión* (Корион), 1764, es una traducción libre de la comedia *Sidney* del francés Jean Baptiste Louis Gresset (1709-1777). Su segunda comedia, *El brigadier* (Бригадир), escrita entre 1766 y 1769, constituyó el primero de sus grandes éxitos para la escena, sobre todo por su crítica de la galomanía de los afrancesados rusos; la tercera, *El menor* (Недоросль) (1782), se considera su obra maestra y cumbre de la comedia clásica rusa del siglo XIX; en ella ataca la mediocridad, el despotismo y la crueldad con los siervos de la clase media rusa. Además, a través de unos personajes grotescos, caricaturas vivientes, el autor arremete con mordaz sátira contra vicios sociales como la ignorancia, la glotonería, la corrupción, la beatería y la imitación acrítica de todo lo francés y lo extranjero en detrimento de lo propio. Respecto a la comedia *El menor* (1782), hay que destacar que los críticos literarios destacaron la originalidad de esa obra, que recogía los parámetros estéticos de dos grupos antagonistas de personajes de la comedia, que determinan los rasgos específicos del género: una mezcla de los estilos de la sátira y de la oda, de la comedia y de la tragedia. Desde el punto de vista del género de la comedia, *El menor* parece paradójico: los personajes cómicos descritos sarcásticamente aparecen acompañados de las asociaciones trágicas, mientras que los personajes positivos, que por su estatus estético se remontan al estilo de los altos géneros de la oda y de la tragedia, están completamente inmersos en elementos estructurales de la comedia. Así, los personajes cómicos parecen arcaicos, apegados a la antigüedad y a las costumbres tradicionales, como verdaderos héroes trágicos. No solo se trata de los padres de personajes como Prostakóva y Skotínin, sino también de ellos mismos, que pertenecen a una familia "noble". Precisamente en la vida de estos personajes aparece una peripecia específica, típica del género de la tragedia, la fractura de la felicidad y la aparición de la desgracia: al comienzo de la obra se preparan alegremente para la boda de Skotínin y al final caen en la angustia y el dolor, sentimientos que primero aparecen en relación con una situación cómica (el menor Mitrofánuška se siente físicamente mal porque se había hartado de comer) pero que muy rápidamente se extienden al "estado del alma" por el texto de la comedia y definen el dominio emocional de la acción de los personajes cómicos. Como resultado, hay que señalar el hecho de que el grupo de personajes en los que se concentra la quintaesencia del carácter cómico de *El menor*, en sus parámetros formales y dramáticos, parecen plenamente personajes de alguna tragedia. Lo mismo podemos observar en *El menor* en el mundo opuesto a los personajes cómicos. Las imágenes de los héroes ideales, creados según los cánones ético-estéticos de los géneros elevados de la oda y de la

tragedia, se encuentran en situaciones puramente cómicas. La peripecia que ocurre en la vida de estos personajes en *El menor*, adquiere un matiz claramente cómico de la vuelta de la infelicidad a la felicidad. En el nudo de la comedia, Sofíja, que había empezado a vivir con la familia de Prostakóva tras la muerte de su madre y la separación de su amado Milón, es profundamente infeliz, y Milón, que había perdido el rastro de su amada, atormentado por la sospecha de que su amor no era correspondido, aparece infeliz al principio de la comedia, si bien, la infelicidad inicial y la pérdida común se coronan con la felicidad completa y perfecta de Sofíja y Milón al final de la obra.

Hay que subrayar que la jerarquía de los géneros del siglo XVIII dividió el mundo literario en dos esferas: la elevada e ideal, relacionada con todo lo espiritual, y la baja, relacionada con la vida cotidiana. Sin embargo, la comedia *El menor* se caracteriza por la síntesis de estas dos oposiciones: se trata de un sistema complejo de su combinación paralela y cruzada, que determina una forma fundamentalmente nueva y estética de la obra del teatro de Denís Fonvízin. Por lo tanto, gracias a esta combinación de las dos estructuras diferentes de género, el modelo de realidad que aparece en *El menor*, en general, adquirió una escala y versatilidad hasta entonces desconocidas en la literatura rusa.

Una imagen similar de síntesis de los elementos de los géneros de la comedia y de la tragedia se puede observar en *El chivato* (Ябеда), (1796) del dramaturgo Vasílij Vasíľevič Kápnist (1757-1823), ejemplo de comedia de estilo elevado, que claramente lleva la huella de la comedia *El menor* de Denís Fonvízin.

3.15. LA POESÍA DE GAVRÍLA DERŽÁVIN EN EL CONTEXTO DEL CLASICISMO RUSO Y DE LA ILUSTRACIÓN

Entre los grandes poetas de la época de la Ilustración destaca Gavríla Románovič Deržávin (1743-1816), que fue el poeta ruso más importante de la Ilustración y del Clasicismo desde 1780 hasta 1800. Influido por Michaíl Lomonósov y Aleksándr Sumarókov, se interesó por los conatos renovadores de Cheráskov, amante de las formas clásicas. Entre sus obras más conocidas destacan *Felíca* (Фелица) (1783), *Dios* (Бог) (1784), *¡Resuena, trueno de la victoria!* (Гром победы, раздавайся!), himno no oficial de la Rusia imperial (1791), *La cascada* (Водопад) (1798) y *A Evgénij. La Vida en Zvansk* (Евгению. Жизнь Званская) (1807). Deržávin también experimentó con diferentes tipos de ritmos y rimas, sonidos e imágenes.

Con los poemas de Gavríla Deržávin empieza una nueva etapa del desarrollo de la poesía rusa porque sus versos estaban marcados por un matiz personal, dado que en sus obras tempranas se esbozan los principios estéticos básicos de su estilo poético individual: la síntesis de los diferentes géneros y la convergencia de las categorías de acontecimientos históricos y de las circunstancias de la vida privada en un estrecho vínculo entre los hechos biográficos de la vida del poeta y sus textos. Todos estos rasgos específicos de la poesía de Deržávin aparecen concentrados en

su oda *Felíca*, dedicada a Catalina II; con cuya publicación en 1783, comenzó su gloria literaria. Para la poesía rusa significaba una nueva etapa de su desarrollo.

Desde el punto de vista formal, en *Felíca* Deržávin sigue estrictamente los cánones de la oda solemne de Lomonósov, aunque son una novedad su contenido y su estilo: en primer lugar, hay que destacar que el poeta no se dirige directamente a Catalina II, sino de forma indirecta, a través de la personalidad literaria de la emperatriz, aprovechando la historia de un cuento de hadas que Catalina II había escrito para su nieto, el futuro Alejandro I. Al dirigirse a la emperatriz a través de un texto artístico, Deržávin le dio la oportunidad de evitar el tono protocolario y sublime de la conversación con ella. Al usar la trama del cuento de Catalina II, el poeta escribió su oda en nombre de un "murza" tártaro. Hay que subrayar que en el mismo texto de la oda se observan claramente dos planos: el del autor y el de la protagonista, Por lo tanto, la oda solemne de Deržávin une las tendencias éticas de los géneros mayores (la sátira y la oda), absolutamente opuestos y aislados, y en *Felíca* unidos en una sola imagen del mundo. Esta composición explota en sí mismo, desde el interior, los cánones del género oratorio de la oda y de las ideas del Clasicismo sobre la jerarquía de género de la poesía y sobre la pureza del mismo. Por lo tanto, en *Felíca,* la oda y la sátira se fusionan en un género, que ya no se puede llamar de ninguna de esas dos formas: porque desde el punto de vista artístico innovador, *Felíca* es un poema lírico, en el que se perciben algunos rasgos de la oda solemne y de la sátira, aunque predomina un rasgo característico de la lírica: *Felíca* adquiere un matiz subjetivo porque se descubre ante todo la personalidad del autor.

Desde este punto de vista, en la poesía de Deržávin se pueden distinguir cinco niveles de encarnación de la personalidad del poeta. En primer lugar, el ser humano en los versos aparece como parte integral del mundo material de la realidad. En su aspecto empírico, visual y de costumbres se integra en la imagen del mundo material. En segundo lugar, en la poesía de Deržávin se entiende como miembro de la sociedad en el contexto de sus relaciones sociales. En tercer lugar, en la era de los acontecimientos históricos turbulentos de la vida rusa, Deržávin entendió al ser humano como un contemporáneo de su época histórica y logró presentar su temperamento y su personalidad como un fenómeno histórico. En cuarto lugar, los versos de Deržávin están marcados por un matiz nacional: el poeta aspiraba a reflejar los rasgos específicos nacionales del carácter ruso, utilizando para su expresión no solo los motivos y géneros folclóricos, sino también formas poéticas bastante originales. Por último, el ser humano en la percepción del poeta actúa como un elemento del Universo, en general, y por lo tanto, en relación con el espacio, el cosmos, el tiempo, la eternidad, la Deidad y la creatividad; en este sentido, la categoría de la personalidad en los versos del poeta resulta ser uno de los elementos inseparables de la realidad suprema, perfecta, espiritual de la imagen filosófica del mundo. Cada uno de estos niveles corresponde aproximadamente a una cierta estructura de género del poema lírico.

El nivel empírico de la vida cotidiana a menudo encuentra su encarnación en el género de la epístola, entre las que destacan: *Al primer vecino* (К первому соседу)

(1780), *El deseo de invierno* (Желание зимы) (1787), *Paseo por Cárskoe Seló* (Прогулка в Сарском Селе) (1791) e *Invitación al almuerzo* (Приглашение к обеду) (1795). Los rasgos específicos de estos poemas consisten en que el hombre aparece como un habitante ordinario de la tierra y, por eso, se describen las situaciones diarias de la vida cotidiana: un paseo por la orilla de un lago, un encuentro con los amigos, un almuerzo con los seres queridos, etc. Uno de los principales medios de crear una imagen empírica de la persona corriente en los versos de Deržávin es sumergirlo en un entorno de la vida cotidiana, como, por ejemplo, de abundantes festines, que se asemejan a los opulentos bodegones de los pintores flamencos, donde la magnífica vajilla, la fruta, la gama de colores de la mesa del banquete se convierten en un hecho estético de la poesía. Por lo tanto, en la poesía de Deržávin a nivel empírico de la encarnación de la personalidad se unen los fenómenos del mundo material y del ideal, que en la poesía anterior no eran incompatibles dentro de un solo género o texto: la imagen del mundo material, la descripción del paisaje y su alegoría, y la forma espiritual de la persona, que se manifiesta en su apariencia y en su ropa. En los versos de Deržávin, todos estos fenómenos adquieren una igualdad estética absoluta por dos razones: en primer lugar, porque son reales y existen, y en segundo lugar, porque se convierten en objeto de su percepción y creatividad poética. Así, gracias a Deržávin, la poesía lírica deja de modelar la esencia de la vida real en imágenes abstractas y comienza a representar el mundo de la manera en que lo ve y escucha una persona normal y corriente: un mundo multicolor, polifónico pero único en su heterogeneidad.

El aspecto histórico de la personalidad se relaciona en los versos de Deržávin con el género de la oda y de la epístola, y con las dedicaciones personales a los grandes contemporáneos. Con respecto a los grandes acontecimientos históricos (las victorias militares y la conquista de nuevos territorios), la época de Catalina II fue tormentosa y está marcada por la toma de Izmaíl, el asedio de Očákov, la anexión de Crimea y el famoso paso de los Alpes por las tropas rusas al mando del generalísimo Suvórov. Naturalmente, las odas dedicadas a estos hechos históricos ocupan un lugar importante en la obra de Deržávin: se trata de las odas *Otoño durante el asedio de Očákov* (Осень во время осады Очакова) (1788), *A la toma de Izmaíl* (На взятие Измаила) (1790), *A las victorias en Italia* (На победы в Италии) (1799), etc. En estos himnos patrióticos, Deržávin crea una imagen más emocional que la propia histórica del evento, y ante todo, refleja su propia reacción, visión y comprensión del gran hecho histórico. Esta impresión emocional, motivada por un evento histórico, lo transforma de acuerdo con las leyes del estilo del pensamiento individual, hace que una gran historia sea un hecho de la vida cotidiana del ser humano, uno de los aspectos de la personalidad del propio poeta y de cualquier persona de su época histórica.

Hay que destacar las odas filosóficas de Deržávin, en las que el hombre se enfrenta a la eternidad, cuyo concepto en la lírica filosófica tardía puede definirse a través de la idea de la Divinidad y la imagen del Universo, del espacio en general (*Dios* (Бог), 1780-1784), a través de los conceptos del tiempo y la memoria histórica

La cascada (Водопад), 1791-1794), y finalmente a través de la idea de la creatividad y la vida eterna (*El monumento* (Памятник), 1795; en el poema *A Evgénij. La vida en Zvansk*, (1807), el motivo de la inmortalidad se convierte en clave.

En *Dios*, escrita bajo la clara influencia de las odas espirituales de Lomonósov, Deržávin crea una imagen del espacio infinito, cuya idea clave es la imposibilidad de comprender las profundidades del Universo divino a través de la razón. Sin embargo en el contexto de esta gran imagen espacial, el hombre no desaparece porque en él se fusionan los principios material y espiritual, terrenal y divino, y, por este motivo, la visión del mundo de Deržávin recibe su fundamento filosófico y teológico:

> ¡Yo soy la conexión de los mundos omniexistentes,
> El eslabón extremo de la materia,
> Centro de todo lo viviente,
> La línea inicial de la Divinidad!
> ….
> ¡Yo soy rey, esclavo, vermes, DIOS![6]

En la obra de Deržávin de la segunda mitad de la década de 1790 y principios de 1800, el objeto de sus versos filosóficos (el hombre, en general) se fusiona con el sujeto (el autor de la oda y del poema filosóficos) y se transforma en un manifiesto estético, en el que predomina la reflexión del poeta sobre su personalidad y su creatividad, sobre su lugar en la época histórica y sobre la "huella" inmortal del espíritu poético, encarnado en los textos poéticos *El monumento* (Памятник) (1795), *El cisne* (Лебедь) 1804, etc. En los poemas *El monumento y El cisne,* el motivo clave es la inmortalidad de la palabra poética, en la que se refleja el espíritu inquieto y el pensamiento profundo del poeta. Uno de los rasgos innovadores de sus versos consiste en que unió los conceptos de "poesía" y de "vida". En este sentido, toda su obra refleja ante todo la personalidad del poeta, su aspecto espiritual y su imagen empírica. Con los versos de Deržávin se puede reconstruir todos los acontecimientos principales de su vida. Precisamente, el carácter autobiográfico de su poesía determinó el auto-psicologismo de Žukóvskij, Bátjuškov y Baratýnskij, que se considera el siguiente paso de la poesía rusa hacia la lírica del sentimiento y del corazón, que florecerá en el siglo XIX. Así se define el mérito de Deržávin en la historia de la poesía rusa: fue un enlace con la tradición poética nacional, una figura transitoria en el camino desde los versos racionales del Clasicismo y de la Ilustración a la poesía de los sentimientos y del corazón.

6. *Versión de Elena Ancibor,* http://www.fatheralexander.org/booklets/spanish/poesia_anzibor.htm#_Toc97439213

3.16. LA TENDENCIA SATÍRICA DE LA ÉPOCA DE LA ILUSTRACIÓN: LA OBRA LITERARIA DE IVÁN KRYLÓV

Entre los escritores que desarrollaron la sátira en la época de la Ilustración destaca ante todo Iván Andréevič Krylóv (1769-1844), famoso comediógrafo y poeta ruso, que se dio a conocer como escritor satírico y social en San Petersburgo en revistas satíricas como *El correo de los espíritus* (Почта духов) (1789), *El espectador* (Зритель) (1792) y *El Mercurio de San Petersburgo* (Санкт-Петербургский Меркурий) (1893). Tras haber empezado su carrera como escritor con diversos dramas y comedias satíricas como *El negocio de moda* (Модная лавка) (1806) y *Lecciones a las hijas* (Урок дочкам) (1807), publicó en 1809 una primera colección de veintitrés fábulas que tuvieron un enorme éxito. A este volumen siguieron otros ocho del mismo género entre 1810 y 1820, que le valieron una inmensa popularidad en su país y ser considerado en la actualidad como el fabulista por excelencia de la literatura rusa. Las fábulas de Krylóv se inspiran a menudo en las de Esopo y La Fontaine. En ellas, Krylóv ataca todos los vicios humanos, pero, en particular, la incompetencia, la arrogancia y la estupidez, con especial referencia a la vida contemporánea. Al utilizar hábilmente la máscara de un simple fabulista, Krylóv expresó su comprensión de los acontecimientos histórico-sociales tópicos y de todo el sistema político-estatal. No fue un revolucionario, pero no aceptaba la realidad y condenaba algunos de sus aspectos en términos de valores espirituales y morales, basados en la experiencia histórica del pueblo. Hay que destacar que Krylóv creó su propia concepción ética del arte satírico, que determinó los rasgos innovadores de sus fábulas. Sus conceptos clave se pueden resumir del siguiente modo: Krylóv rechazó la importancia absoluta de la razón que existía en el arte del Clasicismo y de la época de Ilustración. Se negó a aceptar el desprecio por la realidad empírica y la vida cotidiana de los clasicistas, a la que ellos oponían un ideal elevado, construido por la razón. Si los escritores de la época creían que la historia se movía por la contradicción que surge de la antítesis de la Ilustración y la falta de ella, desde el punto de vista de Krylóv, esto era una visión subjetiva, porque en el mundo hay una confrontación de la vida viva, natural y la vida falsa, artificial, en la que no predominan la benevolencia filantrópica ni el altruismo, sino los intereses egoístas. Dicha confrontación es el impulso del desarrollo histórico. En este sentido, Krylóv renunció a la imagen de lo posible, del ideal o del "sueño", que se consideraban fruto del razonamiento ideal, que, en su opinión, siempre es refutado por la vida real. Le interesaban las relaciones sociales reales y no el proceso de cambio y transformación. En su opinión, para comprender los resultados del desarrollo social e histórico se necesita una medida moral general, un criterio aplicado a todos los fenómenos de la vida sin excepción. Todos los escritores rusos del siglo XVIII, siguiendo este criterio, eligieron las ideas nacidas en las mentes de la nobleza educada porque estaban convencidos de que no podían existir conceptos razonables en un entorno sin educación. El mérito de Krylóv consistió en que le prestó atención a la experiencia del pueblo, a los conceptos morales que se desarrollaban en la vida

popular y que se expresaban en la lengua, en los proverbios, en los refranes y en los fraseologismos. Estos conceptos morales son inseparables de las actividades del pueblo, del trabajo y de la vida natural. En este sentido, la experiencia moral y práctica del pueblo tenía más importancia para Krylóv que las doctrinas filosóficas. Estos conceptos clave se reflejan ante todo en su famosa fabula *Hojas y raíces* (Листья и Корни). Se puede decir que fue enemigo de todos los extremos, lo que se entiende como una limitación, un divertido intento de ignorar la diversa y rica realidad, de imponer su evaluación subjetiva y de introducirla en un círculo de conceptos egoístas puramente personales. Todos los extremos son entendidos por Krylóv como ideas teóricas abstractas y subjetivas, por lo que cualquier exageración, en su opinión, era inaceptable porque era unilateral. Esto se aplica tanto a las relaciones sociales como a las políticas y públicas, a la vida cotidiana y a la literatura. De esta forma, los personajes de las fábulas de Krylóv siempre piensan en sí mismos en un grado superior: en su aspecto, en sus conceptos, en sus capacidades y en sus habilidades, como ocurre, por ejemplo, en *La hormiga* (Муравей), *El cuarteto* (Квартет), *El gallo y la perla* (Петух и Жемчужное Зерно), etc. En *La hormiga*, describe la "grandeza" de una hormiga que se considera un gigante entre todos los seres vivos de la tierra. La ironía de Krylóv sobre las ambiciones absurdas de este insecto es evidente: en la primera parte de la fábula se representa la imagen de la hormiga desde el punto de vista de sus compañeros mediocres, ante los que ella parece como un gigante (mientras la hormiga esté en su reino, es un gigante) y describe su carácter gruñón, arrogante, estúpido y amante de elogios exagerados. En la segunda parte, la hormiga sale del hormiguero y entra como una triunfadora en una ciudad grande, pero una vez que ha salido de su entorno, desaparece y no significa nada porque nadie puede verla.

En otra conocida fábula, *La corneja y la zorra* (Ворона и лисица), Krylóv utiliza una historia antigua, recogida en las fábulas de Esopo, La Fontaine, Sumarókov y Trediakóvskij. En la fábula de Esopo, la zorra engañaba al cuervo con ayuda de la adulación para obtener el trozo de carne. Pero el cuervo (personificación de la sabiduría) es sustituido ahora por la corneja, que para el lector de habla rusa es símbolo de persona desatenta, distraída y lerda. Por primera vez en la versión de Sumarókov, la fábula se inicia con la siguiente moraleja: el autor advierte de que "la adulación es perjudicial, nefasta"; luego se cuenta la historia de una corneja que encontró un trozo de queso en algún lugar e iba a comérselo, cuando, por casualidad, apareció una zorra, vio el queso y quiso quitárselo. Empezó a adular a la corneja, pidiéndole que cantara. Ésta, encantada por la adulación de la zorra, abrió la boca, el queso se le cayó y la zorra huyó con él. En comparación con los análogos europeos, la versión rusa de la fábula tiene sus rasgos específicos: en la fábula de Krylóv, la zorra intenta lograr su objetivo, llamando a la corneja сестрица 'hermanita' (palabra rusa cariñosa, que se utiliza para la comunicación entre familiares y personas cercanas para ganar la confianza del interlocutor). En el texto francés de La Fontaine, la zorra adula al cuervo, dirigiéndose a él como si fuera un noble. La corneja "rusa" en la fábula de Krylóv se distingue por su alta emotividad, que

le llevó a la pérdida total de control no solo de la situación, sino también sobre sí misma. Además, en la fábula de Krylóv destaca la ausencia del motivo de riesgo de pérdida de valores materiales y no hay ningún personaje "positivo", ya que la corneja parece ser castigada porque le gustan los halagos.

Hay que destacar que el género de la fábula, bajo la pluma de Krylóv, cambió notablemente: incluyó en las fábulas un contenido filosófico, ético, literario y social, resolviendo en ellas tareas a escala nacional y de carácter literario. Gracias a Krylóv, la fábula se convirtió en un género comparable a los grandes géneros literarios. Su innovación en este género abrió nuevas perspectivas para la literatura rusa, marcando y facilitando el camino al Realismo, a la creación de la lengua literaria nacional y a personajes típicos variados.

3.17. EL SENTIMENTALISMO RUSO EN EL CONTEXTO DEL SENTIMENTALISMO EUROPEO

El Sentimentalismo como método literario se desarrolló en las literaturas de Europa Occidental de 1760 a 1770. Durante quince años —de 1761 a 1774— en Francia, Inglaterra y Alemania salieron a la luz tres novelas que pusieron las bases estéticas de este método: *Julia, o la Nueva Eloísa*, de Jean-Jacques Rousseau (1761), *Viaje sentimental por Francia e Italia*, de Laurence Sterne (1768) y *Las penas del joven Werther*, de Wolfgang von Goethe (1774); el propio movimiento artístico recibió su nombre de la palabra *sentiment* ('sentimiento') por analogía con el título de la novela de Laurence Sterne. El concepto de personalidad que se desarrolló en la literatura del Sentimentalismo es diametralmente opuesto al del Clasicismo. Si este proponía el ideal de una persona razonable y pública, en el Sentimentalismo, la idea de la plenitud de la vida personal se realizaba en el concepto de una persona sensible y privada. Su capacidad espiritual suprema se entendía como una alta cultura emocional: la vida del corazón. La esfera donde se puede revelar la vida privada individual de la persona era la vida interior del alma, el amor y la vida familiar. Por lo tanto, el cambio de criterios éticos de la dignidad de la persona transformó la jerarquía de valores de la época del Clasicismo: las pasiones dejaron de dividirse en razonables e irrazonables, y, además, características como la capacidad de una persona para amar de forma fiel y devota, la experiencia humanista y la empatía se convirtieron en el criterio más elevado de la dignidad moral de la persona. Como consecuencia estética, esta reorientación de la mente a la sensación condujo a la complicación de la interpretación estética del problema del carácter del ser humano: se acabó para siempre la era de las evaluaciones morales unívocas del Clasicismo y aparecieron las ideas de los sentimentalistas sobre la naturaleza compleja y ambigua de las emociones volátiles, a menudo, incluso, caprichosas y subjetivas. En este sentido, el Sentimentalismo se caracteriza por el culto sentimental de la sensibilidad, la estética de la emoción y el deseo de comprender su naturaleza compleja.

Respecto al Sentimentalismo ruso hay que destacar que se originó sobre la base de la cultura nacional, pero en el contexto europeo. Tradicionalmente, los límites cronológicos del origen, la formación y el desarrollo de este fenómeno en Rusia van desde 1760 a 1810. A partir de 1760 en Rusia penetran las obras de los sentimentalistas europeos, cuya popularidad genera numerosas traducciones de sus obras al ruso. Pero a pesar de la conexión genética del Sentimentalismo ruso con el europeo, este movimiento artístico creció y se desarrolló en otra atmósfera sociocultural diferente. La rebelión campesina, que se convirtió en guerra civil, supuso determinados ajustes tanto en el concepto de "sensibilidad" como en la imagen del narrador "compasivo", conceptos que adquirieron un matiz social. Aunque la idea de la libertad moral de la persona estaba en el centro del Sentimentalismo ruso, su contenido ético-filosófico se relacionaba también con conceptos sociales liberales.

El Sentimentalismo ruso no fue un movimiento homogéneo: así, el radicalismo político de Aleksándr Nikoláevič Radíščev y el conflicto agudo de la oposición entre persona y sociedad, que se encuentra en la raíz del psicologismo de Nikoláj Michájlovič Karamzín, se reflejan en un tono original. Sin embargo, los descubrimientos de Radíščev y Karamzín no solo consisten en sus puntos de vista sociopolíticos y en sus conquistas estéticas, sino también se relacionan con su posición ética y con la expansión del concepto de la personalidad humana en la literatura rusa. Esta posición, relacionada con la nueva comprensión del ser humano y su libertad en contraposición con la falta de libertad social y la injusticia, contribuyó a la creación de un nuevo lenguaje en la literatura: el de la sensación. El conjunto de ideas sociales liberales y educativas se trasladó al lenguaje personal de la sensación, pasando de este modo del plano de la posición civil pública al de la autoconciencia humana individual. En este sentido, las búsquedas ético-estéticas de Radíščev y Karamzín fueron igualmente significativas y se reflejaron en sus obras clave, que aparecieron simultáneamente a principios de la década de 1790: *Viaje de San Petersburgo a Moscú* (Путешествие из Петербурга в Москву) de Radíščev y *Cartas de un viajero ruso* (Письма русского путешественника) de Karamzín. Además, a diferencia del Sentimentalismo europeo, el ruso mantenía relaciones estrechas con las ideas de la época de la Ilustración, y se basaba sobre todo en los principios de la "novela de formación" y en los fundamentos metodológicos de la pedagogía europea. Por lo tanto, el héroe "sensible" del Sentimentalismo ruso no solo aspira a la revelación del "hombre interno", sino también a la educación de la sociedad sobre la base de sentimientos positivos. En este sentido, el Sentimentalismo ruso se caracteriza por su tendencia didáctica.

3.18. RASGOS ESPECÍFICOS DEL SENTIMENTALISMO RUSO EN LA OBRA DE ALEKSÁNDR RADÍŠČEV

Aleksándr Nikoláevič Radíščev (1749-1802), escritor, jurista, economista y poeta ruso de la Ilustración es la figura culminante de la literatura rusa del siglo XVIII. Por un lado, fue uno de los pensadores políticos más consistentes y radicales

no solo de su época, sino también de toda la historia del pensamiento público ruso de la nueva era. Y, por otro, como publicista y escritor fue una figura simbólica de la literatura rusa del siglo XVIII, dado que su obra fue la encarnación más consistente y universal de la relación inseparable de la ideología con la literatura, principal característica específica del pensamiento estético del siglo XVIII. La ideología de Radíščev es un factor estéticamente significativo de todas sus obras, que se caracterizan por su carácter publicista. Este carácter innovador de la obra literaria del escritor lo convierte en el eslabón de la literatura nacional pues como ideólogo y pensador, a Radíščev no solo se le considera el heredero de la ideología del siglo XVIII, sino también el fundador de la tendencia del pensamiento público ruso revolucionario en los siglos XIX y XX; como escritor, se convirtió en la figura clave del pensamiento estético ruso y de la literatura rusa del siglo XVIII.

Por sus opiniones políticas, Radíščev era antimonárquico: ya en su oda *Libertad* (Вольность) (1783), donde saluda la Independencia de los Estados Unidos de América, proclama abiertamente sus ideas antimonárquicas, republicanas y liberales. El tema de la formación del ser humano libre y la crítica del despotismo se reflejan en la *Hagiografía de Fëdor Vasíľevič Ušakóv* (Житие Федора Васильевича Ушакова) (1789), basada en la experiencia vital del propio autor, que narra sobre su amigo de juventud que le enseñó a pensar libremente, a sentir y a vivir.

La obra más famosa de Radíščev es *Viaje de San Petersburgo a Moscú* (Путешествие из Петербурга в Москву (1790), que está dividida en veinticinco capítulos. El primero se titula *Partida*, y los demás van tomando nombre de cada una de las estaciones existentes entre San Petersburgo y Moscú. Ante todo hay que destacar la estructura de los tres componentes de la narración, pues todo el material histórico-social, emocional e ideológico en la obra se distribuye en tres líneas narrativas: en primer lugar, se trata de ensayos sociales de estilo objetivo y preciso; en segundo lugar, de fragmentos subjetivo-líricos y patéticos que crean un ambiente emocional común, y que por su estructura compositiva se asocian con la oda solemne del Clasicismo; en tercer lugar, de las reflexiones del autor, que tienen un carácter publicista. La obra *Viaje de San Petersburgo a Moscú* está escrita en primera persona, rasgo característico del género de la novela de viajes. Por lo tanto, además del autor —el propio escritor— en su libro también está presente un autor-narrador, un sujeto, cuya personalidad es fundamentalmente importante en términos de su relación con la del autor, ya que la forma de la narración en primera persona es una de las técnicas literarias favoritas de la identificación visible del autor-escritor con el autor-narrador, cuya imagen adquiere gran importancia porque precisamente con él se relaciona la trama de esta obra, que es la historia del ser humano que descubrió la verdad de la vida y unos nuevos ideales por los que vale la pena vivir y luchar; es la historia de la renovación ideológica y moral del viajero. En este sentido, la trama de *Viaje* no es un viaje como tal, sino un camino espiritual del viajero: el camino del conocimiento de la verdad, que conduce a la libertad, situado en las coordenadas geográficas de la carretera de San Petersburgo a Moscú, determina la lógica de la composición interna de esa obra de Radíščev.

Los capítulos del libro están claramente agrupados en ciclos temáticos, cuyo contenido refleja una de las etapas del proceso de conocimiento de la verdad por el viajero-narrador. El primero, que une las impresiones del viajero en la ruta entre las estaciones *Salida* (Выезд) y *Spásskaja pólesť* (Спасская полесть), refleja el choque emocional del escritor que vio que la realidad no se ajustaba a las ideas sobre cómo debería ser: el comisario de correos, que está obligado a proveer a los viajeros con caballos, prefiere dormir (capítulo *Sofíja* (София); el camino que se consideraba "mejor de todos" resulta ser el peor (*Tósna* (Тосна); en el capítulo *Spásskaja pólesť*, el viajero escucha la conversación nocturna del juez con una mujer sobre cómo se puede conseguir un cargo, proporcionando al gobernador ostras, y el encuentro con un compañero de viaje ocasional, le convence de que en Rusia es posible perder "la propiedad, el honor y la vida" sin haber cometido ningún crimen, etc. Así, el problema de la relación entre el orden estatal y los derechos humanos se convierte en el núcleo ideológico de este ciclo de capítulos. Para Radíščev, la violencia contra un individuo era testimonio de la corrupción de todo el sistema público, en general. El viajero-narrador conoce esta verdad en una disputa con su amigo (capítulo Čúdovo (Чудово) y en la reflexión sobre las leyes que permiten quitar a un hombre "la propiedad, el honor y la vida" (capítulo *Spásskaja pólesť*).

El ciclo temático central se abre con el capítulo *Zajcóvo* (Зайцово), donde el campesino le cuenta al viajero el asesinato de un cruel propietario a manos de sus campesinos siervos, cuyo motivo fue el crimen del propietario contra la familia campesina y las normas morales, y termina con el capítulo *Médnoe* (Медное), donde el viajero se convierte en testigo de la venta de los campesinos siervos en una subasta que simboliza la manifestación extrema de la injusticia social contra aquellos y la tiranía de un Estado, basado en un régimen de servidumbre. Estos extremos del ciclo definen el doble desarrollo paralelo de temas morales, familiares y sociopolíticos interrelacionados. Los capítulos *Kresťcý* (Крестьцы), *Jažélbicy* (Яжелбицы), *Valdáj* (Валдай) y *Edróvo* (Едрово) están dedicados a los problemas del matrimonio y de la educación; en los capítulos *Chotílov* (Хотилов), *Výšnij Voločëk* (Вышний Волочек), *Výdropusk* (Выдропуск) y *Toržók* (Торжок) se analizan los fundamentos políticos del Estado ruso: el régimen de servidumbre, la economía, los privilegios de la nobleza, y la libertad de conciencia y de prensa. Ambos ciclos temáticos están organizados según el siguiente principio: las descripciones de la injusticia y la iniquidad se combinan con episodios en los que se representan los ideales sociales y políticos del autor.

El ciclo temático social comienza con el capitulo *Proyecto para el futuro* (Проект в будущем), que demuestra la desventaja económica del régimen de servidumbre y la perspectiva de una revuelta inevitable y destructiva de los esclavos, que no puede traer nada más que horror y sangre. Así, el viajero-narrador llega a la conclusión de que la esclavitud espiritual y social solo pueden engendrar esclavos y déspotas. Además, en este capítulo se propone el programa progresista de "proyecto para el futuro": la libertad política de todas las clases y la libertad de prensa, de conciencia y de religión. Según el autor, la verdadera forma de transformar la estructura

social de la sociedad es liberalizar todos los niveles de su estructura: garantizar los derechos políticos de los oprimidos mediante la reducción de los privilegios de los opresores y la igualdad de oportunidades en la educación, llevada a cabo mediante la liberalización de la vida espiritual.

Un importante elemento de la composición del *Viaje* es el capítulo *Palabra sobre Lomonósov* (Слово о Ломоносове), introducido como texto del propio Radíščev, que completó en 1788 y que fue el resultado de sus reflexiones sobre la personalidad eminente de Lomonósov y su papel en la cultura espiritual rusa.

El viajero-narrador, tras haber recorrido el camino de la liberación espiritual de sí mismo, demostró su eficacia incondicional, y, por eso, Radíščev propone al lector recorrer este camino; en esto, y no en la violencia social, ve la clave de la democratización de la vida pública. Tal vez, la idea principal de *Viaje* la expresa el viajero-narrador en el capítulo *Výdropusk:* cuando exista una mayor cantidad posible de personas libres educadas o cuando se acumule una gran masa crítica de personas educadas libres, entonces la pirámide totalitaria perderá las bases de su existencia y se desmoronará sin ningún tipo de violencia social.

Respecto a los rasgos específicos de la composición del *Viaje*, es preciso destacar que su composición contiene todos los elementos de la composición retórica, excepcionalmente productiva en los géneros elevados de la literatura rusa del siglo XVIII: los sermones, la sátira y la oda solemne, cuyas tradiciones son obviamente relevantes para todos los niveles del *Viaje* desde la tipología de la imagen artística e ideológica hasta la inclusión de los modelos de género de oda (*Libertad*) y sermones (*La palabra sobre Lomonósov*) en su propio texto.

Como novela de viaje, el libro de Radíščev se relaciona con dos tradiciones de este género: la del Sentimentalismo y la de la Ilustración. La línea narrativa externa del libro —el camino de San Petersburgo a Moscú— se remonta a la tradición del viaje geográfico; el enorme papel de la impresión objetiva como fuente de reflexión y la experiencia del viajero lo relacionan con el género de novela de viaje de la Ilustración; sin embargo, la concentración del narrador en su vida interior y la actividad del corazón y la mente, lo relacionan con la novela de viajes del Sentimentalismo.

En el libro de Radíščev se reflejan también los rasgos específicos del género de la novela de formación porque el tema clave, relacionado con la imagen del viajero-narrador, es la evolución espiritual y el cambio de la visión del mundo bajo la influencia de la experiencia de la vida y de la búsqueda espiritual. Se puede decir que en el *Viaje* se unen las tendencias principales de la literatura rusa del siglo XVIII: la alta literatura profesional de Antióch Kantemír, Lomonósov, Sumarókov, Nóvikov y Fonvízin, dirigida al lector ideal ilustrado, y la prosa democrática de masas, dirigida al lector real, que todavía tiene que ser educado. Por lo tanto, el libro de Radíščev se caracteriza por la combinación de aspectos ideológicos y publicistas, y por la relación estrecha entre la ideología y la estética. El *Viaje* provocó el enojo de Catalina II de Rusia, aumentado por la visible simpatía de Radíščev por las doctrinas republicanas y liberales de la Revolución Francesa, por lo que el 30 de junio de 1790 fue arrestado y encerrado en la fortaleza de San Pedro y San Pablo,

en San Petersburgo. El Senado Imperial lo condenó a pena de muerte, pero Catalina se la conmutó por diez años de reclusión en la cárcel de Ilímsk, en Siberia. Durante sus años de exilio, con su segunda esposa y sus dos hijos, el instruido Radíščev se dedicó a la enseñanza de campesinos y presidiarios en Siberia, además de a estudiar la geografía y la economía de la región.

3.20. CONCEPTOS ÉTICOS Y ESTÉTICOS DEL SENTIMENTALISMO EN LA OBRA DE NIKOLÁJ KARAMZÍN

Nikoláj Michájlovič Karamzín (1766-1826), escritor, historiador y traductor ruso, representante del Sentimentalismo o Prerromanticismo ruso, es considerado por todos sus contemporáneos y continuadores literarios como el descubridor y reformador de la literatura rusa. Al igual que los nombres de Sumarókov y Lomonósov se han convertido en sinónimo de Clasicismo ruso, el de Karamzín está inextricablemente relacionado con el Sentimentalismo ruso. Con el nombre y la obra de Karamzín se asocia la reorientación final de la conciencia estética rusa hacia unos nuevos principios en la creatividad literaria, un nuevo tipo de vínculos ambivalentes entre la literatura y la vida, un nuevo carácter de la relación entre el escritor y el lector, y un nuevo tipo de percepción del texto literario por los lectores. Gracias a la obra de Karamzín, la literatura rusa de este nuevo tiempo se convirtió en obra de arte y dejó de ser la forma artística de la expresión de las ideas ideológicas o las declaraciones publicistas. Fue Karamzín quien creó los fundamentos de la literatura rusa del nuevo tiempo como arte de la palabra y a través de sus textos formó al nuevo lector, que apreciaba ante todo los aspectos estéticos de los textos literarios.

La obra principal de Karamzín en la década de 1790 son sus *Cartas de un viajero ruso* (Записки русского путешественника) (1791-1792), siguiendo el modelo de Laurence Sterne y su *Viaje sentimental.* Con la publicación de esta obra en *La Revista moscovita* (Московский журнал) en 1791-1792, el escritor introdujo la sensibilidad prerromántica en la literatura rusa. La base de las *Cartas de un viajero ruso* fue un viaje real, realizado por Karamzín por los países de Europa occidental (Alemania, Suiza, Francia e Inglaterra) desde mayo de 1789 a septiembre de 1790. *Cartas* es una modificación original del género de literatura de viajes, característico del Sentimentalismo de todas las literaturas europeas, que combina simultáneamente dos tipos de narración y dos variedades de género de la literatura de viajes. Por un lado, el hecho de que uno de los ejemplos de este tipo de literatura fuera para Karamzín el *Viaje sentimental* de Laurence Sterne, se evidencia por las numerosas menciones del nombre de Sterne y las citas directas e indirectas de su novela. La orientación hacia la tradición literaria de Sterne determinó el aspecto introspectivo de la narración en las *Cartas* de Karamzín: este viaje no se realiza tanto en carreteras y caminos, en un espacio geográfico real, cuanto en la imaginación del viajero sensible, en los rincones secretos de su alma. Por otro lado, hay que destacar que las *Cartas* se escribieron bajo la influencia de los modelos de la literatura de viajes geográficos del siglo XVIII: se trata de *Cartas sobre Italia* de Charles Dupaty, que

se menciona repetidamente en las páginas de la obra de Karamzín a través de las citas de la obra de Charles Dupaty. Es precio destacar también que las *Cartas* de Karamzín se asocian estéticamente con otros dos ejemplos de este género: la novela *Viaje del joven Anacarsis a Grecia a mediados del siglo IV antes de la era vulgar* (Voyage du jeune Anacharsis en Grèce, dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire) del abate Jean-Jacques Barthélemy y las *Cartas filosóficas (Inglesas)* de Voltaire. Estos dos textos vincularon el viaje con la búsqueda de los ideales de la verdadera Ilustración y crearon la imagen del buscador de la sabiduría. En ambos textos se reflejó la fe en el progreso de la civilización. La influencia de estos dos ejemplos del género de literatura de viajes determinó el aspecto filosófico y publicista así como el tono de género de novela de formación en las *Cartas* de Karamzín. Debido a la síntesis de diversas tradiciones de la literatura europea de viajes, la obra de Karamzín desarrolló claramente su propia versión. La combinación de las tradiciones de las variedades sentimentales, geográficas, filosóficas y publicistas de este género determinó la síntesis de los aspectos subjetivos (emocionales), objetivos (descriptivos) y racional-analíticos de la narración en las *Cartas* de Karamzín.

La línea descriptiva de la narración de las *Cartas* es muy diversa y representa una gran cantidad de información y detalles reales sobre las personas, la vida cotidiana, el arte, la historia, la cultura, la estructura social y el estilo de vida moderno de los países de Europa Occidental. Durante su estancia de un año y medio en el extranjero, Karamzín visitó numerosas ciudades europeas (Königsberg, Berlín, Leipzig, Dresde, Lausana, Berna, Ginebra, Estrasburgo, Lyon, París y Londres) así como los museos europeos más importantes y numerosos lugares de interés, en los que vivieron personas eminentes (el castillo de Ferney de Voltaire y Ermenonville, el último refugio de Jean-Jacques Rousseau); conoció a casi todos los famosos escritores, filósofos y científicos europeos contemporáneos. Todo el enorme material de las impresiones personales de las citas y reuniones, la admiración por las obras de arte y los magníficos paisajes, la reflexión sobre la esencia de la civilización Europea y el análisis de los hechos de su historia en el contexto de los acontecimientos políticos modernos crearon la base documental de las *Cartas de un viajero ruso*, que se convirtió para los lectores rusos de los siglos XVIII-XIX en la obra enciclopédica de la vida de los países europeos de este tiempo.

Sin embargo, aunque la información real ocupa un considerable lugar en *Cartas*, la línea descriptiva no se convierte en el factor predominante de dicha obra: el escritor aspira constantemente a fijar un vínculo inseparable entre la vida interna del alma sensible y la externa del mundo objetivo, percibido y experimentado por esta alma. A lo largo de todo el libro se encuentra el vínculo entonativo regular de las descripciones de la vida real con el estado emocional del alma del viajero. Así se desarrolla la segunda línea narrativa de las *Cartas*: la descripción de los movimientos emocionales y psicológicos del alma sensible del narrador que se considera el criterio estético fundamental del Sentimentalismo.

Hay que subrayar que el concepto mismo de "alma" para los escritores sentimentalistas de finales del siglo XVIII estaba lleno de un cierto significado ético-

estético: el alma, como unidad del corazón y de la mente, era el "locus" espiritual de la vida humana, que rechaza la oposición de la mente y la emoción y el conflicto fatal de la mente y el corazón que existía en el Clasicismo. De acuerdo con esta interpretación de las categorías de "alma y hombre interno", el aspecto introspectivo de la narración de las *Cartas* no solo refleja los estados emocionales del viajero, sino que incluye orgánicamente el aspecto publicista-filosófico asociado con las reflexiones del viajero sobre la historia y la modernidad de las sociedades europeas.

La verdadera gloria literaria le llegó a Karamzín después de la publicación de la novela *La pobre Líza* (Бедная Лиза) (1792), en la que la trama aparentemente sentimental y amorosa encubre una cierta problemática social: es la historia de una joven campesina que, seducida y abandonada por un joven aristócrata, se suicida. La trama de esta obra es típica del Sentimentalismo clásico y se basa en la historia amorosa de representantes de diferentes clases: sus héroes, el noble Ėrást y la campesina Líza, no pueden ser felices no solo por razones morales, sino también por las condiciones sociales de la vida. Por supuesto, uno de los motivos del choque emocional que provocó esta obra de Karamzín en la literatura rusa y en la conciencia de los lectores, consistió en que Karamzín fue el primero de los escritores rusos que interpretó el tema del amor desigual y propuso un final trágico para esa historia, ya que este conflicto probablemente se habría resuelto en las condiciones reales de la vida rusa con la muerte de la protagonista.

Hay que subrayar la forma innovadora de la narración: la historia de *La pobre Líza* comienza con una especie de introducción poética, con las descripciones de los alrededores del monasterio Símonov, que provocan en la memoria asociativa del autor-narrador el "recuerdo del desafortunado destino de Líza, pobre Líza". Antes de que comience el desarrollo de la trama, en este paisaje emocionalmente saturado, el autor introduce los temas relacionados con los personajes principales: el del noble Ėrást se relaciona con la imagen de la "terrible" y "codiciosa" ciudad de Moscú que simboliza, en general, la civilización con sus vicios, y el tema de campesina Líza, que implica una relación asociativa inseparable con la vida de la hermosa naturaleza descrita con ayuda de epítetos como "floreciente", "brillante", "clara", etc., y el tema del autor, cuyo espacio no tiene un carácter físico o geográfico, sino que adquiere un carácter espiritual y emocional: el autor actúa como un historiador, como el cronista de la vida de los protagonistas que mantiene los recuerdos sobre sus destinos. Hay que subrayar que con la voz del autor en la historia amorosa entra el tema de la gran historia de la patria: de este modo Karamzín motivó históricamente el alma humana y la historia amorosa, introduciéndolos en la gran historia de su país. Esta comparación de dos contextos completamente diferentes —el histórico y el privado (el personal)— hace que la historia de la "pobre Lisa" sea un hecho literario fundamental, del que posteriormente surgirá la novela social y psicológica rusa.

Los motivos emocionales que aparecen en la introducción de la novela, siguen desarrollándose en la trama y de esa forma reemplazan en la narración del autor las valoraciones y declaraciones morales. La imagen de Líza está acompañada invariablemente por el motivo de la blancura, la pureza y la frescura: en el día

de su primera reunión con Ėrást, aparece en Moscú con lirios de los valles en las manos; en la primera aparición de Ėrást cerca de la casa de Líza, ella le da un vaso de leche de un "jarro *limpio,* cubierto con una tapa de madera *pura*", etc. El motivo clave que acompañaba la imagen de Ėrást se relaciona con el dinero (hay que destacar que este componente en la literatura sentimental siempre causó una actitud cautelosa, sospechosa e, incluso, condenatoria). De hecho, cada aparición de Ėrást en las páginas de la novela de una u otra manera está relacionada con el dinero: en la primera reunión con Lisa, él quiere pagarle por los lirios de los valles diez veces más de su precio real; antes de ir a la guerra obligó a que Líza aceptara su dinero; en el ejército en lugar de luchar contra el enemigo, se dedicó a jugar a las cartas y perdió casi toda su fortuna, por lo que se vio obligado a casarse con una viuda rica mayor que él. Finalmente, en la última reunión con Lisa, antes de expulsarla de su casa, Ėrást le pone en su bolsillo cien rublos. Es evidente que todos estos motivos semánticos clave se realizan en la narración a través del sistema de imágenes sinónimas: las cúpulas doradas de la "codiciosa" Moscú se relacionan con el motivo del dinero que acompaña a Ėrást, mientras que los prados que florecen y el río claro de la naturaleza del pueblo de Líza se relacionan con los motivos de la pureza moral de la protagonista. Así, las descripciones de la naturaleza se extienden ampliamente a todo el sistema de imágenes, introduciendo un aspecto adicional del psicologismo de la narración y ampliando su campo antropológico con el paralelismo de la vida del alma y la vida de la naturaleza. Todas estas técnicas narrativas que colorean la historia con los tonos de la emoción humana viva y los acentos morales de la trama de una manera artística irreprochable, sin el más mínimo signo de una evaluación declarativa directa, se relacionan con la imagen del autor-narrador, incluida en la estructura de la novela, y cuya imagen es una especie de núcleo estético de toda la estructura narrativa, en el que se unen todos sus niveles semánticos y formales, ya que el autor-narrador es el único intermediario entre el lector y la vida de los protagonistas de la novela. Además de que la narración se lleva a cabo en primera persona, la presencia constante del autor se recuerda a sí mismo por medio de alocuciones frecuentes a su lector: "ahora el lector debe saber..."; "el lector puede imaginarse fácilmente...", etc. Estas fórmulas de conversación, que enfatizan la intimidad del contacto emocional entre el autor, los protagonistas y el lector, son muy similares a las técnicas de la organización de la narración en los géneros épicos de la poesía rusa, sin embargo Karamzín introdujo estas fórmulas en la prosa narrativa y logró que esta adquiriera un matiz lírico conmovedor que permitió que la prosa comenzara a percibirse tan emocionalmente como la poesía.

En su unidad estética, tres imágenes centrales de la novela —el autor-narrador, Líza y Ėrást— implementaron de forma extraordinaria para la literatura rusa el concepto sentimentalista de la personalidad sensible y compleja, que tiene valor por sus virtudes morales que están fuera de barreras sociales. Cada héroe tiene todas estas características, pero tiene también su propio rasgo predominante. La persona más sensible es el autor-narrador. Con la imagen de la pobre Líza se relaciona la idea de un valor extraordinario de la persona humana que está fuera de las barreras

sociales. Por último, Ėrást es la personificación de la complejidad y la contradicción de la naturaleza humana en combinación con sus cualidades subjetivas ("bueno por naturaleza, pero débil"), ya que, al igual que Líza, es víctima de circunstancias que no ofrecen ninguna salida de la situación actual, excepto la tragedia. Tal encarnación constante de las ideas sentimentalistas en una forma artística irreprochable y la poética innovadora hizo de *La pobre Líza* no solo el manifiesto estético del sentimentalismo ruso, sino también la verdadera fuente de la prosa posterior en aquel país.

Otras obras famosas de Karamzín son la novela histórica *Natáľja, hija de boyardo* (Наталья, боярская дочь) (1792), que cuenta una historia amorosa en la Rusia del siglo XVII. La más interesante es quizá *Márfa la Comendadora o la conquista de Nóvgorod* (Марфа-посадница, или Покорение Новгорода) (1803), que trata sobre la caída de la ciudad-república de Nóvgorod, último bastión de las libertades cívicas, bajo el poder totalitario de Iván el Terrible.

La trama imaginaria de la novela histórica sentimentalista *Natáľja, hija de boyardo* (1792) se basa en un historia amorosa real: el matrimonio del zar Alekséj Michaílovič Románov con Natáľja Kiríllovna Narýškina; se trata de una historia real extraordinaria porque este matrimonio fue un caso muy extraño de matrimonio desigual, – el de un zar con una noble muchacha corriente, – tan desigual como en la vida privada podría haber sido el matrimonio de un noble y una campesina. Tras pasar esta situación histórica real a la vida privada, Karamzín conservó los nombres auténticos históricos de los héroes, Natáľja y Alekséj, sin embargo en este punto se termina el historicismo de Karamzín en la interpretación moderna de este tema, ya que el pasado histórico no le interesa tanto como la búsqueda de su ideal estético. En la novela *Natáľja, hija de boyardo* se representa ante todo el milagro del amor feliz de Natáľja, hija de un consejero del zar y Alekséj Ljuboslávskij, el hijo de un cortesano expulsado de la corte, imposible en la vida real de aquella época. Por lo tanto, precisamente la vida del corazón determinó los rasgos específicos del desarrollo del tema de la novela: el autor, que se centra en las emociones de los protagonistas, no aspira a recrear de forma objetiva la vida cotidiana y las costumbres del pasado histórico, por el contrario, esos dos componentes tienen un carácter utópico porque Karamzín construye alrededor de un amor maravilloso, imposible y verdaderamente románico un contexto histórico en el que una historia de amor similar pudiera realizarse. En otras palabras, el amor feliz y maravilloso de Natáľja y Alekséj determina la necesidad de un ambiente histórico apropiado.

Otra novela histórica, *Márfa la comendadora*, fue escrita en unas condiciones históricas nuevas, en una atmósfera de entusiasmo liberal, causado por el carácter optimista de los primeros años del gobierno de Alejandro I. En dicha novela es evidente el cambio de la tipología de la trama. Karamzín, al centrarse en la historia rusa, no crea ya un "una narración del corazón humano", sino un episodio de la gran historia de la patria: los últimos días y la caída de la República de Nóvgorod, personificada en la imagen de la heroína de esa ciudad, Márfa Boréckaja, que fue un personaje histórico real y legendaria defensora de la libertad de Nóvgorod. Por lo tanto, el carácter de la protagonista se revela no en el plano de la "historia del

alma", sino en el contexto de sus ideales públicos y la posición civil: ella tiene que sacrificar no solo el amor, sino, en general, toda la vida de un corazón sensible, que incluye posiciones tan altas de la jerarquía moral de valores como la felicidad de la familia o los sentimientos maternos o la tierna tristeza por el marido muerto. Por lo tanto, se puede decir que a Márfa se la representa como una imagen trágica y se relaciona con la orientación de Karamzín a la tragedia del Clasicismo. Hay que subrayar que en esta novela, basada en la combinación de tres movimientos literarios —el Neoclasicismo, el Sentimentalismo y el Romanticismo—, se fusionaron las formas estéticas de la expresión de la visión del mundo de los tres; además, los rasgos del Romanticismo se reflejaron en los motivos puramente románticos de lo irracional, la profecía y el destino que definían el ambiente emocional de la narración. Otras novelas cortas de Karamzín, *La isla de Bornholm-Bórngol'm* (Остров Борнгольм) y *Sierra Morena* (Сиерра-Морена), marcan un cambio de estilo decidido hacia el Romanticismo, debido entre otros elementos típicos de esta estética, al exotismo de los ambientes, los países lejanos, los lúgubres castillos, los personajes misteriosos y las pasiones volcánicas. La novela *Un caballero de nuestros tiempos* representa un intento de crear la novela psicológica y posee ciertos visos autobiográficos.

La novela corta, *La isla de Bornholm*, (1794) se relaciona temáticamente con las *Cartas de un viajero ruso*. En ella se cuenta el regreso de un viajero ruso desde Inglaterra (donde había conocido a un joven inglés que le contó su historia de amor) a Rusia por el mar y la visita a la isla danesa de Bornholm, donde le esperaba un encuentro misterioso con una muchacha. El núcleo ideológico de la novela corta es la historia misteriosa de dos personas extrañas con las que se encuentra el autor-narrador a su regreso a su tierra natal: un joven que llamó la atención del viajero por su aspecto triste, una extraña canción melancólica en la ciudad inglesa de Gravesend, y una muchacha a la que el viajero-narrador descubrió encerrada en el sótano de un castillo gótico en la isla de Bornholm. La historia termina en el momento en que el viajero se entera del terrible secreto de los jóvenes, pero no informa de eso a su lector. Por lo tanto, es necesario subrayar que en la trama de *La isla de Bornholm*, el punto culminante se relaciona no con la revelación del misterio sino con la interpretación emocional del secreto. Según algunas pistas que se encuentran en el texto de la obra, se puede suponer que el "terrible misterio" de la novela está relacionado con el incesto: lo más probable es que los extraños misteriosos sean parientes cercanos (quizá un hermano y una hermana a los que su padre maldijo y separó, o quizá un hijastro y una madrastra). El narrador deliberadamente no especifica las circunstancias de sus destinos, proponiéndole al lector que se los imagine. Sin embargo, está claro que el misterio del amor mutuo entre los jóvenes está relacionado con el choque de la pasión natural y la moral pública, que considera esta pasión ilegal. Y si el joven tiende a insistir en que su amor está de acuerdo con las leyes de la naturaleza (*"¡La naturaleza! ¡Quieres que yo ame a ella!"*), entonces la muchacha encerrada en el castillo a la pregunta del viajero de si su corazón es inocente, responde: "Beso la mano que me

castiga". Por lo tanto, en este aspecto de la narración son evidentes la dualidad y la ambigüedad, dejando al lector el derecho a aceptar una o otra versión. Hay que subrayar que todos los niveles de la obra, que se remonta a la tradición de la novela gótica europea, están subordinados a un único objetivo: espesar la atmósfera de un terrible misterio hasta el límite de la portabilidad emocional. Lo más obvio es que este aumento de la emoción se manifieste en la estructura del espacio de la novela: la acción comienza en un espacio abierto de la costa y en mar abierto, después su marco se estrecha en una isla, rodeada por rocas, y más tarde se mueve debajo de los techos de un castillo gótico y de los aún más bajos del sótano. Esta opresión gradual de los marcos del espacio se refleja directamente en el estado emocional del alma agitada del viajero: ("los suspiros apretaron mi pecho"), que se transmite al lector. Según el mismo principio se construyen también los paisajes de la trama: el paisaje soleado claro del comienzo de la narración es reemplazado por la imagen de una tormenta en el mar; la imagen clara de la puesta del sol es reemplazada por la descripción de la naturaleza salvaje de una isla rocosa con el predominio de los epítetos "terrible" y "horrible", que coinciden con el tono emocional general de la narración. Todo esto se resuelve en la pesadilla nocturna del viajero que se representa como una alegoría de la pasión natural ciega, un superpoder de la fuerza que destruye los destinos humanos.

Por lo tanto, se puede resumir que Karamzín, da el primer paso hacia la novela social psicológica y analítica del primer tercio del siglo XIX. La transformación del motivo del viaje en motivo del camino espiritual, completado por la cristalización de los parámetros básicos de la forma característica del género de la novela rusa temprana (la forma fragmentaria, el final abierto, la combinación de la enorme capacidad semántica, el laconismo exterior y el efecto de la presencia del autor en el sistema de las imágenes) hace que Karamzín sea el verdadero fundador del modelo de género de la novela rusa al que se orientarían posteriormente Púškin y Lérmontov. En 1804, Karamzín abandonó la literatura por la historiografía: trabajó hasta su muerte en una *Historia del Estado Ruso* (История государства Российского), (1816-1826).

3.21. MOTIVOS ESPAÑOLES EN LA LITERATURA RUSA DEL SIGLO XVIII: LA IMAGEN DE ESPAÑA EN LA OBRA DE NIKOLÁJ MICHÁJLOVIČ KARAMZÍN

Hay que subrayar que, además de *Sierra Morena*, Nikoláj Karamzín es autor de una obra poética con tema español: *El conde Guarinos, antigua canción histórica española* (Граф Гваринос. Древняя гишпанская историческая песня), escrita en 1792. Nikoláj Karamzín introduce así el tema de España en el Sentimentalismo y Romanticismo rusos. Esta novela marca un cambio de estilo decidido hacia el Romanticismo tanto por el exotismo de su ambiente y del país lejano, como por los personajes misteriosos y las pasiones volcánicas.

El tema español, presente en la poesía, en la prosa y en las cartas personales de Karamzín, contiene un conjunto de problemas relacionados con la vida y la creatividad del escritor. En el marco del tema Karamzín y España se pueden destacar varios aspectos semánticos: el histórico, el sociopolítico y el literario. El tema de la revolución, algún evento importante de la historia española y la imagen de Don Quijote, imagen eterna de la literatura mundial, desempeñan un papel especial en la creatividad de Karamzín. En 1792, Karamzín publicó en *La revista de Moscú* la traducción del antiguo romance español *El conde Guarinos*, mencionado por Cervantes en la novela *Don Quijote*. Hay que subrayar que dicho romance en la traducción de Karamzín, entró en la poesía rusa mucho antes de que apareciera el interés por las canciones españolas en otras literaturas europeas. Como autor de *Cartas de un viajero ruso*, Karamzín creó en su obra las imágenes de Suiza, Francia, Inglaterra y otros países europeos; aunque España estaba lejos de su ruta, sin embargo los motivos españoles ya se reflejan en sus *Cartas* y se relacionan con la imagen de Don Quijote: el viajero-narrador de *Cartas* se compara a sí mismo con el héroe de Cervantes, quiere aprender sus sentimientos nobles y soñar con sus hermosos sueños. En las cartas de París y Londres aparecen también reflexiones históricas y filosóficas de Nikoláj Karamzín sobre la civilización española y el papel y el significado de España en la historia europea. El escritor también se refiere al tema español en la novela *Sierra Morena* (1794), escrita en el estilo del Sentimentalismo. La acción tiene lugar en España, en Andalucía. Un joven viajero ruso conoció a una hermosa muchacha española, Elvira, quien le contó su trágica historia de amor: hace algunos años, Elvira perdió a su novio Alonso, que había caído al mar durante un naufragio, tras lo cual Elvira construyó un monumento en la orilla del mar y lloró por su prometido muerto todos los días. La belleza y los sentimientos sinceros de Elvira durante el primer encuentro sorprendieron al viajero ruso, que se enamoró de ella. Cada noche se veían y caminaban por la orilla del mar, disfrutaban de la hermosa naturaleza, del sol y del mar. Finalmente el viajero ruso se le declaró a Elvira, quien también le dijo que estaba enamorada de él. Llegó el día de la boda, y ese mismo día Alonso, que había logrado sobrevivir, regresó a su tierra natal y, al aparecer en el día de la boda de Elvira, decidió castigarla suicidándose. El final de esta historia es dramático: impresionada por la muerte de Alonso, Elvira se recluye en un monasterio, y el viajero ruso frustrado regresa a su patria. Hay que subrayar que *Sierra Morena* es la primera obra literaria en la que la imagen de España se convierte en la principal. En el artículo titulado *¿Qué precisa el autor?*, Karamzín escribió que lo más importante es ser capaz de crear "el retrato del alma y del corazón". En *Sierra Morena* encontramos los retratos del alma rusa y del corazón español en la versión del Sentimentalismo ruso. La historia de un amor y de un juramento roto, la culpa y la expiación en dicha novela se relacionan con las angustiosas reflexiones del propio Karamzín sobre la bondad y la tolerancia en las relaciones entre las personas y sobre los destinos de humanidad. Al compadecerse del trágico destino de la humanidad en los años de la revolución Francesa, Karamzín escribió en una carta a su amigo I. I. Dmítriev: "Llámame Don Quijote, pero este

glorioso caballero no podía amar a Dulcinea tan apasionadamente como yo amo la humanidad!" [7]

Hay que destacar que la imagen de Don Quijote, entendida como un metatipo humano, se representa en la obra de Karamzín en una variedad de géneros: como literatura de viajes, como epístolas, como cartas personales y como novelas cortas. Así, en 1803 apareció *Un caballero de nuestros tiempos* (Рыцарь нашего времени) una novela inacabada de Karamzín. Según J. M. Lótman, la palabra "caballero" en el título la novela probablemente debería provocar la asociación con Don Quijote.[8] Con la imagen de Don Quijote, el escritor relacionaba el entusiasmo heroico del ser humano y los altos impulsos del espíritu, capaces de salvar a las personas que se hundieron en el pragmatismo. En su interpretación de la imagen del héroe cervantino, Karamzín ante todo constata en el ser humano de su época la pérdida de altos impulsos de espíritu, la nobleza de los pensamientos, el entusiasmo heroico y el sacrificio. En lo que respecta a esta novela, el conflicto del protagonista con su época se refleja en el propio título: el desarrollo del alma del personaje principal, León, se representa fuera del gran contexto de la época. Su conflicto esencial con su época se expresa en que, al encontrarse a menudo con todo lo opuesto a sus ideales, no pierde sus cualidades de caballero. En este sentido, León con su fe en el triunfo del bien se enfrenta a los flemáticos, a los fríos, a los egoístas, etc., que aparentemente son característicos de la modernidad. Por lo tanto, en las diferentes obras de Karamzín se construye una serie paradigmática, en la que la imagen de Don Quijote adquiere nuevos matices semánticos, llenándose de un contenido cada vez más profundo y convirtiéndose en una forma de comprender las leyes de la historia humana, la vida literaria y el modo de autoconciencia. Así, el tema español en las obras literarias de Karamzín se relaciona con la evolución de su visión del mundo y con su creatividad, y refleja su actitud hacia tantos problemas como el bien y el mal, el hombre y la época, el héroe y su tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

Histoire de la litterature russe / Dir. par E. Etkind, G. Niva, I. Serman et V. Strada. En 4 vol. Geneve, 1995-1998.

KAHN,A., LIPOVETSKY, M., REYFMAN, I., SANDLER, S. (2018): *A History of Russian Literature.* Oxford University Press.

LO GATTO, E. (1952): *Historia de la literatura rusa*. Barcelona: Luis de Caralt,

MIRSKY, D. S. (1958): *A History of Russian Literature* New York: Vintage.

7. Н.М. Карамзин (1897): «Письма к князю П.А. Вяземскому (1810–1826)» En: *«Старина и новизна». Исторический сб.* Кн. 1. Санкт-Петербург.С. 42.

8. Ю.М. Лотман (1985): «Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова» En: *Лермонтовский сборник*. Ленинград. Наука. С. 16

NABOKOV, V. (2010): *Curso de literatura rusa*, Barcelona: RBA.

SÁNCHEZ PUIG, M. (1996): *Diccionario de autores rusos*, siglo *XI-XIX*. Madrid: Ediciones del Orto.

SOKOLOVA, L. GUZMÁN TIRADO, R., KIBAĽNIK, S., MOKLETSOVA, I., SAFRONOVA, L. (2013): *Россия и Испания: диалог ультур Rusia y España: diálogo intercultural. Manual práctico de lectura y perfeccionamiento de la lengua rusa para hispanohablantes (A1-A2 y B1-C1)*. Granada: Jizo Ediciones.

The Cambridge History of Russian literature, (Moser, Charles A., editor) Cambridge University Press, 1992.

АЙХЕНВАЛЬД, Ю. (1996): *Дон Кихот на русской почве*. Ч. 1. М., Минск. 352 с.

АЛЕКСЕЕВ, М.П. (1948): "К литературной истории одного из романсов в «Дон-Кихоте»" В кн.: *Сервантес, статьи и материалы*. Ленинград: ЛГУ. С. 96-123.

БАГНО, В.Е. (2005): "Лики русского донкихотства", *Вестник Европы*. No 16. URL:http://magazines.russ.ru/vestnik/2005/16/ba26.html

ГАСПАРОВ, М. Л. (1984): *Очерки истории русского стиха. Мелодика, ритмика, рифма, строфика.* Москва. Наука.

Русский и западноевропейский классицизм. Москва. Наука.1982.

ЗАПАДОВ А, В. (1979): *Поэты XVIII в. (М. В. Ломоносов, Г. Р. Державин).* Москва. Издательство Московского университета.

ЗАПАДОВ, А. В. (1984): *Поэты XVIII в. (А. Кантемир, А. Сумароков, В. Майков, М. Херасков)*. Москва. Издательство Московского университета

Русский и западноевропейский классицизм. Москва. Наука.1982.

ЗАПАДОВ А, В. (1979): *Поэты XVIII в. (М. В. Ломоносов, Г. Р. Державин).* Москва. Издательство Московского университета.

ЗАПАДОВ, А. В. (1984): *Поэты XVIII в. (А. Кантемир, А. Сумароков, В. Майков, М. Херасков)*. Москва. Издательство Московского университета

ЛОТМАН, Ю. М. (1996): "Очерки по русской культуре XVIII в." В кн.: ЛОТМАН, Ю. М. *Из истории русской культуры*. Т. IV (XVIII – начало XIX века). Москва. Языки русской культуры.

ЛОТМАН, Ю, М. (1987): *Сотворение Карамзина*. Москва. Книга.

ОРЛОВ, П. А. (1991): *История русской литературы XVIII в*. Москва. Высшая школа.

ОРЛОВ П. А. (1977): *Русский сентиментализм*. Москва. Издательство Московского университета.

ЛЕБЕДЕВА, О. (2003): *История русской литературы XVIII века.* Москва. Академия.

ПАНЧЕНКО, А. М. (1984): *Русская культура в канун Петровских реформ.* Ленинград. Наука.

ТОПОРОВ В. Н. (1995): *«Бедная Лиза» Карамзина: Опыт прочтения*. Москва. РГГУ.

IV. LA LITERATURA RUSA DEL SIGLO XIX. MOTIVOS ESPAÑOLES EN LA LITERATURA RUSA DEL SIGLO XIX

4.1. PRINCIPALES TENDENCIAS (1800-1830)

La tendencia principal del movimiento literario en el periodo 1800-1830 consistió en el abandono de la dependencia de los géneros literarios más característicos de la época del Clasicismo y el paso a nuevos estilos literarios, creando una lengua literaria nacional rusa y dando paso a la aparición y formación del Romanticismo, y al nacimiento de la tendencia del Realismo, lo que está relacionado tanto con las circunstancias históricas de la época como con las principales tendencias literarias.

4.1.1. El contexto histórico

Entre las circunstancias históricas que influyeron en el desarrollo de Rusia y de la opinión pública en el país hay que destacar la crisis del sistema de servidumbre, cuyos primeros signos se dejaron sentir a principios del siglo XIX en toda la nobleza rusa, que era la única capa educada de la sociedad. Sin embargo, las ideas de la época ilustrada (las libertades democráticas, la igualdad de clases, la fraternidad de los pueblos, etc.), proclamadas por los filósofos franceses del siglo XVIII y apoyadas por los partidarios de la restricción de los poderes de la monarquía y de la liberación de los campesinos en aquel país, eran compartidas solo por una minoría de nobles.

La mayoría de los grupos privilegiados predominantes se oponían firmemente a las ideas de la Revolución Francesa 1789-1794, tras la cual las ideas de la Ilustración fueron repensadas. En primer lugar, se extendió fuertemente la confianza en la Razón absoluta como medio de curación milagrosa de las úlceras sociales. En segundo lugar, el monarca ya no era percibido por muchos nobles, incluidos los escritores, como portador de la Razón absoluta. En tercer lugar, el progreso social ya no se consideraba inevitable ni directamente dependiente de los deseos de las personas. Sin embargo, la ideología de la Ilustración seguía siendo muy influyente, dado que no se habían superado aún las principales contradicciones sociales y era preciso resolverlas para abrir el camino hacia la libertad personal y el poderoso desarrollo económico y cultural del país.

Los acontecimientos políticos y sociales dentro y fuera de Rusia habían contribuido a la fuerte influencia de la ideología de la Ilustración. La sociedad rusa había seguido de cerca el desarrollo de la Revolución Francesa. Su percepción en Rusia puede dividirse en tres etapas:

1ª (1789-1792). Proclamación de los Estados Generales de Francia. Proclamación de las libertades democráticas, que se aceptaron con entusiasmo.
2ª (1792-1793). Ejecución del rey, establecimiento de la dictadura jacobina y masacre sangrienta contra sus oponentes, que fueron percibidas negativamente.
3ª (1799), Llegada al poder de Napoleón reconcilió a parte de la nobleza rusa con la Revolución Francesa, pues Francia alcanzó libertades sociales importantes y comenzó a desarrollarse rápida y exitosamente.

Pronto para Rusia, como para otros países europeos, surgió un nuevo peligro, que una vez más provenía de Francia: el Emperador francés concibió una revisión violenta del mapa de Europa. Para Napoleón, el derrocamiento de los regímenes monárquicos fue un pretexto para establecer su dominio en el continente. Como resultado de ello, los estados y pueblos europeos perdieron inevitablemente su independencia nacional. Europa, incluida Rusia, se hundió en una serie de guerras continuas que contribuyeron al crecimiento de la autoconciencia nacional y del patriotismo.

En Rusia, el evento histórico más importante fue la Guerra Patriótica de 1812, que encontró su expresión en la literatura y en el arte rusos (en los poemas de D. V. Davýdov, en las fábulas del *El cuervo y la gallina* y *El lobo en la perrera* de I. A. Krylóv, en la oda *El cantante en el campamento de los guerreros rusos* de V. A. Žukóvskij, en la obra *Recuerdos en Cárskoe Seló* de A. S. Púškin, *Borodinó* de M. Lérmontov, etc.).

Las guerras contra Napoleón no solo provocaron un crecimiento del sentimiento patriótico nacional, sino que también condujeron al fortalecimiento del régimen autocrático, porque alrededor del Emperador ruso se unieron el pueblo y toda la nación; en estas condiciones, los partidarios de la liberación de los campesinos de la servidumbre y los opositores a la monarquía rusa tuvieron que guardar silencio por un tiempo. Pero con el final victorioso de la Guerra Patriótica, la derrota del ejército de Napoleón en la batalla de Waterloo, la entrada de las tropas rusas en París y el posterior regreso de los soldados y oficiales a su patria, y la formación de la Santa Alianza, que restauró las monarquías en los países liberados del emperador francés derrotado, las ideas democráticas empezaron a enraizar en la sociedad rusa. A su llegada al trono en 1801, Alejandro I pretendió liberar a los campesinos de la servidumbre y elaborar una Constitución, primero para Polonia, una parte de la cual estaba integrada en el Imperio Ruso, y luego, para Rusia. Sin embargo, las intenciones del nuevo zar no se hicieron realidad por la indecisión del soberano y, lo más importante, por la resistencia de la mayoría de los nobles, que creían que era

peligroso dar libertad a un pueblo inexperto y analfabeto, puesto que eso socavaría la situación económica de la nobleza y del país en su conjunto, y conduciría a la impunidad, el caos, los disturbios sangrientos y la anarquía general. Alejandro I no pudo llevar a cabo las reformas políticas y sociales que pretendía, pero sí realizó varias actuaciones notables: llevó a cabo la reforma de la administración pública, aprobó un estatuto que limitaba la intervención de las autoridades en los asuntos de la prensa, permitió la importación de libros extranjeros, abrió el Liceo Imperial, colegios y algunas universidades y accedió a que los latifundistas dieran la libertad a sus campesinos. Posteriormente, el poeta ruso Aleksándr Púškin atribuiría dos eventos de gran trascendencia al mérito del zar: la toma de París y la fundación del Liceo.

Las ideas de la abolición de la servidumbre y de la restricción del poder autocrático no desaparecieron de las mentes de los nobles rusos. Muy pronto comenzaron a surgir sociedades secretas que no temían expresar públicamente sus ideas, gracias a cuya popularidad entre los jóvenes nobles, el número de conspiradores alcanzó varios centenares. Primero surgió la llamada "Unión de la Salvación" (1815), que pronto se disolvió, y fue sustituida por la "Unión del Bienestar" (1818). En la primera mitad de la década de 1820 surgieron las sociedades secretas revolucionarias del Norte y del Sur, encabezadas por el poeta K. F. Ryléev y el coronel P. I. Péstel', cuyos miembros fueron luego conocidos como "decembristas", pues el 14 de diciembre de 1825 condujeron tropas a la Plaza del Senado y se negaron a jurar al siguiente zar, Nicolás I. La intervención de los nobles rusos fue duramente reprimida. Cinco "decembristas" fueron ejecutados en la horca y cientos de ellos enviados a Siberia a trabajos forzados.

El periodo entre 1800-1830 estuvo repleto de grandes acontecimientos históricos, que tuvieron un impacto indudable en el desarrollo de la literatura. Será precisamente entre 1815 y 1816, cuando, relacionado con la organización de las primeras sociedades secretas, surgió el Romanticismo civil y social, en el marco del Romanticismo ruso. Tras la sublevación de los "decembristas" contra la monarquía rusa, en 1825 el Romanticismo ruso entra en una nueva fase de su evolución. En este contexto de grandes acontecimientos históricos, el movimiento literario experimentará un florecimiento sin precedentes.

4.1.2. Las tendencias clave en la literatura

Los escritores rusos del siglo XVIII infundieron un contenido nacional a la literatura, si bien las formas nacionales aún no se habían desarrollado en sus obras, debido a que aquella no había adquirido todavía rasgos especiales como arte. La mayor parte de las formas literarias fueron tomadas de la literatura europea y el lenguaje literario aún no había sido elaborado adecuadamente. Los escritores utilizaban diferentes estilos, totalmente dependientes del sistema de géneros literarios del Clasicismo. De entre ellos, los géneros "elevados" (el poema heroico, la oda, la tragedia, las interpretaciones de los Salmos, etc.) requerían o bien un estilo "elevado",

o bien el estilo característico de los textos en eslavo eclesiástico; los "medios" (la elegía, la epístola, la canción, el romance, etc.) exigían un estilo "medio", utilizado tanto en los libros como en las conversaciones de la sociedad educada, y para los géneros "bajos" (la fábula, la comedia, etc.) demandaban un estilo "bajo", el discurso oral que utilizaban en la vida cotidiana tanto la clase educada como la gente corriente (el discurso del folclore nacional).

La dependencia del sistema de géneros del Clasicismo y la pluralidad de estilos literarios se convirtieron en un freno evidente para el desarrollo de la literatura rusa. Los principales esfuerzos de los escritores de principios del siglo XIX se centraron en superar la dependencia del sistema de géneros del Clasicismo y en alcanzar una lengua literaria nacional única, tareas que coincidieron con el desarrollo del Romanticismo y de las tendencias realistas claramente identificadas.

La literatura rusa de principios del siglo XIX produce una impresión muy diversa tanto en los historiadores de este período como en los contemporáneos; quedan aún por identificar los contornos claros del futuro desarrollo literario. La poesía es lo más importante, conserva su primacía en comparación con la prosa y el drama hasta la década de 1840. Es preciso destacar:

— la obra literaria de los clasicistas;
— la poesía y la prosa de los escritores de la Ilustración y su literatura moral, que se basa en la estilística, la filosofía racionalista y moral del siglo XVIII;
— la poesía, la prosa y el teatro de los sentimentalistas, que no cultivaban la razón, sino el sentimiento.

En la poesía de principios del siglo XIX aún se observa la influencia del Clasicismo, cuyas tradiciones de poesía civil fueron desarrolladas por los poetas de la sociedad literaria "Sociedad libre de amantes de la literatura, las ciencias y las artes" (Вольное общество любителей словестности, наук и художеств)"[1], cuyos poetas

1. La *Sociedad libre de amantes de la literatura, las ciencias y las artes*, que inauguró sus reuniones el 15 de julio de 1801 en San Petersburgo, además de a los escritores, incluía a personas interesadas en diferentes áreas de conocimiento: la filosofía, la historia, la jurisprudencia, la química, la mineralogía, la física, la arqueología, la pintura y la escultura. Su base ideológica y cultural la formaban las obras de famosos filósofos europeos, entre ellos, Montesquieu, Cesare Beccaria o Carlo Filangieri, que fueron traducidas diligentemente por los miembros de aquella, cuyo objetivo era liberar a la gente de la "ignorancia" y lograr la combinación armoniosa entre los intereses del individuo y los de la sociedad. Sin ser revolucionarios, fueron críticos con el despotismo y con el régimen de servidumbre. Pretendían influir en el monarca al que dedicaron varias obras. Consideraban la literatura como un bien público, pues tenía la capacidad de llevar de manera brillante los frutos de la educación a amplias capas de la nobleza. A finales de 1803, la *Sociedad* recibió el reconocimiento oficial, lo que le permitió reunirse abiertamente y publicar sus obras en sus propias revistas y almanaques (entre ellos, *El mensajero del Norte* (Северный Вестник), *Revista de literatura rusa* (Журнал русской словесности), *El amante de la literatura* (Любитель словестности), *El jardín de flores* (Цветник), *El heraldo de San Peters-*

(I. P. Pnin, A. E. Izmaílov, G. P. Kámenev, A. Ch. Vostókov y otros) constituían un grupo heterogéneo de personas. Unos se orientaban hacia el Clasicismo, tratando de renovarlo (I. P. Pnin, A. Ch. Vostókov, etc.), otros experimentaron la influencia del pre-Romanticismo y del Romanticismo (G. P. Kámenev, autor de la primera balada romántica rusa *Gromvál* (Громвал). Las principales ideas de los partidarios del Neoclasicismo fueron la proclamación del valor excepcional del ser humano, su mente, sus actos y sus derechos. En la oda *El ser humano*, el poeta I. P. Pnin canta el himno a la única creación razonable de Dios: el ser humano, que para él, es en la tierra lo mismo que Dios en el cielo. Otros poetas de esta Sociedad cantaron en su poesía las dignidades del ser humano y sus derechos naturales inalienables: el derecho a la libertad, el respeto a las leyes y un juicio justo. Hay que destacar que la oda de los poetas de la "Sociedad libre de amantes de la literatura, las ciencias y las artes" cambió notablemente en comparación con la de los clasicistas: su tema ya no era la destreza, las actuaciones del monarca o las victorias militares y celebraciones de la corte, sino el ser humano ilustrado con una razón suprema. Precisamente este tipo de hombre abstracto se convierte en protagonista de los cantos líricos. Se trata de un giro general de la lírica rusa hacia el ser humano, y posteriormente hacia la persona individual. De acuerdo con la idea del valor supremo del ser humano, los poetas de la Sociedad utilizaban palabras elevadas y solemnes para magnificar la gran creación de Dios. Al mismo tiempo, todo el poder de la ira poética se dirigía contra aquellos que privaban al ser humano de la libertad y de sus derechos. Este resentimiento también lo expresaban con ayuda de un vocabulario elevado (léxico eslavón y arcaísmos) y giros sintácticos complejos. Sin embargo, los poetas no crearon su propio estilo. Al actualizar la poesía de los clasicistas, se esforzaron por aumentar la expresividad semántica de la palabra, aunque, basándose en los principios estéticos del Clasicismo. Los poetas de la Sociedad, junto con los clasicistas, prepararon en gran medida la poesía civil de la década de 1820, que floreció con la obra literaria de los "decembristas".

Otra sociedad literaria, la "Sociedad de amigos de la literatura" (Дружеское литературное общество), se creó en enero de 1802. Entre sus miembros se encontraban, entre otros, los alumnos de la Universidad de Moscú y de su Colegio Universitario, Andréj y Aleksándr Turgénev, Vasílij Žukóvskij, Andréj y Micháil Kajsárov y Aleksándr Voéjkov. Sus miembros eran en su mayoría partidarios del Sentimentalismo y de Karamzín, a cuyo alrededor se reunieron más tarde jóvenes escritores, que aceptaron su reforma literaria y lingüística (Vasílij Žukóvskij, Aleksándr Turgénev, Aleksándr Voéjkov, Konstantín Bátjuškov, el joven Aleksándr Púškin, etc.), quienes adoptaron la idea de Karamzín de que una obra poética debe ser escrita con buen gusto artístico. En la base de esta concepción yacían los principios

---

burgo (Вестник Санкт-Перербурга), etc.). En algunas ocasiones, sus reuniones fueron visitadas por escritores famosos como K. N. Bátjuškov, I. A. Krylóv, V. A. Žukóvskij, A. A. Déľvig, A. S. Púškin, E. A. Baratýnskij, etc.

estéticos clave del Clasicismo, que en su momento fueron proclamados por Nicolás Boileau en su famoso tratado *El arte poético* (1674): la claridad lógica, la precisión en el uso de la palabra, la perfección sintáctica y la transparencia de la expresión del pensamiento. Sin embargo, en las obras de Karamzín y sus seguidores, dichos principios adquirieron un nuevo contenido: la claridad lógica, la exactitud del uso de la palabra y la transparencia del pensamiento se correspondían con el auténtico gusto artístico; desde el punto de vista de los clasicistas, dicho gusto artístico estaba determinado por reglas y conceptos racionales sobre lo "bueno" y lo "malo". Karamzín y sus seguidores negaron la concepción racional del gusto artístico, que, para ellos, no se relaciona con las reglas abstractas del Clasicismo sino con los rasgos especiales de la personalidad. El gusto artístico está encerrado en el alma y no existe fuera de ella. Esta nueva concepción condujo inmediatamente a una reevaluación radical de la estética del Clasicismo: la obra de arte debe ser "agradable" para la persona que lo lee, debe acariciar su oído y evitar las palabras y frases que dificultan su percepción. El lenguaje debe estar exento de las palabras eslavas antiguas y de los arcaísmos que ya han desaparecido de la comunicación oral y del habla de una persona educada. Por lo tanto, en la base del lenguaje poético había que poner el "estilo medio", que se utilizaba en la vida real de los nobles rusos. Por lo tanto, los escritores tenían que limitar el uso de otros estilos: la elocuencia "elevada" no estaba permitida por su sofisticación artificial y la elocuencia "popular", por su simplicidad y carácter grosero. Cuando el "estilo medio" se convirtió en la base de la reforma del lenguaje poético, los correspondientes géneros "medios" (la elegía, el mensaje, la canción, el romance, etc.) fueron los primeros en ser reclamados por la nueva poesía sentimental.

4.1.3. El Romanticismo ruso en el contexto del Romanticismo europeo

La formación de nuevas formas literarias en la literatura rusa de este período coincidió con una nueva concepción del mundo y del ser humano que surgió entre los siglos XVIII-XIX en la filosofía y en el arte, y que fue propuesta por jóvenes poetas y filósofos románticos alemanes, entre ellos, los hermanos Friedrich y August Schlegel, Novalis (Friedrich von Hardenberg) y Ludwig Tieck, que estaban influidos por la filosofía de Immanuel Kant, Gottlieb Fichthe, Friedrich Schleiermacher, Friedrich Schelling, etc.

Tras la Revolución Francesa y las guerras contra Napoleón, la idea de la personalidad como mayor valor del ser humano empezó a predominar en la conciencia de la gente. La personalidad de un individuo corriente, concreta, única en su integridad y originalidad, era tenida como medida de todas las cosas. La esencia de la personalidad residía no en la razón del ser humano, como se imaginaban los clasicistas, ni en el sentimiento, como defendían los sentimentalistas, sino en todo su mundo interior indivisible en capacidades y en cualidades. La cualidad principal del ser humano es la libertad del espíritu. El ser humano no puede depender de las

condiciones externas, de ningún tipo de disposiciones y reglamentos que violen su libertad y la de otras personas. Cada persona es un mundo único, un universo completo. El hombre percibe el mundo no solo por la mente ni solo por la sensación, sino por todo el ser. Sobre esta base, los románticos insistieron en las relaciones múltiples del ser humano con el mundo, que excluían cualquier unilateralismo, considerando, a diferencia de los clasicistas, que las relaciones nacionales y sociales no son las únicas ni las dominantes. Subrayan la importancia de los lazos sensuales de la persona y su entorno y dan gran importancia a las emociones, al lirismo, a la expresión, a la exaltación y a la percepción subjetiva. El romántico, por tanto, no estudia la vida, sino que la percibe de inmediato, en su totalidad, sin recurrir a la ayuda de la inteligencia, basándose tan solo en su intuición, no confía en el conocimiento teórico porque su pensamiento es "ingenuo" e intuitivo. Esa nueva concepción del mundo y de sus relaciones con el ser humano reconstruyó todo el sistema de géneros del Clasicismo. En su razonamiento, los románticos llegaron a comprender el arte como la forma espiritual más elevada de entre todas las conocidas.

Según la concepción romántica, el poeta entiende la naturaleza mejor que el científico, pero al mismo tiempo, el arte no es una imitación de la naturaleza, no es un juego, sino la vida misma. El arte es efectivo porque es capaz de transformar la vida. Los románticos aspiraban no solo a crear una imagen artística nueva, sino que querían transformar la realidad. Por lo tanto, el Romanticismo trató de igualar la vida y el arte: la vida debe convertirse en arte, es decir, estar llena de armonía y belleza, y el arte, a su vez, es la expresión más completa y perfecta de la vida. El arte, en la interpretación de los románticos, es el mediador absoluto y único entre la personalidad y el Universo, entre el hombre y Dios. Dado que la personalidad y el mundo social están en una relación hostil, el héroe romántico es fundamentalmente único y excepcional. Esto no lo convierte en pasivo, sino que, por el contrario, le da más fuerza espiritual y sed de acción.

De acuerdo con la concepción romántica, el mundo interior del ser humano es un universo que no se puede comprender porque siempre está lleno de misterio. El hombre representa el misterio más grande no solo para otras personas, sino también para sí mismo. El objetivo de la vida humana es, pues, sumergirse en las profundidades del espíritu y descubrir los secretos de su mundo interior. Y si esto es así, entonces, en la buena narración siempre debe haber algo misterioso e insondable. Por lo que la obra de arte de los románticos es fundamentalmente mística y misteriosa, independientemente del género que se trate. Siempre contiene algo mágico, extraño, inusual y sobrenatural.

Estas ideas de los románticos son complementadas por otro rasgo importante, a saber, su ironía. Los románticos vieron que en el mundo real, el ser humano no podía cumplir sus sueños ideales, lo que depende en gran medida de la limitación de la mente humana, del conocimiento y del lenguaje. En la mente de los románticos convivieron dos ideas opuestas: por un lado, anhelan el universo infinito, y por otro, se dieron cuenta de lo vano de sus esfuerzos. La ironía romántica modificó su percepción del mundo y su imagen artística, y permitió que el romántico

se elevara sobre la realidad y no se separara de ella, manteniendo su capacidad de actuar. El romántico se situaba constantemente entre la creación y la destrucción, entre la existencia y el caos. Por lo tanto, evitaba toda percepción unilateral de la vida, en su imaginación, el mundo no parecía solo algo amable y perfecto sino hostil y real. Esto significaba que la ironía romántica conducía a la libertad del espíritu romántico.

El Romanticismo constituyó una época entera en el desarrollo histórico de la humanidad, similar a las del Renacimiento y la Ilustración. Sus ideas abarcaron todos los países europeos y penetraron en todas las áreas de la actividad espiritual del ser humano: en la filosofía, en la economía, en el arte e, incluso, en la medicina. En un sentido estricto, el Romanticismo se entiende como una tendencia artística en el arte y, en particular, en la literatura. En otro más amplio, el Romanticismo es una tendencia literaria que puso en el centro al ser humano libre, que aspira hacia un universo infinito, que no depende de las circunstancias históricas ni sociales y que posee rasgos excepcionales y misteriosos.

4.1.4. Rasgos nacionales específicos del Romanticismo ruso

Los rasgos específicos del Romanticismo europeo se reflejan también en el ruso, sin embargo, existen divergencias entre ambos. A diferencia de los países europeos, donde la independencia del ser humano se había convertido en un hecho consumado, y numerosos países habían sido liberados del régimen feudal, en Rusia, todos los campesinos sufrían el régimen de servidumbre, pues la influencia de las relaciones patriarcales había sido mucho más fuerte que en otros países, y durante un periodo más largo predominaron las ideas de la Ilustración, por lo que, cuando surge el Romanticismo ruso, la idea de individualismo sonaba aún más debilitada. La "ironía romántica" tampoco es típica del Romanticismo ruso. Todos estos rasgos aparecerán en este movimiento más tarde, después de la aniquilación de la rebelión de los "decembristas". Estas diferencias no impiden, en absoluto, las circunstancias y los hechos que unen el Romanticismo ruso con su homólogo europeo del que forma parte. El sentido de la personalidad individual, su libertad, sus derechos, su orgullo, su honor y dignidad en Rusia no fue menos agudo que en los países europeos. Esto se notaba especialmente en el aumento de la autoconciencia nacional, que dio un poderoso impulso a las guerras contra Napoleón y la Guerra Patriótica de 1812. La esperanza de liberar a los campesinos del régimen de servidumbre se disipó. La nobleza rusa, aunque era personalmente independiente, no se sentía libre, al estar bajo la presión de un régimen autocrático, dispuesto en cualquier momento a violar sus derechos. Sin embargo, los cambios en la conciencia de la sociedad eran ya significativos: los valores espirituales pasaban rápidamente de la esfera de la ideología del Estado a la del individuo, dejando de actuar como requisitos abstractos fuera de la persona, como ocurría en la filosofía y la literatura del siglo XVIII, para pasar a convertirse en patrimonio del ser humano. Todo esto

trajo consigo el dominio de los motivos románticos en la vida y en la literatura, al mismo tiempo que las ideas de la Ilustración no desaparecieron de la realidad rusa sino que pasaron a ser interpretadas de forma romántica.

Pueden distinguirse varias etapas en el Romanticismo ruso:

1. La década de 1810: el inicio del Romanticismo ruso y la creación de la lírica psicológica romántica por los poetas Vasílij Žukóvskij y Konstantín Bátjuškov. A la corriente psicológica del Romanticismo ruso pertenecen los poetas que cultivaban las ideas de la autoeducación y el perfeccionamiento de sí mismo como forma más segura de transformación espiritual de la realidad y del hombre;
2. La década de 1820: en esa época, las tendencias clave fueron: 1) la aparición y formación de una corriente civil romántica en la poesía de los "decembristas" (Fëdor Glínka, Kondrátij Ryléev, Wilhelm Küchelbecker/ Kjucheľbéker y Aleksándr Bestúžev-Marlínskij), a la que pertenecen los románticos que creían que el ser humano se educa sobre todo en la vida social y pública, y, por lo tanto, debe ser destinado a la actividad civil; 2) el Romanticismo psicológico, cuyas figuras clave fueron Aleksándr Púškin, Evgénij Baratýnskij, Pëtr Vjázemskij y Nikoláj Jazýkov;
3. La década de 1830: el surgimiento de la corriente filosófica en la poesía de Evgénij Baratýnskij y Fëdor Tjútčev, la penetración del Romanticismo en la prosa y su amplia difusión en el género de la novela y el florecimiento del Romanticismo en la obra de Michaíl Lérmontov. A la corriente filosófica del Romanticismo ruso pertenecen los escritores que creían que el camino del ser humano en el mundo estaba predestinado desde el cielo y dependía enteramente de las leyes generales del Universo y no de las circunstancias sociales y psicológicas.
   No hay fronteras insalvables entre estas corrientes y sus diferencias son relativas: los poetas de las diversas corrientes no solo tienen divergencias sino que también interactúan entre sí.
4. La década de 1840: debilitamiento del Romanticismo y su desaparición del primer plano de la literatura rusa.

4.1.5. Las sociedades literarias. "La tertulia de los amantes de la lengua rusa" (Беседа любителей русского слова) y "Arzamás" (Арзамас). La polémica sobre la lengua literaria

Los problemas de la literatura rusa de este periodo fueron: la búsqueda de una lengua literaria unificada y la combinación de estilos y su uso apropiado y preciso en los diferentes géneros literarios y con sus diferentes fines artísticos. Su solución adquirió un carácter polémico y un matiz de parodia, relacionados con la organización y la actividad de dos famosas sociedades literarias: "La tertulia de los

amantes de la lengua rusa" (Беседа любителей русского языка) (1811-1816) y la de Arzamás (Арзамас) (1815-1818).

A principios de 1800, Nikoláj Karamzín publicó varios artículos (*¿Porqué en Rusia hay pocos talentos literarios*? (1802), entre otros), donde afirmaba que los rusos no eran capaces de exponer algunos temas psicológicos y filosóficos cuando hablaban en ruso, ni podían expresar sus experiencias con precisión y claridad, mientras que en francés, esas mismas experiencias se transmitían fácilmente. Por lo tanto, Karamzín vivió una contradicción, característica de las costumbres lingüísticas de los nobles rusos de la época: el fenómeno del bilingüismo. Para la nobleza rusa era más fácil hablar y escribir en francés que en ruso. Fueron muchos los escritores, incluido Aleksándr Púškin, que lo confirmaron. Algunos poetas, como, por ejemplo, Pëtr Vjázemskij, primero escribían poemas en francés y luego los traducía al ruso.

A principios del siglo XIX, en Rusia, la lengua francesa fue un medio de comunicación y de diplomacia. Gracias al francés, la cultura rusa había incorporado numerosos conceptos relacionados con la Revolución Francesa, el pensamiento público europeo y la filosofía y la literatura, que en un primer momento no se habían podido expresar claramente en ruso, debido a que, como escribía Nikoláj Karamzín en su artículo *¿Porqué en Rusia hay pocos talentos literarios*? (1802), todavía no eran muchos los verdaderos escritores en Rusia, que aún no habían tenido tiempo de ofrecer modelos en muchos géneros literarios, ni de enriquecer las palabras con ideas sutiles, ni ocasión de mostrar cómo expresar agradablemente algunos pensamientos, incluso, ideas corrientes. Mientras tanto, en opinión de Karamzín, los escritores ayudaban a los ciudadanos a pensar y a hablar. La falta del desarrollo de la lengua literaria rusa afectó al orgullo nacional de Karamzín, gran patriota. Soñaba con que el ruso llegara a ser tan rico como el francés. La admiración de Karamzín por la cultura francesa, por lo tanto, no tuvo nada que ver con la galomanía.

Karamzín se preguntaba qué había que hacer para que el ruso se pudiera comparar con las grandes lenguas del mundo; y él mismo respondía que la lengua literaria debía convertirse en lenguaje hablado, en el lenguaje de la sociedad educada e ilustrada. Escribió que tenemos que hablar como se escribe y escribir como se habla. En este sentido, la lengua francesa puede servir como modelo porque se caracteriza por el uso de palabras exactas y una sintaxis clara. Karamzín y sus seguidores creían que era necesario acercar el lenguaje libresco al hablado para borrar las diferencias entre ellos, para "destruir el lenguaje libresco" y crear "uno intermedio", basado en un estilo intermedio de la lengua literaria.

Las ideas de Karamzín fueron inmediatamente criticadas con dureza por Aleksándr Semënovič Šiškóv,[2] quien respondió a aquel con un tratado titulado

2. Aleksándr Semënovič Šiškóv (1754-1841) fue almirante, escritor, filólogo, militar y estadista ruso. Ocupó los cargos de Secretario de Estado y Ministro de Educación Popular. Famoso conservador, se convirtió en uno de los principales ideólogos rusos de la época de la Guerra Patriótica de 1812. Fue también Presidente de la Academia Literaria de Rusia.

Razonamiento sobre el antiguo y nuevo estilo de la lenga rusa (Рассуждение о старом и новом слоге российского языка) (1803), en el que se opone frontalmente a las principales ideas de Karamzín. Frente a la convicción de este de que Rusia necesitaba la asimilación de conceptos occidentales, Šiškóv protege la cultura nacional de la influencia extranjera y afirma que Rusia debe mantenerse a salvo de los efectos ideológicos y culturales de Occidente, en general, y de Francia, en particular. Según Šiškóv, el objetivo principal es proteger los valores y los santuarios nacionales de las ideas peligrosas de Occidente. Sobre la cultura francesa, opinaba que la nación que desató el terror jacobino, que destruyó la monarquía y que rechazó la religión, es una nación de destructores y carece de rasgos positivos y creativos, por lo tanto, su filosofía, su literatura y toda su cultura solo tienen un significado negativo y únicamente son capaces de sembrar violencia e incredulidad. Llegó a la conclusión de que Rusia no debía asimilar la falsa Ilustración Europea, sino proteger su pasado. Solo así el país se podía salvar de la negativa influencia francesa. Si Karamzín pensaba en el futuro, Šiškóv, por el contrario, se movió mentalmente hacia atrás, soñando con volver al pasado, resucitando las costumbres patriarcales y la lengua arcaica rusa. No estaba satisfecho ni con el futuro ni con el presente, defendía una esperanza utópica en el desarrollo, que iba a convertirse en regresión, y no en progreso. Con el fin de dirigir el movimiento de la cultura rusa hacia sus raíces, Šiškóv defendió el uso del eslavo eclesiástico, lengua en la que ya no se hablaba en la vida cotidiana. Creía que la base del lenguaje literario no debe ser la lengua hablada o el estilo "intermedio", sino el eslavón de los libros eclesiásticos, que, en su opinión, era la raíz y la base principal de la lengua lieraria rusa, a la que añade riqueza, espíritu y belleza. Señala que no existía una literatura profana en lengua eslavona porque se trataba de una lengua eclesiástica. Afirmaba también que en Francia ya había escritores laicos pero en Rusia, antes de las reformas de Pedro I, los rusos seguían conservando el lenguaje de los cánticos espirituales antiguos, de los libros sagrados y de las reflexiones sobre la Majestad de Dios y la fe, que enseñaba al hombre a vivir espiritualmente.

Šiškóv reconocía que tras las reformas de Pedro I y Catalina II en Rusia, las obras de los pensadores y escritores europeos estaban a disposición de todos, dando lugar a nuevas costumbres y autores seglares. Desde entonces se había iniciado el deterioro de las costumbres de los nobles rusos, quienes, en su opinión, no conservaban las costumbres nacionales a diferencia del pueblo (es decir, toda la parte no nobiliaria de la nación), porque habían sido educados solamente en la escritura, en las costumbres y en los libros rusos. Llegó a la conclusión de que, además del estilo libresco, en la base de la lengua literaria debía estar incluida la elocuencia popular, es decir, las palabras, expresiones y frases que se encuentran en el folclore, en el lenguaje de los plebeyos, campesinos, comerciantes, es decir, en la lengua vulgar.[3] Por lo tanto, Karamzín y Šiškóv llegaron a la conclusión de

3. Ch. A. Moser (1992): *The Cambridge History of Russian Literature*. Cambrigde: Cambridge

la necesidad de la existencia de un solo lenguaje literario, entendiendo su creación como un asunto de importancia nacional y estatal. Sin embargo, si Karamzín insistía en la convergencia del lenguaje libresco con la lengua hablada, Šiškóv ni siquiera se permitía tal pensamiento. En la base de la lengua literaria, Karamzín propuso poner un estilo "intermedio", mientras que Šiškóv defendía un estilo "elevado" y un lenguaje hablado. Ambos escritores estaban seguros de que la literatura, creada sobre principios lingüísticos propuestos por cada uno, contribuiría a la unificación de todas las clases sociales sobre una base nacional común.

Karamzin y Šiškóv abrieron también el camino al Romanticismo (el tema del pueblo y su pasado histórico y la idea de la originalidad de la cultura popular de Šiškóv fueron abrazadas por los románticos), pero a diferencia de Karamzín, que estaba inspirado por la idea de un movimiento gradual y natural hacia adelante, Šiškóv defendió un movimiento hacia adelante como un retorno artificial y antinatural hacia atrás.

Con el fin de formar en sus ideas a los futuros jóvenes escritores, Šiškóv creó una sociedad literaria la "Tertulia de los amantes de la lengua rusa", cuyo núcleo fue el propio Šiškóv, el famoso poeta G. R. Deržávin y el escritor I. A. Krylóv. Además, en las sesiones de dicha "Sociedad" participaron también A. S. Griboédov, V. K. Kjuchel'beker y otros escritores famosos. Será precisamente en la obra literaria de A. S. Griboédov y en los poetas "decembristas", donde mejor se refleje la idea nacional-romántica, proclamada por Šiškóv.

Las ideas de Šiškóv fueron duramente criticadas en 1810 por D. V. Dáškov[4], en las páginas de la revista *El jardín de flores* (Цветник), donde cuestionaba la afirmación de aquel sobre la pretendida identidad del eslavo eclesiástico y del ruso. Demostró que las palabras del eslavo eclesiástico eran solo uno de los medios "auxiliares" estilísticos disponibles. En opinión de Dáškov, Šiškóv no era un filólogo profesional y su teoría carecía de toda base científica. Así comenzó un debate animado y fundamental entre los seguidores de Karamzín y los de Šiškóv. Frente a los seguidores de este último, que defendían la idea de la identidad nacional de la literatura, los karamzínistas afirmaban que esa idea no contradecía la orientación hacia la cultura y la educación Europeas, única fuente de formación del nuevo estilo literario.

En 1815 surgió otra sociedad literaria bajo el nombre de "Sociedad Arzamás de personas desconocidas" o, de forma breve, "Arzamás", entre cuyos miembros es preciso destacar ante todo a los poetas Vasílij Žukóvskij, Pëtr Vjázemskij,

---

University Press, p. 113. Para información más detallada sobre las opiniones de Karamzín y Šiškóv, Véase Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский, *Споры о языке в начале XIX века как факт русской культуры,* En: Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 358. Труды по русской и славянской филологии: XXIV. Литературоведение. Тарту, 1975.

4. Dmítrij Vasíľevič Dáškov (1788-1839) fue poeta y escritor ruso, fundador de la sociedad literaria "Arzamás".

Konstantín Bátjuškov y Aleksándr Púškin. "Arzamás" surgió como una sociedad centrada principalmente en la controversia con la "Tertulia de los amantes de la lengua rusa" y la Academia de Ciencias de Rusia. El lenguaje de los discursos de "Arzamás", repleto de citas literarias y alusiones, estaba dirigido a un interlocutor formado en Europa, capaz de captar el subtexto y sentir la ironía.

En opinión de los miembros de "Arzamás", las obras de Šiškóv y sus seguidores eran bastante ridículas, estaban vacías, y mostraban su propia insolvencia. El estilo elevado obsoleto de Šiškóv se convierte en objeto de parodias alegres y sarcásticas de los miembros de "Arzamás".

En 1816, la "La tertulia de los amantes de la lengua rusa" dejó de existir, si bien "Arzamás" siguió funcionando hasta 1818, cuando desapareció del ambiente literario. Ambos puntos de vista sobre el lenguaje literario moderno tenían ventajas y desventajas. Karamzín, haciendo hincapié en la importancia del estilo "medio" del lenguaje hablado de la sociedad educada y, centrándose en él, no tuvo en cuenta inicialmente el papel estilístico de los estilos "elevado" y "bajo". Šiškóv, al prestar atención a los dos, rechazó el estilo "medio", el lenguaje hablado. La lengua literaria rusa moderna no se podría haber creado si los escritores hubieran ido solamente por el camino de Karamzín o de Šiškóv. Los tres estilos tenían que participar en su creación y así ocurrió.

Sobre la base del lenguaje literario hablado y el estilo "medio", enriquecido con los estilos "elevado" y "bajo", gracias a los esfuerzos de todos los escritores de principios del siglo XIX, se formó un lenguaje literario unificado, lo que no supuso el comienzo de la unificación de la nación, como esperaban Karamzín y Šiškóv, sino que, por el contrario, el abismo entre la clase baja y la nobleza rusa se hizo cada vez más profundo. Este problema social se convirtió en tema de reflexión de todos los escritores y pensadores rusos, desde Púškin hasta Tolstój. Sin embargo, el principio creador en la elaboración del lenguaje literario moderno unificado ha tenido un impacto total en la literatura. Precisamente gracias a esto, la literatura rusa en muy poco tiempo alcanzó el nivel de las principales literaturas europeas. Los orígenes de su enorme desarrollo están relacionados con la vivaz controversia entre los miembros de "Arzamás" y los seguidores de Šiškóv, llena de un contenido serio y esencial.

Hay que atribuir a Púškin, sin lugar a dudas, el mérito principal de la creación de una lengua literaria unificada. La controversia sobre la lengua literaria rusa contribuyó al hecho de que la literatura abandonara el sistema estricto de géneros, dirigiéndose al juego de estilos, aprovechado de forma virtuosa por Aleksándr Púškin en su novela en verso *Evgénij Onégin*, por Michaíl Lérmontov en sus poemas y por Nikoláj Gógoľ en sus primeras narraciones. Dicha controversia abrió un espacio tanto para el desarrollo de la tendencia romántica en sus corrientes psicológica y social como para la formación de las bases realistas de la literatura rusa en la obra de Iván Krylóv, Aleksándr Griboédov, Aleksándr Púškin, Michaíl Lérmontov y Nikoláj Gógoľ.

4.1.6. Vasílij Žukóvskij

Vasílij Andréevič Žukóvskij, (1783-1852) poeta y traductor, autor de numerosas elegías, romances, baladas y obras épicas, fue el verdadero manantial del Romanticismo ruso. La mayoría de sus obras son traducciones libres que cubren una impresionantemente amplia selección de poetas, desde Firdawsī hasta Schiller.

En una ocasión, Žukóvskij afirmó que la vida y la poesía eran una misma cosa. Estas palabras, clave para su destino y su obra permiten entender el significado oculto de esa frase. Estaba convencido de que la capacidad de creación es un don de Dios; en sus reflexiones, la poesía adquiere un significado social y religioso: "La Poesía es hermana terrenal de la Religión celestial". Su propósito es sagrado: "la Poesía es Dios en los santos sueños de la tierra" y el arte poético es la encarnación y la expresión de Dios en formas extremadamente expresivas y variadas. Dios nos da la oportunidad de contemplar las imágenes poéticas —creía Žukóvskij— para que nunca olvidemos la hermosa y perfecta vida celestial que existe donde Él reina. De esta forma, entre la vida terrenal y la celestial se establecen un parentesco, una intimidad, una permeabilidad y una conexión duradera. Según Žukóvskij, la vida no se interrumpe ni desaparece, sino que se divide en dos partes: la terrenal ("aquí") y la celestial ("allí"). Mientras el ser humano realiza su viaje terrenal, no puede abandonar la tierra y mudarse al cielo. Y las almas que han pasado a la morada celestial y continúan su viaje de vida no pueden regresar a la existencia terrenal. La vida verdaderamente hermosa, armoniosa y moralmente perfecta, por supuesto, está donde está Dios. Es eterna, feliz y pura. La vida terrenal, por el contrario, es pecaminosa, transitoria, temporal, carece de perfección y está llena de tentaciones y sufrimientos. Para que el ser humano crea en la verdad de la vida celestial, Dios le envía signos visibles, tangibles, sensibles y comprensibles, símbolos de la vida real, única y auténtica, es decir, signos poéticos de objetos y fenómenos. El ser humano siente constantemente su presencia y, por eso, no pierde la fe en una vida mejor, aspira a su patria espiritual celestial, deseando que el alma comprenda el Reino eterno e infinito en el que reside el espíritu libre. Estos deseos animan al ser humano a mejorar su vida terrenal y a sí mismo en términos morales y espirituales. Pero para entrar en el área celestial debes limpiarte los vicios terrenales, arrepentirte de tus pecados. Para ello, el ser humano pasa por pruebas y sufrimientos que no debe rechazar y de los que no debe quejarse. El sufrimiento es el bien que se le ha enviado para purificar el alma de la maldad de la tierra.

La poesía en las actividades religiosas y sociales es un puente entre dos mundos. Está dotada de un poder espiritual especial para ver los valores eternos, perfectos y preciosos a través de objetos transitorios, temporales y de los fenómenos de la vida terrenal "ininteligible". Esto añade a la poesía dualidad y contradicción: estaba obsesionada con el deseo de expresar en el lenguaje humano las leyes secretas del Universo, pero no podía alcanzar lo deseado, debido al enigma de sus secretos. El medio creador de la poesía en la tierra es el poeta, dotado del don de aprender y

expresar todo lo hermoso. Estas ideas religiosas y románticas son importantes para comprender la poesía de Žukóvskij y toda la literatura rusa.

— *Elegía al cementerio de la aldea* (Сельское кладбище). El primer poema que trajo la fama a Žukóvskij en los círculos literarios fue la *Elegía al cementerio de la aldea*, traducción del poema con el mismo nombre del poeta Inglés Thomas Gray. El conocido filósofo y poeta ruso Vladímir Solovëv llamó a esta elegía de Žukóvskij "el comienzo de la poesía rusa verdaderamente humana". El título del poema y el género indicado por el subtítulo *Elegía* se ajusta completamente a los sentimientos tristes y la reflexión.

La elegía en su contenido original es una canción lírica triste sobre la muerte. En la época antigua, tenía precisamente este significado. Pero luego, con el desarrollo de la poesía lírica, su contenido se amplió y se convirtió en una canción triste sobre cualquier pérdida, porque la privación de los sentimientos y de los deseos se considera una especie de muerte, de desaparición y de olvido. Por ejemplo, la separación de un ser querido o de un amigo es también pérdida y también "muerte", pero solo temporal, figurada, metafórica. Y, sin embargo, es muy amarga y hace sufrir al ser humano, como si en realidad perdiera a un ser querido.

Žukóvskij eligió para traducir una elegía de tipo clásico: se trata de una muerte real y el poeta reflexiona en el cementerio sobre una tumba. Esta elegía recibió un nombre especial: elegía del cementerio. Está llena de reflexiones sobre objetos y fenómenos, lo que la convierten en un tipo especial de elegía, que recibe el nombre de "meditativa". Dado que los objetos de reflexión pueden ser diversos, las variedades de elegías pueden ser también distintas: elegía histórica, elegía filosófica y elegía triste, en la que el poeta se somete a experiencias psicológicas sobre su desafortunado destino.

En la primera estrofa de la elegía, el poeta describe a un campesino que vuelve a casa, cruzando a través del cementerio de la aldea y reflexionando sobre la muerte prematura de su joven amigo. El poeta elige un tiempo de transición entre el día y la noche: el crepúsculo; a los románticos les encantaba representar la naturaleza en un estado móvil cuando el día da paso a la noche o la noche, al día. En la elegía de Žukóvskij, el día metafóricamente se asocia con la vida, y el crepúsculo, con la muerte, que aún no ha llegado, pero que ya está cerca. El mismo paisaje del cementerio simboliza el ciclo de la vida en la naturaleza, la repetición del ciclo laboral y vital: por la mañana el campesino sale de su casa, por la noche vuelve a ella. Después de su muerte, otro campesino recorrerá el mismo camino de la vida. Todo está sujeto a una repetición eterna, a un retorno sin fin, que incluye la vida y la muerte. El ser humano morirá, pero sin duda volverá al mundo de los vivos como un recuerdo, y la muerte no es capaz de mantener permanentemente a un difunto en sus brazos, porque la memoria devuelve su imagen a los vivos. Žukóvskij hace sentir toda la complejidad de estos pensamientos y sentimientos ya en la primera estrofa, donde están presentes una idea y una entonación constante de reflexión sobre la vida y la muerte. Todo este paisaje refleja el estado de ánimo del campesino y,

al mismo tiempo, el del mismo poeta, que precisamente así, y no de otra manera percibió el alma del campesino que regresa a su casa. El tema de la muerte de la primera estrofa se intensifica en las siguientes, haciendo que el estado de ánimo sea cada vez más alarmante. Poco a poco, el "nebuloso crepúsculo" cubre toda la naturaleza, y finalmente, cuando todo se sumerge en la oscuridad y se congela a su alrededor, el poeta se pone a pensar en el cementerio y en la muerte, para él, todos los seres humanos son iguales ante la muerte despiadada:

> La muerte conquista, incluso, al rey, al favorito de la gloria,
> Ella busca a todos... y alguna vez los encontrará.

Es ridículo disputarse títulos y riquezas, y todo lo que es tan apreciado en la sociedad, si el fin de todos es el mismo sin excepción y el abismo eterno nos absorberá a todos, independientemente de nuestro estatus social en el mundo terrenal. Žukóvskij pone al ser humano ante el espejo de la eternidad, y, en este sentido, se convierte en un humanista que se compadece de los afligidos, de los enfermos y de los oprimidos. El ser humano, incluso el fallecido, conserva para el poeta una grandeza y un valor inmutable. Al principio de la elegía, Žukóvskij escribió sobre el sueño eterno, sobre la amargura que supone el saber que los muertos nunca resucitarán. En las estrofas posteriores, al lamentarse de esto, el poeta se reconcilia con la inevitabilidad de la muerte. Y en la elegía comienzan a sonar los motivos de la memoria, de los recuerdos y de la esperanza. En el poema aparece un movimiento contradictorio: los que dejan la vida terrenal recuerdan a los vivos, y los vivos animan a los muertos: escuchan su voz, sienten su aliento y la llama del amor en ellos no se desvanece. Las almas de los muertos aspiran hacia las de los vivos, y en las almas de los vivos cobran vida las de los muertos. Gracias a la memoria se elimina así, de forma tan inesperada, la brecha entre los que están vivos y los que están muertos. Y si hay una conexión entre los muertos y los vivos, entonces el sueño no será inútil ni la desesperanza, inferior a la fe. En las estrofas finales de la elegía, el pensamiento del poeta sobre la humanidad cambia a un plano diferente, habla de un "joven poeta fallecido" y de la misión de la poesía, que no permite que desaparezca la memoria del ser humano, y, por lo tanto, tampoco él mismo desaparece sin dejar rastro, condenado a la eternidad. La desesperanza puede ser superada: tras la muerte, el ser humano no muere. Lo recuerdan. La muerte es inevitable, pero no omnipotente. Frente a su umbral quedan las ansias terrenales, los vicios y los pecados, pero no desaparece la esperanza en la memoria, el perdón y la salvación:

> Caminante, reza cerca de esa tumba;
> El difunto poeta encontró en ella un refugio contra todas las alarmas terrenales.

Así, Žukóvskij, el primer romántico ruso, heredó la tradición del Sentimentalismo. El poeta descubrió la vida del corazón; su poesía calmaba las almas, despertaba la sensibilidad, la empatía y la compasión. En su opinión, el objetivo del arte

no consiste en despertar las pasiones contradictorias en los corazones y avivarlas hasta que estallen, sino en sustituir la confrontación por la paz y la armonía. En este sentido, el Romanticismo ruso temprano se distingue del europeo en que no representa una resolución de las contradicciones ni una sumisión al destino, sino una tragedia y un drama,

Con Žukóvskij se amplían extraordinariamente las posibilidades de la poesía rusa, ante todo en lo que a la transmisión de los sentimientos, del estado psicológico y del mundo interior del ser humano se refiere. Antes de Žukóvskij, en la poesía rusa, la vida del corazón no se reflejaba de forma tan convincente y brillante. Precisamente él abrió el ámbito de la vida interior.

— *Un bardo en el campamento de los guerreros rusos* (Певец во стане русских воинов). Posteriormente, Žukóvskij escribió numerosos poemas, en los que predominaba la expresión poética del mundo interior. En esta conocida oda, que pertenece al genero de la lírica civil, Žukóvskij ensalza a los soldados rusos que lucharon en la guerra de 1812 contra Napoleón.

La oda clásica se caracterizaba por un estilo elevado y una entonación solemne. Sin embargo, Žukóvskij evitó todo esto: los soldados, incluso los altos mandos, en la oda de Žukóvskij bajan de las inalcanzables alturas a la tierra y son presentados como amigos, con los que el bardo va a la sangrienta batalla y recuerda a los caídos. Él conoce las alegrías personales y las desgracias, las hazañas y la tristeza de los señores de la guerra. De esta forma, el sentimiento patriótico del poeta se hace profundamente personal y las palabras y expresiones que se encuentran generalmente en las elegías y baladas penetran en la oda, adquiriendo así un carácter melancólico y lírico. Precisamente Žukóvskij dio al tema patriótico un toque individual e íntimo, desproveyéndolo de su frialdad y solemnidad, reconfortándose con el calor del alma y la palabra del poeta.

— *El Mar* (Mope).

Uno de los rasgos especiales de la poesía de Žukóvskij, que es el de inspirar y animar a todas las cosas, se reflejó brillantemente en su famosa elegía *El Mar*, donde Žukóvskij describe el paisaje marino en sus diferentes estados, pero su pensamiento está ocupado por otra idea: piensa en el ser humano. Con este fin, personifica el mar, le da vida. Como ocurre con el ser humano, el alma del mar también oculta un "secreto profundo", que el poeta quiere desentrañar. A través de esta imagen metafórica del mar se pueden descubrir algunos conceptos románticos clave de Žukóvskij. En primer lugar, para él, el mar es algo móvil, ansioso, su tranquilidad es engañosa; la causa de su ansiedad se encuentra en su posición entre la tierra y el cielo, adora el cielo y aspira a él, pero siempre teme que los cielos sean conquistados por las fuerzas del mal, perdiendo entonces el objeto de sus aspiraciones y esperanzas ("te admira el cielo y tú, mar, estás preocupado por él"). En segundo lugar, la imagen creada por Žukóvskij, religiosa y filosófica, está relaciona con sus nociones de cautiverio y bullicio terrenal, que carecen de la perfección, pureza y

belleza celestiales impecables que son anheladas por todo lo vivo de una manera irresistible. Se trata de una aspiración hacia lo mejor, que es la ley que sustenta el ser. En tercer lugar, la elegía de Žukóvskij se refiere no solo al mar ni solo a la naturaleza, sino también al hombre y a la humanidad, que no pueden existir, ni vivir, ni respirar sin un ideal, de lo contrario perderían el significado y el propósito previsto para ellos por Dios.

— *Teón y Esquines* (Теон и Эсхин).

Es inestimable la influencia moral de Žukóvskij en el pueblo y en la literatura rusa, a la que enriqueció con un contenido profundamente humanista. Su énfasis moral y humanista se refleja ante todo en el poema *Teón y Esquines*, que contiene la esencia moral de su poesía:

> Pensando que soy humano,
> Mi alma renace.

"Este poema, —escribió el crítico literario ruso V. Belínskij,— se puede considerar como el programa de toda la poesía de Žukóvskij, una declaración de sus principios básicos".

En el poema, cuya acción tiene lugar en la antigua Grecia, en la era del nacimiento del cristianismo, se comparan los diferentes destinos de dos amigos, Teón y Esquines, reflexionando lo que constituye la felicidad de una persona: la gloria, la riqueza, la carrera, el oficio, el cargo, la dignidad personal, el honor personal intachable, una fuerte amistad, un gran amor o una fe persistente e inquebrantable. Dos protagonistas entienden la felicidad personal de manera diferente. Esquines la buscó fuera de su propia alma, en el mundo exterior, en las fronteras lejanas y en el placer pero no la encontró. El sabio Teón vivió en silencio en su tierra natal, dedicado al cuidado de su alma, y a pesar de la desgracia (murió su amada), encontró la verdadera felicidad. Se dio cuenta de que uno debe buscar la felicidad en su alma y de que nada, ningún bien temporal, puede reemplazarla. Incluso, el sufrimiento experimentado por Teón se convierte en fuente de nuevos sentimientos amorosos para él: fortalece su alma, aprende a aceptar sin demora la ley de la naturaleza, porque el amor de Teón no se agota, y cree que en el futuro le espera una cita alegre con su amada. Allí, en el otro mundo, nunca se separarán y nada podrá alejarlos.

Según la visión del mundo del poeta, la felicidad del hombre y el sentido de su vida no están en el interés exterior, sino en él mismo, en el poder de su alma.

—*Las baladas de Žukóvskij.*

Los románticos en seguida prestaron atención al género de la balada, que permitía al poeta amplias oportunidades de expresar el mundo interior del ser humano. Con sus interpretaciones de baladas populares, los románticos crearon una tipo de balada literaria, basada en un desarrollo del tema fantástico o mitológico, destacando el dominio de las fuerzas superiores o fatales sobre el ser humano.

En la poesía de Žukóvskij pueden distinguirse tres tipos de baladas: las "rusas" (entre otras, *Ljudmíla* (Людмила), *Svetlána* (Светлана) y *Las doce doncellas durmientes* (Двенадцать спящих дев); las "antiguas": *Aquiles* (Ахилл), *Casandra* (Кассандра), *Las quejas de Ceres* (Жалобы Цереры) y *La celebración de los vencedores* (Торжество победителей); y las "medievales": *El castillo de Smáľgoľm* (Замок Смальгольм), *Balada sobre una anciana* (Баллада о старушке) y *El Caballero Rollón* (Рыцарь Роллон), etc.

Todos los títulos de las baladas son convencionales y están relacionados con el desarrollo del tema de cada una de ellas. El subtítulo "balada rusa" subraya la remodelación de la balada medieval en el espíritu nacional. En las "baladas rusas", Žukóvskij resucita el antiguo motivo de las canciones populares históricas y líricas: la chica espera a su novio que está en la guerra. La trama de la separación de los amantes es extraordinariamente importante, porque en ella vive la moral popular, que toma a menudo una forma ingenua y religiosa.

Žukóvskij, en primer lugar, comenzó a escribir las baladas rusas, en las que dominaba un tono de amor melancólico, el regocijo en la tristeza, que luego se extendería a las baladas antiguas y medievales. Poco a poco, el tema del amor fue dando paso a los temas morales y civiles, interpretados por el poeta de una manera lírica.

Una de las historias más místicas en la poesía popular alemana fue la historia sobre la boda entre un hombre difunto y una muchacha viva. Los románticos adoraban tramas de este tipo por su expresivo matiz nacional y por el desprecio a todo lo normal y razonable. Žukóvskij eligió para traducirla una de las baladas del poeta alemán Gottfried August Bürger, titulada *Lenora* y le puso el nombre de *Ljudmíla* (1808). En ella, la protagonista, Ljudmíla, espera a su novio que está en la guerra, lo echa de menos y, finalmente, pierde la esperanza y se desespera. "El corazón se negó a seguir creyendo" —escribe Žukóvskij. Está expresión tiene dos significados: Ljudmíla perdió la fe, tanto en el hecho de que el novio no hubiera muerto como en la misericordia de Dios, que le prometió que se lo devolvería vivo de la guerra. Ella cree que el novio está muerto, que Dios no cumplió su promesa y que es una sentencia del destino la que la privó de su felicidad. Así entra en un gran conflicto con Dios, cuya rebelión contra Él, contra el destino, es una blasfemia, un pecado imperdonable, tal y como le dice la madre a Ljudmíla. Sin embargo, la protagonista le responde: "Querida, para mí los sufrimientos del infierno no significan nada. Si mi novio y yo estamos juntos, cualquier lugar me parecerá el paraíso". Al igual que Fausto vende su alma a Mefistófeles por el bien del conocimiento, Ljudmíla sacrifica su alma por el bien del amor. El destino aparece en la balada como un jinete nocturno, que se parece a su novio y la lleva al cementerio, donde la espera la tumba. Así, el destino resulta más fuerte que el ser humano, y el Jucio Final siempre es definitivo. El trágico final de la balada consiste en que Ljudmíla advierte de lo que puede pasar con el ser humano si la desesperación conquista su alma: se niega a creer y cae en el desaliento. La frustración y la desesperación, según Žukóvskij, no pueden ser absolutas, son siempre relativas. Sin embargo, cualquier balada contiene elementos fantásticos y el lector entiende que el mundo de las baladas se

relaciona con las leyendas, con los acontecimientos excepcionales y maravillosos. Esto significa que en la balada conviven dos mundos: el real y el irreal, y se puede creer o no en su veracidad. El lector comienza a darse cuenta de que el autor de la balada lleva a cabo un juego literario con él. Todo lo que tiene lugar en la balada se asemeja a un sueño, y el lector parece estar en dos estados al mismo tiempo: en el sueño y en la realidad.

En otra de las baladas rusas, *Svetlána*, (1808-1812) se repite el desarrollo del tema de la balada *Ljudmíla*, pero tiene otro final. La protagonista no muere y obtiene la felicidad: su novio vuelve después de una larga separación, y Svetlána espera una fiesta de bodas. Žukóvskij comienza la balada con la descripción de los ritos y costumbres populares relacionados con la fiesta religiosa de la Epifanía de Nuestro Señor.

Las representaciones populares se combinan con las religiosas, con la fe inagotable en Dios y en la bondad de sus designios. El nombre de Svetlána proviene de las palabras свет 'luz', светлый 'luminoso' y se asocia con la expresión "la luz de Dios" (Божий свет), que penetró en su alma. Y aunque Svetlána echa de menos a su novio, confía en reunirse con él y espera la ayuda de Dios. La fe en Dios no se ha agotado en ella, y Svetlána constantemente se dirige a Él buscando apoyo espiritual:

> Me duele el corazón,
> Consuélame mi ángel de la guarda.

Svetlána no actúa como Ljudmíla, no protesta contra su destino, sino que con humildad y respeto, sin perder la fe, reza por la felicidad. Por esta fe inquebrantable, Dios la salva: en su sueño Svetlána ve a una "paloma blanca", enviada por Dios, que en realidad es un ángel que luego la protegerá de los muertos.

El elemento fantástico en la balada *Svetlána* adquiere un significado diferente. Todos los eventos terribles (como el encuentro nocturno con su novio muerto, que quiere llevársela a su tumba) le ocurren a la protagonista solo en sueños. Svetlána se despierta y disfruta de una mañana invernal soleada, de un día brillante. Celebra su victoria sobre la oscuridad de la noche mientras se suceden cambios en su alma y espera el encuentro con su prometido vivo y real, mientras la naturaleza ya celebra la victoria del bien sobre el mal, la felicidad sobre la infelicidad, el despertar sobre el falso sueño, la vida sobre la muerte. Y en esto, según el pensamiento de Žukóvskij, hay una gran verdad, dada a nosotros por Dios:

> El mejor amigo que tenemos en esta vida. —
> La fe en la Predestinación
> La ley de Dios dice:
> Aquí la desgracia es un falso sueño,
> La felicidad es el despertar del alma.

La balada creada por Žukóvskij es una obra lírica y épica con una trama aguda, tensa, dramática, en su mayor parte fantástica, que narra la derrota o victoria del ser humano en un choque con su destino.

— *Baladas antiguas.*

En las baladas antiguas, Žukóvskij ha romantizado notablemente la mitología. El poeta consideraba la antigüedad como una transición de la naturaleza y la barbarie a una sociedad civilizada. Žukóvskij trató de penetrar en las características de otro periodo histórico. Está interesado en el espíritu más antiguo del mundo, la originalidad de las sensaciones íntimas y su expresión verbal o mimética. En baladas como *Aquiles* (Ахилл), *Casandra* (Кассандра), *Las quejas de Ceres* (Жалобы Цереры) y *La celebración de los vencedores* (Торжество победителей) se encuentra la visión del mundo del ser humano antiguo, interpretada originalmente por el poeta. Al recrear el espíritu de la antigüedad, Žukóvskij, por supuesto, poetiza la historia, convirtiendo a los dioses antiguos y héroes en personajes románticos. Así, por ejemplo, en el estilo romántico de Schiller, interpretó el mito de Ceres, la diosa de la fertilidad. En un primer plano de la balada aparece el tema del amor dramático materno, a la luz del cual se explica el cambio de las estaciones y el ciclo en la naturaleza. La triste Ceres llora a su hija, de la que violentamente le separó Plutón. Los sentimientos de la madre afligida, sus gemidos y su tristeza se funden con la alegría cuando Ceres contempla las fuerzas fértiles de la tierra, junto con la cual resucita la imagen de su hija perdida.

— *Baladas medievales.*

Las baladas medievales de Žukóvskij resucitan historias fantásticas sobre el amor prohibido o "eterno" (pero no compartido), sobre el poder, la astucia de la crueldad, la envidia, la traición, los sentimientos tiernos y las pasiones dolorosas.

En todas sus baladas, Žukóvskij de alguna manera refleja los ideales de la verdad y de la humanidad. Los nobles protagonistas siempre son exaltados, inspirados por los mejores sentimientos humanos y nunca los traicionan. Por ejemplo, en la balada original *El arpa de Eolo* (Эолова арфа) la acción tiene lugar en los alrededores del castillo, donde dominaba el poderoso caballero Ordal. Arminio, un cantante pobre se enamoró de la hija de aquel, la joven y bella Minvana. Su amor era un amor imposible y trágico. Al contar esta historia de Arminio y Minvana, el poeta crea la imagen lírica del amor agitado y doloroso, eterno e inmutable, que ilumina la vida. El monumento al amor inquebrantable y el símbolo de la cercana unión de los enamorados en el mundo celestial sigue siendo el arpa eólica con sus tristes sonidos que le dicen a Minvana lo que pasó con su amante Arminio, exiliado. Žukóvskij llenó la balada de sonidos dulces, con una entonación triste creada por las palabras hábilmente elegidas de una serie semántica y estilística. La alternancia de versos largos y de otros comparativamente cortos reprodujo el sonido del arpa, que le dijo a Minvana que "la Tierra está vacía y Arminio la abandonó para siempre". El amor no realizado "aquí", se llevará a cabo "allí" donde hay una "vida eterna sin

separación". Y cuando se interrumpió la vida terrenal de Minvana, comenzó su vida eterna en el amor y en la felicidad con su amado: "dos sombras se ven, uniéndose vuelan a su refugio celestial....".

Tras abandonar la lírica y las baladas, Žukóvskij se dedicó a traducir obras originales de carácter épico. Terminó la traducción de los poemas épicos orientales *Nala y Damayanti*, *Rustem y Zurab*, y fragmentos de *Mahabhárata* pero su trabajo principal fue la traducción de la *Odisea* de Homero, a la que dedicó siete años de su vida (1842-1849).

4.1.7. Konstantín Bátjuškov

Konstantín Nikoláevič Bátjuškov (1787-1855) entró en la historia de la literatura rusa del siglo XIX como uno de los fundadores del Romanticismo ruso. Nació para la poesía y se convirtió en un poeta de primera magnitud. En su juventud se interesó por la poesía antigua (Virgilio, Horacio), la filosofía de la Ilustración francesa (Voltaire, Denis Diderot) y la literatura del Renacimiento italiano.

En 1806, Konstantín Bátjuškov publicó su primer poema titulado *Sueño* (Сон) en el que, por un lado, se refleja la tradición sentimental, y, por otro, ya se aprecia una visión romántica del mundo.

Bátjuškov interpreta el sueño como la clave para la inspiración poética y la imperfección del mundo real. El sueño es el camino hacia la libertad espiritual; según el poeta, el amor, la juventud y la belleza de la naturaleza son valores verdaderos y los más sabios genios son Anacreonte, cantante del placer, la antigua poetisa griega Safo de Mitilene, que cantó al amor sensual, y el poeta romano Horacio, que tanto en la horas de alegría suprema como en el umbral de su muerte tuvo el don de sumergirse en el sueño y escapar de la realidad. El sueño se convierte, entonces, en un atributo del poeta, en su valor supremo. La tristeza que acompaña al sueño no puede vencer la alegría. Estos dos estados de ánimo (la alegría de soñar y la tristeza existencial) se convertirán en los motivos clave de la poesía de Bátjuškov.

De acuerdo con las tradiciones poéticas anacreónticas, el poeta ensalza la tranquilidad y el disfrute de la vida en el pueblo, abandonando el bullicio de la ciudad y la gente. En los poemas de Bátjuškov (*Consejo a mis amigos* (Совет друзьям) y otros)) se recoge el motivo de las alegrías epicúreas y de los placeres sensuales de la vida en la naturaleza rural. A Bátjuškov le atraían el amor, la amistad, el arte, la belleza de la naturaleza, que para él son más elevados y más incuestionables que los bienes prácticos como la gloria y el bullicio de la vida diaria. En estos poemas se refleja su frustración por la existencia prosáica y la realidad cotidiana, donde el poeta no encuentra ni grandes pensamientos, ni sentimientos sinceros y profundos, ni culto a la belleza. Para Bátjuškov, "el sueño", "la fantasía" de otro mundo dulce, donde reina la alegría, donde florece la juventud, bajo el deleite de las canciones, el amor y la amistad, son más reales y vitales que los "sabios aburridos" que aspiran a la gloria, al lujo y a los honores.

En 1809-1810, el poeta llega a la conclusión filosófica de que existe una profunda brecha entre el sueño y la realidad. Estaba convencido de que la vida se le da al hombre para el disfrute espiritual y sensual de sus placeres, con los que se hace más hermoso y perfecto. Pero la realidad destruye las mejores aspiraciones del alma. Al igual que muchos intelectuales nobles de la época, Bátjuškov encontró la satisfacción en sí mismo y trató de separar el mundo íntimo personal de la realidad, convirtiéndolo en el centro del Universo. Consideraba que los placeres sensuales y espirituales terrenales son posibles para una persona con un alma virtuosa, y de que se puede conseguir la felicidad, aislándose de la realidad y sumergiéndose en el mundo de los altos intereses espirituales y culturales.

El disfrute de los dones de la vida (lo que se llama *epicureísmo* o logro del bien personal por medio de los placeres sensuales, y el *hedonismo* o aspiración hacia la bondad, entendida como el placer) se convierte en el sueño de Bátjuškov. Sin embargo, este sueño siempre es humano y casto, repleto de belleza y espiritualidad.

El poeta se dirige a Horacio y a Tibulo, y más adelante, a la poesía de amor de Francesco Petrarca; le atraen también las obras de los poetas rusos que cultivan los motivos anacreónticos, horacianos, epicúreos y hedonistas. A diferencia de Vasílij Žukóvskij, que cantaba sobre el alma que aspira hacia la felicidad, pero que no puede alcanzarla en el mundo terrenal, Bátjuškov relacionaba su sueño de felicidad con los valores del "mundo terrenal". En este optimismo, a pesar del escepticismo, consiste la peculiaridad de su filosofía romántica y de su poesía. Este rasgo específico de la obra de Bátjuškov llamó la atención del crítico ruso Vissarión Belínskij: "La tendencia principal de la poesía de Bátjuškov es muy opuesta a la de Žukóvskij, porque los rasgos principales de su poesía son la certeza y la claridad… En las descripciones del sentimiento amoroso, Bátjuškov en absoluto es un romántico. Una sensualidad delicada es el énfasis de su poesía y el elemento predominante de su lírica amorosa"[5]. Las diferencias entre la poesía de Žukóvskij y la de Bátjuškov, descritas por Vissarión Belínskij, son evidentes. Por un lado, en la poesía de Žukóvskij predomina la añoranza por lo sublime, los sentimientos ambiguos y nebulosos y, por otro, la poesía de Bátjuškov se distingue por la claridad, el poeta describe sentimientos bastante terrenales, pero expresados de forma dinámica, brillante y visible.

Sin embargo, Belínskij exageró demasiado las diferencias entre ambos poetas románticos, pues tienen más rasgos en común que diferencias. Tanto Žukóvskij como Bátjuškov se abstraen de la realidad cotidiana y se sumergen en el mundo de los sueños y de las fantasías románticas. Al igual que Žukóvskij, Bátjuškov no se centra en la imagen del mundo exterior, objetivo, sino en la expresión del mundo interior, pero transmitido a través de los movimientos visibles, de las poses, de

5. В.Г. Белинский (1955): *Полн. собр. соч.* Т. VII. М., Издательство Академии наук СССР. С. 224.

las expresiones faciales, de los gestos, de las pinturas plásticas y escénicas. Por lo tanto, la poesía de Bátjuškov presenta una variedad diferente del Romanticismo ruso temprano.

En sus poemas de los años 1809-1811, entre otros en *Falso miedo* (Ложный страх), la *Canción de Madagascar* (Мадагаскарская песня) y *Los Campos Elíseos* (Элизий), surge la imagen de la juventud sensual y de la pasión fuerte, que experimentan los jóvenes. Pero esta pasión no es un triunfo silencioso y ciego de la naturaleza, sino que es un sentimiento delicado e inteligente. Bátjuškov la exalta y en sus poemas adquiere un contenido espiritual excepcional. Así, el poeta describe una cita nocturna (*Falso miedo*) y la victoria de la atracción mutua sobre la vergüenza. Ante el lector tiene lugar una pequeña escena, muy dinámica, que se caracteriza por el cambio de los sentimientos vivos, terrenales, naturales y psicológicamente verdaderos. La naturalidad de los movimientos del alma se transmite en imágenes visibles y entendidas por el corazón ("mano temblorosa", "ella se aprieta al pecho…, respirando con dificultad...". Los dioses antiguos y los personajes mitológicos (Himeneo, Amur, Morfeo) están envueltos en un juego de amor.

El disfrute del amor en muchos poemas se convierte en el disfrute de la vida y de las alegrías naturales. El amor hace que una persona no solo sea feliz, sino que también sea una persona íntegra que vive en armonía con la naturaleza y con el resto de personas. En el poema *Alegría* (Радость), un joven que tras escuchar de su amada su palabra preferida" ¡Te amo!", quiere contárselo a todo el mundo, para que la alegría penetre en otros corazones. Incluso, la naturaleza responde favorablemente al sentimiento correspondido y lo ensalza.

En el famoso poema *La bacante* (Вакханка), que es la interpretación de un episodio del poema *Déguisements de Vénus* (1803) de Evariste de Parny, Bátjuškov sumerge a los protagonistas y a los lectores en una atmósfera de potente pasión pagana. En el poema de Evariste de Parny predomina el elemento del juego amoroso, muy típico de la poesía erótica francesa del siglo XVIII; a diferencia del episodio bastante estático del encuentro amoroso presente en el poema francés, Bátjuškov recrea la persecución amorosa enclavada "en la fiesta de Erígone". El poeta dio al episodio un carácter de ritual pagano. A la estática y frialdad del juego frívolo en el poema de Evariste de Parny, Bátjuškov contrapone la dinámica de la persecución y el éxtasis de la sensación de amor, que desde su punto de vista caracterizan la visión del mundo antigua pagana: la protagonista es "frenética", su pasión "en el corazón vierte fuego y veneno". El episodio de amor en el poema de Bátjuškov no es un boceto estático, sino un cuadro dinámico y pintoresco del juego amoroso apasionado, en el que triunfa el sentimiento vivo y sensual. Todo el poema habla de la plenitud de la vida y de los sentimientos terrenales. Así, Bátjuškov adorna la sensualidad, elevándola espiritualmente; el poeta introduce a los personajes de la mitología griega para dar alegría a los sentimientos amorosos y crear un ambiente de armonía, inmediatez, despreocupación epicúrea y sabiduría.

Sería un error pensar que Bátjuškov se centra exclusivamente en el amor. Esta pasión le parece, por supuesto, una de las manifestaciones más armoniosas y bellas

del alma, pero el amor en su interpretación siempre es espiritual y está relacionado con la bondad, la compasión, la sensibilidad y el desinterés.

En los años 1812-1816 en la poesía de Bátjuškov aparecen otros temas y motivos relacionados con los acontecimientos históricos: el poeta sirve en el ejército, participa en la guerra contra Napoleón y se convierte en testigo de la rendición de París. El resultado de sus reflexiones sobre la historia y el destino del ser humano en el proceso histórico fue la creación de una elegía de nuevo tipo: la llamada elegía épica e histórica. Ya en la elegía *El cautivo* (Пленный) (1814) aparecieron signos significativos de las nuevas demandas artísticas. Trata de un soldado ruso capturado por los franceses. El poema no está escrito en nombre de un "yo" lírico, sino en nombre de un protagonista objetivo, separado del autor. Toda la elegía es un monólogo del cautivo que añora su patria en el extranjero. Su soledad es interpretada por el poeta como una consecuencia de un "destino cruel" que le arrancó de su tierra natal. Por lo tanto, la tristeza metafísica adquiere en esa elegía una motivación histórica.

Un estado de ánimo trágico también se revela, aunque de otra manera, en el poema *La sombra de un amigo* (Тень друга) (1814). Bátjuškov se basa en un trágico acontecimiento: la muerte de Iván Aleksándrovič Pétin, poeta romántico y amigo cercano, que cayó en la batalla de Leipzig en 1813. La muerte prematura de su joven amigo se convirtió en un golpe terrible para el sensible corazón de Bátjuškov. La elegía empieza con el recuerdo del poeta fallecido, pero de repente su alma se sobresalta, y ve en sueños o en la realidad el fantasma de su compañero muerto. Y nuevas impresiones trágicas sobre él conmueven su corazón, el poeta se emociona y no puede responder a preguntas metafísicas insolubles como ¿Qué es nuestra vida? ¿Es una preparación para ir a otro mundo? ¿O un espejismo que se esfuma como el humo?

De esta forma, la poesía de Bátjuškov en este periodo incluye temas históricos y filosóficos. Su visión del mundo adquiere un matiz trágico, su desilusión por la realidad no está relacionada con causas morales, ni con la falta de educación de la gente, sino con su interpretación romántica de la historia: en su opinión, el desarrollo histórico es predefinido y fatal. Estos motivos filosóficos se reflejan ante todo en sus elegías épicas históricas *En las ruinas de un castillo en Suecia* (На развалинах замка в Швеции) y *El destino de Odiseo* (Судьба Одиссея), escritas en 1814.

En la elegía *En las ruinas de un castillo en Suecia*, el poeta reflexiona sobre las peculiaridades de la existencia humana en un castillo ruinoso, donde todo evoca el ambiente de las batallas heroicas, el coraje, la fuerza, la fidelidad y las "huellas de años heroicos pasados y de gloria". El recuerdo de acontecimientos épicos y heroicos es la base de la elegía, aunque esa imagen épica e histórica está impregnada de un sentimiento triste: ahora solo el recuerdo pervive en estos lugares y solo puede dar vida a ruinas sordas que duermen "un sueño muerto". El lugar, donde en otra época tuvieron lugar grandes hechos históricos, actualmente se encuentra solo:

Unos escombros, un reja formidable, un foso cubierto por plantas.
Postes y un puente antiguo con cadenas de hierro fundido,
Fortalezas de granito cubiertas con alfombras de musgo
Y una larga serie de ataúdes.

La era épica de los héroes pasó y se convirtió en cenizas. Otrora aquí habitaron fuertes músculos y el espíritu de los ricos. Los pensamientos del poeta sobre el tiempo épico y sus héroes van acompañados de una triste reflexión sobre la muerte y las esperanzas vanas no solo de las personas, sino también de civilizaciones enteras. Motivos como el "tiempo despiadado" y la "muerte inevitable" son clave en la elegía y se basan en la comparación de un pasado heroico y de un presente histórico que ya carece de gloria.

Los rasgos innovadores de la poesía de Bátjuškov consisten en que el sentimiento de frustración recibe una motivación histórica, por lo que la elegía se convierte en una meditación sobre el tema filosófico-histórico, sobre los obstáculos despiadados del destino cruel.

En otra elegía épica histórica, *El destino de Odiseo*, el poeta llega a la conclusión de que no solo la historia es trágica sino también el destino del ser humano, sin embargo este puede mantener su dignidad a pesar de los brutales obstáculos de su destino. El protagonista, Odiseo, superó todas las pruebas, todos los obstáculos y se mantuvo valiente, digno y fuerte moralmente. Reflexionando sobre el destino de Odiseo, el poeta aspira a resolver problemas filosóficos: ¿Cuál es el sentido de la vida del ser humano? ¿Dónde se puede encontrar el apoyo moral en la confrontación con los obstáculos históricos fatales? ¿Ese apoyo moral del ser humano está fuera o dentro de él? Con el tiempo, en Bátjuškov se fortalece cada vez más la idea de la inmutabilidad del alma, la firmeza y el coraje frente a las circunstancias históricas, clave de la eternidad del talento poético. La dureza moral estoica se convierte en el pilar del poeta, que en este sentido, llegará a ser un modelo moral para poetas emblemáticos de la época como Aleksándr Púškin y Evgénij Baratýnskij.

El último período en la vida poética (1817-1821) de Bátjuškov está marcado por la creación de obras líricas significativas. Entre ellas destacan: las elegías *Tasso moribundo* (Умирающий Тасс), *La pérgola de las musas* (Беседка муз), *El sueño* (Мечта) y *Hay placer también en la salvajez de los bosques*... (Есть наслаждение и в дикости лесов…), las epístolas *A Nikíta* (К Никите), *A Vjázemskij* (П.А. Вяземскому) y *Žukóvskij, el tiempo todo lo absorberá*… (Жуковский время все поглотит…), grandes ciclos poéticos de versos *De la antología griega* (Из греческой антологии), *Imitaciones de los antiguos* (Подражания древним), etc.

En 1817, Bátjuškov escribió una gran elegía épica histórica *Tasso moribundo* (Умирающий Тасс), donde predomina el motivo romántico del destino como manifestación del poder de las fuerzas fatales sobre el ser humano. El destino individual del héroe se considera en el contexto de los problemas comunes del ser, el tenso drama de la obra es la consecuencia de un conflicto entre el protagonista y la realidad, que le conduce a un final trágico. Torquato Tasso en la interpretación

romántica del poeta es un religioso cristiano católico y ciudadano apasionado de Roma. Sin embargo, es un poeta que sabe amar y no rechaza los placeres terrenales. Toda la vida de Tasso está representada por Bátjuškov como una cadena de sufrimientos sin límites. El protagonista fue desterrado de todas partes, pero "... su alma no cambió". Como cristiano, Tasso cree en otro mundo y espera unirse con su amada Leonor. Entiende la vida terrenal como un duelo antes de la vida eterna. Por lo tanto, las experiencias de Tasso están motivadas por la cultura y los conceptos religiosos y sociales de la época medieval. Tasso se dirige mentalmente a Italia, ve su "dulce cielo", le encantan los caminos del Capitolio, las montañas sagradas y el río Tíber, "rey de todas las tribus". En la poesía de Tasso se inspirarán las hazañas de los Caballeros que llevan el cristianismo a Oriente Medio. Por último, él es un profeta, porque predica su trágico destino y lo acepta con coraje.

Otra de las grandes obras de Bátjuškov de este periodo se titula *Imitaciones de los antiguos* (Подражания древним). Precisamente en este ciclo poético de seis versos, el poeta alcanzó un increíble laconismo, una gran capacidad artística y mostró un gusto estético inconfundible. Los temas líricos en el nuevo ciclo siguen siendo los mismos: el amor y la muerte, el coraje y la fortaleza moral frente a en las turbulencias de la vida. En los versos finales aparece el llamamiento del poeta a la valentía. Lo que el protagonista espera en la batalla contra los obstáculos trágicos de la vida no es tan importante para él, para quien tiene mucha relevancia la siguiente idea: solo en la batalla se gana la victoria:

> ¿Quieres miel, hijo? —Entonces no tengas miedo de la picadura de la abeja; no tiene sentido.
> ¿Quieres la corona de la victoria? —¡Entonces, prepárate para la batalla!
> ¿Deseas perlas? —baja al fondo del río, donde vive el amenazante cocodrilo.
> ¡No tengas miedo! Dios decidirá. Es un padre valiente.
> Solo Dios dará a los audaces las perlas, la miel o la muerte ... o la corona[6].

Hay que destacar que la visión del mundo de Bátjuškov en este ciclo poético evoluciona desde el apolonismo (o culto a Apolo) y la amargura metafísica a través del estoicismo heroico hasta el cristianismo. Precisamente en dicha obra se encuentra una expresión clara de sus pensamientos profundamente trágicos sobre la vida.

Aleksándr Púškin calificó la obra literaria de los primeros románticos rusos Žukóvskij y Bátjuškov como "escuela de precisión armónica". Los méritos de esta "escuela" fueron los siguientes: gracias a la obra literaria de Žukóvskij y Bátjuškov por primera vez en la poesía rusa empezó a predominar el estilo "medio" y los géneros "medios" (elegía, epístola, poema lírico breve). Bátjuškov, al igual que Žukóvskij, creó un nuevo lenguaje poético (combinación de palabras de diferentes

6. La traducción es nuestra.

capas estilísticas y sus fórmulas sostenibles), adecuado para la expresión del mundo interior del ser humano. Con este fin, él, de manera similar a Žukóvskij, revivió en palabras los valores y los matices emocionales, los significados metafóricos, sus asociaciones significativas, todo lo que se llama el núcleo semántico de la palabra.

4.1.8. La obra literaria de los "decembristas"

Junto con la tendencia psicológica del Romanticismo ruso surgió una corriente civil o social, cuyo núcleo estaba compuesto por los escritores que serían conocidos como los "decembristas". Por lo tanto, el Romanticismo civil o social, también recibe el nombre de "Romanticismo de los decembristas", que, en realidad, es solo una parte de aquel. Incluye (en ciertos períodos) no solo la obra literaria de los participantes en las organizaciones clandestinas revolucionarias de los "decembristas", sino también la de los escritores que no participaron en aquel movimiento (P. A. Vjázemskij, A. S. Púškin, N. M. Jazýkov, etc.). Sin embargo, la formación de esta corriente está vinculada principalmente a las actividades literarias y públicas de los "decembristas", entre los que destacan P. A. Katénin, F. N. Glínka, V. F. Raévskij, K. F. Ryléev, los hermanos N. A. y A. A. Bestúžev, V. K. Kjuchel'beker, A. I. Odóevskij y A. Kornilóvič.

La formación de Romanticismo ruso civil o social está estrechamente relacionada con la creación de organizaciones revolucionarias como la *Unión de la Salvación* (Союз спасения) (1816-1817), la *Unión del Bienestar* (Союз благоденствия) (1818-1821) y las "Sociedades Secretas del Norte y del Sur" (Северное и южное тайные общества) (1823-1825). En los documentos de estas sociedades, que contenían ante todo los programas políticos de los "decembristas", se encuentra la interpretación de los objetivos de la literatura y del arte: la literatura se entendía como medio para la propaganda de sus opiniones políticas. Sin embargo, tenían diferentes gustos literarios. Entre ellos se encontraban escritores conservadores que se orientaban a las tradiciones del estilo elevado civil del siglo XVIII, es decir, hacia el Clasicismo y la concepción de la lengua literaria de A. S. Šiškóv y escritores innovadores que habían asimilado los principios estilísticos de la lengua poética de los románticos Žukóvskij y Bátjuškov. Entre los conservadores se encuentran P. A. Katénin, V. K. Kjuchel'beker, y entre los escritores innovadores destacan A. A. Bestúžev (Marlínskij), K. F. Ryléev, A. I. Odóevskij y otros. Sin embargo, en las obras literarias de los "decembristas", orientadas a estilos diferentes, se pueden encontrar las principales tendencias comunes en el periodo de florecimiento de aquel movimiento político, es decir, hasta 1825. En opinión de los "decembristas", el objetivo principal de la literatura consistía en educar los sentimientos y las opiniones políticas de los lectores. Esto afecta su relación con las tradiciones del siglo XVIII, con la época del Clasicismo. Desde la posición de los "decembristas", los sentimientos del ser humano no se originan en un círculo estrecho de amigos y familiares, sino en la actividad social, en los ejemplos civiles e históricos. Esto obligó a los "decembristas"

a recurrir a la historia nacional. El pasado histórico de diferentes pueblos (Rusia, Ucrania, Livonia, Grecia, tanto moderna como antigua, Roma antigua, la antigua Judea, etc.) se convierte más a menudo en un tema principal de sus obras.

Algunos períodos de la historia rusa, desde la perspectiva de los "decembristas", son clave, porque en ellos se ha expresado claramente el carácter nacional ruso. Uno de ellos es la formación y posterior trágica caída de las Repúblicas de Novgorod y de Pskov (la balada histórica de A. Odóevskij *Los embajadores de Pskov* (Послы Пскова) 1829-1830, la novela corta histórica de A. Bestúžev *Román y Ól'ga* (1823), etc.). Las Repúblicas de Nóvgorod y de Pskov se presentan por los escritores "decembristas" como modelo de sociedad civil, como forma óptima de Estado Ruso. En la obra literaria de los "decembristas" se contraponen la historia de las repúblicas de Nóvgorod y de Pskov y la historia de Moscú, que personificaba el despótico estado zarista (en esta oposición se construye, por ejemplo, la novela histórica *Roman y Ól'ga* de A. Bestúžev).

En la obra literaria de los "decembristas", valora de forma ambigua la figura de Pedro I y la época de sus reformas radicales. Las obras más importantes sobre este tema, que recogen posiciones opuestas, son los poemas *Pedro el Grande en Ostrogóžsk* (Петр Великий в Острогожске) y *Vojnaróvskij* (Войнаровский) de K. Ryléev, por un lado, y las novelas históricas breves y los artículos *Las costumbres de los rusos en la época Pedro I* ("*Sobre la vida privada del emperador Pedro I*, *Sobre los primeros bailes en Rusia*, *Sobre la vida privada de los rusos en la era de Pedro I*") («Нравы русских при Петре I» («О частной жизни императора Петра I», «О первых балах в России», «О частной жизни русских при Петре I») de A. Kornilóvič, por otro lado. El interés especial de los "decembristas" está relacionado con figuras históricas de Ucrania, como Bogdán Chmel'níckij, Mazépa, Vojnaróvskij, etc. (*Zinóvij Bogdán Chmel'níckij* (Зиновий Богдан Хмельницкий): la novela histórica breve de F. Glínka *Chmel'níckij* (Хмельницкий) y el poema *Vojnaróvskij*, de K. Ryléev, etc.).

El diapasón de géneros en la obra literaria de los "decembristas" es extremadamente amplio. En su herencia creativa encontramos géneros líricos como la elegía, la epístola y la oda, géneros lírico-épicos como la balada, la duma[7] o el poema lírico, géneros épicos como la fábula, la parábola, la novela histórica breve y obras de teatro como la comedia, la tragedia y el drama histórico.

Un rasgo específico del estilo literario de los "decembristas" fue su uso de palabras emblemáticas. Crearon su propio vocabulario poético y su propio sistema de imágenes clave con asociaciones bien definidas e inmediatamente reconocibles. Por ejemplo, las palabras *santo* ("el amor santo a la patria"), *sagrado* ("el deber sagrado") significan no solo un sentimiento fuerte y solemne, sino sobre todo un

7. Duma (en ucraniano: дума) es una obra lírica épica del folclore ucraniano sobre la vida de los cosacos de los siglos XVI-XVIII, que interpretaban los cantantes peregrinos llamados "kobzari".

sentimiento propio del ciudadano patriota, y actúan como sinónimos de la palabra *civil.* La palabra *eslavo* se asocia con el heroísmo y la libertad de los antepasados. También palabras como *esclavo, cadenas, puñal, tirano, ley* adquieren un matiz simbólico y se relacionan con los temas civil, histórico y patriótico. Es preciso señalar que para los "decembristas" fueron personajes representativos Cayo Casio Longino, Marco Junio Bruto Cepión (figuras políticas romanas que encabezaron la conspiración republicana contra César), Marco Porcio Catón (republicano romano que se suicidó después de establecerse la dictadura de César), Rafael del Riego y Flórez (quien se sublevó en 1822 para restablecer la Constitución de Cádiz), N. I. Pánin (estadista y aristócrata ruso que intentó limitar el poder de Catalina la Grande), N. S. Mordvínov (miembro del Consejo de Estado, que creía que el poder del zar debía estar limitado por la Constitución), etc.

Entre los poetas "decembristas" destacan K. F. Ryléev, V. K. Kjuchel'beker y A. I. Odóevskij. Uno de los más brillantes representantes de la Generación de los "decembristas" fue Kondrátij Fëdorovič Ryléev[8], cuya vida creativa duró poco tiempo: desde los primeros versos líricos y civiles de 1817-1819 hasta el último poema (principios de 1826), escrito en la fortaleza de Pedro y Pablo.

La fama literaria le llegó a Ryléev tras la publicación de la oda-sátira *Al favorito* (1820), escrita en un estilo bastante tradicional, pero con un contenido audaz. En su oda satírica, el poeta critica al poderoso Arakčéev, favorito de Pablo I y Alejandro I, y refleja sus ideales políticos republicanos. Los "decembristas" percibieron esa oda como el primer golpe al Estado zarista.

Al igual que otros poetas "decembristas", Ryléev utiliza palabras simbólicas para describir al favorito del zar, utilizando epítetos que tienen un matiz expresivo negativo: *tirano frenético* (тиран неистовый)*, insidioso* (подлый), *pérfido* (коварный), *astuto* (хитрый), *ingrato* (неблагодарный), que, por un lado, forman el campo semántico del "enemigo", que es la imagen del poderoso favorito del zar, y, por otro, un grupo léxico diferente (*hijos de la patria /* сыны Отечества*, libertad sagrada /* священная свобода*, hazañas / деяния*) que se relaciona con las imágenes de Casio, Bruto y Catón, que simbolizan el ideal moral y espiritual de Ryléev. Así, gracias al uso del léxico simbólico, las preguntas retóricas y las exclamaciones emocionales se contraponen a la imagen del poderoso favorito tirano y las emblemáticas de Casio, Bruto y Catón que se relacionan en la oda de Ryléev con el tema nacional patriótico de la destrucción de la monarquía rusa.

La peculiaridad de la poesía de Ryléev consiste en que no solo hereda la tradición de la poesía civil del siglo XVIII, sino que también asimila los logros de la

8. Kondrátij Fëdorovič Ryléev (1795-1826) poeta ruso, uno de los revolucionarios "decembristas". Encabezó la famosa sublevación del 14 de diciembre de 1825, conocida precisamente por ello como la "Sublevación de los Decembristas". Tras fracasar en su empeño, fue ajusticiado en la horca junto con otros cuatro cabecillas del movimiento el 13 de julio de 1826, en San Petersburgo. Es un brillante ejemplo de poeta cívico, luchador por las libertades y los ideales políticos.

nueva poesía romántica de Žukóvskij y Bátjuškov, en particular, el estilo poético del primero, utilizando las mismas fórmulas poéticas. Poco a poco en la poesía de Ryléev, los temas civiles e íntimos comienzan a cruzarse: en las elegías y epístolas penetran los motivos civiles, mientras que las odas y las sátiras reflejan los sentimientos interiores e íntimos. Los géneros y estilos comienzan a mezclarse. En otras palabras, en la corriente civil o social del Romanticismo ruso se producen los mismos procesos que en la corriente psicológica. Por un lado, el protagonista de las elegías y las epístolas (géneros que tradicionalmente se dedicaban a la descripción de los sentimientos íntimos) se enriquecen con los rasgos de la persona pública y, por otro, los temas civiles y patrióticos adquieren matices de emociones personales, es decir, el sentimiento patriótico se hace más íntimo. Esta tendencia es característica de toda la corriente civil del Romanticismo ruso, cuyos rasgos específicos se reflejan claramente en el poema de Ryléev *Voy a estar en un momento fatídico* (Я ль буду в роковое время…), donde, por un lado, son evidentes rasgos característicos de la oda y la sátira como: un léxico elevado *"tiempo fatal"* (роковое время)*, la dignidad del ciudadano* (гражданина сан), referencias icónicas a los nombres de los héroes de la antigüedad o del presente (Bruto, Riego) y una entonación oratoria, característica del discurso público dirigido a la audiencia; por otro lado, en este poema se reflejan los rasgos específicos de la elegía: toda la composición es una reflexión triste sobre la joven generación que rechaza las ideas civiles patrióticas.

En 1821, en la obra literaria de Ryléev comienza a formarse un nuevo género, la *duma*, obra lírica épica basada en eventos históricos reales. Ryléev destacaba que este género es una invención de la poesía eslava, que, como género folclórico existía desde hace mucho tiempo en Ucrania y Polonia. Sin embargo en la *duma* también se observan los rasgos específicos del himno, etc. Su composición se divide en dos partes: la primera narra la vida del protagonista y la segunda contiene la reflexión del autor sobre los valores morales de la vida del héroe. En la *duma* se mezclan dos lenguajes: el épico y el lírico.

Ryléev escribió treinta y dos *dumas*, entre las que destacan *Vladímir el Santo* (Владимир Святый), *Svjatosláv* (Святослав), *Olég el Sabio* (Олег Вещий), *Dmítrij Donskój* (Дмитрий Донской), *Kúrbskij* (Курбский), *Borís Godunóv* (Борис Годунов), *Pedro I en Ostrogóžsk* (Петр Первый в Острогожске), *Bogdán Chmel'níckij* (Богдан Хмельницкий), *Iván Susánin* (Иван Сусанин), etc.

Ryléev se propuso dar un amplio panorama de la vida histórica y crear imágenes monumentales de héroes históricos, pero con un estilo subjetivo-psicológico y lírico, cuyo objetivo fue dar un ejemplo heroico de patriotismo y despertar el librepensamiento en los corazones de sus contemporáneos. Como romántico, Ryléev puso en el centro de la historia nacional la personalidad del patriota y del librepensador. La historia, desde su punto de vista, es la lucha de los amantes de la libertad contra los tiranos. Las fuerzas que participan en este conflicto histórico nunca desaparecen ni cambian. De esta forma, Ryléev rechaza el principio de visión objetiva de los acontecimientos históricos, predominando en todas sus dumas el subjetivismo romántico.

Ryléev, independientemente de sus intenciones personales, deformaba la verdad histórica: sus protagonistas, que eran personas históricas reales, pensaban según las ideas de patriotismo y librepensamiento de los "decembristas", que no se diferenciaban en el autor y en sus personajes, lo que significa que Ryléev trató de hacer que los personajes principales fueran sus contemporáneos, planteándose así tareas contradictorias y, por lo tanto, imposibles.

Para hablar de la vida de los personajes históricos reales, Ryléev recurrió al lenguaje sublime de la poesía civil del siglo XVIII y principios del XIX, y para transmitir los sentimientos del héroe principal utilizó la estilística poética de Žukóvskij.

Entre los poemas románticos de Ryléev hay que destacar el titulado *Vojnaróvskij*, escrito en 1825 bajo la influencia de los poemas románticos de Byron (*El corsario*, *Parisina*, *El Giaour*) y de Púškin (*El cautivo del Cáucaso*, *La fuente de Bachčisaráj*). Esta composición se basa en el paralelismo de las descripciones de la naturaleza, tormentosa o apacible, que adquieren un carácter metafórico, y las reflexiones del héroe desterrado, cuya exclusividad es subrayada por su soledad. Habitualmente, el tema del poema se desarrolla a través de una cadena de episodios y monólogos del personaje principal. El papel de los personajes femeninos en comparación con el protagonista no tiene tanta importancia.

El poema *Vojnaróvskij* de Ryléev se convirtió en una de las páginas más brillantes en el desarrollo del género del poema romántico en el Romanticismo ruso, por varias razones. En primer lugar, la historia de amor, tan importante en el poema romántico, no tiene tanta relevancia en el poema de Ryléev. El conflicto amoroso no existe en el poema. La esposa de Vojnaróvskij se va voluntariamente con su marido deportado a Siberia y comparte su destino trágico con él. En segundo lugar, el poema se distingue por la reproducción precisa y detallada de los paisajes y la vida siberianos, abriendo al lector ruso la naturaleza de aquella región y la vida cotidiana de sus habitantes, cuyo carácter y vida austera coinciden con el espíritu rebelde del protagonista ("Me alegra el ruido de los bosques, me alegra la lluvia, la nieve y los aullidos de las tormentas, y el salpicar de las olas de los ríos agitados"). De este modo, la tormentosa naturaleza siberiana se convierte en la personificación del alma agitada y del librepensamiento del protagonista. En tercer lugar, la peculiaridad más importante del poema de Ryléev reside en la motivación inusual del exilio del personaje principal. En el poema romántico, la motivación del destierro del héroe adquiere un matiz ambiguo o misterioso, quedando oculta en algunos casos la causa de su exilio. Por lo contrario, en el poema de Ryléev se dice claramente que Vojnaróvskij llegó a Siberia no por su propia voluntad, ni por su frustración o afán aventurero, sino como un preso político, forzado a vivir allí por las circunstancias de su trágica vida. Los rasgos innovadores del poema de Ryléev consisten en la explicitación de las causas políticas del exilio del protagonista. Finalmente, en cuarto lugar, la trama del poema está relacionada con eventos históricos. El poeta tenía la intención de enfatizar la magnitud y el dramatismo de los destinos de Vojnaróvskij y su esposa, su librepensamiento y patriotismo. Como un protagonista romántico, Vojnaróvskij

se distingue por la ambigüedad: por un lado es un luchador contra el zar tirano y anhela la independencia nacional, y por otro, no es solo un preso político sino también un prisionero de su destino fatal ("Yo presentí mi destino fatal" / "Мне так сулил жестокий рок").

El poema romántico de los "decembristas" se caracterizaba por la agudeza del conflicto psicológico y civil, que condujo a los protagonistas inevitablemente al desastre: según los "decembristas", los héroes nobles y puros de espíritu murieron ante la realidad injusta y cruel, que les impidió alcanzar la felicidad. El mérito de Ryléev reside en que fue precisamente él quien introdujo el elemento épico e histórico en el poema romántico, creando la imagen de gran patriota y librepensador.

Entre las obras líricas épicas, un lugar destacado lo ocupan las conocidas baladas del poeta "decembrista" Aleksándr Ivánovič Odóevskij[9], *Zosíma* (Зосима), *La peregrina desconocida* (Неведомая странница), *La vieja profetisa* (Старица-пророчица) y *Kuťjá* (Кутья[10]) 1829-1830.

Todas las baladas se remontan a las épocas de Iván III y Iván IV y recogen casi todas las etapas del desarrollo de las relaciones de la república de Nóvgorod y el Estado de Moscú de aquellos tiempos. En la balada *Zosíma*, los habitantes de la ciudad-república de Nóvgorod no se imaginan la inminente caída de su República, se divierten en un banquete, cantando ruidosamente y hablando sarcástica y descaradamente sobre Moscú y solo un personaje, llamado Zosíma, predice la caída de la ciudad de Novgorod.

En otra balada, *La peregrina desconocida*, Odóevskij describe la batalla de las tropas de Iván III contra los habitantes de Nóvgorod, que termina con la derrota de los republicanos. La balada *La vieja profetisa* narra el exilio y el destino trágico de los últimos oponentes al zar de Moscú. En la balada *Kuťjá* se desarrolla el tema de la caída de Nóvgorod, completando todos los acontecimientos anteriores y describiendo las atrocidades de Iván el Terrible.

Todas las baladas citadas se caracterizan por alusiones históricas y por mostrar un conflicto interior dramático y la creación de imágenes simbólicas.

Entre los escritores "decembristas" hay que destacar a Aleksándr Aleksándrovič Bestúžev[11], que dejó una gran huella en el Romanticismo civil ruso. Comenzó a publicar su poesía y prosa breve en 1819 y pronto se hizo muy popular. Antes de la revuelta de los "decembristas", Bestúžev era un prolífico autor, tanto de prosa

9. Aleksándr Ivánovič Odóevskij (1802-1839) fue un príncipe ruso, poeta y escritor "decembrista". Se unió al grupo en el invierno de 1824-1825 y participó en la insurrección de la Plaza del Senado el 14 de diciembre de 1825. A continuación sería encarcelado en la fortaleza de San Pedro y San Pablo y condenado a quince años de exilio en Siberia.

10. 'Kuťjá' es una especie de pudin dulce, elaborado con granos de cereal, propio de la cocina rusa, ucraniana y lituana.

11. Aleksandr Aleksándrovič Bestúžev (1795-1837) fue un escritor ruso "decembrista". Tras la revuelta fue enviado al exilio a Siberia (1825) y más tarde alistado en el ejército del Cáucaso (1829).

(relatos cortos y artículos en revistas literarias) como de poesía. En 1823 y 1824 juntamente con Ryléyev publicó el famoso almanaque *Estrella Polar* (Полярная Звезда), que recogía las obras de casi todos los poetas contemporáneos rusos más notables y fue un gran éxito. Dejó de escribir durante el juicio y su posterior exilio en Siberia, que volviendo a publicar más tarde bajo el seudónimo Marlísnkij, por el que es generalmente conocido, para distinguirle de otros Bestúžev. La parte más notable de su legado son relatos de ficción o vagamente autobiográficos en los que describe la guerra del Cáucaso y que influirían en la obra de Michaíl Lérmontov, *Un héroe de nuestro tiempo*. Las obras de Bestúžev pueden clasificarse como romanticismo florido al estilo de Byron, Víctor Hugo o Walter Scott. Sus personajes, a menudo son excesivamente extravagantes. Probó diferentes formas de novela en prosa romántica: la novela *La fragata "Esperanza",* (Фрегат "Надежда"), *La prueba* (Испытание), la novela fantástica *El guerrero* (Латник), *La predicción fatal* (Страшное гаданье), la novela caucásica u oriental *Ammalát-Bek* (Аммалат-Бек), *Mullá Nor* (Мулла Нур), y la novela histórica *Gedeón* (Гедеон), *Román y Óľga* (Роман и Ольга)*, El traidor* (Изменник), etc.). Bestúžev fue uno de los escritores más populares de Rusia en la década de 1830.

Las obras de teatro constituyen una parte importante del legado de los escritores "decembristas". En este sentido hay que destacar las escritas por V. K. Kjuchel'béker[12].

Víľgeľm Kárlovič Kjucheľbéker escribió tragedias históricas como *Los habitantes de Argos* (Аргивяне) (1823) y *Prokófij Ljapunóv* (Прокофий Ляпунов) (1834), *El ingrio* (Ижорский) (1829-1841), el drama *Iván, hijo de comerciante* (*Иван, купецкий сын*) (1832-1842), etc.

La tragedia *Los habitantes de Argos* se basa en un tema de la historia antigua griega. Narra el conflicto entre dos hermanos, el republicano Timoleón y el tirano Timófanes, que de forma insidiosa y perversa habían tomado el poder en Corinto. Timoleón se opone a su hermano y promueve el asesinato del tirano. La idea de la lucha contra la tiranía es típica en las obras de los "decembristas". Sin embargo, el tema del parricidio y del fratricidio adquirió un matiz político en la época de Alejandro I, porque todo el mundo conocía la participación de Alejandro I en el asesinato de su padre Pablo I. La historia antigua dio a los escritores "decembristas" la oportunidad de tratarla en relación con la historia rusa reciente. Para crear la imagen del tirano Timófanes, V. K. Kjuchel'béker usa los rasgos específicos del carácter del emperador Alejandro I, en particular, su capacidad de ocultar su tiranía tras promesas liberales.

12. Wilhelm/Víľgeľm Kárlovič Küchelbecker/Kjuchelbéker (1797-1846) fue un escritor y poeta "decembrista", amigo de Aleksándr Púškin. Participó en la insurrección de la Plaza del Senado el 14 de diciembre de 1825. Posteriormente fue encarcelado en la fortaleza de San Pedro y San Pablo y condenado al exilio en Siberia.

La segunda tragedia histórica de V. K. Kjuchel'béker, *Prokófij Ljapunóv*, compuesta en la prisión de la fortaleza de Sveaborg/Suomenlinna, fue escrita bajo la influencia del drama histórico *Borís Godunóv* de A. S. Púškin y *Historia del Estado Ruso* de N. M. Karamzín. V. K. Kjuchel'béker recurrió a uno de los momentos trágicos de la época de revueltas del siglo XVII: se trata de la muerte del organizador de la primera insurrección popular contra los invasores polacos, Prokófij Ljapunóv. De todas las actividades históricas de este, V. K. Kjuchel'béker eligió el último período de su vida: el verano de 1611. La acción de la tragedia no dura más de un mes. Aunque la obra fue escrita en la década de 1830, el carácter de Ljapunóv se presenta en el estilo de las ideas románticas de los "decembristas". El personaje principal conoce su destino, pero va a la muerte deliberadamente en nombre de su gran objetivo: la liberación de Rusia de la esclavitud extranjera. La personalidad de Ljapunóv, personaje histórico, correspondió en gran medida a la imagen del protagonista romántico y al ideal espiritual de los "decembristas", en general. Era una persona inteligente, apasionada y, al mismo tiempo, confiada, que tenía la capacidad de dominar a la gente. En este sentido, V. K. Kjuchel'béker reflejó no solo la imagen de este personaje histórico carismático y heroico sino también su propio ideal espiritual. A su manera, *Prokófij Ljapunóv* es un drama romántico histórico, construido sobre una trama compleja que conduce al héroe a la muerte y que contiene una gran cantidad de escenas y abundancia de personajes episódicos y excéntricos, y que está escrito en versos blancos. A pesar de que la obra fue un notable logro de V. K. Kjuchel'béker, sus contemporáneos no pudieron leerla, debido a la censura del zar y solo sería publicada en 1934, cien años después de su creación.

Como ya se ha dicho antes, la obra literaria de los "decembristas" fue uno de los elementos de su comportamiento significativo y heroico. Su principal contribución a la cultura rusa consistió en la creación de un tipo de ser humano completamente nuevo: se trata del protagonista de sus obras, que tiene un sentido agudo de la dignidad y es capaz de actuar con valentía en las situaciones difíciles y sacrificar su vida por sus ideales espirituales.

4.1.9. Aleksándr Griboédov

Aleksándr Sergéevič Griboédov (1795-1829) fue dramaturgo, músico, diplomático y poeta. Entró en la literatura rusa como *homo unius libri* (*escritor de un único libro*). La comedia *El mal de la razón* (Горе от ума) le trajo la gloria como dramaturgo brillante. En esta obra se combinaron paradójicamente las ideas del romanticismo civil o social (la idea de la alta misión espiritual de la literatura, la afirmación del valor de la personalidad y la proclamación del principio de desarrollo nacional de la cultura) con las ideas de la época de la Ilustración y con la orientación hacia la comedia del Clasicismo. En *El mal de la razón* encontramos el reflejo de la vida rusa y el programa literario-estético del autor.

Aunque fue un autor bastante prolífico, las otras obras de Griboédov son poco conocidas por los lectores. Cuando estudiaba en la Universidad de Moscú, escribió la comedia *Dmítrij Drjanskój* (Дмитрий Дрянской). En 1815 tradujo una obra francesa y la publicó bajo el título *Los jóvenes esposos* (Молодые супруги). En otoño de 1823 escribió el vodevil *Quién es el hermano y quién la hermana o Un engaño tras otro*, (Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом), escrito en coautoría con Pëtr Vjázemskij y con música de Alekséj Verstóvskij (1799-1862). También se conocen otros planes del dramaturgo, en particular la tragedia histórica sobre el príncipe de Rjazáń, Fëdor Júrevič, asesinado, según la tradición, por el kan tártaro-mongol Batýj.

La obra literaria de Griboédov se caracteriza por la combinación de la estética del Clasicismo y las ideas del Romanticismo civil o social. En cuanto a sus opiniones sociales y políticas compartió muchos ideales de los "decembristas", pero experimentó un profundo pesimismo en cuanto a la rápida realización del programa político de aquellos, considerando que las fuerzas de la monarquía rusa superaban con mucho las fuerzas de los nobles revolucionarios y que la sociedad rusa no estaba preparada para un cambio político social. Por estas razones, no se unió a la organización secreta de los "decembristas".

El texto de *El mal de la razón* es un fenómeno extraordinario, pues a pesar de que el dramaturgo continuó trabajando en la comedia durante mucho tiempo, no llegó a concluirla. Además, no fue publicada en su totalidad durante su vida. El texto final fue elaborado por los científicos-textólogos, basándose en cuatro fuentes. En el propio título, Griboédov destacó que la inteligencia del protagonista Čáckij es el rasgo específico que determina su personalidad y su modo de pensar y de actuar. Posteriormente el título *El mal de la razón* se relacionó no solo con Čáckij, sino también con el autor, el mismo Griboédov, adquiriendo un sentido simbólico, ya que expresaba la posición de un inteligente noble liberal del primer tercio del siglo XIX. Muchos nobles rusos de la época podían decir sobre sí mismos que habían experimentado el sufrimiento por su inteligencia, entrando en un gran conflicto con la alta sociedad, donde reinaban la falsedad, la hipocresía y el favoritismo. Para reflejar este conflicto Griboédov necesitó orientarse hacia la tradición de la comedia clásica, relacionada con Aristófanes, y más recientemente con Molière. Por un lado, *El mal de la razón*, que refleja grandes problemas sociales, está escrita en las tradiciones del género de la comedia clásica. Pero los problemas sociales son solo una línea de conflicto. La obra está relacionada con una intriga amorosa, y por lo tanto, el autor, al tratar sobre el fracaso amoroso del protagonista, se orienta al género de la comedia de costumbres. Además de los rasgos específicos de la comedia clásica y de la de costumbres, en la obra *El mal de la razón* de Griboédov se aprecian otros géneros como la oda civil y la sátira. Así, por ejemplo, los monólogos del protagonista Čáckij constituyen una especie de oda o de sátira, llena de ira y rabia.

— *El mal de la razón de Griboédov y El misántropo de Molière*

Tras la comedia de Griboédov, los contemporáneos apreciaron inmediatamente una similitud significativa con *El misántropo* de Molière, que el dramaturgo nunca negó. Al igual que en *El misántropo,* en *El mal de la razón*, el protagonista entra en conflicto con la sociedad. Al igual que en *El misántropo,* en *El mal de la razón* hay dos líneas de desarrollo del tema: la primera se relaciona con el conflicto entre el personaje principal y la alta sociedad moscovita y la segunda es la trama amorosa.

En *El misántropo* de Molière (1666) aparece un protagonista extraordinariamente noble, Alcestes, que odia los vicios humanos y no desea perdonar las costumbres perversas y las desprecia, revela las lacras de la sociedad y se ríe de ellas sarcásticamente. Tiene una idea firme y clara de cómo debe ser el mundo y bajo ningún concepto desea cambiar de opinión. Si el mundo es malo, peor para el mundo, y Alcestes nunca aceptará esa sociedad astuta, perversa y egoísta. Persiste y acepta su propia devastación, negándose a cambiar su visión del mundo o la del ser humano. Y resulta que este humilde misántropo está obsesionado con el orgullo y se siente como el centro del universo. De este modo en su protagonista, Molière descubre una virtud excesiva, más allá de los límites razonables. Por su orgullo y obstinación, Alcestes se encuentra en situaciones de riesgo. En la comedia de Molière no solo se le representa como una persona con cabeza sino también como un hombre increíblemente enamorado de Celimena. Este amor se convierte en la última esperanza de salvación, quiere transformar el alma de su amada, sin embargo, Celimena pertenece a la sociedad aristocrática y sigue las normas de conducta de los nobles, tan odiadas por Alcestes, hombre inteligente, pero también ingenuo. Precisamente en el sentimiento amoroso se descubren su carácter y su comportamiento, porque en él viven y coexisten los extremos: la pureza y locura, la sinceridad y la perseverancia, la ingenuidad y la intolerancia. Al defender sus creencias, Alcestes distingue solo tonos negros y blancos. Y esto ya no solo lo muestra como un ser ridículo, sino también capaz de causar compasión. La ingenuidad lo convierte en un héroe trágico.

Para aclarar las similitudes y diferencias entre *El mal de la razón* de Griboédov y *El misántropo* de Molière hay que tener en cuenta ante todo la combinación de rasgos trágicos y cómicos en los dos protagonistas: Alcestes y Čáckij. Lo trágico en la vida de ambos héroes se relaciona con su gran conflicto con la época en la que viven. De este modo, Griboédov sigue al dramaturgo francés en la comprensión del tipo de noble joven que está en conflicto con la sociedad. Al igual que en la comedia *El misántropo* de Molière, en *El mal de la razón* de Griboédov se trata de vicios sociales que son rechazados por el protagonista. Por lo tanto, en este sentido, la tradición de la comedia del Clasicismo era relevante para Griboédov. Sin embargo, el conflicto entre el personaje principal y la sociedad, que forma parte de la trama, no aparece de repente al principio de *El mal de la razón* de Griboédov sino que surge después gradualmente. Al principio aparece el tema del amor, que se desarrolla dinámicamente. Más tarde, el tema del conflicto de Čáckij con la sociedad y el tema amoroso se fusionan. En *El mal de la razón*, el punto culminante es el tercer

acto, la escena de la velada nocturna (el baile, en el que se reúnen los aristócratas moscovitas) en la casa de Fámusov, donde Sofíja lanza el rumor de que Čáckij se ha vuelto loco. A partir de aquí, ambas líneas van juntas. Al final del cuarto acto, se desata la intriga: Čáckij descubre la verdad sobre el amor de Sofíja, es decir, sobre su enamoramiento de Molčánin, secretario de su padre, y también entiende que la sociedad aristocrática no solo no tiene miedo de sus críticas y de sus burlas sarcásticas, sino que también le ataca y le obliga a escapar.

Griboédov siguió las reglas clásicas de las tres unidades. Desde el desarrollo de la intriga queda claro que el dramaturgo trató de motivar y explicar cada regla en su comedia. Por ejemplo, la unidad de acción (la obra debe seguir el curso de una única acción principal, sin desviarse en las secundarias, es decir, debe contar una sola historia) se debe a un enfrentamiento irreconciliable de Čáckij con la sociedad y sus protagonistas (Sofíja, Fámusov, Molčánin). Griboédov necesitó la unidad de lugar porque el conflicto ocurre en la casa de Fámusov, que simboliza toda la nobleza de Moscú. La unidad de tiempo también se mantiene: Čáckij ha viajado durante tres años, no ha estado en Moscú pero no ha cambiado mucho, se había mantenido como un joven noble, apasionado, alegre, hasta que un día en la casa de Fámusov se le reveló el conocimiento amargo sobre la sociedad aristócrata que hasta entonces desconocía. Inmediatamente Čáckij se convirtió en un adulto menos entusiasta. Al final de la comedia aparece el tema clave del "mal de la razón" relacionado con el protagonista, que es rechazado por Sofía, a la que amaba apasionadamente, y por la sociedad aristocrática. Ambas partes en conflicto, la sociedad aristocrática y el joven inteligente se enfrentan a una dicotomía irreconciliable con la que no se puede llegar a ningún acuerdo. El conflicto que al principio de la comedia tiene un carácter cómico, al final adquiere un matiz trágico. En realidad se rompe el modo tradicional de vivir: Čáckij también era noble, también vivió en Moscú y también se crió en la misma casa de Fámusov. La fuerza del carisma de Čáckij reside en su librepensamiento, en su intolerancia a la inercia y en el fervor con el que defiende sus creencias, a pesar de las circunstancias que le pueden dañar. La debilidad de Čáckij no es solo la misma intolerancia y el mismo fervor que le impiden reflexionar sobre sus acciones en una sociedad tan conservadora como la de Moscú, su debilidad es también su pasión ciega por Sofíja que le impide descubrir en ella los mismos rasgos que posee cualquier aristócrata moscovita. El poder de la sociedad de Moscú en la comedia de Griboédov reside en la cohesión y en la uniformidad del modo de vivir y de pensar. Por eso, precisamente, el rumor absurdo sobre la locura de Čáckij une a todos los representantes de esta sociedad, que rechaza la opinión independiente.

El antagonista principal de Čáckij es Fámusov, quien precisamente junto a sus invitados encarna la sociedad aristocrática de Moscú. Aquí dominan el modo retrógrado de vivir: costumbres antiguas y rutina en la vida cotidiana y en el modo de pensar. En sus discursos, Fámusov parece un fragmento lejano del pasado. Pero es una impresión engañosa: él es inteligente, su discurso es claro y está lleno de pensamientos sabios. ¿Por qué un hombre inteligente parece tonto? Porque él con-

serva una moraleja pasada y con obstinación rechaza de antemano cualquier cambio, que es considerado como un intento de romper las tradiciones consagradas. En este sentido, Fámusov rechaza la realidad. Y el hombre que está lejos de la realidad se ve como tonto y ridículo. En este rechazo a cualquier cambio consiste la poderosa fuerza negativa de Fámusov y de la sociedad aristocrática de Moscú. Para ellos, Čáckij, con sus creencias progresistas, es una peligrosa amenaza para sus intereses y, por eso, se unen inmediatamente para defender sus privilegios y se oponen a Čáckij.

Al principio de la comedia, Čáckij entra en la casa de Fámusov como un entusiasta, seguro de que la propaganda del culto a la razón y a la educación son suficientes para la renovación de la sociedad aristocrática retrógrada de Moscú, condenada a su desaparición irrevocable. Sin embargo Čáckij se equivoca completamente. Si al comienzo de la comedia con su inteligencia aguda y su entusiasmo se encuentra muy por encima de la sociedad, a medida que se va desarrollando la acción, su entusiasmo se va desvaneciendo gradualmente y se siente cada vez más dependiente de la sociedad moscovita, que le ahoga con sus absurdos rumores, relaciones incomprensibles, consejos vacíos y todo tipo de alborotos. Čáckij es un héroe solitario que reta a la sociedad retrógrada para no perder la dignidad. De este modo, al final de la comedia, Čáckij de protagonista cómico se convierte en héroe trágico, al darse cuenta de que en esta sociedad no hay lugar para él, y que dicha sociedad lo empuja, lo descarta sin piedad, sin dejar ninguna esperanza. Čáckij no puede encontrar satisfacción en su servicio al Estado, tampoco en la sociedad aristocrática, ni siquiera en el amor ni en la familia. Sin embargo, además del conflicto exterior entre el progresista Čáckij y la sociedad aristocrática retrógrada, existe un conflicto interior que se relaciona con la discrepancia entre la razón aguda y el corazón apasionado del protagonista. Lo más importante es que en el alma de Čáckij no se ha superado el conflicto metafísico entre el pasado y el presente, que habiendo tomado la forma de conflicto entre la razón y el corazón, se relaciona ante todo con el mundo interior de Čáckij, cuya mente está conectada con el presente, pero cuyo corazón lo está con el pasado. La tragedia de Čáckij en su relación con Sofíja se debe en gran medida a esta bifurcación. El corazón de Čáckij, que vive en el pasado, recuerda a Sofíja, los juegos infantiles con ella y las aficiones comunes, y guarda la esperanza de la reciprocidad. La mente aguda y racional de Čáckij refuta en cada paso estos dulces sueños y las esperanzas seductoras. De aquí proviene el "millón de sufrimientos" de Čáckij, como dice él mismo, sobre esa tragedia amorosa. Čáckij hasta la última acción se mueve entre el pasado feliz y el presente sin esperanza. Se retira del escenario, perdiendo la esperanza de felicidad personal y lleno de dudas sobre su victoria histórica.

La tragedia de Čáckij se expresa en la situación de "fuga" del entorno habitual, en la "alienación" de ella. A diferencia de los héroes de los poemas románticos, Čáckij no se fuga a ninguna parte con la esperanza de encontrar en algún lugar un "rincón" para consolarse y se convierte en un vagabundo sin pretensiones, un buscador de felicidad, eternamente insatisfecho y frustrado. Hay que destacar que la imagen del viajero decepcionado es muy característica del Romanticismo. Pero

el mismo Griboédov, que rechazaba este movimiento y se orientaba ante todo a la obra del Clasicismo, se ve obligado a reconocer que el gesto romántico de Čáckij, es decir, su "huida", es una consecuencia de las circunstancias de la vida real que profundizan la frustración en la sociedad, que se convierte en un conflicto irreconciliable, expulsando al héroe principal del entorno al que pertenece por su nacimiento y su educación. Por lo tanto, la vida misma genera el Romanticismo y a los héroes desterrados románticos, como Čáckij, quien se convierte en uno de esos héroes debido al hecho de que sus creencias y sus sentimientos no pueden ser conciliados con la sociedad aristocrática de Moscú, donde le espera la muerte espiritual y donde no puede mantener su personalidad. La vida real y el conflicto con la sociedad y consigo mismo convierte a Čáckij en un romántico desilusionado. No es casualidad que algunas de las obras concebidas por Griboédov después de la "angustia de la mente" estén programadas de una manera romántica, en un espíritu de Romanticismo.

Desde el punto de vista de Griboédov, Čáckij es un protagonista positivo y trágico. Pero el hecho de que este se encuentre en una situación cómica y de que exista una contradicción entre la esencia del protagonista principal y estas disposiciones cómicas, plantea dudas sobre el resultado final.

Aleksándr Púškin fue el primero que se opuso al plan de la comedia y la solución artística de la imagen de Čáckij. En una carta a su amigo y poeta Pëtr Vjázemskij criticó al protagonista de la comedia de la siguiente forma: "...en toda la comedia no hay ningún plan, ni pensamiento principal, ni verdad. Čáckij no es un hombre inteligente, sin embargo el mismo Griboédov sí lo es"[13]. Aleksándr Púškin, en una carta al escritor ruso decembrista A. A. Bestúžev, suavizó ligeramente su valoración, pero con respecto a Čáckij se mantuvo firme: "¿Quién es la persona inteligente en la comedia *El mal de la razón*? La respuesta es: Griboédov. ¿Sabes quién es Čáckij? Es un chaval noble y amable que pasó unos días con un hombre muy inteligente (es decir con Griboédov) y está lleno de sus pensamientos y observaciones satíricas. Todo lo que Čáckij dice es muy inteligente. ¿Pero a quién se lo le dice? ¿A Fámusov? ¿A Sralozúb? ¿A las abuelas aristocráticas en el baile de Moscú? ¿A Molčánin? Es imperdonable. El primer signo de un hombre inteligente es saber con quién está tratando, y no hablar en vano delante de Repetílov y otros que no lo merecen"[14]. Púškin tenía motivos para pensar así. Inmediatamente separó a Čáckij de Griboédov: Čáckij es amable, noble, ardiente, pero, a juzgar por su comportamiento (no por sus discursos), no es muy inteligente, mientras que el autor de la comedia, Griboédov, a juzgar por los monólogos de Čáckij, sí lo es. Entonces, Čáckij se comporta de manera ingenua y cómica, y, por eso, no puede

13. Пушкин о «Горе от ума». Письмо П.Вяземскому: http://griboedov.lit-info.ru/griboedov/kritika/pushkin-o-gore-ot-uma.htm

14. Пушкин о «Горе от ума». Письмо А.А.Бестужеву: http://griboedov.lit-info.ru/griboedov/kritika/pushkin-o-gore-ot-uma.htm

ser un héroe trágico. Pero Čáckij expresa pensamientos inteligentes ("todo lo que dice él, lo es", comenta Púškin).

Púškin descubrió la inconsistencia de Griboédov en el hecho de que Čáckij nota la estupidez de los aristócratas de Moscú, pronuncia sus discursos liberales ante quienes no pueden entenderlo y habla, cuando nadie lo escucha, y, por eso, él también se encuentra en la misma situación dudosa y extraña. Desde el punto de vista de Púškin, resulta que en la comedia *El mal de la razón* de repente aparece otro protagonista: el propio Griboédov. Čáckij participa en la acción y pronuncia sus monólogos, pero el contenido no le pertenece a él, sino a Griboédov, que inspiró a Čáckij sus ideas, para que él los contara en el escenario, sin tener en cuenta las circunstancias actuales y las situaciones emergentes. Desde el punto de vista de Púškin, esto sucedió porque Griboédov no había superado las reglas de la dramaturgia del Clasicismo. El realismo de la comedia es todavía muy convencional, aunque se ha dado un gran paso adelante en su dirección, especialmente en la transmisión de las costumbres y los caracteres de la sociedad, en el idioma y en el verso. Púškin era el primer crítico que descubrió sus rasgos específicos: una combinación de los del Clasicismo, del Romanticismo y del Realismo.

En el conflicto con la sociedad moscovita, el antagonista principal de Čáckij es Fámusov, quien junto a sus invitados aristócratas, simboliza todo lo retrógrado que había en Rusia en esa época. Pero en el drama amoroso, Čáckij tiene otro antagonista, su rival Molčánin. Čáckij lo considera de forma acertada como un lacayo tonto y no puede creer que esa persona tan miserable se haya convertido en el elegido de Sofíja, pero admite irónicamente que Molčánin hará una buena carrera profesional en la sociedad. El rasgo básico de Molčánin es la infamia. No es un aristócrata moscovita, ni tampoco pertenece a ninguna familia noble y famosa, pero se adapta rápidamente a la sociedad moscovita. Hay que destacar que en la comedia de Griboédov hay dos centros —San Petersburgo y Moscú— que adquieren un matiz simbólico. San Petersburgo se asocia con innovaciones, con una nueva moral y con nuevas relaciones públicas, es el centro dinámico de la transformación, que se enfrenta a Moscú, que es la capital de todo lo retrógrado. Los conceptos de los nobles iluminados, de la dignidad personal, de la inadmisibilidad de la adulación y del servilismo, establecidos en el entorno de San Petersburgo, se oponen a la moral retrógrada de Moscú. El ideal de Molčánin ("recibir premios y divertirse") es bastante consistente con el estilo de vida de esa ciudad.

En la comedia, Molčánin desempeña dos papeles: uno de amante tonto y otro, de amigo íntimo de Sofíja. El segundo papel se complica por el hecho de que Molčánin no ama, sino que desprecia a Sofía. Su carácter es doble, ambivalente: por un lado, es una persona infame, y, por otro, una persona agradable que complace a todos. Esa dualidad está relacionada con la situación de Molčánin en la casa de Fámusov. Es como si perteneciera a los señores (es funcionario, secretario de Fámusov, aceptado en el círculo noble) y a los siervos (no es de extrañar que Fámusov vea en él a un siervo). Esta dualidad de Molčánin se expresa en el hecho de que tiene miedo de Fámusov, pero no puede renunciar a Sofíja y, por lo tanto,

simula ser su enamorado. Sin amar, se convierte en su amante. Es un invitado frecuente en el dormitorio de Sofía, pero no como un amante ferviente, sino por su deber de sirviente que desempeña este cargo. Al engañar a Sofía, engaña también a Fámusov: temblando ante él y sabiendo que nunca dejará que se case con su hija, él todavía secretamente la visita.

Sofíja Fámusova es una muchacha inteligente (el nombre Sofíja procede del griego Σοφία, que significa 'sabiduría'). Estas muchachas, dotadas de inteligencia y bondad, en la comedia rusa y en la literatura de la era de la Ilustración han sido siempre las principales heroínas. Griboiedov, al describir el carácter de Sofía, reflexiona así: ¿por qué una muchacha inteligente, que podría ser la verdadera novia feliz y compañera de Čáckij (no en vano en su adolescencia él fue el ideal espiritual de Sofíja) y ellos juntos podrían resistir a la sociedad retrógrada de Moscú, cambia sus necesidades espirituales y mentales de juventud y, por su propia voluntad, elige a un hombre tan tonto y miserable espiritualmente como Molčánin. Griboédov ironiza sobre el nombre de Sofíja: ¿qué sabiduría tiene ella, si al final de la comedia, la protagonista se entera de que es brutalmente engañada por Molčánin.

Si tres años no han transformado a Čáckij (todavía cree en la Ilustración, sigue amando a Sofíja y sigue criticando la sociedad aristocrática de Moscú), Sofíja sí lo ha hecho. Según Griboédov, la causa de estos cambios negativos es la educación femenina, desarraigada de las raíces nacionales y muy la alejada de la realidad. Fue educada por una francesa y por sus tías moscovitas con sus hábitos y costumbres retrógradas y bajo la influencia de las novelas francesas del Sentimentalismo.

Influida por la moda y las novelas sentimentales, Sofíja se ha transformado en una heroína de una novela "sentimental". Su alma eligió a un amante platónico, silencioso, tranquilo, tímido y rechazó a Čáckij, valiente e independiente. Como heroína sentimental, Sofíja necesita a un soñador y a un hombre sensible, que sin palabras sea capaz de entender su alma tierna y sedienta de amor. Molčánin no es aburrido para Sofíja porque ella lo inventó según el modelo de amante sensible de las novelas francesas e imaginó rasgos de su carácter como la tranquilidad, una moralidad perfecta, unas cualidades firmes y elevadas que Molčánin no posee en absoluto. Sofíja no acepta la idea de que Molčánin simule y la engañe. Hasta la última cita, Čáckij no puede creer que Sofíja se haya enamorado de Molčánin. Él la llama engañadora y solo al final se entera de la verdad. Griboédov se ríe, se burla de Čáckij, ciego del amor, y de cómo Sofíja descubre su sentimiento amoroso y su alma ante un hombre insignificante e infame. Sofíja no tiene nadie a quien culpar: ella es la única culpable de haber sido engañada. Pierde el ardor de su alma y sus sentimientos nobles de juventud y se subordina a las costumbres retrógradas de la vieja Moscú, a las modas francesas y a la literatura sentimental. De esta manera, Sofíja ha sacado de su alma los orígenes nacionales autóctonos, lo que la ha conducido al desastre. La comedia de Griboédov mostró así la tendencia hacia el arte realista, pasando por la etapa del Romanticismo, aunque el héroe, independientemente de la voluntad del autor, al final se convierte en un protagonista romántico, que "se aparta" de la sociedad "escapando".

Las tendencias realistas se manifiestan principalmente en la descripción de las costumbres, en la imagen de la vida cotidiana y de los caracteres de los personajes negativos, en el uso amplio del lenguaje hablado, especialmente el "dialecto de Moscú", y en el uso del yambo virtuoso libre, que ha contribuido a la creación de un habla natural, relajada y viva.

4.1.10. Aleksándr Púškin

Aleksándr Sergéevič Púškin (1799-1837) culminó el desarrollo literario anterior de la literatura rusa y abrió una nueva etapa del movimiento histórico de la cultura de aquel país. Es el primer escritor ruso en entender la creación literaria como una creación de belleza. De aquí surge el deseo de equilibrar la belleza y la moralidad, la fusión de diversos estilos, la armonía artística, que contiene la claridad clásica, la emotividad romántica y la precisión realista. Púškin apreció el Clasicismo, se convirtió en el mayor romántico ruso y en el primer realista. La creatividad realista de Púškin surgió del cruce de los principios artísticos del Clasicismo y del Romanticismo, y de la superación de sus limitaciones a la luz de las ideas del determinismo histórico, primero, y del determinismo social, después (condicionamiento histórico y social de los caracteres), teniendo en cuenta los problemas ontológicos del ser humano, de los que los principales eran los problemas de la humanidad y de la belleza sublime.

La transición a la creatividad realista se llevó a cabo simultáneamente con la solución del problema de la lengua literaria rusa. En sus obras, Púškin fue el creador de la lengua literaria nacional, combinando estilos dispares: se basa en el lenguaje literario del estilo "medio", acercándolo, por un lado, al "elevado", que contiene palabras eslavonas y arcaicas, y por otro, al "bajo", que contiene palabras que provienen del folclore y del lenguaje coloquial. Así, en la obras de Púškin, para representar la realidad o expresar el carácter del ser humano, todos los estilos empezaron a funcionar independientemente de los géneros.

El primer lugar que ocupó Púškin en la literatura de principios del siglo XIX se debe no solo a su brillante talento literario, sino también a las condiciones históricas, que incluyen: el entusiasmo de la sociedad, las reformas liberales de Alejandro I, la preservación de todas las formas culturales que habían existido desde la época de Catalina II, el vínculo vivo de las generaciones literarias unidas por el siglo de la Ilustración, la posibilidad del libre intercambio literario y cultural internacional y el amplio interés del público por la literatura y por el arte, en general. Todo esto y mucho más formaron a Púškin como una personalidad creativa, que aspiraba al ideal de la armonía y la belleza sublime. La armonía de la personalidad de Púškin consistía en que el disfrute estético de las obras de arte no era impedimento para el análisis racional, y la mente, a su vez, no impuso el control sobre la percepción emocional y la creatividad. La lógica no suprimió los sentimientos y las sensaciones no estaban en dependencia servil de esta. Así, el camino creativo de Púškin es extraordinariamente recto y racional.

Hay que destacar que la creatividad de Púškin es inseparable de su biografía. Sin embargo, destaca entre los escritores de su tiempo por su actitud hacia la vida. Si los clásicos separaban bruscamente la vida privada del servicio a la patria o al público, si los románticos trataban de fusionar e identificar la vida y la poesía, Púškin no trató de convertir su propia vida en un acto creativo ni vivir de la manera que escribió, o de acuerdo con el planteamiento de sus ideales. Al mismo tiempo, su vida sirvió como material para sus obras literarias.

La periodización de la vida y la creatividad de Púškin incluyen varias etapas: la infancia (1799-1811), el Liceo o el periodo del estudio en el Liceo Imperial (1811-1817), San Petersburgo (1817-1820), el destierro al sur (1820-1824), el destierro a Michájlovskoe (finca propiedad de su padre, en la provincia de Pskov) (1824-1826), el periodo tras el destierro (periodo de su madurez) (1826-1830) y la etapa a partir de 1830 (1830-1837), donde destacan dos hitos muy importantes: el otoño de 1830, pasado en Bóldino (otra finca paterna en la provincia de Nížnij Nóvgorod) y el otoño de 1833, también pasado en Bóldino. Todos los años de creatividad de Púškin se agrupan en dos grandes periodos de tiempo clave: uno está relacionado con el Prerromanticismo y el Romanticismo (el Liceo, Petersburgo y el destierro al sur) y el otro está relacionado con la desviación del Romanticismo y la aspiración hacia los principios realistas (el destierro a Michájlovskoe, el periodo tras el destierro, o el periodo de su madurez, los años 1830).

— El Liceo (1813-1817)

Este período se suele dividir en dos etapas: la temprana (1813-1815) y la tardía (1816-1817). Inicialmente, la lírica puškiniana de esta época está estrechamente relacionada con la literatura del Clasicismo ruso y francés, pero en ella ya penetran las nuevas tendencias del Prerromanticismo y Romanticismo. Estos rasgos especiales se reflejan, entre otras obras, en la oda *Recuerdos sobre Cárskoe Seló* (Воспоминания в Царском Селе), y en los poemas *Sobre el regreso del soberano* (На возвращение государя), *A Alejandro* (К Александру), *Napoleón en el Elba* (Наполеон на Эльбе). Muchos de estos poemas están cerca de la oda clásica por el tema (alabanzas al sabio monarca y a los generales valientes), por la composición (el orden estricto y tradicional de las partes) y por el vocabulario poético (el uso de arcaísmos y palabras eslavonas o la abundancia de diseños retóricos). Pronto, sin embargo, las adiciones clásicas se desvanecen y dan paso a una lírica anacreóntica, hedonista y epicúrea. Predomina la poesía que glorifica el disfrute de la vida con sus alegrías y diversiones. Púškin sigue la tradición de la lírica anacreóntica de Deržávin, asimila la estilística de Karamzín y, en particular, la tradición poética de Žukóvskij, lee cuidadosamente los versos de Bátjuškov y aprende su estilo. Entre sus grandes aficiones hay que destacar la poesía antigua y la literatura francesa. De la primera adquiere más importancia para él la obra de Anacreonte, Tibulo, Horacio, y de la segunda, la "poesía ligera" de Evariste Parny, Charles Hubert Millevoye, y la del rococó tardío (Voltaire, Jean-Baptiste de Grécourt, Guillaume Amfrye de Chaulieu).

En la lírica de este periodo predominan los motivos anacreónticos. La brevedad de la vida alienta al poeta a saciarse con su encanto sensual, de cuyo disfrute se produce la realización de la personalidad, que niega la moral de la sociedad aristocrática, rechaza los títulos y la riqueza, y proclama sus valores de la vida que son el amor, la amistad y la poesía. Esta última con el culto a Baco y a los placeres no es compatible ni con las normas religiosas y éticas, ni con las normas de la sociedad aristocrática, pero sí con las ideas liberales de la libertad personal, la protección del honor, la dignidad y la independencia de las opiniones. Según Púškin, el verdadero poeta crea los versos por inspiración, en contraste con un poeta interesado que no conoce la libertad espiritual y subordina su poesía a los intereses comerciales. Por lo tanto, la lírica anacreóntica no es solo un género, sino una orientación liberal poética de la personalidad creativa que genera una variedad de géneros, desde la oda anacreóntica p. ej. *El ataúd de Anacreonte* (Гроб Анакреона), hasta la romanza y el cuento maravilloso, p. ej. *Eros y Himeneo* (Амур и Гименей). Si en los versos con motivos anacreónticos se observa el lenguaje poético puškiniano de la poesía psicológica, en los géneros de la oda, de la canción y del himno, en 1812 se percibe la poesía civil con su elevado estilo, que contenía las imágenes metafóricas a través de las cuales se reflejaban los valores socio-políticos del poeta.

Otro tema clave de este periodo es el del Liceo y el motivo de la hermandad sagrada de los alumnos que estudiaban en él, que se refleja ante todo en las epístolas dedicadas a sus amigos del Liceo: *A mis compañeros* (Товарищам), *Para el álbum de Púčšin* (В альбом Пущину) y *A Kjuchelbéker* (Кюхельбекеру).

Entre los rasgos especiales de la lírica del Liceo pueden destacarse los siguientes: en primer lugar, hay que subrayar que el joven poeta se orienta al sistema de géneros que existía en la literatura rusa. En otras palabras, la lírica del Liceo era un juego de máscaras poéticas, no reflejaba ni el comportamiento real de Púškin ni su mundo espiritual ni mental. En el centro de los versos no está el autor, sino una imagen condicional generalizada, dependiente del género, cuya elección determina también la de las máscaras líricas del protagonista, que cambian constantemente: por ejemplo en *La epístola a Júdin* (Послание к Юдину) aparece la imagen del joven poeta anacoreta que se aleja de la realidad y reflexiona sobre todo lo existencial; en el poema *Mi testamento* (Мое завещание) surge la imagen contraria del poeta epicúreo que disfruta de todos los placeres de la vida real; en *La experiencia* (Опытность) al lector le sorprende la imagen del poeta que se representa como un joven corriente enamorado y que lleva una vida sencilla y divertida. En segundo lugar, hay que destacar la abundancia de metáforas, perífrasis y de imágenes de la poesía antigua. La antigüedad en los versos de este periodo es una forma convencional de la expresión armoniosa de su visión del mundo. En los versos líricos, la antigüedad aparece recogida de forma simbólica. Los dioses antiguos, los personajes mitológicos, así como los nombres convencionales, son una mascarada verbal, decoración, signos, emblemas, símbolos de cualquier situación o experiencia. En el Liceo, Púškin tuvo una enseñanza poética profunda. Dominó numerosos géneros y estilos, y al mismo tiempo, aprendió los principios de sistemas poéticos diferentes,

por ejemplo, el de Žukóvskij y de Bátjuškov, que le revelaron el valor polisemántico y la emotividad oculta de la palabra en la poesía romántica psicológica. En los años del Liceo, Púškin pasó de discípulo de escritores europeos y rusos a poeta independiente y original.

— *San Petersburgo (1817-1820)*

Si la lírica del Liceo está relacionada con la asimilación de los principios poéticos de la corriente psicológica del Romanticismo ruso, en el período de San Petersburgo la orientación del poeta cambia, y Púškin se dirige hacia el Romanticismo civil o social. Numerosos motivos civiles lo asocian con la sociedad secreta decembrista *Unión del Bienestar* (Союз благоденствия) (1818-1821) y sociedades cercanas a ella. En dicha sociedad y en sus círculos cercanos se elaboran los fundamentos de la poesía rusa civil, cuyos rasgos tipológicos son bien conocidos: la preferencia por los temas y géneros filosóficos y publicistas, el reflejo de los episodios heroicos y trágicos de la historia nacional, directamente correlacionados con la modernidad, el dominio del estilo retórico, la abundancia de alusiones, sobre todo las históricas, y el uso de palabras simbólicas. Precisamente en este círculo de amigos librepensadores surge la lírica civil de Púškin, que ha determinado en gran medida los rasgos especiales de la corriente social del Romanticismo ruso. En ella se rastrean huellas de disputas filosóficas y políticas y de conversaciones del poeta con los "decembristas". Así según la leyenda biográfica, la famosa oda *Libertad* (Вольность) estuvo inspirada por el círculo literario, encabezado por el decembrista Nikoláj Ivánovič Turgénev[15]. Los poetas y escritores "decembristas" se reunían en la casa de Turgénev, desde cuyas ventanas era visible el palacio Michájlovskij, donde fue asesinado el emperador Pablo I. Precisamente este lugar y las numerosas disputas políticas con los "decembristas" inspiraron a Púškin la composición de su oda civil romántica.

— *Libertad* (Вольность) (1817).

Los temas clave de esta oda civil son la tiranía del monarca y la esclavitud del pueblo. En ella, además, se reflejaron, ante todo, las ideas que vinculaban a Púškin con el decembrista Nikoláj Turgénev y que están relacionadas con la Revolución Francesa. La solidaridad con las ideas políticas de Turgénev (las ideas republicanas y el rechazo de la monarquía rusa) se declara al comienzo de la Oda: Púškin rechaza a la "musa de los cantos tiernos" y se dirige a la "cantante orgullosa" de la Libertad. Además, en la oda predominan los conceptos abstractos ("ley", "pueblo", "naturaleza", etc.) al estilo de la filosofía francesa de Montesquieu y el

15. Nikoláj Ivánovič Turgénev (1789-1871) aristócrata, economista y publicista ruso, miembro activo del movimiento de los "decembristas". Una de las figuras más grandes del liberalismo ruso. Tras el trágico fracaso del levantamiento de los "decembristas" continuó su actividad revolucionaria en la emigración (desde 1826), y después, de nuevo, en Rusia tras la amnistía de Alejandro II.

pensamiento político de Turgénev. También hay que destacar otro rasgo especial de esa obra: se trata del didactismo social. Según Púškin, el pasado histórico que se describe en la oda tiene que hacer pensar a los gobernantes modernos. Obedeciendo a las exigencias del género, Púškin escribió la Oda en un estilo elevado (entonación solemne, discurso de recitación de oratoria con preguntas retóricas y exclamaciones patéticas). El poeta está lleno de un noble resentimiento, que describe a los "tiranos del mundo" que violan el derecho natural de los pueblos a la libertad y condena al mismo tiempo al pueblo que ejecuta a los monarcas. Hace un llamamiento para que respeten la ley, a la que el monarca y el pueblo están igualmente subordinados. Su violación es mortal para el Estado y para la Libertad, que solo es posible con el Estado de derecho. Para dar credibilidad a estas ideas, Púškin se refiere a dos grandes acontecimientos históricos: la Revolución Francesa y el asesinato de Pablo I.

Según la concepción de Púškin, el rey francés Luis XVI cayó como "mártir de errores gravísimos"; al igual que sus antepasados, regía Francia ignorando las leyes. El resultado para él fue lamentable. La violación de la ley por parte de Luis XVI provocó la insurrección de los jacobinos y el silencio de la gente, que apoyó a los insurrectos. Su desprecio por la ley permitió a Napoleón tomar el poder.

El "cantante pensativo", que es el propio autor, describe no solo el ejemplo de Francia, sino que gracias a la imagen de Clío, que es la musa de la historia, el personaje lírico escucha la voz de la verdad y ve "el palacio abandonado del tirano", y a los asesinos que por la noche rodean este palacio y experimentan tanto audacia como miedo. Se trata de un episodio de la historia rusa, es decir, del asesinato de Pablo I, "el villano coronado", como le llama el poeta. El personaje lírico reflexiona sobre estos dos episodios de la historia rusa y francesa, y llega a la conclusión de que son como una "lección histórica" dirigida a los monarcas:

Y así aprendan, ¡poderosos!,
ni horca y castigo, ni abalanzas,
ni altares, sangre y calabozos,
ni ejércitos en fiel alianza
serán su salvación segura:
la Ley será invulnerable y Libertad
y Paz serán el sable
que guarde de los pueblos la Justicia pura.[16]

16. *Aleksander Pushkin. Poemas*. *Selección y cotejo de Verónica Spasskaya.* Traducciones de Juan Luis Hernández Milián, Alfredo Caballero Rodríguez, Sonia Bravo Utrera y Antonio Álvarez Gil. Caracas. Venezuela. 2007, p. 4.

— *La aldea* (Деревня) (1819).

En este, uno de los poemas civiles más audaces de Púškin, se ve claramente cómo se cambian las máscaras poéticas del personaje lírico: el poeta soñador, una imagen típica del género del idilio y de la pastoral, da paso al poeta satírico, una imagen típica de la Oda civil o del género de la sátira social. En esa obra se unen estilos de diferentes géneros e imágenes metafóricas reconocibles: por un lado, la aldea se representa como "lugar lejano de vanidad de vanidades", "refugio de tranquilidad, de musas y de inspiración", (vocabulario reconocible del idilio o de la oda pastoral); por otro, en la misma aldea reina "una ignorancia totalmente vergonzosa" y "la visión de la esclavitud" (vocabulario de la oda civil o del género de la sátira social).

Un rasgo especial de este poema consiste en que precisamente en esta obra, Púškin presentó el tema de la creatividad poética en relación con los temas de la política y la filosofía social. El disfrute de la creatividad es imposible cuando existe la servidumbre y la esclavitud del pueblo. Púškin como poeta, se compadece de los sufrimientos del pueblo. Sin embargo, no quiere ser solo un poeta idílico o un poeta satírico. Todo unilateralismo es contrario a la vocación del poeta de descubrir toda la diversidad de la vida y de ser un "amigo de la humanidad". Sin embargo, aquel solo puede ser libre de inspirarse, si se resuelven las contradicciones sociales. De ahí que la ejecución de la misión poética dependa de circunstancias externas a la persona.

En el período de San Petersburgo se puede ver una representación puškiniana del poeta como "amigo de la humanidad", en cuyo campo de visión está toda la realidad. El verdadero llamamiento de un poeta inspirado es glorificar la belleza y la perfección de todo el mundo de Dios, pero él —por la misma voluntad del Todopoderoso— está obligado a escribir también sobre los aspectos desagradables de la realidad que le impiden cumplir la verdadera misión. Por lo tanto, desde el comienzo del camino creativo y hasta sus últimos días, Púškin se niega a dar preferencia al tema personal o al civil. Solo podían existir en su obra literaria en igualdad de derechos. Esto fue la clave de su método artístico. Púškin en el período de San Petersburgo es propenso a la síntesis de géneros y estilos poéticos.

— *La epistola A Čaadáev* (К Чаадаеву) (1818)

Constituye un ejemplo impresionante de esta síntesis de géneros y estilos poéticos. Está dedicada al filósofo ruso Pëtr Čaadáev[17].

Precisamente en esa obra se refleja el librepensamiento del joven Púškin. El poeta comparte la idea de sus amigos liberales de que el ser humano solo puede conseguir la alegría de vivir y la felicidad en una sociedad libre. En un primer plano

17. Pëtr Jákovlevič Čaadáev (1794-1856), escritor, filósofo ruso, oficial del ejército y amigo cercano a Púškin. Escribió ocho *Cartas filosóficas* sobre Rusia en francés entre 1826-1831, que circularon por aquel país como manuscrito durante muchos años. No podían ser publicadas en Rusia debido a su carácter altamente crítico del significado de este país en la historia y la política mundial.

se plantea la idea de la patria libre y el servicio a su tierra natal se convierte en una necesidad del alma del poeta. En el poema, los sentimientos del filósofo Čaadáev y del poeta Púškin se unen.

La epístola comienza con un tono elegiaco y con una nota triste: el disfrute de la vida resultó ser solo un "engaño". Al chocar con la realidad, los sueños de gloria, el amor y la libertad a menudo se convierten en incredulidad y duda:

De amor, de fe y gloria en calma
Nos embriagó el placer fugaz;
La juventud, que enardecía el alma,
Es bruma o sueño...nada más.

Pero los sueños heroicos y ambiciosos no se desvanecen, sino que vuelven a dominar al poeta. El tono triste cambia a alegre, optimista:

Mas vive aún su llama ardiente,
Y bajo el yugo del poder cruel
Hoy nuestra alma, apasionada y fiel,
A Rusia escucha atentamente.
De la sagrada libertad
Hoy esperamos el instante,
Igual que un mancebo amante
Aguarda ansioso a su beldad.
¡Mientras perdure este fervor
El corazón libre guardemos,
Y el alma entera con honor
A nuestra Patria dediquemos!
Confiad, hermanos: brillará
Una estrella radiante de alegría,
Y Rusia se despertará,
¡y sobre tus ruinas, monarquía,
Los nombres nuestros grabará! [18]

El poema se convierte en un impulso apasionado hacia la libertad. Ni las dificultades de la lucha, ni los obstáculos que amenazan, ni "el yugo del poder cruel" pueden vencer la sed infinita de la "sagrada libertad". Este impulso romántico se expresa con un poder tan amplio que extiende y amplía los significados de las palabras. Para combinar temas personales y civiles, Púškin utiliza fórmulas metafóricas

18. Traducción y versión de Alfredo Caballero Rodríguez. *Aleksander Pushkin. Poemas.* Selección y cotejo de Verónica Spasskaya. Traducciones de Juan Luis Hernández Milián, Alfredo Caballero Rodríguez, Sonia Bravo Utrera y Antonio Álvarez Gil. Caracas. Venezuela. 2007, p. 5.

condicionales y palabras simbólicas, tomadas del lenguaje de la poesía amorosa y civil. Por ejemplo, "una estrella radiante de alegría" es una palabra simbólica inconfundiblemente reconocible y que significa "libertad política". La combinación de palabras "Mas vive aún su llama ardiente" se encuentra en la lírica amorosa en la que "llama ardiente" se asocia con el fuego de la pasión, sin embargo, Púškin la aplica al sentimiento civil, al sentimiento patriótico. De este modo, todos los poderes del alma están involucrados en el impulso de la libertad y los temas civiles y personales se unen.

— *El poema Ruslán y Ljudmíla* (Руслан и Людмила) (1817-1820).

Resultado de la creatividad poética de Púškin en el período de San Petersburgo fue el poema titulado *Ruslán y Ljudmíla,* basado en material folclórico. Según afirma el propio poeta Púškin, lo inició en el Liceo y lo concluyó en marzo de 1820. En el periodo del Cáucaso, el poema fue complementado con un epílogo, y a finales de la década de 1820, con un prólogo. *Ruslán y Ljudmíla* fue una obra poética de carácter innovador, en cuya elaboración utilizó ampliamente los cuentos populares antiguos. En el corazón de la trama del poema está la historia amorosa de los personajes principales, quienes en el camino hacia la felicidad se encuentran con numerosos obstáculos. Las aventuras de los protagonistas y sus encuentros con magos malos y buenos dan al poema un color fabuloso y lo relacionan con los cuentos maravillosos rusos. Pero la composición incluye también una historia heroica. En el capítulo sexto, el último, la canción del protagonista, Ruslán, recoge la lucha por la independencia de la patria con los invasores cumanos. Este sentimiento patriótico relaciona a Ruslán con los héroes de las *bylíny* rusas. Por otro lado, Ruslán se asemeja al personaje de los cuentos de hadas, al héroe de la balada rusa, al caballero medieval, al héroe romántico que realiza hazañas por su amada como *Orlando furioso* en el poema épico caballeresco de Ludovico Ariosto. En las aventuras de amor de los héroes se capta plenamente el optimismo de Púškin, su fe en la victoria de la justicia, la bondad y la belleza.

La ironía predomina en el poema, porque el gran poeta ruso juega con los géneros y los estilos literarios. Al mismo tiempo, mantiene la conversación con el lector y, al desarrollar la trama, introduce simultáneamente los rasgos específicos de todos los géneros literarios. El género del cuento de hadas requiere que Ruslán no solo tenga antagonistas que le impidan encontrar a su amada Ljudmíla, sino también que tenga ayudantes buenos y activos. Los sueños de Ljudmíla sin duda recuerdan el género de las baladas. El nombre de Ljudmíla también es reconocible: así se llamaba la heroína de la balada *Ljudmíla* de Žukóvskij.

El carácter innovador del poema también está relacionado con la imagen del autor, que es contemporáneo de los lectores, no de los héroes del poema, y que explica el curso de los acontecimientos, interpretándolos irónicamente. El autor informa a los lectores de una gran cantidad de datos sin relación con la trama del poema y se ríe de las acciones, pensamientos, intenciones y movimientos mentales de los héroes. Es evidente que no cree en todos los milagros que cuenta en el poema. Púškin en

este periodo es joven, alegre e ingenioso. El poema *Ruslan y Ljudmíla* es fruto de su imaginación y su ficción; es libre de actuar con los héroes de la manera que el desea. Gracias a la imagen del autor, la historia y la modernidad se unieron en esta obra. Hay que destacar que Púškin aplicó posteriormente este mismo método en la novela en verso titulada *Evgénij Onégin*.

Los contemporáneos apreciaron el poema de manera diferente, pero posiblemente para Púškin la opinión más importante fue la de Žukóvskij, quien en una ocasión le dio al autor de *Ruslán y Ljudmíla* su retrato con la inscripción siguiente: "Al alumno vencedor, del maestro vencido".

La creación del poema *Ruslán y Ljudmíla* significaba el fin del período de San Petersburgo en la vida y en la creatividad de Púškin.

— El periodo de la deportación al sur del Imperio Ruso (1820-1824).

En mayo de 1820, Púškin fue expulsado de la capital y desterrado al sur del Imperio Ruso (según los documentos oficiales, el poeta fue trasladado a un nuevo destino). El período de la deportación al sur se considera una etapa de dominio casi completo del Romanticismo en la obra poética de Púškin. En el sur, el poeta conoce la poesía de Byron y esto aumenta su estado de ánimo romántico. Este período se asocia con la encarnación del carácter romántico que se encuentra en los poemas de Byron en su interpretación rusa: se trata de un soñador por la libertad y un individuo decepcionado. Logra reunir los estilos de las dos corrientes de Romanticismo ruso: la psicológica y la civil o social. Y, lo que es muy importante, esta síntesis apareció en grandes géneros épico-líricos. En el sur, Púškin experimentó no solo la influencia de Byron, sino que se interesó profundamente por el poeta clásico francés André Marie Chénier, cuyos poemas conoció antes de irse al sur. El libro de los poemas de André Marie Chénier se convirtió en la lectura de Púškin en este período, que con su moderación, armonía y lenguaje clásico servía de contrapeso de la obra de Byron, llena de emociones desenfrenadas e irracionales.

Si la influencia de Byron prevalece en los poemas románticos lírico-épicos, en las elegías, las epístolas y las odas se aprecia la influencia de Chénier. La creatividad puškiniana del período del sur se desarrolla a partir de la contradicción entre el Romanticismo de Byron y el Clasicismo de Chénier, aspirando a la síntesis del Romanticismo y el Clasicismo en un sistema poético puramente puškiniano, que implica la expresión de la subjetividad emocional y la experiencia psicológica específica con una palabra precisa y clara. Al igual que Byron, Chénier se opuso al racionalismo frío y rechazaba la irracionalidad, llevando la disciplina del gusto estético al estilo que transmite la emoción romántica. Ambos poetas fueron necesarios para Púškin y sirvieron como complemento y antídoto.

— Los motivos clave de la lírica puškiniana del periodo del sur (1820-1824).

En la lírica romántica, Púškin crea un retrato psicológico de sus contemporáneos, correlacionándolo emocionalmente con su propio carácter, que se representa en su poesía. La personalidad del poeta aparece principalmente en las elegías románticas,

cuyos temas centrales son la sensación de nuevas experiencias, la sed de libertad y la búsqueda de la libertad interior. El objetivo principal del poeta es revelar los incentivos internos del comportamiento en relación con la libertad.

El estado de ánimo romántico que surge en la obra poética de Púškin está relacionado con sus circunstancias biográficas. En sus elegías aparece la imagen concreta del joven exiliado por la fuerza, al lado del cual aparece la más abstracta romántica *del poeta exiliado voluntario*, que está relacionada con el poeta romano Ovidio y con Childe Harold, protagonista del poema *Las peregrinaciones de Childe Harold* de Byron. Púškin reinventa los hechos de su biografía: a él no lo han deportado al sur las autoridades sino que, siguiendo sus aspiraciones morales, él mismo dejó la sociedad aristocrática que despreciada. En este sentido, el poeta encarna el espíritu romántico de las ideas liberales del siglo: el poder del sentimiento moral se opone a las circunstancias y, al menos en la conciencia personal, derrota a la dura realidad que le rodea.

— *Se apagó el astro del día…* (Погасло дневное светило...) (1820).

Ya en el primer poema, escrito en el sur, se percibe una entonación característica de la meditación elegiaca propia de todas las letras románticas. En el centro de la elegía está la personalidad del autor, que entra en una nueva etapa de su vida. El motivo principal es el renacimiento del alma que anhela la libertad y la purificación moral. El poema resume la vida interna del poeta en San Petersburgo y la interpreta como moralmente insatisfactoria. De este sentimiento surge el contraste entre la existencia anterior y la expectativa de la libertad, comparable a la formidable naturaleza del océano. El alma del poeta se dirige a la naturaleza, a su origen intrínsecamente activo, que se personifica en la imagen del poderoso:

Se apagó el astro del día;
el mar azul cubrió la niebla de la tarde.
¡Restallad, restallad, dóciles velas!
¡Encréspate a mis pies, lúgubre océano!
Contemplo las orillas apartadas,
el mágico confín del mediodía;
Voy hacia él con emoción y angustia,
embelesado por recuerdos tantos…
siento que afloran lágrimas de nuevo
hasta los ojos, y me hierve el alma
y deja de alentar; en torno mío
Un sueño familiar revolotea.
Recuerdo mi amor loco del pasado,
todo cuando sufrí y cuanto fue bueno,
torturador engaño de esperanza y deseo…
¡Restallad, restallad, dóciles velas!
¡Encréspate a mis pies, lúgubre océano!

Vuela, bajel, condúceme a lejanos
parajes, al capricho de los mares,
engañosos, mas no a las tristes costas
de mi brumosa patria, de mi tierra
donde por vez primera mis sentidos
ardieron inflamados de pasión,
donde las tiernas musas me sonrieron
en secreto, donde entre tempestades
Se marchitó temprano mi perdida
juventud, donde alígera alegría
me traicionó, y el corazón helado
entregó al sufrimiento.
En búsqueda de nuevas sensaciones
de vosotros huí, paternos lares,
de vosotros, alumnos del deleite,
efímeros amigos de mi efímera
juventud; y vosotras, confidentes
de mis pecaminosos extravíos,
a quienes sin amor sacrificara
reposo, gloria, libertad y alma,
y vosotras, a quienes he olvidado,
jóvenes traicioneras, misteriosas
amigas de mi áurea primavera,
y vosotras, a quienes he olvidado…
Pero del corazón la antigua herida,
la honda llaga de amor, nada curó…
¡Restallad, restallad, dóciles velas!
¡Encréspate a mis pies, lúgubre océano! [19]

Lo principal en la elegía de Púškin no es solo la imagen del poderoso océano, sino la expresión de la libertad ilimitada del personaje lírico. La composición del poema (la huida de la tierra natal y el anhelo de otras lejanas y extranjeras) ayuda a descubrir el drama metafísico del alma del poeta.

El conflicto dramático —la brecha con el pasado y la incertidumbre del presente y del futuro— se desarrolla no solo en el espacio, sino también en el tiempo, que es el más importante. El tema romántico de la "huida voluntaria" se explica no por circunstancias externas, sino por razones puramente internas. La verdadera razón de la "huida" es la necesidad mental. La brecha con el pasado recibe una justificación psicológica, debido al descontento moral por la sociedad y por sí mismo. El aná-

19. *Traducción de Eduardo Alonso Duengo* ttps://trianarts.com/recordando–a–Aleksándr–Pushkin–se–apago–el–astro–del–dia/#sthash.nW1xXOdb.dpbs

lisis de los motivos psicológicos conduce al poeta a la necesidad de purificarse de los sufrimientos y de las ideas falsas. En sí misma, la "huida" no cura las heridas ("Pero del corazón la antigua herida, la honda llaga de amor, nada curó"), pero la liberación del alma se dibuja en una perspectiva amplia de renovación. El poeta desterrado está listo para una experiencia de vida inspirada.

El significado de la elegía *Se apagó el astro del día*...para el romanticismo de Púškin es difícil de estimar. Es la primera vez que surge el carácter lírico de sus contemporáneos, dado a través de la autoobservación y la autoconciencia y descrito emocionalmente. Sobre la base de hechos biográficos reales, Púškin construye una biografía espiritual, convencionalmente romántica, que a veces coincide con la real. Al mismo tiempo que el tema de la obra lírica a veces es el autor y a veces no. Esta dualidad del personaje lírico se relaciona con los rasgos especiales del Romanticismo: se trata, en primer lugar, del rechazo del mundo exterior y la concentración en el mundo interior, y en segundo lugar, del motivo de la decepción o desilusión con la vida pasada y del motivo de la libertad. Sin embargo, la frustración no es universal y absoluta: el ideal del personaje lírico en la elegía *Se apagó el astro del día*... es la plenitud de la vida, que es un valor incondicional. Los motivos, tan claramente expresados en esta elegía son característicos de otras obras poéticas escritas por Púškin en este periodo, en particular, del poema *A Ovidio* (К Овидию), *El prisionero* (Узник), *El puñal* (Кинжал), *La guerra* (Война), etc.

— *El prisionero* (Узник) (1822).

En el poema, Púškin sigue desarrollando el motivo clave de la libertad.

El prisionero
En húmeda cárcel estoy prisionero,
Y un triste aguilucho, mi fiel compañero
Que crece cautivo, en trémulo intento,
Devora en sus garras un trozo sangriento.
Lo pica y desecha; mis barrotes mira:
Una misma idea nos une e inspira.
Y con su mirada y su áspera voz
"¡Hermano —me dice— volemos los dos!
Aves libres somos; hora es departir.
Allá, tras las nubes verás refulgir
Las cumbres nevadas, las olas del mar...
¡Allá con los vientos reino yo sin par!"[20]

20. *Aleksander Pushkin. Poemas.* Selección y cotejo de Verónica Spasskaya. Traducciones de Juan Luis Hernández Milián, Alfredo Caballero Rodríguez, Sonia Bravo Utrera y Antonio Álvarez Gil. Caracas. Venezuela. 2007, p. 15. Traducción y versión de Alfredo Caballero Rodríguez.

La libertad se entiende en *El Prisionero* en el sentido de las tradiciones folclóricas: como una libertad ilimitada, un sentimiento natural, relacionado con las manifestaciones de la naturaleza. La libertad vive en todo corazón: así, por ejemplo, el águila, "que crece cautiva" añora la libertad propia. El motivo de un alma "comprensiva", dotada de las mismas aspiraciones es extremadamente importante ("Una misma idea nos une e inspira"). En el poema se comparan dos mundos: el real y el ideal, transmitido a través de un contraste visible de espacio reducido ("En la húmeda cárcel estoy prisionero") y una vida libre, amplia, con visión mental abierta ("Allá, tras las nubes verás refulgir / Las cumbres nevadas, las olas del mar ¡Allá con los vientos reino yo sin par!").

La libertad, que es el motivo principal de las aspiraciones poéticas de Púškin, se asocia con la plenitud de la vida. El poeta en el período de la deportación al sur rechaza las máscaras condicionales del personaje lírico y escribe en su propia persona, refleja sus propios pensamientos y sentimientos.

— *La oda elegiaca "Napoleón"* (Наполеон) (1821).

Fue escrita tras la noticia de la muerte del emperador francés y está relacionada con la revisión de la imagen de Napoleón tras la restauración de las monarquías europeas: tras su muerte cambió la visión de Napoleón como criminal y tirano. Había llegado el momento de las interpretaciones ponderadas, más objetivas, realizadas no en sentido emocional, sino en sentido histórico-filosófico. Napoleón en la oda de Púškin es considerado el personaje histórico principal del siglo XIX, en el que se unen dos imágenes diferentes: por un lado, se le representa como el "poderoso caudillo" que conoce la gloria y las victorias militares y, por otro, se convierte en un ser humano desafortunado, decepcionado y exiliado. La contradicción de la actividad de Napoleón depende de su naturaleza y se considera desde un punto de vista romántico: a Púškin le interesa ante todo la relación del "gran hombre" con la libertad política y nacional.

A través de todo el poema se siente la idea de la incompatibilidad de la libertad personal individualizada de Napoleón y la de los pueblos. Napoleón desafió a la historia, a la humanidad, a los pueblos y a cada ser humano, porque, precisamente, todos ellos conservan el sentimiento irracional de la libertad. Esta oposición del emperador francés a toda la humanidad se fija en la composición circular del poema: en la primera parte de la oda, Napoleón se representa como un gran personaje histórico, cuya voluntad personal llevó a la muerte de su Imperio y le condenó al exilio, pero también despertó a Rusia, lo que fue la causa inmediata del colapso de sus ambiciones sin límite. En la explicación de la esencia de los acontecimientos históricos, Púškin todavía continúa el punto de vista romántico.

El fin de la actividad histórica de Napoleón está relacionado con el despertar de un ser humano en él. Napoleón redimió "el sufrimiento" y "el mal de las maravillas guerreras", el tirano se convirtió en un exiliado. Eso reconcilia al poeta con Napoleón. Ahora es una persona privada en la que se han revelado los valores humanos: olvida la guerra, el trono, sus sueños ambiciosos y piensa en su hijo. La

interpretación romántica de los hechos históricos también se refleja en la balada titulada. *Cantar del sagaz Oleg* (Песнь о Вещем Олеге) (1822).

— *La musa* (Муза) (1821).

Entre los poemas escritos durante la deportación en el sur destaca la elegía titulada *La musa* (Муза) (1821), orientada a la tradición de la lírica griega antigua y a la poesía clásica de Chénier, pues Púškin aspira a la síntesis de las elegías románticas y las clásicas, dado que aquí se observa, por un lado, la influencia del clásico francés Chénier y, por otro lado, la de la lírica del romántico ruso Bátjuškov. Con la poesía de Chénier está relacionada la forma poética de la elegía puškiniana que está escrita en verso alejandrino y la trama, que es un diálogo entre el poeta (el alumno) y la maestra (la musa). Púškin, como si se hubiera encontrado en la época griega antigua y en nombre de un poeta de entonces, describe el aprendizaje del arte de la poesía. Introduce la imagen de la musa, que surge en relación con las asociaciones antiguas, y aparece como una "muchacha bella y misteriosa". Los detalles del paisaje describen la antigüedad. Así, aparecen "himnos importantes, inspirados por los dioses", "canciones de pastores frigios pacíficos", el "junco" y "la flauta". Estas realidades no son signos estilísticos convencionales, sino signos de la cultura antigua griega. Púškin crea deliberadamente un ambiente antiguo, por lo que cobra vida el mito arcaico: la diosa entrega al joven discípulo el don divino del canto. Obliga al poeta a cantar sobre todo, sin excluir objetos elevados o corrientes, ni géneros elevados o bajos, ni escenas solemnes ni bucólicas (es decir, que representa pinturas simples de la pacífica naturaleza) de la poesía, que nace en dos esferas: en la tierra y en el cielo. El "junco" entregado por la musa al joven poeta es un instrumento del mundo terrenal, pero que recibe el más alto valor en las manos de la musa, que lo revitaliza con su "halo divino". Por lo tanto, la verdadera belleza se encuentra en lo que se espiritualiza desde los cielos. El don poético no es una revelación mística, tal y como fue retratado por los románticos, sino que surge del diálogo con la musa y es un don de la diosa, que lo transmite con elegante gracia al poeta elegido, que de esta manera se une a los misterios más elevados de la belleza inspirada.

El radicalismo de las ideas políticas del joven Púškin en 1823 es reemplazado por una profunda crisis moral causada por los acontecimientos de la vida europea y rusa. Púškin sufrió por la derrota de las revoluciones en Europa y, al reflexionar sobre la vida rusa, no encuentra en ella las oportunidades para la victoria de la libertad. El poeta piensa en los "caudillos elegidos" y en los "pueblos". En los poemas de Púškin anteriores a 1823 se apreciaban notas escépticas. Ya en la epístola dedicada a V. F. Raévskij (1822) rechaza la misión del poeta ilustrador y la opinión dominante sobre el propósito de la creación poética, que se consideraba la ilustración del pueblo. La crisis de 1823 se centró principalmente en el rechazo de las ilusiones anteriores, asociadas a la idea clave de la época de la Ilustración, relacionada con la misión noble de los "jefes elegidos" de educar a sus pueblos. Púškin está desilusionado con el papel principal, desarrollado por las "personas ele-

gidas" en el mundo, que resultaron ser incapaces de renovar la sociedad y se vieron obligadas a obedecer a las circunstancias. La importancia de los "elegidos" no se justificó en otro sentido: el pueblo no ha seguido a sus "jefes" y, a pesar de todos sus esfuerzos, se ha mantenido "no ilustrado". Pero Púškin está decepcionado no solo con los "elegidos" y con la "muchedumbre", sino también consigo mismo, con sus "falsos ideales" y sus "falsas ilusiones". En particular, la frustración del poeta se expresó en los poemas *El sembrador de la libertad en el desierto* ... (Свободы сеятель пустынный) y *El demonio* (Демон).

— *El sembrador de la libertad en el desierto*... (Свободы сеятель пустынный…) (1823).

Este poema, de carácter filosófico, tiene un epígrafe muy significativo, que Púškin tomó de un texto eclesiástico, concretamente del Evangelio de Lucas. La imagen principal del sembrador en este poema se asocia con una historia bíblica muy conocida[21]; gracias a esa asociación adquiere un carácter simbólico y el mismo poema se convierte en una parábola filosófica. En el poema puškiniano, el sembrador de la libertad se encuentra solo en el desierto del mundo, sin encontrar respuesta a sus sermones, llamamientos y librepensamientos. Los pueblos no le escuchan, ni lo siguen. La imagen del sembrador es trágica porque llegó demasiado pronto al mundo, y su palabra dirigida a los pueblos fue pronunciada en vano. Pero eso no significa que su palabra no sea verdadera. Lo trágico es que la palabra verdadera no puede encender los corazones. El poeta reflexiona amargamente sobre los pueblos que no necesitan la verdad y, al mismo tiempo, llora por ellos. Las semillas de la libertad no pueden dar brotes, porque son arrojadas por el sembrador en "pueblos esclavizados" que no están ilustrados, por lo que los esfuerzos del sembrador son inútiles. Por lo tanto, la esclavitud se convierte en un obstáculo insuperable para lograr la libertad. Púškin llegó a la conclusión de que en las condiciones históricamente específicas de su época, las reformas liberales no eran posibles. Primero había que educar a los pueblos. Sintió que había perdido el punto de apoyo ideológico: los viejos ideales ya se habían derrumbado, no los encontraba ni en su alma, ni en la realidad histórica. Los nuevos ideales aún no habían aparecido. Precisamente este estado de ánimo que se relaciona, por un lado, con la desilusión por los viejos ideales y, por otro lado, con la falta y la búsqueda de nuevos ideales.

— *El demonio* (Демон) (1823).

En el centro de este poema está una persona frustrada, sombría y negativa, que no cree en nada y que duda de todo. En él se combinan un espíritu de negación y duda, y un vacío mental que hacen sufrir al poeta. La persona frustrada, que protesta contra la sociedad y, en general, que entra en un gran conflicto con el mundo real,

21. (Mr. IV,1-9; Lc. VIII, 4-8).

resulta ser insostenible, porque carece de ideales positivos. El resultado de una visión escéptica del mundo es la muerte del alma y su incapacidad para comprender la vida:

En aquellos días, cuando para mí era nueva
toda impresión de la existencia—
Los ojos de las jóvenes, el ruido de una arboleda,
Y el canto nocturno del ruiseñor—
Cuando sentimientos elevados,
Libertad, gloria y amor
Y el arte inspirado,
Tan fuertemente perturbaban la sangre,—
La hora de la esperanza y del deleite
El ansia de una sombra arrebatada,
Entonces algún pérfido genio
Empezó secretamente a visitarme.

Tristes fueron nuestros encuentros:
Su sonrisa, su mirada admirable,
Su mordente palabra
Infundieron en el alma un frío veneno.
Con inagotables calumnias
Tentaba a la Providencia;
Llamaba un sueño a la belleza;
Despreciaba la inspiración;
No creía en el amor ni en libertad;
Miraba a la vida con sorna—
Y nada en toda la creación
quería él bendecir.[22]

El Demonio descubre la disputa de los dos "yo" del autor. El espíritu de negación está opuesto al sentido de plenitud de la vida, que representa la norma perfecta de la relación humana con el mundo. Pero la posición demoníaca no se niega en absoluto, como no se descarta el ardiente impulso del alma romántica elegida. *El Demonio* significó un aumento de la influencia de Byron, que penetró profundamente en la visión del mundo de Púškin, cuyo sentimiento de plenitud de la vida resistió la frustración ilimitada y condujo a la superación del ideal romántico. Sin embargo, el veneno de la duda y la negación en este periodo cautiva a Púškin, quedando claro que el poeta no abandona el mundo romántico en el período de su crisis moral e

22. Traducción de José Luis Gómez Serrano. http://jlgs.com.mx/traducciones/de-ruso/Pushkin-demonio/

ideológica. El poeta entra en una relación dramática con el mundo exterior, y ese drama entra en su alma, un escéptico sobrio se enfrenta al romántico entusiasta. La colisión de los dos tipos de "yo" forma un conflicto irreconciliable. El drama interno ya no se transmite como un autodesarrollo de pasiones contradictorias, sino como una unidad de diferentes mentes.

La crisis ideológica de 1823 desveló las contradicciones dentro de la conciencia romántica del poeta, que se dividió en dos "yo" incompatibles: en un soberbio individualista que desprecia el mundo y en un héroe "elegido", listo para complacer a la humanidad. Precisamente estos rasgos específicos del Romanticismo de Púškin se reflejaron en sus grandes poemas románticos, que recibieron el nombre de *Poemas meridionales* (Южные поэмы).

— *Los grandes poemas románticos del sur: Poemas meridionales*.

El género del poema romántico extenso se formó en la obra de Púškin en el periodo de su deportación al sur; son el punto culminante de su Romanticismo. La trama de este tipo de composiciones contiene varios componentes, entre los que destacan el protagonista y el mundo exterior que le rodea. El primero pertenece a la sociedad civilizada pero busca el ideal abstracto de la libertad o de la felicidad en un entorno nuevo para sí mismo; el segundo, por lo general, se da en dos aspectos: la civilización hostil para el protagonista, que no está satisfecho con él, consigo mismo y un entorno inusual, relacionado con los impulsos de su alma rebelde y frustrada. La trama en el poema romántico está condicionada deliberadamente: la "huida" del personaje principal en el nuevo entorno debe revelar los movimientos mentales del héroe, sus capacidades internas o el grado de dependencia del entorno. La principal contradicción artística del poema es la dinámica de la trama y la estática del protagonista, cuyo carácter y mentalidad no se inmutan. Pero el desarrollo del tema es dinámico, se caracteriza por un cambio rápido de imágenes y episodios; la composición del poema es fragmentaria (el poema no revela el destino del héroe en una secuencia cronológica sino que aparece solo en varios episodios entre los que no hay conexión). Nada está claro en este tipo de composiciones, ya que la profundidad del espíritu del héroe siempre es inexplicable y sin fondo, y los momentos más dramáticos quedan sin explicación. Estos rasgos específicos se encuentran en todos los poemas de Byron que sirvieron como modelo para los poemas románticos de Púškin.

— *El prisionero del Cáucaso* (Кавказский пленник) (1820-1821).

La problemática del poema se refleja en la nacionalidad del protagonista, que es ruso, "europeo" y de la protagonista que es una circasiana. Ambos personajes están representados de acuerdo con la conocida idea romántica que consiste en la antítesis de la civilización y el mundo exótico no civilizado: por un lado, se encuentra un joven ruso, librepensador, que huyó de la civilización al Cáucaso, una persona romántica frustrada, que perdió el gusto por la vida, y, por otro, se representa su amada, la hija de un pueblo simple, que es una persona íntegra.

Los caracteres de *Prisionero* y de *Circasiana* (los protagonistas carecen de nombres propios personales) son muy típicos de la literatura europea del Romanticismo, reflejan la contraposición romántica entre dos mundos (el europeo, símbolo de la Civilización y el oriental, símbolo de la Naturaleza), subordinados a la problemática filosófica de Jean-Jacques Rousseau: el choque de una sociedad civilizada humana y una sociedad simple y más primitiva.

La trama del poema refleja el conflicto entre la civilización falsa y la naturaleza, entre las pasiones, los sentimientos "exterminadores" y la plenitud de la vida. El prisionero es presentado por Púškin como "amigo de la naturaleza", como "víctima de las pasiones" y buscador ardiente de la libertad. Fue rechazado por la sociedad a la que él mismo rechaza, rompe con una sociedad civilizada, con un entorno cultural nativo ruso y se precipita a un estilo diferente. El autor motiva la "huida" del prisionero por razones morales: el ruso no está contento con la sociedad aristocrática. La insatisfacción con las costumbres de esa sociedad se convierte en una mayor insatisfacción con la vida, en general. Además, el prisionero es "amigo de la naturaleza", y su alienación se explica por el deseo de unirse a ella, abrazar la tormenta (fenómeno de la naturaleza que se convierte en el poema en uno de las imágenes simbólicas principales, se asocia con el alma agitada del prisionero), de convertirse en "el habitante libre del todo el universo" y de liberarse de la dictadura de la civilización. La "huida", por lo tanto, es causada por la sed de un ideal que se entiende como una libertad absoluta y sin restricción de la personalidad.

La motivación bilateral es bastante romántica, combina tanto la crítica de la sociedad como el impulso a la libertad natural. El desarrollo del tema, sin embargo, se complica por dos circunstancias: en primer lugar, Púškin introdujo en la prehistoria del prisionero un motivo secundario de amor no correspondido; en segundo lugar, el buscador de la libertad fue capturado, y su "fuga" fue reemplazada por la esclavitud. Esta última circunstancia constituye el conflicto principal. Para el "amigo de la naturaleza", el disfrute de la plenitud de la vida natural resultó imposible. Sin embargo, el cautiverio ayudó al poeta a introducir un nuevo tema: una escapada real y no romántica. Pero el "retorno" de la cautividad significaba, al mismo tiempo, la obtención de la libertad. A medida que se despliega el conflicto, el héroe pierde primero las características byrónicas y luego vuelve a la vida. Este movimiento interno es causado en él por la comunicación con la naturaleza y el amor de la circasiana. La naturaleza, la libertad de los circasianos y el amor de la circasiana tienen dos significados opuestos en el poema. Para el prisionero, todo eso resulta internamente extraño: no puede unirse a la naturaleza, no le preocupa la libertad de los circasianos, no ama a la circasiana. Pero, al mismo tiempo, a él le atrae la naturaleza virgen, la vida cotidiana de los circasianos y la naturaleza íntegra de la circasiana. El contraste entre la vida libre de la naturaleza y la propia esclavitud del prisionero, entre el alma apasionada de la circasiana y el alma petrificada del prisionero, por un lado, une al héroe principal con el mundo caucásico, y por otro, descubre la diferencia entre la cultura natal del prisionero y la vida cotidiana y las

costumbres de los circasianos. El protagonista entiende la diferencia entre la libertad de los circasianos (que es especial, diferente y "salvaje") y su propio sueño de libertad. Para reflejar el conflicto interno del protagonista, el poeta utiliza el paralelismo de las descripciones de la naturaleza caucásica y de los sentimientos íntimos del prisionero; este medio artístico es muy importante para descubrir el carácter del protagonista: el héroe de Púškin está dotado, al igual que los de Byron, de un sentido del espacio. También vive un superhombre en él. Al mismo tiempo, aquí hay una pista sobre la profundidad interior del Prisionero.

El motivo del renacimiento moral, profundamente personal para Púškin, también es muy importante. El prisionero durante el poema no permanece igual, a diferencia de los héroes de Byron. Su renacimiento depende tanto de causas internas como de obstáculos externos, de la situación de esclavitud. Una vez que el prisionero fue liberado, su alma empezó a vivir de verdad. El renacimiento del prisionero se representa simultáneamente como el logro de la libertad y la sensación de plenitud de la vida, concentrado en la capacidad de sentir del héroe.

Con el fin de liberarse de la frustración, para el protagonista era suficiente acercarse a la naturaleza caucásica, la vida cotidiana de los circasianos y con la ayuda de la circasiana escapar de la cautividad. La huida del cautiverio finalmente "cura" el alma del prisionero de los vicios de la civilización y completa el proceso de liberación interna. Púškin aquí entregó al prisionero su comprensión de la frustración como "vejez prematura del alma". *El prisionero del Cáucaso* refleja los rasgos especiales del poema romántico ruso como una especie de variedad nacional del género paneuropeo. La principal diferencia del poema puškiniano con los poemas de Byron reside en que la dinámica de la trama fue reemplazada por la estática (en la obra de Púškin hay pocos eventos), mientras que la estática y la inmutabilidad del carácter romántico desapareció, ya que se le dio la dinámica del crecimiento moral. En dicho poema se refleja también la polémica de Púškin sobre las utopías sociales históricas. Según el poeta, el mundo natural y patriarcal no es moralmente superior a la civilización europea. Es diferente y su moralidad también lo es. El mundo de los circasianos en el poema está lejos del estado natural, y el ser humano europeo no puede "volver" a la existencia primitiva. El mundo menos desarrollado inevitablemente se derrumba frente a una sociedad civilizada. En el poema, estos pensamientos se encarnan en la imposibilidad del prisionero de unirse al mundo extraño de los montañeses, en la muerte de la circasiana, que adquiere un matiz simbólico, y en el regreso del héroe a su tierra natal. La historia dramática amorosa también de carácter simbólico refleja la imposibilidad de la felicidad entre un "europeo" y una "montañesa".

Uno de los mayores planes inacabados durante la deportación del poeta al sur fue el poema *Los hermanos bandoleros* (Братья разбойники), cuyo plan originalmente incluía la historia de un atamán y de sus dos amadas. Púškin empezó a escribir este poema bajo la influencia del *El Corsario* de Byron, cuyo héroe, Conrad, experimenta un sentimiento amoroso hacia dos mujeres. Del plan de *Los hermanos bandoleros*, el poeta pasa al de *La fuente de Bachčisaráj* (Бахчисарайский фонтан)".

Púškin, desterrado en el sur del imperio ruso, visitó Bachčisaráj en 1820, durante un viaje a Crimea. Este Palacio de los kanes de Crimea ya era famoso por su fuente que, según la leyenda, "lloraba" y que simbolizaba el amor de un kan musulmán por una de las esclavas cristianas de su harén. Púškin comenzó a componer el poema en 1821 y lo terminó en 1823. En el corazón de la trama está el amor apasionado, los celos y el crimen por ellos. En el poema se describen la naturaleza y la vida exótica, así como los sentimientos extraordinarios de las personas. Los protagonistas encarnan los caracteres humanos y sus fuertes pasiones. Maríja representa la fuerza interior y de la belleza; en el carácter de Zarema se refleja la pasión y un temperamento fuerte y tormentoso; con el kan Giréj se asocia el orgullo y la fuerza de voluntad. Los caracteres de los personajes principales en el poema de Púškin son puramente románticos con sus pensamientos y sentimientos extremos. La trama se basa en los contrastes, en el choque de lo opuesto. El poema *La fuente de Bachčisaráj* se distingue por el misterio romántico de la trama y de los personajes. En él adquieren gran importancia las descripciones pintorescas de la vida cotidiana y de la naturaleza de Crimea. Todo esto determina el dominio de la melodía lírica del poema, cuyo paisaje, musical y lírico, estrechamente relacionado con la narración de la historia amorosa trágica, enfatiza emocionalmente la tensión en la narración y en la trama, y apoya y fortalece la tensión lírica interna de la historia amorosa. *La fuente de Bachčisaráj* se considera uno de los poemas más románticos de la literatura rusa.

El último poema romántico, iniciado en el sur y terminado en el pueblo Michájlovskoe, fue *Los gitanos* (Цыганы) (1824). En él, al igual que en *El prisionero del Cáucaso*, la problemática filosófica se relaciona con la idea de Jean-Jacques Rousseau y de Byron sobre la supremacía de la naturaleza y de la "sociedad natural" sobre la sociedad civilizada. Pero el entorno en el que se coloca el protagonista, Aléko, es otro: a él no le rodean "salvajes" circasianos, sino gitanos pacíficos. En lugar de las montañas del Cáucaso y la naturaleza exótica del sur aparece una estepa amplia y abierta. El conflicto de Aléko con la civilización urbana sigue siendo romántico; su exilio es forzado y voluntario, la frustración del héroe en la civilización es completa e incondicional. Pero a diferencia del Prisionero, Aléko es libre y feliz en la sociedad gitana, se adapta a la vida cotidiana de esta etnia, encuentra la felicidad con una gitana, Zemfíra, y empieza a sufrir solo cuando ella se enamora de otro hombre.

La trama exterior está oculta entre dos episodios paralelos, al comienzo del poema, Aléko, enamorado de Zemfíra, llega al campamento gitano, que al final se aleja de aquel, pues mata por celos a Zemfíra y a su nuevo amado.

La trama interior consiste en un trágico juego de pasiones que dominan al ser humano, y que, al describirlas, Púškin reflexiona sobre el problema de la libertad y de la felicidad del ser humano. En el poema no son los protagonistas quienes dominan las pasiones, sino estas las que los dominan a ellos. Tanto Aléko como Zemfíra no están libres de pasiones. Aquel no puede resistirse a sus sentimientos de celos y venganza, y ella tampoco puede resistirse a su nuevo amor, surgido inesperadamente porque está bajo el poder de las fuerzas fatales, que toman la forma

de un sentimiento ciego e irracional. La fatalidad de las pasiones se representa en el poema como causa de la tragedia. La fuente del drama sangriento está fuera del individuo, pero actúa a través de él.

Uno de los principales resultados del período de la deportación al sur fue la creación y el predominio de los grandes poemas lírico-épicos. En las obras románticas se reflejaron los problemas característicos de toda la obra posterior de Púškin. Todos los temas principales (la naturaleza y la cultura, lo natural y lo determinado por la sociedad en el hombre, el poder destructivo de las pasiones falsas y la felicidad de la vida tal y como es, el noble ruso librepensador y la vida del pueblo, el héroe decepcionado y el personaje femenino íntegro) se encuentran en el período romántico y se convertirán en el futuro en el tema de sus reflexiones filosóficas. En los poemas románticos aparecía el protagonista central (el Prisionero, Aléko), que recibirá otra interpretación, pero ya no romántica, como ocurre en la novela en verso de carácter realista *Evgénij Onégin.*

Para Púškin, el arte del Romanticismo se caracterizó por una libertad que excluía la subordinación a cualquier sistema o visión unilateral, suponía la libertad del espíritu, la del individuo y la libertad en el campo de la forma poética. La comprensión del arte del Romanticismo por Púškin se basa en la ruptura con el arte del Clasicismo. El Romanticismo es el arte de la época, que proclamó el valor principal de la libertad del ser humano, como manifestación libre de inspiración creativa se convierte en un símbolo de la poesía en general.

En el Romanticismo, convertido en un incentivo esencial para sus demandas artísticas realistas, se completa la maduración creativa de Púškin.

— La deportación al pueblo de Michájlovskoe (1824-1826).

El 8 de agosto de 1824, Púškin llegó al pueblo de Michájlovskoe, lugar de su nueva deportación. En los primeros versos escritos allí, el poeta, lleno de recuerdos, todavía se dirige al sur, recogiendo sus impresiones sobre muchos de los lugares que visitó. Ante sus ojos se levanta el mar, la fuente del Palacio de Bachčisaráj, en general, el sur.

Con el sur están vinculados los motivos de amor de los poemas de Púškin escritos en Michájlovskoe. Se trata de obras maestras como *Carta en el fuego* (Сожженное письмо) y *Guárdame, mi talismán...* (Храни меня, мой талисман…). Tanto el talismán como la carta se convierten en símbolos del amor irrevocable. En el poema *Guárdame, mi talismán...*, el drama se basa en el hecho de que el amor mutuo del personaje y su amada se rompió, pero el símbolo del amor de su amada es un talismán en el que se transfirió la fuerza del amor poderoso de ella y de él. El talismán en este poema lírico se convierte en símbolo del amor mutuo, que se quedó dormido, a cambio del amor vivo. El talismán no solo protege la vida del protagonista, sino también su paz y sigue conservando su amor pasado, sin dejar que regrese, incluso, en forma de recuerdo. Lo que ha pasado es irrevocable, pero con la esperanza perdida de la reciprocidad, el valor de este amor y del amor, en general, no se anula en absoluto, enriqueciendo al personaje con experiencias individuales, únicas e irrepetibles en su vida.

La trama del poema *Carta en el fuego* es muy simple: el héroe lírico se despide de la carta, testimonio de amor, porque así lo mandó su amada. Pero el adiós a la carta es el adiós al amor aún no extinguido, aunque ya imposible, del que solo queda "la ceniza amada". El personaje promete conservarlo en su "apenado pecho para toda la vida" en memoria de su amor aún no apagado, sin el cual su destino es desesperado. El poema, escrito en solemnes versos alejandrinos con cesura regular, reproduce un momento trágico y triste de la despedida de la amada y se construye como un monólogo en nombre del "yo" lírico.

¡Adiós, carta de amor! Adiós! Ella lo ha ordenado.
¡Cuánto he demorado!¡Cuánto mi mano ha vacilado
en entregar al fuego toda mi alegría!...
Pero basta. Arde, carta de amor, hoy es el día.
Estoy presto; el alma ya no tiene qué decir.
Tus hojas en llama voraz se van a consumir...
¡Aguarda!...¡Arden! Se queman, un humo ligero
sube en espirales, se esfuma con mi ruego sincero...
Ya se borra la marca fiel del anillo con
el sello de lacre, se derrite...¡Oh, premonición!
¡Es realidad! Ya se retuercen las hojas oscuras;
blanquean en la ceniza leve aquellas puras,
amadas líneas...Duele el pecho. Ceniza querida,
mísero consuelo en mi melancólico destino,
quédate en mi triste pecho para toda la vida...[23]

Hay que destacar que los versos escritos en Michájlovskoe se caracterizan por la revisión de temas y motivos románticos, así como por la clara intención de completar y cerrar el período de la deportación al sur. Este rasgo es especialmente evidente en el poema titulado *Al mar* (К морю) (1824), donde Púškin se despide del Romanticismo y del período sureño de su destino creativo. El mar, para Púškin, es símbolo de la libertad, en otras palabras, se personifica con el espíritu del ser humano librepensador que posee una poderosa belleza, ráfagas hacia la libertad e infinidad de pensamientos y sentimientos. El espacio del mar se enfrenta al espacio terrenal, en el que no hay nada relacionado con el poeta orgulloso y solitario. Los sueños del poeta se centran en "escapar" del desierto de la tierra al espacio del mar. Sin embargo, el poema contiene no solo un énfasis romántico sino también la admiración por la libertad. El poeta sabe que su impulso romántico no puede realizarse. Pero no solo el personaje, sino también otros "dueños de nuestros pen-

23. *Aleksander Pushkin. Poemas.* Selección y cotejo de Verónica Spasskaya. Traducciones de Juan Luis Hernández Milián, Alfredo Caballero Rodríguez, Sonia Bravo Utrera y Antonio Álvarez Gil. Caracas. Venezuela. 2007, p. 27.

samientos" no han alcanzado la libertad; el poeta reflexiona sobre los destinos de Napoleón y Byron, y llega a una conclusión amarga: la brillante pero instantánea gloria de Napoleón terminó con una tumba, una roca perdida en el desierto del mar; la muerte alcanzó a Byron en Grecia, el poeta inglés soñaba con la libertad de este país, pero no le dio tiempo a verla.

[fragmento]

Una roca, la tumba de la fama …
Allí se sumergían en gélido sueño
Recuerdos grandiosos:
Allí se apagaba Napoleón.

Allí descansó entre sufrimientos.
Y después de él, como el ruido de la tormenta,
Se fue de nosotros otro genio,
Otro dueño de nuestros pensamientos.

Desapareció, por la libertad llorado,
Dejando al mundo su corona.
Muévete, agítate con el mal tiempo:
Él fue, oh mar, tu poeta.[24]

Los esfuerzos de Napoleón y Byron no han cambiado el mundo; la contradicción entre los deseos de los pueblos, de sus jefes y las circunstancias externas que unen esos deseos, sigue siendo insoluble: no se alcanza la libertad. Esa es la triste conclusión a la que llega Púškin. Pero eso no significa que el impulso romántico, no realizado en la realidad, no tenga sentido. En primer lugar, el mar como símbolo de la libertad natural vive en las almas de los seres humanos y recuerda el ideal inalcanzable. En segundo lugar, es la fuente de experiencias estéticas nuevas e inolvidables. El poeta, que permanece cautivo en el pueblo Michájlovskoe, promete recordar el espacio libre del mar, que llenó su vida:

(fragmento)

A los bosques, a los desiertos silenciosos
Llevaré, lleno de ti,
Tus rocas, tus bahías,
Y el brillo, y la sombra, y el murmullo de las olas.[25]

24. Traducción del poema: Anastasia Belousova. https://liberoamerica.com/2017/09/07/al-mar-aleksandr-pushkin/

25. Traducción del poema: Anastasia Belousova. https://liberoamerica.com/2017/09/07/al-mar-aleksandr-pushkin/

Púškin entendía que en la creatividad se abren para él nuevos temas y otras perspectivas. Por lo tanto, el poema *Al mar*, entre otros, contiene un giro hacia un nuevo programa poético. En el periodo de su deportación a Michájlovskoe, el poeta llegó a la conclusión de que no existía verdad, grandeza y belleza donde no había sencillez. La poesía surge no tanto de lo excepcional e inusual como de lo cotidiano, de lo ordinario; el poeta tiene que descubrir la belleza y la armonía en la vida cotidiana, en las cosas que le rodean cada día. Esto definió el comportamiento de Púškin en su entorno y su posterior creatividad. El estado de ánimo sombrío cambia en Michájlovskoe a un poderoso esplendor creativo, por lo que las obras literarias de este periodo están impregnadas de luz, belleza, energía y alegría de vivir. Aquí, en Michájlovskoe fueron escritos poemas tan destacados como *Las imitaciones del Corán* (Подражания Корану), *André Chénier (*Андрей Шенье), "К *** (Recuerdo aquel sublime instante…..)" / К*** (Я помню чудное мгновенье…), *Canción báquica* (Вакхическая песня), *19 de octubre* (19 октября), *El profeta* (Пророк), entre otros.

Las obras de Púškin de este periodo adquieren nuevos rasgos: el adiós al Romanticismo no está marcado en la mayoría de los poemas por el tono elegiaco, sino por las entonaciones alegres. En muchos poemas se nota un estado de ánimo optimista. En la epístola, dirigida a sus compañeros del Liceo, titulada *19 de octubre* (19 октября) (1825) y dedicada al aniversario de aquella institución, Púškin, al recordar a sus compañeros, ensalzó la unión amistosa, la hermandad del Liceo, que ayudaba a resistir el ataque del "destino" e, incluso, a apaciguar su "ira". Dio la bienvenida a la fiesta de la vida, al disfrute de sus alegrías, a la creatividad y a la comunicación de las almas gemelas. El grado de optimismo del poeta fue extraordinariamente alto. Se mantuvo con nuevas ideas creadoras y con la confianza de que su deportación pronto terminaría y la libertad le esperaría en el umbral de su casa.

En la *Canción báquica* (Вакхическая песня) (1825), Púškin sigue las tradiciones del arte del himno, que existía en la poesía antigua, se trata de un tipo de canción solemne, y, por eso, el poeta utiliza abundantemente las exclamaciones, (¡Y vivan las mujeres que sus dones nos prodigan con amor y galanía!, ¡Vivan las musas! ¡Viva la razón!), los arcaísmos y las palabras eslavonas. El poema carece de entonación narrativa. Se trata de un tipo de composición alegre y vigorosa, y Púškin consigue esta impresión mediante el uso de formas verbales de imperativo: ("Llenad la copa….", "¡Arde, sol", "Brindemos" etc.). La fiesta báquica recoge el mundo del vino, del amor y de la alegría que simboliza la libertad de los sentimientos y su disfrute, por eso, la fiesta comienza con la exaltación de las alegrías terrenales y sensuales. Pero la fiesta báquica no se reduce a esto. Después se ensalzan la razón, la sabiduría y la creatividad. Púškin se mueve desde la plenitud de los sentimientos y placeres hasta el conocimiento y la comprensión intelectual de ellos, y finalmente, a la verdad. Al mismo tiempo, "las musas" y "la razón" se entienden como sinónimos, porque la poesía nace del sol de la razón y está llena de luz divina.

Canción báquica.

¿Por qué calla la voz de la alegría?
¡Suenen alto las báquicas canciones!
¡Y vivan las mujeres que sus dones
nos prodigan con amor y galanía!
Llenad la copa sin temor
y a su fondo argentino
al espumoso vino,
los anillos echad, prenda de amor!
Brindemos a una voz con ilusión:
¡Vivan las musas! ¡Viva la razón!
¡Arde, sol, con llama cegadora!
La lámpara al punto palidece
cuando su clara luz vierte la aurora.
Así falsa sapiencia desmerece
ante el sol inmortal de la verdad.
¡Viva la luz y no haya oscuridad! [26]

Sin embargo, en el poema hay una oposición característica de la "falsa sapiencia" y del "sol inmortal de la verdad". La diferencia entre "la falsa sapiencia" y la sabiduría verdadera, entre la poesía sin talento y la talentosa puede establecer, derramando luz sobre ellos, solo la razón, que se convierte en "el sol inmortal". Por lo tanto, el poema termina con un llamamiento extremadamente generalizado y enérgico: "¡Viva la luz y no haya oscuridad!", en el que la "oscuridad" es el símbolo del mal, de la mentira, de la estupidez, y el "sol" simboliza el bien, la verdad, la razón, la poesía, la creatividad y el conocimiento.

El credo vital-creativo de Púškin en este periodo se distingue por el coraje, la creencia en la inquebrantabilidad del espíritu y en la imprescindible superación, al final, de todos los obstáculos. El poeta estaba convencido de que nada podía impedir que él cumpliera su verdadera vocación: proclamar la verdad y ser él mismo. En este sentido, la elegía histórica *André Chénier* (Андрей Шенье) (1825) adquiere gran importancia porque refleja la idea clave puškiniana sobre la vocación y libertad interior del poeta en cualquier época. En el destino del poeta francés del periodo de la Revolución Francesa, Púškin encontró numerosas similitudes con su propio destino, pero el poema *André Chénier* no puede considerarse una alegoría. Para él era importante la imagen histórica de André Chénier, por lo que estudió cuidadosamente sus obras, centrándose principalmente en las odas y las elegías del poeta francés. Esto era necesario para crear la imagen de Chénier como político y como

26. Traducción de José Vento Molina. https://es.scribd.com/document/56102407/Pushkin-Poemas

poeta. En la elegía puškiniana, el personaje principal se representa en la víspera de la muerte; André Chénier fue ejecutado en un momento en que estaba lleno de vida y cuando su don poético aún no se había revelado. De aquí surge el tema de las esperanzas perdidas, que adquiere un matiz trágico. En *André Chénier*, Púškin encontró su alma gemela, sus rasgos comunes; se da cuenta de que él mismo y el poeta francés tienen el don poético de la creación, que por naturaleza es intrínsecamente libre. Al mismo tiempo, la libertad se entiende de manera amplia, tanto política como moralmente. Con el fin de recrear una imagen particular de André Chénier, Púškin se refiere al evento central de la época (la Revolución Francesa), a la que Chénier alabó y ensalzó, y descubre la paradoja trágica del destino del poeta francés que consiste en que fue la misma Revolución, la que, tras destruir la libertad, lo ejecutó. Chénier, que no se resignó a la traición de los ideales anteriores a la Revolución, se convierte para Púškin en un ejemplo de comportamiento valiente e independiente y ve la razón de su firmeza y coraje en la persistencia de su carácter y en la comprensión de su sublime vocación poética. De acuerdo con la forma de pensar de Púškin, el sacrificio que Chénier trajo al altar de la libertad, que era para él más importante que la vida, está justificado. Pero la tristeza puškiniana más profunda está relaciona con el don poético arruinado y no revelado en su plenitud. Por lo tanto, el poema termina con una nota elegiaca triste: "¡Llora, Musa, llora!"

El poema titulado *El profeta* (Пророк) fue escrito en septiembre de 1826, después de que el poeta recibiera la noticia de la ejecución de los "decembristas" el 13 de julio de 1826. En ese momento trágico y en vísperas de la cita con el zar Nicolás I, Púškin de nuevo empezó a reflexionar sobre su vocación poética. La fuente de la obra es el *Libro de Isaías*[27].

En el poema se notan las tradiciones de las obras civiles y filosóficas de Lomonósov y Deržávin y las de los poetas "decembristas" (F. Glínka, V. K. Kjuchel'béker), que metafóricamente representaban al poeta en la imagen del profeta bíblico. En esa obra, el discurso poético de Púškin adquiere un tono severo, solemne, sublime-oratorio. La imagen central del poeta se asocia con la figura del profeta mayor Isaías. Sin embargo, Púškin no se dirige a los siglos pasados sino a la época actual en la que él vive. Al mismo tiempo, las alegorías bíblicas, la sintaxis bíblica y el léxico eslavo eclesiástico transmiten estilísticamente la antigüedad y la solemnidad del tema lírico del destino del poeta y de la misión de la poesía.

El conflicto principal del poema está determinado por la tensión ideológica y psicológica entre los dos estados de ánimo del protagonista: se trata de la agitación del espíritu pecaminoso al comienzo de la historia lírica y la voluntad de sacrificio para purificar su alma y para realizar la misión predestinada más alta y trágica en la final ("… con tu verbo enciende el alma de la gente"). El proceso doloroso de la transformación espiritual es preestablecido por la voluntad de las fuerzas divinas

27. Is VI, 6-9.

supremas, cuyo mensajero es el serafín de seis alas[28], que purifica la boca del profeta con su carbón (fuego) ardiente y, por lo tanto, prepara al elegido para su sublime misión, agudizando hasta el límite sus capacidades físicas y espirituales internas. Púškin da al profeta una verdadera dimensión cósmica del conocimiento de la verdad. La presentación del autor sobre la omnisciencia del profeta, que impregna todas las esferas de la existencia, se expresa en la forma alegórica de la penetración en las esferas celestiales, acuáticas y terrestres. Pero, incluso, esa penetración es insuficiente para convertirse en un profeta, ya que la transfiguración no ha tocado el corazón ni la lengua. Para llevar a cabo una misión profética y un servicio creativo inspirado es necesario desterrar el pecado de las profundidades del hombre y limpiar el lenguaje para que la palabra sea verdadera. Todo el bullicio, vano y prosaico debe desaparecer, morir, convertirse en polvo. En el poema se muestra el difícil proceso de convertir al hombre mortal en un proclamador de la verdad, en un profeta que cumple la voluntad de Dios. A través del calvario, a través del sufrimiento, el hombre mortal se transforma en profeta. El cambio del corazón por el carbón ardiente y simbólico, y de la lengua pecaminosa por la picadura de la serpiente se convierte en la culminación de la metamorfosis, como resultado de la cual el hombre se transforma en profeta. Solo después de eso, aparece el hombre elegido y erigido en la dignidad del profeta por Dios para realizar su sublime misión.

El profeta
Sediento de alma, yo sin fin
por el desierto me arrastraba,
y un extraño serafín
apareció en la encrucijada.
Su dedo frágil me rozó,
como en un sueño, las pupilas.
Igual que una águila intranquila
las dilaté, fatídico.
Luego el oído me tocó,
llenó mi alma de sonidos:
vuelo de ángeles divino,
temblor de cielos oí yo,
rumor de aguas y reptiles
voces del valle con sus vides.

Luego arrancóme sin demora
mi pobre lengua pecadora,

28. Según la tradición bíblica, los serafines son ángeles de fuego que purifican las almas humanas, quemando los pecados con su fuego.

tan maliciosa, impertinente,
y con su mano en sangre intacta
puso en mi boca estupefacta
una lengua sabia de serpiente.
De una estocada abrióme el pecho
quitó el turbado corazón
y puso el fuego, un carbón
ardiente. Y caí, deshecho.
Y en el desierto que calcina
manifestó la voz divina:
"En pie, profeta, y ve y comprende,
mi voluntad será tu acervo,
recorre el mundo y con tu verbo
enciende el alma de la gente".[29]

El poema está escrito en forma de monólogo del propio profeta, que cuenta cómo se convirtió en profeta y cree que Dios habla por su boca. Al convertirse en profeta, él no puede bajar del camino ordenado por Dios. Es un elegido. Este poema está lleno de un contenido filosófico tan generalizado y tan rico que permite una interpretación más amplia. En dicha obra puškiniana se puede ver una imagen metafórica de la iluminación espiritual y moral de cualquier ser humano, en general, que se encuentra entre dos estados del alma: entre una reflexión contemplativa sobre la búsqueda de la verdad y la comprensión activa de la misma. Este poema también puede considerarse la lucha eterna de la verdad y de la mentira, el bien y el mal, el orden divino y el caos impersonal.

K * * * ("Recuerdo aquel sublime instante ...") (1825) Este poema madrigal está dedicado a Ánna Kern[30].

En seis estrofas, Púškin narró la historia completa de los encuentros y la separación con Ánna Kern. Primero, (las dos primeras estrofas) hubo una reunión fugaz, más tarde (las dos siguientes) el personaje lírico soportó una vida deprimente por su dureza, olvidó la "tierna voz" y el "rostro celestial" de su amada y estaba desesperado. Finalmente en las dos últimas se refleja el despertar del alma, el deleite de la creatividad y de la vida, y el disfrute de la belleza, coronado por el amor:

29 Traducción del poema de Carlos Sherman. https://es.scribd.com/document/56102407/Pushkin-Poemas.

30. Ánna Petróvna Kern (1800-1879) fue una noble rusa, conocida por el papel que desempeñó en la vida de Púškin. Se encontró con el poeta por primera vez en 1819 en la casa de su tía Elizavéta Olénina en San Petersburgo. No le causó ninguna impresión entonces, pero después de conocer su obra, su actitud hacia él cambió, quedando totalmente impresionada por su poesía. El siguiente encuentro de Ánna Kern con Púškin tuvo lugar en junio de 1825, cuando llegó a su pueblo, Trigórskoe, donde escribió su famoso poema madrigal "K * * * ("Recuerdo aquel sublime instante ...").

K ***
Recuerdo aquel sublime instante:
cual una efímera visión
apareciste tú, radiante,
puro ideal de mi ilusión.

Entre congojas, desolado,
en el bullicio y el bregar,
tu tierna voz oí extasiado,
tu amada faz creí soñar.

Pasaron años. Inclemente,
nos separó furioso temporal;
y fui olvidando lentamente
tu tierna voz, tu rostro celestial.
Sumido en el silencio, cruel castigo, mis días transcurrían sin vigor,
sin dulce inspiración —¡es Dios testigo!—
sin vida, lágrimas ni amor.

Mas hoy mi alma ha renacido:
cual una mística visión
de nuevo tú has aparecido,
puro ideal de mi ilusión.

Y late el corazón, enardecido,
a penas y amarguras, digo adiós:
la inspiración contigo ha resurgido, renacen lágrimas, vida, amor...¡y Dios! [31]

Este poema trata sobre el amor, porque para Púškin es un sentimiento humano tan fuerte como el don de la poesía y la creatividad. No hay duda de que el tema del amor, al igual que el de la belleza, es esencial. Sin embargo el poema "K * * *" no es solo un madrigal dedicado a una mujer encantadora por cuya belleza Púškin quedó admirado.

En el poema aparece la historia del despertar y de la resurrección del alma. Púškin creó un poema como una biografía breve y poetizada, cuyas etapas se describen de forma concisa, pero concreta. Hay que destacar que la secuencia de los estados de ánimo del personaje lírico adquiere mucha importancia: al principio, "mi alma ha renacido", todas las fuerzas espirituales se han puesto en marcha para darle

31 *Aleksander Pushkin. Poemas*. Selección y cotejo de Verónica Spasskaya. Traducciones de Juan Luis Hernández Milián, Alfredo Caballero Rodríguez, Sonia Bravo Utrera y Antonio Álvarez Gil. Caracas. Venezuela. 2007, pp. 31-32.

alegría a la vida y se han despertado todos los impulsos creativos, y luego llega el amor, armoniosamente coronando toda la imagen. Este orden no se puede cambiar: no se puede decir que primero "tú has aparecido", y luego el "alma ha renacido" Y sin embargo, la profunda conexión secreta entre el renacimiento del alma y el fenómeno de la belleza y el amor existe. Sin despertar el alma, no hay ningún sentido de belleza, ni creatividad, ni sentimientos de amor. El despertar del alma significa que las fuerzas espirituales han cobrado vida. En el poema de Púškin, el tema del encanto de la belleza y el disfrute del amor se combinó con otro tema de inspiración creativa. El madrigal contiene reflexiones filosóficas profundas sobre el sentido de la vida, la alegría de la creatividad y la plenitud del ser. El poema "K * * *" permite comprender los rasgos específicos de la visión del mundo de Púškin. La vida sin armonía, sin belleza, sin amor, sin creatividad es triste y monótona. En aquellos momentos, el mundo para el poeta era estrecho y cerrado, y se alejaba de él, no veía su belleza, no escuchaba al ser. Pero aquí viene el milagro de la transformación del alma y la desaparición de la angustia y de la desesperación. El alma está abierta a todo el mundo y el mundo se abre en las profundidades del alma. El poeta está dispuesto a escuchar al ser y responder con su poesía. El mundo se expande por completo, el poeta recoge sus impresiones y va ganando armonía con él. La comunión con la existencia se produce de una manera inexplicable, gracias al "sublime instante", cuya fuerza transformadora es similar a la revelación religiosa. No es casual que el vocabulario del poema incluya palabras llenas de simbolismo religioso: "sublime", "visión", "puro" y "efímera visión".

La belleza perfecta de la mujer terrenal se asemeja (con su "rostro celestial") al fenómeno repentino del ángel, de la criatura celestial, cuyo rostro puro se abrió a la vista del creyente. El renacimiento espiritual del alma del poeta y del ser humano, en general, se convierte, así, en el tema principal. El desarrollo espiritual pasa así por varias etapas: desde el alma transformada del "sublime instante" hasta las ansias mentales y la oscuridad, hasta la extinción de las fuerzas de la vida, cuando el equilibrio armónico con el mundo y la tranquilidad interna se rompen, para llegar luego a un nuevo despertar del alma, que se entiende como un retorno a la armonía original. Tras superar la oscuridad en el alma, el personaje lírico alcanza la luz cuyos signos en el alma son la armonía, la libertad y el poder de las fuerzas espirituales personales del hombre, que le dan la plenitud de la vida. Uno de los signos esenciales que componen el despertar del alma es la inspiración creadora.

Además de los poemas líricos, Púškin escribió en Michájlovskoe varias obras significativas: la balada *El novio* (Жених), basada en material folclórico, el poema narrativo paródico *El conde Núlin* (Граф Нулин) y la tragedia histórica *Borís Godunóv* (Борис Годунов).

— *Boris Godunóv* (1825).

La intención de crear un drama histórico surgió durante la lectura por Púškin de los volúmenes IX y XI de la *Historia del estado ruso* de Karamzín, que describían la época de Borís Godunóv, Fëdor Godunóv y Demetrio el Impostor.

El drama *Borís Godunóv* fue el resultado de todo el desarrollo creador anterior de Púškin, quien rechazó la didáctica social en la tragedia, fruto de la época de la Ilustración, y adoptó el pensamiento histórico y dialéctico de los románticos. En este sentido, esta tragedia demostró los principios del "verdadero romanticismo". Se trataba de una "tragedia romántica", creada bajo la influencia de los dramas históricos de Shakespeare. Rompe con el Clasicismo: no respeta ni la unidad del lugar (la acción se traslada de Rusia a Polonia, de las cámaras del Kremlin de Moscú a una taberna en la frontera de Lituania, etc.), ni la unidad del tiempo (entre las escenas hay grandes saltos temporales). Las escenas escritas en verso fueron reemplazadas por otras escritas en prosa, los episodios dramáticos se alternaron con las escenas cómicas al estilo de Shakespeare. Finalmente hay que destacar que el conflicto entre un gobernante fuerte, sabio e iluminado y la "opinión popular" (similar a la fatalidad) resucitó algunos rasgos de la tragedia antigua. El principal objetivo de Púškin era comprender la acción del proceso histórico, su mecanismo y las leyes que gobiernan este proceso. Estas leyes se forman como intereses de diferentes grupos sociales, representados por diferentes personajes, entre los cuales el poeta ruso destaca cuatro grupos: el zar Borís Godunóv y sus compañeros próximos, los boyardos, dirigidos por Šújskij, los nobles rusos y los polacos que apoyaron al zar impostor; el pueblo está representado en la tragedia como una especie de fuerza irracional suprema. En la historia, en opinión de Púškin, hay dos fuerzas: la racional y la irracional, subordinada y no subordinada a las leyes de la lógica y la moral.

Por un lado, la historia es un choque de intereses de diferentes grupos sociales: "el poder del zar" aspira a recortar los derechos de los súbditos; "los boyardos" quieren compartir la gestión del país con el zar y lograr para sí mismos los privilegios que protegen su independencia; "la nobleza", que usa a Dmítrij el Impostor para sus fines y espera conquistar nuevos privilegios; "el pueblo" fluctúa entre los tres grupos y aparece como una fuerza independiente (la "opinión popular"), que, sin embargo, se limita al ámbito de un tribunal moral: la aprobación o la desaprobación desde el punto de vista moral. Los intereses sociales, individuales y grupales actúan como motivos para el comportamiento de los personajes. Por otra parte, tras analizar el proceso histórico, Púškin llegó a la conclusión de que una de las principales leyes de la historia es su naturaleza, irracionalidad y dependencia de la fatalidad y del destino, que actúan de diversas maneras, incluyendo la forma religiosa. Esto se aplica tanto a Borís Godunóv como al pueblo.

Boris Godunóv, independientemente de sus cualidades personales y capacidades para la vida pública, está condenado a muerte por adelantado. Si en las tragedias de Shakespeare la acción determina el conflicto de las personas históricas, en la tragedia de Púškin, *Borís Godunóv* no es víctima de las intrigas de los boyardos, del Impostor ni de los líderes de la intervención polaca. En la tragedia no hay otra persona que a su nivel pueda compararse con Borís Godunóv, que podría fácilmente hacer frente a la invasión polaca, al Falso Demetrio y a cualquier otro problema, pero él es la víctima de la fatalidad, del Destino, cuya voluntad se

cumple inconscientemente por el pueblo. El destino fatal persigue a Borís Godunóv en forma de "sombra del príncipe Demetrio" y de "opinión popular". En ambos casos se refleja lo irracional de la historia, a la que no se pueden aplicar categorías racionales y éticas. Por lo tanto, contrariamente a la lógica, de repente, "cobra vida" el príncipe Demetrio. Borís Godunóv pasa de ser el respetado zar a convertirse en el "rey Herodes"; su reinado, que ha traído mucho bien al pueblo, no solo no es bien considerado, sino que es claramente rechazado. Por eso, el pueblo se representa también como una fuerza insensata que no obedece a las leyes racionales y éticas y condena a Borís Godunóv por el asesinato del pequeño príncipe Demetrio, pero al mismo tiempo apoya a Dmítrij el Impostor, asesino de los hijos de Borís Godunóv. Y por eso, Púškin no idealiza al pueblo, pues su opinión es volátil, no se puede confiar en él: recientemente el pueblo suplicó a Borís Godunóv que subiera al trono, y ahora le niega su apoyo. Al invitar al trono al Impostor, el pueblo se equivoca radicalmente. Su levantamiento no conduce al bienestar del Estado, sino a nuevos problemas, y el pueblo está confundido. Parecía haber cumplido la voluntad suprema: Borís perdió el trono y murió. Pero el pueblo es infeliz otra vez. Por lo tanto, los criterios morales que le guían no pueden reclamar la verdad absoluta. La irracionalidad actúa generalmente de manera transformadora, en forma de rumores, leyendas, suposiciones poco claras y conjeturas. No se basa en el conocimiento, sino en la intuición. La opinión popular a menudo es paradójicamente contraria a los hechos: por lo tanto, el pueblo sabe que el príncipe Demetrio fue asesinado, y simultáneamente cree en su "resurrección". Entonces la irracionalidad irrumpe en la lógica de los intereses sociales, oscureciendo el significado del proceso histórico. Para revelar esta mezcla de lógica e irracionalidad, Púškin aprovechó la idea religiosa de la "resurrección" del príncipe. Organiza todas las acciones alrededor de la sombra del zarevich, que aparece en todas las escenas significativas de la tragedia como el príncipe asesinado o como el príncipe resucitado. La sombra del príncipe Demetrio persigue a Borís Godunóv. En su nombre, usando la fe popular en la mágica resurrección del príncipe, actúa el falso Dmítrij, el Impostor. La intriga de la tragedia empieza en el momento en que se conoce la huida de Grigórij Otrépev del monasterio y se da a sí mismo el nombre de príncipe Demetrio, es decir, cuando la sombra de Demetrio encontró un nuevo rostro y "se materializó" en Impostor. Borís Godunóv se ve obligado a luchar no tanto contra el enemigo real cuanto contra un fantasma, contra la fe religiosa popular y contra las supersticiones, los rumores y leyendas que, en su conjunto, se convierten en una fuerza impersonal e irracional de las circunstancias causadas por él mismo. La tragedia se basa en el mito escatológico, cuyos elementos principales son la desaparición de Demetrio, su suplantación por Borís y la resurrección falsa e imaginaria del hijo de Iván IV en forma de Impostor. Borís en la tragedia no entiende por qué el pueblo no aprecia sus logros ni el bienestar que él le trae. Mientras tanto, el pueblo cree que todas las desgracias que suceden, provienen del hecho de que en el trono se encuentra el Anticristo (Herodes), un zar ilegítimo, un gobernante intruso. Según el pueblo, tan pronto como sea reem-

plazado por el verdadero zar, llegará la felicidad. Al considerar a Borís un gobernante espurio y rechazarlo moralmente, el pueblo cree en el regreso del verdadero zar y en la resurrección del príncipe asesinado. Todos los acontecimientos en la tragedia forman un círculo cerrado y de una u otra manera están relacionados con la sombra invisible del difunto príncipe Demetrio. Por lo tanto, el énfasis trágico no solo está relacionado con Borís, sino también con todo el pueblo y con el Estado. Púškin entendía el género de la tragedia como un género no "individual", sino "popular", que involucra a todos los personajes de una manera u otra. El crimen de Borís, en este sentido, también aparece como un crimen de Estado y como un crimen moral, relacionado con en el asesinato de un niño inocente. En el campo de la creación de las imágenes artísticas, Púškin también fue un innovador. Sus representaciones históricas se basaban en el hecho de que en circunstancias excepcionales actúan personas corrientes. En *Borís Godunóv*, las circunstancias lo son efectivamente: el asesinato del príncipe Demetrio, el ascenso al trono del asesino, la aparición de un Impostor que conduce a las tropas extranjeras y rusas para matar a sus compatriotas y la muerte de los hijos de Borís. Pero los personajes que actúan en la tragedia son personas corrientes: algunos son nobles, otros son ciudadanos de a pie, algunos son ricos, otros son pobres, algunos son inteligentes, otros son tontos, algunos entienden el valor de las ciencias y de la educación, otros son supersticiosos. Se comportan como corresponde a la gente de su posición social. Lo más importante en la tragedia puškiniana es que la gente de una época lejana en el tiempo habla, piensa, siente y se comporta no como los contemporáneos del poeta, sino de acuerdo con su siglo. Púškin encontró una forma expresiva de transmitir los caracteres de los personajes a través de su propia cultura, en la que crecieron y se han educado desde la infancia. El carácter específico nacional de la tragedia se dibuja en un cierto entorno cultural. Por lo tanto, para reflejar las experiencias más íntimas de los personajes en *Borís Godunóv*, el poeta elige dos esferas: el amor y la creatividad, que anteriormente en la obra de los románticos no estaban vinculados de ninguna manera al carácter nacional, sino que eran universales, independientes de la nacionalidad. Para revelar la diferencia de los caracteres de los personajes que viven en la Rusia Ortodoxa y en la Polonia católica, Púškin los compara. La escena de amor (cuando Dmítrij el Impostor y Maryna Mniszech/Marína Mníšek se declaran) es una manifestación de los sentimientos personales y de las pasiones individuales, es un culto a la mujer, y todo el ambiente de la cita amorosa (el espacio abierto, la fuente, la luna, etc.) es testimonio de la cultura europea, que prevalece en la Polonia aristocrática. En las "escenas de Moscú" también hay una conversación sobre el amor: la princesa Ksénija añora a su prometido, pero su amor no requiere una expresión individual: para transmitir sus sentimientos, aprovecha el discurso popular, recurriendo a los géneros folclóricos del llanto, de la canción popular amorosa y de la estilística folclórica. Habla de amor de la misma manera que cualquier muchacha lo haría en la Rusia Ortodoxa. Además, a diferencia de Marina, ella vive en un ambiente completamente diferente: en un palacio cerrado, aislado, sin par-

ticipar en las intrigas políticas o de la corte. Al mismo tiempo, Púškin refleja dos tipos de creatividad: por un lado, aparece un poeta polaco que escribe poemas laicos en lengua latina para las nobles damas y los nobles caballeros, y, por otro, interviene un cronista, Pímen, que entiende el don de la creación como una misión sublime, testificada por Dios. Púškin pensaba que en la antigüedad, la cultura rusa era única, y no se dividía en la cultura de los nobles y en la de los ciudadanos corrientes. Esta idea le permitió reflejar dos tipos diferentes de experiencias amorosas.

A pesar de que en la tragedia *Borís Godunóv*, el punto de vista del autor sobre la historia no se refleja directamente, a través de las características y de los actos de los personajes principales se puede interpretar las ideas sociopolíticas de Púškin: el poeta consideraba que la revolución en Rusia no fue posible en su momento por dos razones: en primer lugar, el pueblo inculto estaba indefenso y débil en las circunstancias históricas del momento, por eso, es necesario sembrar la educación y alfabetizar al pueblo; en segundo lugar, durante el desarrollo histórico no se formó en Rusia una oposición fuerte a la autocracia. La atención prioritaria consistía en educar al pueblo. Tras Borís *Godunóv*, el poeta ruso escribió varios artículos importantes sobre el tema de la educación pública y la ilustración del pueblo.

Púškin tenía la ilusión de que la nobleza antigua rusa, a la que él mismo pertenecía, podía ser la oposición a la autocracia. Era necesario preservar el principio antiguo de gobierno monárquico y acercar al trono a los representantes de los nobles antiguos, que se convertirían en asesores y defensores, como escribía Púškin, de los intereses de diferentes grupos sociales, incluidos los campesinos. El gobierno debe confiar en ellos para que aprueben o desaprueben las leyes y los reglamentos imperiales. Por lo tanto, se creará con el consentimiento voluntario de los zares, algo así como una oposición deliberadamente establecida que expresará los intereses de toda la sociedad, incluidos los sectores más bajos del pueblo. Precisamente en *Borís Godunóv* surgen los primeros contornos de estas ideas sociopolíticas de Púškin, que durante los próximos casi diez años emocionarán la imaginación del poeta y se reflejarán en su obra literaria.

— El periodo tras el destierro (1826-1830).

En septiembre de 1826, por orden del zar, Púškin fue enviado a Moscú. El 8 de septiembre de 1826, el poeta tuvo una conversación con Nicolás I en el Kremlin. Durante la conversación, Púškin y el zar llegaron a un acuerdo: el poeta, que no escondía al emperador su compasión por los "decembristas", prometió abstenerse de criticar al gobierno; el zar quería calmar la sociedad rusa, asustada por la ejecución de los "decembristas", y trajo al poeta de la deportación y le ofreció ser el único censor de su obra literaria. La sociedad consideró el regreso de Púškin de la deportación el mayor acontecimiento del nuevo régimen monárquico. En Moscú, el poeta liberado tuvo una recepción triunfal. Tras la conversación con Nicolás I, tenía la ilusión utópica de que él como poeta y noble ruso, perteneciente a una familia aristocrática antigua, podría influir en la política estatal de Rusia, si el zar

lo llamaba a él y a otros nobles ilustrados como asesores. Juntos supervisarían el cumplimiento de las leyes y la creación de unas directrices nuevas, más justas. Con estos pensamientos e ilusiones, Púškin escribió sus famosos versos *Estancias*[32] (Стансы) (1826), en las que expresaba la esperanza de que Nicolás I fuera como Pedro I, comenzara a difundir con valentía la ilustración y viera en la intervención de los "decembristas" no el rencor y el odio hacia la monarquía, sino el deseo de prosperidad para el Estado ruso. Al recordarle a Nicolás I las reformas ilustradas de Pedro I. Púškin propone en *Estancias* un programa completo de reformas progresistas y un modelo de comportamiento del zar. El público ruso no entendió ni aceptó este poema e, incluso, amigos cercanos y conocidos del poeta consideraron *Estancias* como una adulación al zar. El poeta respondió con el poema titulado *A los amigos* (Друзьям) (1828), en el que rechazó las acusaciones, afirmando que su alabanza a Nicolás I era espontánea y sincera, y que esa obra refleja lo que él pensaba y sentía, y que desinteresadamente deseaba éxito al zar a nivel estatal, sin querer favores para sí mismo. Pero como hombre educado y noble, el poeta no puede dejar de agradecer al emperador su regreso de la deportación. En el poema, Púškin continuó desarrollando sus pensamientos sobre la oposición aristocrática. Si la aristocracia sigue siendo indiferente, en su lugar aparecerá "el esclavo y el adulador", que no sirve al zar ni al Estado, sino a su propio enriquecimiento y bienestar. Al utilizar palabras clave como "esclavo" y "adulador", el poeta tiene en cuenta a las personas que no son libres en sus pensamientos y sentimientos, y que dependen del poder y traen las desgracias al Estado, mientras que el poeta, independiente y libre, contribuye al bien del país. Al interpretar este pensamiento en el poema *A los amigos*, Púškin insinuó al zar la necesidad de no someter al poeta a la persecución ni perseguir su inspiración, no condenar al poeta al silencio, sino darle la máxima libertad. El programa, expresado de forma creativa en los poemas *Estancias* y *A los amigos*, definió el comportamiento público, la reflexión filosófica y social de Púškin y los temas clave de sus obras, que de 1826 a 1830 estuvieron dedicadas primero a las circunstancias relacionadas con la rebelión de los "decembristas" y su destino, y, después, con la nueva situación del Púškin liberado.

— *En las profundidades de las minas de Siberia* (Во глубине сибирских руд…) (1827).

Al reflexionar sobre el destino de sus amigos "decembristas", Púškin escribe este poema, con el que quería dar ánimo a los "decembristas" deportados y condenados a trabajos forzados en Siberia. Él mismo había conocido la deportación, por eso, se compadece de sus amigos revolucionarios, los consuela y fortalece su

32. La estancia o estanza (del italiano stanza) es una estrofa formada por más de seis versos endecasílabos y heptasílabos con rima consonante al arbitrio del poeta, y cuya estructura se repite a lo largo de un mismo poema.

fe en su liberación oportuna y rápida, y su esperanza de que pronto recuperarán sus derechos, que les devolverán los privilegios de los nobles ("y los hermanos os darán a vosotros la espada", símbolo de la dignidad y del honor de los nobles rusos). Púškin estaba seguro de que Nicolás I mostraría misericordia. Sin embargo nunca se había llevado a cabo un intento tan noble e ingenuo de reconciliar al zar con la oposición de los aristócratas rusos. Al pensar en el destino de los "decembristas" y en el suyo propio, Púškin llegó a la conclusión de que había terminado un gran tramo de su vida y había comenzado un nuevo periodo de creatividad. Dedicado a su propio destino, escribió los poemas *Arion* (Арион) y *Las tres fuentes* (Три ключа).

— *Arion* (Арион) (1827).

El poema se basa en una leyenda muy conocida sobre la maravillosa salvación del antiguo citaredo griego Arión, que navegaba en un barco por el mar y sufrió un naufragio. En esta composición, Púškin describe de forma metafórica su propio destino en relación con la rebelión de los "decembristas". Sin embargo, no solo se habla de ellos, sino también de un "misterioso cantor", y ante todo en el poema se recogen las reflexiones poéticas de Púškin sobre el tema "el poeta y su misión, y la poesía". El poeta se dirige al mito para dar al poema un carácter universal, un alto grado de generalización. Para comprender la idea clave del poema, es fundamental prestar atención a dos cuestiones esenciales: en primer lugar, entre "unos y otros" (los compañeros) y "el cantor" hay, aunque todos navegan en un barco, más diferencias que similitudes: el "sabio timonel" y los compañeros luchan contra la tormenta (que en este contexto es el símbolo de la vida), vencen y el cantor está de acuerdo con ella. No se opone al elemento de la vida, sino que tiene plena confianza en ella. La palabra clave es "misterioso". Es un signo de que el cantor es un "elegido" por Dios y de su naturaleza espiritual especial. El cantor es un enlace entre la vida y la poesía, con las que constituye una unidad orgánica y canta la vida en sonidos armónicos. Los "himnos de antes" son los himnos en honor a la poesía.

Arión
Muchos éramos. La vela
con afán izaban unos,
y otros, diestros y oportunos,
remaban con blanca estela.
Nuestro sabio timonel
gobernaba silencioso,
y, confiado y ocioso,
yo cantaba. Borrascoso,
el viento embistió a bajel.
Mató a todos su furor.
Yo, misterioso cantor,
fui arrastrado hasta un playón,

Yo canto mis himnos de antes
y mis ropas, humeantes,
seco al sol, bajo un peñón.[33]

Mientras que los esfuerzos del "sabio timonel" y los de los compañeros terminan en desastre, el cantante fue "arrastrado hasta un playón", por lo que el destino del poeta no es el de sus compañeros, son distintos: si los nadadores están completamente inmersos en la vida terrenal, el cantante es "el elegido" por Dios. El atributo de la vida y la poesía es "el sol" al final del poema, que, al igual que en la *Canción báquica* es un símbolo de la vida, de la poesía y de la razón. El lenguaje arcaico, objetivo y el tono tranquilo y solemne de la narración sobre el misterioso "cantor" y su maravillosa salvación (las causas de su salvación no están del todo claras, están ocultas), son signos importantes del poema que indican que la "salvación" del cantor no es racional, sino irracional y que su destino no se puede explicar racionalmente, no está sujeto a las leyes del mundo terrenal. Púškin mantiene una visión romántica del poeta como ser de un destino extraordinario, involucrado en los misterios superiores.

En los poemas de la segunda mitad de la década de 1820, el poeta busca resumir la vida anterior y evaluarla desde una perspectiva filosófica y moral. Así surge el poema *Las tres fuentes* (Три ключа) y la elegía *Recuerdo* (Воспоминание).

El poema *Las tres fuentes* (1827) es una parábola filosófica sobre las tres edades del hombre y su destino. La idea principal de este texto consiste en que el ser humano en este mundo terrenal es un exiliado en el camino de la vida. Pero cada ser humano pasa por tres etapas: la juventud, la madurez y la muerte, que se corresponden con tres "fuentes" que sacian la sed de su alma durante toda la vida, satisfaciendo no todas las necesidades sino solo algunas: una fuente de aguas brillantes, rápidas y tormentosas simboliza la juventud; otra, la fuente Castalia, que sacia la sed de creatividad, los poderes y las habilidades florecientes, anima la inspiración y se asocia con la madurez; finalmente, la tercera fuente ("la fuente fría del olvido"), que simboliza la muerte, con su chorro frío enfría todos los deseos y pensamientos que el hombre deja en el umbral de la muerte, al abandonar la vida terrenal y trasladarse al área del olvido. Por lo tanto, la última fuente, "más dulce que las otras", saciará el "calor del corazón".

La elegía *Recuerdo* (Воспоминание) (1828) está llena de un contenido filosófico y moral tan profundo como el poema *Las tres fuentes*. Después analizar toda la vida pasada, el poeta se juzga severamente a sí mismo desde una altura moral, que no está disponible para el simple mortal: en un momento en que para el mortal todas las preocupaciones se quedan atrás, para el héroe lírico el trabajo del alma solo comienza, le llega la hora de la visión moral, cuya solemnidad es subrayada por

33. Traducción de José Vento Molina. https://es.scribd.com/document/56102407/Pushkin-Poemas

un léxico arcaico, una lengua elevada, la entonación y las inversiones sintácticas. Las experiencias espirituales contradictorias y complejas no destruyen el equilibrio del alma. La combinación de versos largos y cortos, las metáforas expresivas y las repeticiones transmiten la emoción íntima, la agitación del alma y los sufrimientos interiores del héroe lírico. Las afirmaciones morales del protagonista sobre sí mismo llegan a su apogeo, pero el poeta supera el drama. El poder de su espíritu consiste en que él resucita en la memoria el pasado y no lo rechaza, no busca separarse de él, sino que acepta con valor tanto la vida como el destino. Su propio juicio moral resulta extraordinariamente severo y despiadado, pero levanta el espíritu del hombre, lo purifica. La elegía, al demostrar el poder del espíritu de Púškin, contenía un profundo significado humano. Precisamente por eso, Lev Tolstój apreciaba mucho esa elegía, porque para él el estado moral del espíritu del ser humano era una medida de su valor y riqueza espiritual.

En 1826-1830, Púškin escribió poemas líricos tan relevantes como *El ángel* (Ангел), *No cantes, niña linda, en mi presencia…* (Не пой, красавица, при мне…), *El antiaris* (Анчар), *La flor* (Цветок), *En las colinas de Georgia...* (На холмах Грузии лежит ночная мгла…), *Mañana de invierno* (Зимнее утро), *Sí, yo os amé: y en mi alma delirante...*, (Я вас любил: любовь еще, быть может…), *Ya vagué por las calles bulliciosas...* (Брожу ли я вдоль улиц шумных…), *El Cáucaso* (Кавказ), *El poeta* (Поэт), *El poeta y la multitud* (Поэт и толпа), *Al poeta* (Поэту), etc.

A lo largo de los años, la poesía de Púškin fue adquiriendo un carácter cada vez más filosófico, lo que significa que su obra ante todo fue teniendo un significado humano. Así, se observa, por ejemplo, en el conocido poema *El antiaris*.

El antiaris (Анчар)[34] (1828) está relacionado con el cambio de opinión de Púškin sobre la posibilidad de humanizar la tiranía o el despotismo, incluido el poder del zar. En esta obra, el poeta ruso actualizó el mito del árbol del veneno "en la intersección de dos líneas narrativas: la fantástica y la real. El tema principal del poema es el mal del mundo: tanto natural como social. Al oponerse al mal natural y social, Púškin revela la diferencia entre ambos: el mal natural existe, pero existe lejos de la gente, en el severo y lejano desierto, donde el antiaris está solo, oculto y alejado de la gente y de todo lo vivo. El mal natural se puede evitar y de él se puede escapar: al sentir el peligro, "ni una ave se acerca al ente, ni el tigre". Si el mal natural no puede extenderse y está encerrado en sí mismo, el social no conoce fronteras ni límites. En el poema, el mal activo y fuerte proviene de la sociedad: "el soberano" envió a un esclavo y con su ayuda secuestró el veneno mortal, "saturó cada saeta de veneno" y "muerte envió a los vecinos extranjeros". Por lo tanto, el "soberano" introduce el mal natural en el mundo humano, liberándolo de la cautividad del desierto y convirtiéndolo en un mal social. El antiaris, en la interpretación

34. Según las leyendas antiguas, el antiaris (Antiaris toxicaria) es un árbol que mata a todos los seres vivos a su alrededor, debido a sus vaporizaciones venenosas. Alrededor del árbol, toda la tierra está repleta de huesos de víctimas muertas que inhalaron su veneno letal. [Nota de Púškin].

poética y filosófica en Púškin, es probablemente un símbolo del mal del mundo que se asocia con las fuerzas oscuras y diabólicas.

El antiaris

En el desierto yermo, avaro,
de suelo tórrido, candente,
está el antiaris, vigía atento
y, en este mundo, solitario.

El genio de ávidas estepas
lo engendró, iracundo al menos,
regó sus hojas, ramas secas
y las raíces con veneno.

Éste carcome la corteza
y se derrite al mediodía;
cuando anochece, se espesa
cual transparente savia fría.

Ni una ave se acerca al ente,
ni el tigre: sólo el torbellino,
si roza el árbol de la muerte,
huye corrupto sin destino

Vaga la nube y, piadosa,
moja las hojas soñolientas,
y ya la lluvia venenosa
corrompe la arena ardiente.
Un hombre envió hacia el antiaris,
autoritario y sereno,
a otro, que emprendió el andar
y trajo al alba el veneno.
Trajo el mortífero humor
y un montón de hojas marchitas.
Cubierta de helado sudor,
la frente pálida le ardía.

Volvió muy débil esa vez,
cayó en la choza de su amo,
murió el esclavo a los pies
del invencible soberano.

El zar entonces saturó
cada saeta de veneno
y muerte, muerte envió
a los vecinos extranjeros.[35]

El antiaris es una parábola filosófica lírica, en la que el pensamiento de Púškin se expresa indirectamente a través de la trama y del desarrollo del tema. El poema resume la tragedia del hombre moderno y revela la esencia de las relaciones entre las personas; en el poema, el poeta condena la sociedad porque en ella reinan leyes antihumanas: las relaciones sociales convierten a una persona en un "soberano", que actúa conscientemente en detrimento de los demás, y a otra, en un "esclavo" obediente. En ambos, todo lo humano está distorsionado.

La primera y segunda parte del poema contienen palabras repetitivas y epítetos expresivos contrastantes que apoyan la antítesis básica y que se centran en ella: "el soberano" —"el esclavo", "el invencible soberano"— "el esclavo", "el autoritario y sereno" —"el muy débil", "regó sus hojas, las ramas secas y las raíces con veneno"— "la lluvia venenosa", además, Púškin utiliza la anáfora, repitiendo y reforzando la tensión emocional, lo que le concede al poema una singularidad artística excepcional.

La lírica amorosa de este periodo se distingue por su expresividad y profundidad de los sentimientos íntimos; el sentimiento amoroso aparece limpio, claro, transparente y profundo en tantos poemas conocidos como *No cantes, niña linda, en mi presencia…*, *En las colinas de Georgia...*, *Sí, yo os amé: y en mi alma delirante...*

En la romanza *No cantes, niña linda, en mi presencia…* las canciones de la amada del personaje lírico le recuerdan a él "la lejana faz de una doncella"; en su memoria aparece "la imagen fantasmal, y tan amada". Cuando las canciones de Georgia suenan, entre el viejo y el nuevo amor, la memoria del personaje lírico lleva a cabo una frontera invisible, que separa al poeta y a la bella cantante.

[fragmento]

No cantes, niña linda, en mi presencia
canciones de Georgia entristecida,
que me hacen recordar con su cadencia litorales lejanos y otra vida.
Me recuerdan a mí —¡triste fortuna!—
tus cánticos hirientes, tu voz bella,
las noches de la estepa, con su luna, y la lejana faz de una doncella.

35. Traducción de Carlos Sherman. https://es.scribd.com/document/56102407/Pushkin-Poemas

La imagen fantasmal, y tan amada,
olvido al ver tu rostro, que es divino. Mas, si cantas, resurge de la nada
y ante mí de nuevo la imagino….[36]

Hay que destacar que en este poema y en la mayoría de las composiciones amorosas de Púškin de este tiempo no hay angustia ni sufrimiento. Su sentimiento amoroso aparece claro y profundo. La belleza del estilo se alcanza no solo por medio de imágenes refinadas y metáforas, sino por la simplicidad noble, creada por la selección escasa de palabras, la conformidad del ritmo y la entonación, y la armonía de los sonidos. La belleza armoniosa de Púškin recuerda la griega antigua: contiene tanto lo dicho como lo no dicho. Precisamente esa moderación y concisión que oculta y al mismo tiempo abre la profundidad no contada, lo que se puede llamar castidad del estilo, determina su método artístico. Otros brillantes ejemplos de dicho estilo son el poema *En las colinas de Georgia...* y el poema *Sí, yo os amé: y en mi alma delirante….*

Cada vez que el poeta habla de amor, su alma se ilumina. Lo mismo sucede en la elegía *Sí, yo os amé: y en mi alma delirante….*, donde, aunque se trata del amor no correspondido, el poeta revela su sentimiento amoroso fuerte y noble a una mujer amada que no le ama:

Sí, yo os amé: y en mi alma delirante
Sí, yo os amé: y en mi alma delirante
aquel amor no se extinguió quizás.
Mas no tengáis temor en adelante:
no quiero ya afligiros nunca más.

Amé en silencio, lleno de amargura:
celoso fui, sufrí la timidez...
Amé de corazón, con tal ternura,
cual quiera Dios que os amen otra vez.[37]

En esta elegía se trata del amor sacrificado: el poeta vence conscientemente la pasión, porque la paz de su amada tiene mas importancia para él que su propio sentimiento amoroso: “no quiero ya afligiros nunca más”. Desea que la mujer amada sea feliz y, al mismo tiempo, eleva su amor a un grado tan alto que no puede alcanzar ningún otro amor. El rechazo absoluto a cualquier derecho personal, el culto a la libertad del sentimiento de la mujer amada y, al mismo tiempo, el poder del amor del poeta convierten esa elegía en una de las obras más cautivadoras del genial poeta. La nobleza de sus sentimientos, marcados por una tristeza clara y fina, se expresa de forma simple, directa y musical.

36. Traducción de José Vento Molina. https://es.scribd.com/document/56102407/Puskin-Poemas
37. Traducción de César Ástor e I. Brey. https://es.scribd.com/document/56102407/Pushkin-Poemas

Cada nuevo poema de Púškin de este periodo contiene una enorme generalización filosófica de lo que experimentó y sintió. En los años 1826-1830, su creación alcanzó su máximo esplendor. Sus puntos de vista sobre la vida adquirieron un sistema potente y móvil, ajeno a todo lo estático y listo para dar cabida a nuevas ideas. El poeta confía en ser el flujo eterno de la vida. Esa nueva visión del mundo se refleja brillantemente en los poemas dedicados a los temas del poeta y de la poesía.

En el *El poeta* (1827) sigue desarrollando su tema principal: el profeta. En ambos poemas se encuentra el motivo común del "poeta elegido", así como la concepción de la creatividad poética, en la que la vocación del poeta se compara con el servicio religioso. Sin embargo, en *El profeta* se trata de una completa transfiguración espiritual e, incluso, física del hombre: el nacimiento del profeta en el hombre. El hombre y el profeta no se pueden combinar aquí: el hombre no puede convertirse en un profeta y seguir siendo un hombre. En el momento de la creación de *El poeta,* Púškin introdujo una importante enmienda en la idea romántica de aquel: ahora este es "solo un hombre". El hombre y el poeta son diferentes estados de la misma persona (uno creativo y otro no creativo) que determinan la composición que contiene dos partes. El "poeta elegido" pertenece a dos mundos y tiene la capacidad de hacer pasar instantáneamente de la "vanidad de vanidades" al área de la creatividad. La primera parte presenta la vida cotidiana del poeta, que aparece representado como un hombre normal, que no destaca de la multitud, su alma está en "un sueño frío", por lo que, según Púškin, no participa de la vida cotidiana, y su energía y actividad se congelan. La segunda parte está dedicada al despertar del poeta de ese "sueño frío", por la "palabra divina" que él oyó inesperadamente. Una vez despertado, el poeta se convierte en un profeta y todo su comportamiento cambia: quiere liberarse de la vanidad de vanidades de la realidad y alejarse de la multitud, en él crece la necesidad de la soledad y del disfrute de la naturaleza. Así aparece el motivo característico de la lírica tardía de Púškin: la huida, el escape. Escapar de la multitud significa volver a la poesía, lo que precede a la creatividad del alma.

Cuando el ser humano está entre la muchedumbre, no está solo, pero no es diferente de todos los mortales y su vida no tiene sentido. Una vez que recibe el don del poeta, destaca bruscamente de la multitud y se encuentra trágicamente solo, aunque su vida está llena de sentido. Al mismo tiempo, el motivo de la transformación (metamorfosis) se refiere solo al poeta, ya que la multitud no puede transformarse. Esto profundiza la relación entre el hombre y el poeta. Aparentemente, la contradicción de los dos estados, el creativo y el no creativo, conduce a la incompatibilidad del ser humano y del poeta de converger en una sola persona o a la apertura de un rostro auténtico y otro falso, distorsionado. Así interpretaban los románticos la idea del poeta: el poeta es siempre un "elegido", un "extraordinario" y el mortal ordinario es siempre el hombre de la multitud. Púškin interpreta este conflicto de forma diferente: se trata de una única persona cuyas dos caras son verdaderas. Durante del tiempo de descanso, el poeta es una persona corriente pero sin embargo, sigue existiendo la diferencia entre la multitud y el poeta por la capacidad de la transfiguración espiritual. El mismo Púškin comentó dicha contradicción en

la carta A P. A. Vjázemskij (1825) sobre Byron: "La multitud ...; en su malicia se complace humillando al poeta, ensañándose con las debilidades del poderoso. ¡Es pequeño como nosotros, es asqueroso como nosotros! Mentís, cabrones: es pequeño y desagradable pero no como vosotros, sino de otra manera".

Púškin vuelve a pensar en la vocación poética en *El poeta y la multitud* y *Al poeta*, en los que siguen presentes la idea de la autosuficiencia de la poesía ("El objetivo de la poesía es la poesía misma") y el motivo de la soledad del poeta y de la libertad de inspiración poética.

En el soneto *Al poeta* (1830), Púškin interpreta el tema del poeta y de la multitud de la siguiente manera: comienza el soneto con la negación de cualquier necesidad de escuchar la opinión de la multitud y tomar en serio sus valoraciones, siempre injustas y transitorias:

> [fragmento]
>
> No busques, tú, poeta, el favor popular.
> El elogio exaltado es un ruido fugaz;
> risas y opiniones del tonto has de escuchar
> mas tú, profundo, inconmovible, vive en paz.[38]

Aquí se refleja no solo una profunda duda de que la poesía pueda "educar los corazones", es decir, realizar una tarea didáctica o pedagógica, sino que, según el poeta, la poesía, en general, no puede ni debe satisfacer los intereses utilitarios, morales y materiales de la multitud porque no tiene nada que ver con estos intereses de la masa.

En cuanto a los intereses y peticiones espirituales, la multitud no los tiene. Al referirse a esta, los románticos rusos y el mismo Púškin se referían a la multitud de la sociedad laica no educada, a la que ellos criticaron. En este caso, la soledad del poeta es una norma, no es una excepción. Esta postura es trágica, pero para el poeta tiene más importancia la libertad interior:

> [fragmento]
>
> En tu soledad eres señor. Sigue al azar
> adonde te arrastre tu espíritu indomable,
> madurando los frutos de tu obra entrañable
> sin pedir premio alguno por tu hazaña ejemplar.[39]

38. Traducción y versión de Juan Luis Hernández Milián. *Aleksander Pushkin. Poemas*. Selección y cotejo de Verónica Spasskaya Traducciones de Juan Luis Hernández Milián, Alfredo Caballero Rodríguez, Sonia Bravo Utrera y Antonio Álvarez Gil. Caracas. Venezuela. 2007, p. 51.

39. Traducción y versión de Juan Luis Hernández Milián. *Aleksander Pushkin. Poemas*. Selección y cotejo de Verónica Spasskaya Traducciones de Juan Luis Hernández Milián, Alfredo Caballero Rodríguez, Sonia Bravo Utrera y Antonio Álvarez Gil. Caracas. Venezuela. 2007, p. 51.

La dignidad de la posición de Púškin implica la libertad del poeta y la de la inspiración así como una actitud indiferente hacia la multitud. Según la concepción puškiniana, entre el poeta elegido y Dios, no puede haber nadie. Todos los intentos de la multitud de interponerse entre el poeta y Dios y dictar a aquel las condiciones de la creatividad se entienden como una violación del orden natural de las cosas. El poeta tiene un único soberano (Dios), y su deber supremo es cumplir obedientemente su orden. Por lo tanto, de aquí surgen los atributos y las imágenes de la acción sagrada del poeta: "altar", "fuego", "arde" y "trípode".

Estas ideas de Púškin se desarrollan y se especifican en otros poemas, en particular, en el poema *El poeta y la multitud*.

— *El poeta y la multitud* (1828).

El poema tiene una estructura de "diálogo", una disputa entre el poeta y el interlocutor profano, ya utilizada por Púškin en el *Conversación del librero con el poeta*. En el discurso del interlocutor profano, el objetivo de la poesía se interpreta de la siguiente manera: la multitud divide la vida en dos (la real y la ideal) y está de acuerdo en que vive solo en la real, queriendo "mejorarse" a través de la poesía; por lo tanto, persigue objetivos utilitarios y reduce la obra poética al papel de sirvienta de sus deseos, a un simple remedio correccional. El poeta no puede aceptar el punto de vista de la "multitud": la poesía como el arte no sabe distinguir entre lo real y lo perfecto, es universal, es ajena al didactismo social y no tiene como objetivo "juzgar y corregir" los vicios de los conciudadanos que la leen o la escuchan. Por último, la poesía no puede prescribir lo que se debe cantar. El elegido divino es fundamentalmente libre en su inspiración y solo está sujeto al poder de Dios. Esto significa que la obra de arte tiene su propia justificación y su propio valor absoluto: La posición del poeta, por lo tanto, es exactamente la contraria de la de la multitud. El poeta cree que la poesía no proporciona una actitud de consumo hacia sí misma, y, por lo tanto, la ira de la multitud, que exige que al poeta "utilidad" no tiene sentido.

En el poema se critica la filosofía de la Ilustración. Púškin continúa la controversia con las ideas de los filósofos de la época de la Ilustración que, en su opinión, son opuestas al arte de la poesía y sus leyes. El lenguaje del interlocutor profano, que simboliza la multitud, está saturado con los conceptos clave de la filosofía ilustrada ("utilidad", "propósito", "para nuestro bien", "modelos morales", "el bien público" etc.). La negativa a aceptar el punto de vista de la multitud se manifiesta en el cambio del lenguaje del poeta: dejando al interlocutor profano, el poeta se dirige a su vocación creativa, entendida como servicio religioso, que se refleja en la lengua ("altar", "sacrificio", "sacerdotes", "oraciones").

Además de las obras líricas significativas, el período de 1826-1830 está marcado por una gran producción. Entre ellas cabe destacar el poema *Poltáva* (Полтава), *Viaje a Erzurum de 1829* (Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года) y la novela inacabada *El moro de Pedro el Grande* (Арап Петра Великого) (1827-1829).

En el poema histórico *Poltáva* (1828), Púškin continuó el tema de Pedro I, iniciado en *Estancias* (1826). Más tarde, lo desarrollaría también en *El moro de Pedro el Grande* (1827-1829), novela escrita en 1829. La imagen de Pedro I surgió en esta época por las esperanzas de Púškin en un monarca iluminado, tal y como Nicolás I le parecía al poeta.

Poltáva está dedicado a la victoria del ejército ruso sobre los suecos en 1709. La culminación del poema es el éxito de las tropas rusas en la famosa batalla del mismo nombre. La principal ventaja de Pedro I, que garantizó la victoria, fue la expresión de los intereses nacionales. El zar tiene ante sí los objetivos del fortalecimiento del Estado y está lejos de las aspiraciones interesadas y personales. Por lo tanto, es el único que ha entrado para siempre en la historia como un gran estadista gracias a sus esfuerzos y acciones personales: La antítesis de Pedro I es el atamán ucraniano Mazépa, cuya traición constituye el tema de la obra, entrelazada con la historia de su amor por Maríja, la hija de su amigo más cercano y compañero Kočubéj, quien permaneció fiel a Rusia y a Pedro I, pero que fue ejecutado por el zar a consecuencia de una denuncia falsa de Mazépa. Según el propio Púškin, no encontró en este personaje ninguna característica atractiva, y realmente se le representa como un hombre astuto, insidioso y malvado. Su inmoralidad, su deshonestidad, su traición, su venganza y su hipocresía lo convierten en una persona diabólica. Para él no existe nada sagrado, está acostumbrado a lograr sus objetivos a toda costa, pasando por encima de la gente y con sangre. Mazépa seduce a su ahijada, Maríja, lo que conforme a todas las leyes, tanto civiles como eclesiásticas, se consideraba un delito grave, y traiciona al padre de Maríja, condenándolo a una pena de muerte pública y sometiéndolo, ya condenado a la muerte, a una cruel tortura para obtener su confesión del lugar donde había escondido sus riquezas.

A Púškin le da asco no solo Mazépa como hombre, sino también como político porque actúa de forma inmoral: no lucha por la libertad de Ucrania, sino por el poder personal, que entiende como despotismo. Por lo tanto, Púškin insiste en que aquel desprecia la libertad. Sin embargo, al engañar a sus partidarios, y, al mantener su sueño de independencia de Ucrania, Mazépa presenta su traición como una lucha por la libertad. Púškin revela claramente la falsedad de las promesas de Mazépa: Ucrania, tras abandonar Rusia, sin ayuda y apoyo de este país, sería una presa fácil de Suecia o Polonia y pronto perdería su independencia. Suecia y Polonia pasaron de ser amigos de Ucrania a convertirse rápidamente en invasores que destruirían la tierra ucraniana. El poema, que recuerda un momento histórico significativo (Carlos XII y Mazépa fueron derrotados y obligados a huir), recoge la polémica sobre la interpretación que se refleja en el poema de Byron sobre el mismo acontecimiento histórico, que en el poema titulado *Mazépa* narra la derrota de Carlos XII y de Mazépa por los azares del destino: lo trágico de la historia es que el ganador de ayer hoy resulta derrotado. Por lo tanto, en la historia del mundo no existen leyes objetivas y reina la aleatoriedad.

Púškin leyó el poema de Byron y presentó su punto de vista. En su poema se afirma lo contrario. En opinión de Púškin, si el ganador de ayer hoy resulta

derrotado, esto no se debe a que la historia sea el reino de las causalidades. En la historia existe una ley objetiva: Mazépa puede destruir insidiosamente a su compañero Kočubéj, inocente, honesto y devoto, pero al final las cosas vuelven a su sitio, y Pedro I triunfará sobre Mazépa, de la misma forma que una joven potencia, que se apresura a tener salida al mar, a consolidar la amistad con otros países europeos y a alcanzar la Ilustración y la educación, celebra la victoria sobre Carlos XII y ralentiza su desarrollo, interfiriendo con los esfuerzos progresivos previstos. El poema *Poltáva*, a pesar de su carácter histórico, está estrechamente relacionado con la modernidad no solo por su concepción filosófica histórica, sino también por su trama. Se trata de un craso error de Pedro I, que confió en Mazépa y no en Kočubéj, que informó al zar sobre la traición del atamán ucraniano. La historia de Mazépa incluye la de la "rebelión" de Kočubéj, construida para llamar la atención del lector sobre la asociación con los acontecimientos recientes de diciembre de 1825 y las represalias posteriores. El rico y noble Kočubéj, que pertenecía a la aristocracia de Ucrania, mostró una valentía excepcional y organizó una "rebelión" contra el todopoderoso atamán, favorito de Pedro I. Kočubéj quería proteger el honor, la dignidad y sus propios derechos, y pensó en la felicidad de su patria. Pero su intención fue descubierta, a lo que le siguió su cruel, dolorosa e injusta ejecución y la de sus seres queridos. En el poema, el episodio de la ejecución de Kočubéj se presenta en el centro de la trama, como un acontecimiento enfatizado emocionalmente con una serie de memorables detalles simbólicos.

El destino de Kočubéj en el poema *Poltáva* adquiere mucha importancia. La conspiración, sus acciones y la pena de muerte reciben un significado especial no solo personal, sino también de importancia pública. Aquí se fusionaron las dos líneas de la narración: la histórica y la personal. La ejecución de Kočubéj es un error claro de Pedro I, que Púškin equiparó con el mismo error de Nicolás I, al ejecutar a los "decembristas". Desde su punto de vista, los "decembristas" defendían sus derechos ancestrales como nobleza genérica y aristocrática, que había sido humillada y apartada de la administración del país. En este sentido, la rebelión de los "decembristas", en la que participaron los representantes de las familias aristocráticas antiguas, estaba, según Púškin, históricamente justificada. Por lo tanto, el poema *Poltáva* contenía un precepto y un consejo para Nicolás I: que el emperador invoque a la unión con las familias nobles más antiguas. En *Poltáva* surge otra idea que será desarrollada posteriormente: la idea de "misericordia" y de "perdón" por parte del zar a sus enemigos. El vengativo y cruel Mazépa, incapaz de perdonar, se opone al misericordioso zar ruso Pedro I, que perdona el resentimiento y brinda por "los enemigos que le enseñaron a luchar". Esta idea también tiene que ver con el ruego dirigido a Nicolás I de indultar a los "decembristas". Posteriormente, la obra de Púškin implicará la idea del humanismo, en cuyo espíritu el poeta marcará la resolución de contradicciones históricas, sociales y de otro tipo.

— *Periodo de los años 1830-1837: Otoño de Bóldino de 1830 y Otoño de Bóldino de 1833.*

Varios eventos en la vida de Púškin tuvieron un impacto en su actividad creativa en la década de 1830. Entre ellos destacan: el matrimonio con Natáľja N. Gončaróva, la rebelión polaca, reflejada por el poeta en varias obras, y la frustración por Nicolás I y su paso a la oposición. La década de 1830 está marcada por una intensa vida creadora. Este periodo se caracteriza por la reducción de obras líricas y el aumento de la prosa (*Relatos de Iván Petróvič Bélkin* (Повести И.П. Белкина), *Dubróvskij* (Дубровский), *La hija del capitán* (Капитанская дочка), *La dama de picas* (Пиковая дама), etc.), la atención al género del poema (*El jinete de bronce* (Медный всадник), *La casita en Kolómna* (Домик в Коломне)) y al género del drama (*Pequeñas tragedias* (Маленькие трагедии)).

— *Los versos líricos del periodo 1830-1837.*

Los versos líricos del periodo 1830-1837 están marcados por temas clave como: el amor, la creatividad, el olvido, la inmortalidad, las relaciones sociales y humanas, la casa natal y la patria, la vida y la muerte. En este momento, el poeta escribe obras líricas tan importantes como *Demonios* (Бесы), *Elegía* (*La alegría apagada de los años turbulentos…*) (Элегия) (Безумных лет угасшее веселье…), *Madonna* (Мадонна), *El héroe* (Герой), *El eco* (Эхо), *Aquí estoy*, *Inesilla*... (Я здесь, Инезилья…), *A los difamadores de Rusia* (Клеветникам России), *El aniversario de la batalla de Borodinó* (Бородинская годовщина), *Canciones de los eslavos occidentales* (Песни западных славян), *El otoño* (Осень), *De nuevo visité...* (Вновь я посетил…), *El banquete de Pedro Primero* (Пир Петра Первого), *Me erigí un monumento…* (Я памятник себе воздвиг нерукотворный…) etc.

Púškin considera la boda con Natáľja Gončaróva como la felicidad suprema. Estaba enamorado de ella, fascinado por su belleza y encanto. Admirado por su aspecto, antes de irse al pueblo Bóldino, el poeta escribió el famoso soneto *Madonna*, dedicado a Natáľja Gončaróva.

— *Madonna* (1830).

En el poema se compara una obra de arte con el icono de la Madre de Dios (Madonna) y la imagen de la amada terrenal del poeta, en cuya imagen se refleja el ideal de belleza sobrenatural que se muestra en el icono. Por lo tanto, la belleza terrenal en el soneto adquiere rasgos de virtud y santidad. Al mismo tiempo, la imagen de Madonna "cobra vida" y la obra de arte adquiere el valor de entidad viviente no en un sentido metafórico, sino en un sentido directo: "la belleza divina" se encuentra en el aspecto de la amada terrenal:

Madonna (Soneto)

No, nunca anhelé embellecer mi nido
con cuadros de clásicos maestros
para asombrar a todo visitante nuestro,
escuchando el juicio de los entendidos.

Quería en mi hogar, en mi labor,
uno, tan sólo admirar eternamente,
uno: donde desde el lienzo, entre nubes esplendentes,
me purificara el alma de Nuestro Salvador.

Sin ángeles, bajo una palmera de Sión,
ella majestuosa, él, absorto en su ilusión,
solos, como arrobados en gloria celestial.

Mis sueños se cumplieron. El Supremo Hacedor
te ha encomendado, Madonna, a mi fervor,
purísima belleza del más puro ideal. [40]

En el soneto, Púškin une un sentimiento de amor sublime y una admiración por la santidad espiritual maravillosa y religiosa. Al parecer, unió deliberadamente lo sagrado y lo terrenal, que, fluyendo entre sí, son imposibles de distinguir.

Antes de casarse en el verano de 1830, Púškin llegó al pueblo de Bóldino para tomar posesión de una propiedad pero se vio obligado a permanecer allí tres meses, debido a que había estallado una epidemia de cólera. Sin embargo, esa estancia forzosa en Bóldino está marcada por un despegue del genio del poeta. Aquí terminó su novela en verso *Evgénij Onégin* (Евгений Онегин), escribió los *Relatos de Iván Petróvič Bélkin*, *Pequeñas tragedias*, el drama popular lírico *La sirena* (Русалка), el poema *La casita en Kolómna*, los cuentos literarios en verso y algunos bellos poemas líricos. Entre los poemas líricos escritos en Bóldino destacan ante todo *Elegía (La alegría apagada de los años turbulentos…)*, *El banquete de Pedro Primero*, *De nuevo visité...*, *Me erigí un monumento…*

— *Elegía (La alegría apagada de los años turbulentos…)* (1830).

La *Elegía* se divide en dos partes y consta de catorce versos (seis en la primera y ocho, en la segunda). Catorce líneas son el número de versos en un soneto. Sin embargo, en el poema, Púškin aspira a crear una forma rígida, que ofrezca precisión, claridad y un orden lógico en la expresión de sensaciones y pensamientos. En la primera parte, el poeta recuerda su juventud ("los años turbulentos"), de la que solo queda una "pesada resaca". Los recuerdos no desaparecen y aún inquietan más el corazón. El presente también es difícil, no aporta felicidad ni tranquilidad. La segunda parte niega la primera. El poeta, contrariamente a todas las elegías tradicionales, canta sobre lo que quiere vivir no para alcanzar la felicidad, ni la tranquilidad, sino para "pensar y sufrir". La impotencia temporal de la mente y la "locura" de la juventud despreocupada se oponen al poder de la mente madura po-

40. Traducción y versión de Juan Luis Hernández Milián. *Aleksander Púškin. Poemas*. Selección y cotejo de Verónica Spasskaya. Traducciones de Juan Luis Hernández Milián, Alfredo Caballero Rodríguez, Sonia Bravo Utrera y Antonio Álvarez Gil. Caracas. Venezuela. 2007, p. 53.

derosa, la capacidad de "pensar y sufrir", que se considera uno de los valores más altos de la personalidad. Al terminar el poema, el poeta ve por delante un futuro severo, en el que, sin embargo, está la "luz de la razón" y la "sonrisa del amor".

Los poemas escritos en Bóldino muestran que en las composiciones de la década de 1830 se intensifican los temas filosóficos: el poeta aspira a entender el sentido de la vida. En Bóldino, Púškin volvió a meditar sobre sus opiniones históricas, llegando a la conclusión de que no todo movimiento histórico es valioso, sino solo lo que es humano o tiene a la humanidad como objetivo. Ahora en la obra puškiniana, la humanidad es una medida del proceso histórico. Este tema aparece en diversas variantes (fraternidad humana, solidaridad, perdón, misericordia, etc.) y se convierte en el objeto clave de sus reflexiones sobre el proceso histórico. En este sentido, el poema *El banquete de Pedro Primero* (1835) es muy significativo. Aquí el tema de Pedro el Grande, muy actual después del regreso de Púškin de la deportación a Michájlovskoe, adquiere otros nuevos matices. El poema comienza con una descripción de una alegre fiesta en el palacio de Pedro I. A continuación, Púškin enumera los temas habituales de los cánticos de cualquier oda, cuyo protagonista era siempre Pedro el Grande: festividades dedicadas a las victorias del ejército y la flota sobre los suecos u otros enemigos peligrosos, el inicio de la construcción de la flota, el aniversario de la batalla de Poltáva y el nacimiento del hijo del emperador. Sin embargo, Púškin rechaza todos estos eventos que se reflejaban habitualmente en el género elevado de la oda y presenta los temas de una manera principalmente nueva y aparentemente tranquila, pacífica y completamente inconfundible para el género de la oda: se trata de la misericordia como signo de humanidad. La caridad hacia los derrotados al igual que las victorias militares se convierten en el tema clave de la oda. Aquí se ve que Púškin sigue una tradición de la oda que no se rebeló contra el género, sino que extiende sus límites. Poniendo en el género de la oda el nuevo contenido, el poeta, basándose en las capacidades internas, lo reconstruye. Desde su punto de vista, un sentimiento de misericordia requiere que el emperador tenga tanto valor humano, fortaleza moral y sabiduría como valor, coraje y mente estratégica en la guerra. La misericordia es necesaria no solo para los enemigos y los súbditos culpables, sino también para el propio Pedro I, para que su corazón no se convierta en piedra. Solo así puede preservar la humanidad y la verdadera grandeza. No es de extrañar que en el poema se enfatice más la alegría de Pedro I que la de los perdonados por él. En este poema, Púškin recordó una vez más a Nicolás I la necesidad de perdonar a los "decembristas". En el poema se volvió a dar una lección al emperador: Pedro I fue un milagroso titán, que pudo vencer en sí mismo la sed de venganza de sus enemigos.

En otro poema significativo, escrito en Bóldino, y que se titula *De nuevo visité...* (1835), el poeta reflexiona de forma conjunta sobre el pasado, el presente y el futuro. Esta composición se distingue por su tono optimista y ritmo tranquilo y seguro, que se superponen a las notas tristes que surgen de los recuerdos y las premoniciones. Al comienzo del poema, Púškin enumera los lugares memorables de su exilio en el pueblo Michájlovskoe ("Aquí está la casa de mi exilio...", "Aquí está la

colina arbolada...”). En todas partes ve rastros de una carrera de tiempo implacable, sin embargo siente la sabiduría de la “ley general” que es la renovación eterna y la celebración de la vida. El poeta está feliz de pensar que es inseparable de la naturaleza. Los recuerdos elegantemente pintados dan paso poco a poco a entonaciones vigorosas. La tristeza que impregna los recuerdos del pasado se vuelve luminosa e, incluso, alegre: el poeta confía en el futuro. Púškin escribió este poema en verso blanco, conservando la melodía del discurso poético. Su pensamiento mantuvo la naturalidad de la entonación conversacional y la sinceridad. Suprimió el carácter convencional de la obra literaria, que destacaba por la falta de rimas en el monólogo interno. En el poema, de nuevo, se reflejaron los pensamientos y sentimientos clave de Púškin sobre las fuerzas sin límites de la vida y sobre el acuerdo del ser humano con las leyes de la naturaleza.

En las obras de la década de 1830, el hombre está firmemente incluido en la vida de las generaciones anteriores y futuras, y en la génesis histórica y natural. El significado vital de la filosofía poética de Púškin sostiene que la inevitable muerte no significa la destrucción total. Una vez que se unió al flujo general de la vida, el hombre continúa permaneciendo en él. En las líneas finales del poema, “el ruido agradable de los pinos” y la memoria del nieto salvan al hombre del olvido, conectando alegremente el pasado, el presente y el futuro. Por lo tanto, la ley de la naturaleza no es la muerte ni la desaparición sin dejar rastro, sino la vida inagotable y constantemente renovada, que mantiene la memoria del pasado y la transmite a las nuevas generaciones. Púškin conservaba esa visión optimista del mundo gracias al poder de las dos fuerzas naturales: el amor y la belleza, que tampoco son destructibles y nunca desaparecen.

El tema filosófico de la sed espiritual y de la inmortalidad aparece en poemas como *El peregrino* (1835) y *Me erigí un monumento…* (1836).

— *El peregrino* (1835).

En este poema de nuevo aparece el motivo clave de la sed espiritual, que con frecuencia marcaba sus versos líricos (*El profeta*, entre otros), y que considera que en los últimos años el rasgo principal que determina el comportamiento del hombre es su búsqueda interna y el camino de la vida. Púškin encontró un tema similar en *El progreso del peregrino*, el conocido libro del escritor inglés John Bunyan. Púškin solo interpretó el comienzo de este libro, donde se habla de un hombre que, influido por la idea sobre la pecaminosidad del ser humano, huye de casa. El tema central del poema es la idea de una crisis espiritual y religiosa, cuya solución consiste en alejarse de la vida pecaminosa y embarcarse en un camino espiritual que garantice el verdadero significado del ser. En la imaginación del peregrino surgen, entonces, motivos apocalípticos que están relacionados con la idea del pecado común de toda la humanidad y del pecado personal y del sufrimiento de la conciencia vulnerable. Púškin está dominado por el pensamiento del pecado personal. Es fundamental que la sed espiritual se relacione, en primer lugar, con una ruptura inevitable con el entorno anterior, con la fuga, con la soledad forzada y con el exilio; en segundo

lugar, la sed espiritual exige la ayuda de las fuerzas divinas, porque un hombre solitario y en un estado de la crisis mental tiene miedo de la muerte y no puede encontrar el verdadero camino del renacimiento espiritual. La voz interna le dice al peregrino que debería escapar, pero la decisión final la toma tras conocer a un joven que lee un libro (el evangelio) y será precisamente este joven quien descubrirá al peregrino la luz divina, cuya fuente es inexplicable. Tras el encuentro con él, que fortaleció la fe y la voluntad del peregrino, nada puede alejarlo del camino vital espiritual recién elegido. La crisis mental se resolvió y el peregrino se apresuró a llegar a "las puertas celestiales" de la salvación. El contenido espiritual de la vida, por lo tanto, se entiende como el verdadero camino del hombre y de la humanidad.

En otro poema significativo, titulado *Me erigí un monumento…* (1836), el motivo del camino espiritual se relaciona con el tema de la inmortalidad, en general, y de la inmortalidad personal, asociado con la vocación poética, en particular.

Me erigí un monumento
(Exegi monumentum)

Me erigí un monumento milagroso y notable,
y en el camino recto que al pueblo hacia él le lleva
no ha de crecer la hierba. Su cúspide indomable
más que la alta columna de Alejandro se eleva.

No moriré del todo. Por la lira mi alma
pervivirá a mi polvo y escapará a la quieta
podredumbre. Famoso he de ser mientras sin calma
bajo la luna quede al menos un poeta.

Recorrerá mi fama toda la extensa Rusia.
Y no habrá, en cada idioma, quien mi nombre no sepa:
el finlandés, el nieto del eslavo, el tungús
salvaje, y el kalmuco amigo de la estepa.

Y seré por el pueblo querido en toda edad
por despertar los buenos sentimientos dormidos,
porque en mi cruel siglo canté a la Libertad
porque imploré clemencia por todos los caídos.

Sé dócil al mandato de Dios, ¡oh Musa mía!
no pidas la corona ni las injurias temas.
Elogios o calumnias acepta sin porfía,
y no entres con el tonto en discusión de temas.[41]

41 Traducción de Kelin y Arconada https://es.scribd.com/document/56102407/Pushkin-Poemas

El poema está escrito en la tradición de la oda horaciana y se remonta a la oda de Horacio titulada, *A Melpómene*, de donde toma el epígrafe "Exegi monumentum". En la primera estrofa se recogen todas las ideas clave del poema: Púškin inmediatamente habla de naturaleza espiritual, no material, del monumento. El monumento hecho a mano por el hombre se opone al "monumento *nerukotvórnyj* (*espiritual*)[42], construido por el espíritu y el alma. Y dado que, según la religión, el espíritu y el alma no desaparecen con la muerte física del hombre, el "monumento *nerukotvórnyj*", a diferencia del hecho a mano, está eternamente vivo, es inmortal. La palabra rusa "*nerukotvórnyj*" se usa en textos religiosos y significa 'no hecho por la mano del hombre', es decir, 'creado por Dios'. Junto con esa palabra significativa entran en el texto puškiniano otros conceptos consagrados por la religión: "Por la lira mi alma pervivirá a mi polvo y escapará a la quieta podredumbre". Junto a ellos, revive la tradición poética romana antigua con su tema de la gloria póstuma, de la inmortalidad poética. En este sentido religioso se debe entender todo el texto. Esto quiere decir que el poeta, que es un hombre terrenal, recibe el don de la creación y se convierte en el elegido de Dios. Por lo tanto, la poesía es un fenómeno creativo de origen divino y terrenal, y lo principal en ella es lo divino, lo espiritual, capaz de transformar todo lo terrenal y darle un nuevo estatus. El poeta y la poesía son intermediarios entre el cielo y la tierra, entre Dios y el pueblo, llevan la verdad y la belleza divinas al mundo terrenal y lo inspiran. Por lo tanto, el monumento es la poesía, el alma inmortal del poeta. El monumento es erigido por el poeta por toda su vida espiritual y por todo su destino como elegido. Al acercarse a él, el pueblo, a través de la poesía, penetra en la divina belleza espiritual y revela la verdad divina. Existe la armonía y la paz entre Dios, el poeta y el pueblo.

En las dos primeras líneas de la primera estrofa se oponen el poder de los gobernantes y el de la naturaleza espiritual del monumento. El monumento espiritual al poeta y su poesía están por encima del monumento material— "la columna de Alejandría"[43], que es un monumento hecho a mano, un símbolo del imperio en otro tiempo poderoso, y ahora ya caído, borrado de la faz de la tierra, signo del poder mundano que se divinizó a sí mismo. Aquí se refleja la idea típica puškiniana sobre el ser humano, que coincide con la religiosa, en la que en la vida se reconcilian el cuerpo mortal, el "polvo" y el alma inmortal. El monumento a la poesía y al poeta

42. En la versión de Kelín y Arconada como traducción de esa palabra arcaica rusa нерукотворный, que se encuentra en los textos eclesiásticos, aparece el adjetivo 'milagroso', que no refleja el sentido espiritual de este adjetivo нерукотворный, que es calco del griego ἀχειροίητος, por lo que podría españolizarse perfectamente como "aquiropoyeto".

43. En la versión de Kelín y Arconada en lugar de "la columna de Alejandría" aparece "la columna de Alejandro", famosa columna colocada en San Petersburgo en honor a Alejandro I. Sin embargo, en primer lugar para el poeta eso es una columna en honor de Alejandro Macedonio, erigida en Alejandría. En este caso, el adjetivo "Александрийский" se formó a partir del nombre de la ciudad de Alejandría, donde se puso la columna en honor de Alejandro Macedonio.

está protegido por Dios porque la poesía y el don de la creación son los signos de la presencia de su Espíritu. Resulta que lo que se revela al mundo como creación divina no muere y permanece vivo para siempre. En lugar del cuerpo del hombre terrenal, el alma encuentra una nueva forma inmortal: la preciada lira. Precisamente esta transformación, la sustitución del cuerpo de la querida lira, es una de las condiciones de la gloria terrenal. Otra condición imprescindible es la vida de, al menos, un poeta. Por lo tanto, el poder espiritual de la poesía en la tierra es más duradero que el mundano, que está desprovisto de origen divino, que no es un poder divino inmortal. Si es así, no se puede someter al poder mundano.

En la cuarta estrofa, Púškin se refiere al contenido interno de su poesía: en primer lugar se destacan "los buenos sentimientos", "la libertad" y "la clemencia" (misericordia), es decir, todas las principales ideas de la creatividad de Púškin, que provienen de las necesidades internas de la personalidad del poeta. El despertar de "los buenos sentimientos" se relaciona con la glorificación de la libertad personal y la llamada a la misericordia dirigida a las autoridades. El poeta cumple la misión del elegido y del cristiano: pide la misericordia para "todos los caídos", es decir, perdonar a los que han cometido un error.

El rasgo principal de la *Lira preciada* es el humanismo, el deseo de alentar a las autoridades a respetar la personalidad de acuerdo con los valores humanos y religiosos, y de poner los intereses del ser humano por encima de consideraciones sociales inconstantes y de otra índole. Humanizar el "cruel siglo" y acercar los momentos en los que la política se basa en el principio del humanismo o cuando la humanidad se convierte en un principio político, es el ideal de Púškin y el objetivo de su poesía. Este ideal y este objetivo no son una invención personal del poeta ruso. Inicialmente son inherentes a la "Musa" y al poeta, porque están predestinados por Dios: "Sé dócil al mandato de Dios, ¡oh Musa mía!". La tarea del poeta no es inclinarse hacia un camino falso, sino seguir el preestablecido por Dios. La obediencia poética a Dios es un tipo de obediencia religiosa. El poeta, en cierta medida, es un principiante peculiar que realiza su hazaña de servir a Dios; y los honores mundanos no deben herir al poeta elegido, precisamente porque es un elegido que obedece a la verdadera voluntad: la del Creador. Púškin en este poema dijo metafóricamente que la memoria eterna del pueblo es la asimilación de la palabra poética creada, en la que vive el alma en la *Lira preciada.* Estas reflexiones sobre la inmortalidad personal están relacionadas con la ética social, humana y cristiana. En este poema dijo que el poder terrenal no da la inmortalidad, sino el espíritu y la cultura. Gracias al poeta ruso, el género de la oda, que une el destino del Imperio, el destino del poder mundano en la poesía antigua y en la poesía rusa del siglo XVIII con la poesía, ahora rompe estos conceptos y conecta el destino de la poesía con la libertad personal y la idea de la humanidad.

Además de las obras filosóficas y religiosas líricas inmortales, a principios de la década de 1830, Púškin terminó la novela *Evgénij Onégin*, y durante 1830-1834 creó baladas, cuentos, poemas y novelas.

— *Cuentos literarios poéticos.*

La comprensión del carácter popular que se refleja ante todo en el folclore, Púškin la llevó a cabo en el género del cuento literario poético, creado sobre la base del popular. En 1830-1834, escribió los cuentos *El pope y su siervo Baldá* (Сказка о попе и о работнике его Балде)*, El Zar Saltán* (Сказка о царе Салтане), *La princesa muerta y los siete caballeros* (Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях)*, El pescador y el pececillo de oro* (Сказка о рыбаке и рыбке) *y El gallo de oro* (Сказка о золотом петушке)*,* que son la encarnación del espíritu popular. Púškin comprendió profundamente los principales rasgos de la poesía popular: la sabiduría, la simplicidad y la sostenibilidad de los conceptos morales tradicionales. El cuento desempeñó un papel independiente y especial en el descubrimiento del espíritu popular de Púškin. El poeta no copió las formas exteriores de la antigua nación rusa, ni las simuló, sino que introdujo los componentes del cuento popular en su sistema literario, cambiando su contenido significativo y sus funciones. El cuento de Púškin se convierte en una obra literaria psicológica y filosófica. Finalmente, a diferencia del cuento popular donde no se conoce al autor, en los de Púškin sí se conoce, y funciona como un personaje activo. El autor actúa de enlace entre el cuento folclórico y el literario. Su presencia es un rasgo especial y distintivo del cuento literario. Púškin introduce en el cuento popular el lirismo de autor y sus movimientos mentales. De este modo, la transformación del cuento popular en el literario ha conducido a que las características principales del género folclórico se hayan convertido en propiedad del cuento literario, y las cualidades de carácter popular se han presentado en forma de cualidades personales del autor que las ha percibido. Por lo tanto, el autor se pensó a sí mismo como una parte integral del pueblo.

El primer cuento literario de Púškin, *El pope y su siervo Baldá, tuvo como* fuente de la trama un cuento popular, recogido por Púškin en el pueblo de Michájlovskoe; al reelaborarlo, el poeta conservó el apodo del personaje principal Baldá, que en ruso significa 'tonto', pero no reflejó numerosas aventuras del siervo astuto y rechazó la manera caricaturesca de representar el carácter humano. El antagonismo social directo del cuento popular satírico y folclórico cambia notablemente: en cada personaje, Púškin ve no solo el tipo social tradicional, sino también la personalidad. Por lo tanto, el siervo Baldá se presenta como un tipo de rebelde social y como una persona con cierta psicología. El pope, su amo, es tramposo y codicioso, pero al mismo tiempo, es ingenuo, simple y merecedor de compasión, por lo que es humanizado por el autor.

El siguiente cuento puškiniano se titula *El Zar Saltán*, cuyas fuentes son múltiples, entre ellas, los cuentos populares rusos *Los niños maravillosos* (Чудесные дети) y *La doncella sabia* (Мудрая дева). La idea central de este cuento está relacionada con la del autor sobre la familia y la humanidad como una comunidad fraternal. Este concepto se refleja de modo lírico: los caracteres del cuento popular están diseñados de una manera psicológica y los personajes no están desprovistos de heroicidad fabulosa, pero, al mismo tiempo, se representan como gente débil

y pecaminosa. La interpretación puškiniana de los milagros fabulosos del cuento popular consiste en que el autor no aspira a refutarlos o a tratarlos con ironía y, por lo tanto, a acercarse a la prosa de la vida, sino que los sentimientos y relaciones humanas, característicos y comprensibles para toda la raza humana, se elevan a un milagro mágico del cuento popular. Un ejemplo del reino utópico, donde se celebran los lazos familiares fraternales y los milagros reales, es la isla de Buján en la que al final del cuento el zar Saltán se reúne con su familia, a la que había perdido.

En la década de 1830, Púškin estaba extremadamente preocupado por el problema de la voluntad humana: ¿Cuáles son los límites de la voluntad humana? ¿Es tan ilimitada y omnisciente que puede intentar conquistar todo el mundo, incluyendo la tierra y el cielo? ¿Puede el hombre considerarse tan omnipotente como Dios? Estos problemas son centrales en el cuento titulado *El pescador y el pececillo de oro* que adquiere un carácter filosófico. Las fuentes de este cuento son la fábula *El pescador y el pececillo* de Esopo y el cuento *El pescador y su esposa* de los hermanos Grimm. Inicialmente (en la exposición), el viejo y la vieja son iguales por su posición, y su vida conjunta se describe como un ejemplo de "idilio": "Treinta y tres años" pasaron en un ambiente "natural". Sin embargo, este "idilio" se destruye una vez que uno de los personajes (el viejo) tuvo un golpe de suerte: atrapó un pececillo de oro. El viejo no aprovechó esta circunstancia afortunada ("¡Dios está contigo, pez de oro! No necesito nada de ti...), sino que habló de lo que le había pasado a la vieja, la cual se aferró a la promesa del pez de cumplir sus deseos.

En primer lugar, el conflicto se desarrolla en una esfera doméstica: la vieja pide una artesa y una casa nueva. Sin embargo, el conflicto se está expandiendo a la desigualdad y a las hostilidades sociales. El viejo ahora no es socialmente igual a la vieja, que se convierte en reina, y es enviado a servir en el establo, donde surge una situación trágica: el anciano sigue viendo a su vieja esposa en la reina, al igual que la vieja ve todavía a su marido en el anciano, que sirve en el establo. Más adelante, la pelea se convierte en una enemistad social, y posteriormente en una confrontación de la voluntad de un individuo humano, del "yo" y del Universo, en general. La vieja desafía la naturaleza y el mundo entero, deseando convertirse en la dueña del océano y quiere que todo el mundo se someta a ella. En su carácter aparecen cada vez más rasgos "napoleónicos": la voluntariedad, el deseo de subordinar toda la Naturaleza, incluido el océano, y rehacer todo el mundo. Todo esto significa una rebelión contra los designios divinos, al desear ser igual a Dios e, incluso, reemplazarlo. La imagen simbólica de la tormenta negra en el mar al final del cuento refleja la oposición de la naturaleza y la existencia, en general, a la insurgencia absurda de la vieja. De ese modo, Púškin, al utilizar el material folclórico, reflexiona sobre problemas metafísicos: la confrontación trágica de la voluntad personal que no conoce límites. El carácter trágico-cómico de la situación contada se refleja al final de dicho cuento: por un lado, los designios de la Providencia siguen intactos, la vieja es castigada por sus increíbles ambiciones, que excedían a las posibilidades del hombre y, a su vez, a medida que se eleva a los niveles superiores de la escala social, el viejo iba bajando a los inferiores, haciéndose su posición cada vez

más dolorosa e insoportable. Por lo tanto, la oposición de la voluntad personal a todo ser esconde no solo un comienzo cómico, sino también trágico. El género del cuento popular requería que su final mitigara lo trágico de la situación, pero en otros géneros, el mismo conflicto recibió una interpretación mucho más dramática.

Las fuentes de otro cuento puškiniano, *La princesa muerta y los siete caballeros,* son, en primer lugar, un cuento popular ruso, narrado por la niñera de Púškin en el pueblo Michájlovskoe y escrito por el poeta, y en segundo lugar, el cuento de los hermanos Grimm *Blancanieves*. En el cuento popular ruso no se desarrolla el motivo de la rivalidad por la belleza, presente en el cuento de los hermanos Grimm, donde se destaca la belleza de la protagonista y se presta mucha atención a la envidia de la madrastra, que interpela a un espejo mágico. En él destacan motivos importantes: la madrastra ordena a los siervos matar a la heroína, que el siervo conduce al bosque, pero a la que no mata, y la búsqueda de la protagonista por la madrastra que trata de matarla con ayuda de un peine y una manzana envenenados. Por último, en el cuento europeo se introducen enanos (o bandoleros), que dan refugio a Blancanieves y que ponen a la doncella muerta en un ataúd de cristal, que encuentra el hijo del rey. A continuación, despierta a la doncella de nuevo a la vida, y se cumple el castigo de la madrastra. Este esquema coincide con la trama en el cuento de Púškin. Por lo tanto, el poeta ruso combina ambas fuentes: el cuento popular ruso y el de Europa occidental. Los principales motivos del cuento de Púškin, al igual que los del cuento popular ruso y europeo, son el bien y el mal, la belleza exterior e interior del alma. La principal diferencia entre el cuento puškiniano y dichas fuentes consiste en el tono lírico, en la presencia del autor, que expresa la simpatía por los héroes y repele a sus enemigos, defendiendo con todo su corazón el bien.

— *Poemas.*

En la década de 1830, Púškin escribió cuatro poemas: *La Casita en Kolomna*, *Ezerskij* (Езерский), que quedó inconcluso, *Angelo* (Анджело) y *El jinete de bronce* (Медный всадник). Entre estos poemas, *El jinete de bronce* adquiere gran relevancia por su exaltación del humanismo.

— *El jinete de bronce* (1833).

El tiempo de la acción en el poema abarca dos períodos históricos de Rusia: la época de Pedro I (el pasado) y la de Alejandro I, concretamente la inundación de San Petersburgo (el presente). El espacio del poema se extiende, abarcando territorios inmensos, luego se hace más estrecho hasta llegar a San Petersburgo y posteriormente se convierte en una pequeña isla e incluso una casa modesta. En el centro del poema se enclavan varios episodios que componen el conflicto central entre el gran imperio, encarnado en el monumento a Pedro I (*El jinete de bronce*), y el pobre funcionario, casi imperceptible, que se llama Evgénij. El conflicto es irrevocable y trágico, ya que no hay lugar para la misericordia, por lo que es imposible la reconciliación de los intereses del imperio y los del ser humano particular: las partes son hostiles entre sí y no pueden encontrar un acuerdo. Esto

se manifiesta, incluso, a nivel del género: la "Introducción" del poema, donde se recoge la historia de los acontecimientos y se revela el gran plan del Estado de Pedro I, sigue la tradición y el estilo de la oda, pues este género es el símbolo de la época de Pedro I con su idea clave de Estado. En la "Introducción" se ensalza solemnemente la labor transformadora de Pedro el Grande. Tras la descripción de sus grandes reformas, Púškin canta el himno al genio creador de Pedro I, destacando de nuevo las cualidades principales de la nueva capital del Imperio (San Petersburgo): su importancia estatal como capital militar de la gran potencia, la belleza y la exaltación de la civilización sobre el caos.

En la "Introducción" se contraponen dos partes, en las que se implementa la trama de la "historia de San Petersburgo". El énfasis sublime de la oda es reemplazado por una "historia triste" sobre el destino del pobre joven funcionario Evgénij, que como persona privada choca con *El jinete de bronce* ("gran héroe épico), con ese monumento a Pedro I, que representa el poder estatal del Imperio. Evgénij ya no se opone, así, al Pedro reformador, sino al orden autocrático, cuyo símbolo es "el ídolo en el caballo de bronce". El ser humano como individuo y el símbolo del imperio son los polos opuestos de la historia de Púškin (dos puntos culminantes). En la "Introducción", la imagen de Pedro I aparece primero sin nombre y luego como el emperador fallecido, que hizo grandes hazañas. Al final de la primera parte, aparece ante Evgénij la imagen del jinete inmóvil. En la segunda parte, la estatua cobra vida y, al bajar del pedestal, persigue a su loco "antagonista". La imagen de Pedro I en la "Introducción" y hasta el final del poema cambia, pierde rasgos humanos y se vuelve cada vez más impersonal: primero está vivo, luego ha fallecido, luego se convierte en un jinete, en un "ídolo en un caballo de bronce", y, finalmente, es una visión fantástica (una estatua que cobra vida).

A diferencia de Pedro I, que aparece cada vez más impersonal, en Evgénij, por el contrario, poco a poco van apareciendo rasgos de personalidad. Al principio, es un hombre "insignificante". Su visión está limitada por las preocupaciones del hogar y de la vida cotidiana, luego se entrega a los sueños de casarse y formar una familia. Sus pensamientos están relacionados con las costumbres patriarcales y con el destino. Cuando ni siquiera se había hecho del todo patriarcal, "la rebelión de la Naturaleza" (personificada en la inundación de San Petersburgo) lo obligó a razonar sobre otros temas, asustándose de que sus sueños de una vida tranquila y humilde con su pareja y con sus hijos no estuvieran destinados a hacerse realidad. Tras mudarse a la isla donde vivía su novia y asegurarse de que ella había muerto, demolió su casa. La mente de Evgénij no puede soportar esta tragedia y, enloquecido, sale de su casa y vaga por las calles y plazas de la capital. En él se despertó un hombre que meditaba sobre su destino en esta vida y el destino humano en el Universo. Estas reflexiones van mucho más allá de la existencia patriarcal. Evgénij, que había sobrevivido al colapso de sus esperanzas en una tranquila felicidad familiar e idílica, sintió una enorme agitación espiritual: ¿Realmente vale la pena la vida humana? ¿Es solo un sueño o una burla del cielo a la tierra? No puede ser que el mundo organizado por Dios se sostenga sobre estas bases inhumanas. Pero

si no es culpa de Dios, entonces ¿quién es culpable? Estas "horribles reflexiones" rompían el corazón y la mente de Evgénij, mientras trataba de explicar su dolor personal por razones sociales. Y después, ante sus ojos, aparece el monumento a Pedro I, en forma de estatua de bronce, que de antemano había sacrificado al pobre héroe como ofrenda a la historia, condenando a Evgénij a la desgracia. Evgénij vio en el jinete de bronce no la cara personal de Pedro I, no algo humano, sino algo hostil: la fuerza impersonal del imperio —que condena al ser humano a la desgracia. Así Evgénij lanza un reto al "ídolo en el caballo de bronce", que se convierte no solo en una protesta contra "el constructor milagroso" de San Petersburgo, sino también contra el Estado imperial construido por él, donde el hombre, la persona, no significa nada. Sin embargo, la rebelión de Evgénij es breve y está condenada al fracaso. La brecha entre los intereses del individuo y del Estado imperial constituye el problema central del poema. Esta es una de las contradicciones de la historia: la transformación necesaria y positiva del Estado se lleva a cabo de manera despiadada y brutal, convirtiéndose en un terrible y no redimido pecado del poder. Púškin dejó irreconciliables los intereses de las partes en conflicto, para el que no hay una solución directa en el poema. Cada parte expone argumentos significativos a favor de su posición, pero cada una de las posiciones carece de plenitud y de verdad.

En el poema *El jinete de bronce* se refleja metafóricamente la idea de Púškin de que los intereses nacionales de Rusia consisten en atraer los corazones de la gente corriente a la construcción del Estado y que los intereses estatales deben coincidir con los de las personas. Los objetivos públicos, por grandes que sean, no pueden ignorar la humanidad ni la protección y el respeto de la dignidad humana ni descuidar la vida de todos. El poema de Púškin en el contexto de las obras de la década de 1830 confirmó indirectamente su idea de misericordia y humanidad como principios clave de la política estatal que elevan tanto el poder como a la persona al nivel de la espiritualidad suprema.

Entre todas las obras escritas en este periodo, la novela en verso *Evgénij Onégin* adquiere una gran importancia.

— *Evgénij Onégin* (1823-1830).

El poeta tenía la intención de comprender el tipo de persona moderna que pertenecía a la sociedad aristocrática. Buscaba las razones de la frustración de un noble moderno inteligente, es decir, se propuso una tarea artística que ya le preocupaba en los poemas del sur *El prisionero del Cáucaso* y *Los gitanos.* Pero si en aquellas composiciones, los héroes se encuentran en circunstancias excepcionales y exóticas, en *Evgénij Onégin* se colocan en su entorno habitual: en la sociedad de San Petersburgo o de Moscú y en el medio rural. *Evgénij Onégin* es una novela que refleja una época histórica, que se presenta a través de la historia del protagonista y de la propia trama. Sin embargo, Púškin escribió no solo una novela, sino una "novela en verso". La necesidad de esta unidad de los estilos narrativo y lírico llevó a Púškin a la creación de una nueva forma poética y un tipo de estrofa esencialmente nueva. El poeta mantiene una conversación informal con el lector y, por lo tanto,

cada estrofa es importante: la narración se rompe fácilmente con fragmentos líricos del autor para después volver a la normalidad. Dado que cada estrofa narra una pequeña historia, el autor puede razonar sobre cada tema por separado, alejándose de la trama y expresando su punto de vista. El hilo de la narración no se pierde, pero la trama se anima notablemente y se diversifica, se dibuja con la emoción lírica del autor. El comienzo narrativo en esta obra se incorpora a la trama, que es extremadamente simple y recoge un círculo muy limitado de personajes principales: Onégin, Lénskij, Taťjána y Óľga. El resto de las personas no desempeñan ningún papel importante en esa obra. Por lo tanto, está claro que la trama no contiene una dinámica externa (un cambio frecuente de episodios, sucesos y aventuras de los personajes), sino una interna: ante todo en el crecimiento moral y en la búsqueda ética de los personajes que cambian los motivos de su comportamiento. Ambas parejas están relacionadas y contrastadas entre sí: el amor de Taťjána y Onégin se relaciona con el de Óľga y Lénskij pero es diferente. Onégin y Lénskij, Taťjána y Óľga también se contraponen entre sí. En la base de la historia se encuentran los sentimientos íntimos de los protagonistas (el amor de Taťjána por Onégin, el de Lénskij por Óľga y la amistad de Onégin con Lénskij), que actúan simultáneamente como signos de una cultura históricamente establecida.

Los caracteres de los protagonistas no son construidos por Púškin según esquemas literarios, sino de acuerdo con las leyes de la vida real. Dado que los seres humanos vivos tienen una gran variedad de caracteres multilaterales, los de los personajes principales son complejos y no se recogen en fórmulas inequívocas y estrechas. La polifacética complejidad de los caracteres es tenida en cuenta por el poeta, que representa a los protagonistas de la novela de forma satírica o con una sonrisa amarga, de forma irónica o con una ligera sonrisa, y de forma lírica o con una empatía obvia. Los personajes no se dividen en positivos y negativos. En esta novela en verso, Púškin no es un juez y mucho menos un fiscal, no los juzga ni tampoco los acusa, sino que los observa y analiza como un amigo, un testigo o una persona corriente a la que no le gusta algo en ellos. Este enfoque de la imagen de los personajes añadió veracidad de la vida a la novela y su proximidad al tipo realista de la narración, lo que permitió a Dostoévskij calificar la novela en verso *Evgénij Onégin* como "poema verdaderamente real", en el que se encarna "la verdadera vida rusa con tanta fuerza creativa que no había estado presente antes de Púškin ni tal vez después de él". Cada protagonista pasa a través de una prueba que cambia radicalmente su destino. El punto de inflexión central de la novela es el duelo de Onégin con Lénskij, cuya vida se rompe trágicamente. Óľga se olvida de él rápidamente y se casa con un oficial, Taťjána mantiene su amor por Onégin, pero se convierte en la esposa de un general. Onégin se embarca en un viaje, su alma sufrió una gran transformación, y ahora ya está experimentando el amor por Taťjána. La felicidad, que "era tan posible, tan cercana", pasa de largo por la parodia (Óľga y el oficial), la tragedia (Lénskij), o el drama (Taťjána y Onégin). Un importante principio de la historia de la novela es el "misterio" de los personajes principales: Onégin y Taťjána. En primer lugar, Taťjána y, junto con ella, el lector,

busca entender a Onégin, y luego Onégin comienza a descubrir a Tat'jána para sí mismo. Al principio, a Tat'jána, que había crecido en una aldea, Onégin le parecía su "prometido" según las creencias populares, pero su percepción de Onégin era aún poco profunda. En su imaginación aparecía como un héroe romántico. No obstante, Tat'jána descubre más claramente el alma y el carácter de Onégin tras visitar su casa, cuando él se marchó: contemplando sus cosas y sus libros en el despacho, Tat'jána finalmente comienza a descubrir la cara auténtica de su amado y su punto de vista sobre él se acerca al del autor:

> […]
> ¿Qué es? Acaso una visión,
> un fantasma insignificante,
> un moscovita bajo la capa de Childe Harold,
> […][44]

De la misma manera, Onégin descubre para sí mismo el carácter de Tat'jána tras volver a San Petersburgo y ver que de una muchacha modesta y tímida se había convertido en una condesa distante y fría, sin embargo bajo la máscara de "majestuosa condesa" se esconde la misma muchacha sincera "con los sueños y el corazón de los días anteriores".

El encuentro con Tat'jána despierta el amor en el alma de Onégin, quien escribe una carta de amor a una mujer casada y realiza un acto no menos atrevido: sin invitación la visita, lo que es una muestra de audacia y, al mismo tiempo, de franqueza de corazón. Onégin se olvida de las decencias y ama ahora "como un niño". El sentimiento que se despierta en su "alma fría" es el presagio de su transfiguración espiritual, que aprende a vivir con el corazón. El rechazo de Tat'jána produce un golpe en su alma. Ha perdido definitivamente la esperanza de su felicidad, pero el amor ardiente por Tat'jána no ha pasado por él sin dejar rastro. Aprendió el verdadero sufrimiento, el verdadero dolor y el verdadero amor. Su vida tiene sentido y puede ser más significativa de lo que era antes. En esta tensa nota final, la trama de la novela se acaba.

Es preciso destacar los métodos innovadores de creación de los caracteres de los protagonistas, muy polifacéticos. Veamos a continuación algunos rasgos específicos de las imágenes clave de Evgénij Onégin:

— *Vladimir Lénskij*. La vida nobiliaria y la cultura occidental determinaron los sentimientos y pensamientos románticos de Lénskij, muy alejados de la vida rusa real. La actitud de Púškin hacia él es doble: por un lado, la empatía se ve a través

44. *Yevgueni Oneguin*, Traducción, prólogo y notas de Manuel Ángel Chica Benayas, meettok. San Sebastían 2012, p. 321.

de una ironía sincera, y, por otro, la ironía se ve a través de la empatía. Lénskij tiene 18 años, es ocho años más joven que Onégin. Se parece a Onégin de joven, una persona inmadura, que no ha aprendido la astucia y la hipocresía de la sociedad aristocrática. Su papel artístico principal en la novela es tonificar el carácter de Onégin. Lénskij, amigo digno de Onégin, y al igual que él, una de las mejores personas de la Rusia de dicha época. Poeta, entusiasta, está lleno de una fe ingenua en la gente, en la amistad romántica hasta la muerte y en el amor eterno. Es noble, culto, sus sentimientos y pensamientos son puros, y su entusiasmo sincero, ama la vida. Muchas de estas cualidades distinguen ventajosamente a Lénskij de Onégin. Aquel cree en los ideales, Onégin ya carece de ellos. El alma de Lénskij está llena de sentimientos, pensamientos, poemas y don creativo. El problema de Lénskij consistía en que desconocía la sociedad, a la gente y la realidad. Todo en él (los versos, los pensamientos, los sentimientos y las acciones) era ingenuo, artificial y, por lo tanto, un poco ridículo. El mismo autor lamenta la muerte trágica y prematura del joven poeta y aprecia en él "una emoción sincera", "un deseo noble", "un deseo ardiente de amor", "un deseo de conocimiento", "un miedo al vicio y a la vergüenza", "unos sueños preciados" y "unos sueños de poesía santa".

— *Evgénij Onégin*. Es el personaje principal de la novela. Pertenece, al igual que Lénskij, a lo mejor de la juventud nobiliaria de principios del siglo XIX. Tiene 26 años y, se representa, a diferencia de Lénskij, como una persona madura y experimentada que conoce muy bien la vida real. Púškin describe su infancia y años juveniles en un tono irónico e, incluso a veces, satírico. Pero la ironía y la sátira no se refieren tanto a Onégin cuanto a todos los nobles que recibieron la misma educación. En los primeros capítulos, Onégin está ocupado con el "juego de la pasión", y parece que no tiene la capacidad de amar. Su actitud hacia el amor es encantar, seducir a las mujeres y fingir, parecer enamorado, sin estarlo en realidad. Se trata del comportamiento habitual de los hombres en la sociedad aristocrática, por lo que no se puede culpar al héroe por sus aventuras amorosas. La vida de Onégin en San Petersburgo fue divertida y ociosa. No sabía qué hacer, cómo usar sus fuerzas y capacidades. Su estilo de vida se parecía al de un héroe exento de trabajo y condenado a la inactividad. La mayoría de los nobles llevaban esa vida y estaban satisfechos. La importancia humana de Onégin se manifiesta en el hecho de que no estaba contento con su vida ni consigo mismo. Conocía bien la sociedad aristocrática y no adoptó su moral hipócrita. Su alma estaba esperando una vida diferente y se sentía como un hombre extraño y superfluo en los salones de los aristócratas. Trató de superar su insatisfacción y comenzó a escribir y leer, pero pronto dejó ambas actividades. Este hombre noble, inteligente, decente y concienzudo quería hacer algo, pero no sabía cómo ni qué hacer. Estaba descontento con todo lo que veía a su alrededor, y se daba cuenta de que la vida ociosa lo arruinaba, lo que lo hacía cada vez más sombrío y frío. No lo cautivaban ya ni los bailes, ni las mascaradas, ni los teatros, ni las bellas mujeres, ni sus amigos. El autor entiende al héroe y se compadece de él porque él mismo está insatisfecho con la sociedad, y esto conecta al autor con

Onégin: "El carácter de Onégin se formó, al igual que el de los otros personajes, en unas determinadas condiciones sociales y en una cierta época histórica". Por lo tanto, es un tipo nacional e histórico de la vida rusa. Su escepticismo y frustración es una "enfermedad general" de la mayor parte de los intelectuales nobiliarios de principios del siglo XIX.

La historia de Onégin es la de la muerte y del renacimiento del alma. Púškin detiene la novela en el punto en que el héroe comienza a curarse de la "enfermedad", es decir, del pragmatismo, de la frustración, del escepticismo, cuando comienza a vivir sentimientos, su alma se despierta y ante él se abre la tragedia de su propia vida. El final de la historia de Onégin, por un lado, es trágico, porque pone fin a un período entero de su vida que acaba como un colapso; pero, por otro, el final de la novela no es implacable para el héroe: el renacimiento espiritual le abre una nueva perspectiva de vida, que ya no será tan desesperada y triste. En este "minuto del mal" para Onégin se encuentra un segmento significativo de su vida, pero no todo su destino. Esta obra de Púškin es una novela sobre la felicidad posible pero perdida, de cómo Taťjána y Onégin, condenados a estar juntos en el momento de su cercanía espiritual y mental, se ven obligados a separarse. Junto a la cultura de la sociedad noble de la capital, existía una cultura de nobleza local, provinciana, nacida en las entrañas de la nación rusa y cercana a la cultura popular; incluía la vida cotidiana, las costumbres y el folclore de la gente simple, que entra en la novela a través de la imagen de Taťjána Lárina, cuyo desarrollo espiritual (una muchacha noble de provincia) consiste en la afición por los sueños románticos y efímeros y en su transformación de muchacha educada en el pueblo, inteligente por naturaleza, mentalmente generosa e inequívocamente sensible, en una mujer iluminada, experimentada y perspicaz.

— *Taťjána.* En los primeros capítulos de la novela, Taťjána vive con sus sentimientos y está cerca de la naturaleza. Púškin enfatiza ante todo su naturalidad, es decir, la "inexperiencia" de los sentimientos de la heroína. Escribe a Onégin una "carta sin pensar". El autor la denomina fruto de las "pasiones efímeras", pero la justifica, porque escribió esa sincera carta de amor con el "corazón ardiente y tierno".

En el séptimo capítulo se habla de la visita de Taťjána a la casa de Onégin, allí leyó sus libros y para ella "se abrió un mundo diferente". En estos libros "se reflejó el siglo"; Taťjána comprende mejor el alma de Onégin y crece mentalmente ante los ojos del lector: no le mueve ya un sentimiento moral inconfundible, ni una mente natural, sino una conciencia clara, ilustrada, tratada por la cultura y la autoeducación, que permite entender la "enfermedad del siglo", que contagió a Onégin.

La cultura popular determinó el carácter de Taťjána, y como resultado de esto, se convierte desde el principio para Púškin en una protagonista que expresa el espíritu nacional con su ideal moral y estético. Siguiendo las tradiciones populares, el poeta otorga a Taťjána una singularidad mental excepcional. El pensamiento y el sentimiento, la razón y el comportamiento para ella son lo mismo. Por lo tanto, cuando se enamoró, ella fue la primera que se declaró, rechazando las leyes condi-

cionales de la moralidad popular y de la nobleza. Se comporta de forma sencilla y natural, y se toma el amor en serio y de forma desinteresada. Como mujer casada, ella, enamorada de Onégin, no responde a sus sentimientos y sigue siendo fiel a su marido no solo porque respeta a su cónyuge, sino sobre todo por respeto a sí misma. No puede perder su honor ni su dignidad personal, prefiriendo la fidelidad a un marido al que no ama a una aventura amorosa con su amigo favorito.

Al convertirse en una brillante mujer aristocrática, Taťjána no perdió su conexión con la cultura nacional. En ella se aglutinan las tradiciones del pueblo y las de la nobleza ilustrada. Taťjána, como una persona íntegra, expresa en gran medida la unidad armónica de los mejores aspectos de las dos culturas, que es el ideal del autor. Púškin, al registrar la existencia de las dos culturas, busca el camino de la unificación de la nobleza con el pueblo, el camino hacia una sola cultura nacional.

— *El autor*. Al crear un mundo especial y ficticio de la novela en verso, el propio Púškin actúa como una persona real que permanece, sin embargo, fuera de los límites de la trama e introduce en la obra los nombres de sus amigos y conocidos, hablando de ellos y alcanzando la credibilidad histórica en la descripción de los acontecimientos emergentes. En los "fragmentos líricos", que no tienen nada que ver con la trama, Púškin habla a gusto con el lector, comparte con él planes creativos, razona sobre la literatura y el arte. El autor recuerda los años, los acontecimientos más importantes, tristes y alegres de su vida, todo lo que experimentó en el Liceo, en San Petersburgo, cobra vida bajo la pluma del poeta en el sur, en Michájlovskoe. El autor expresa su actitud hacia sus héroes favoritos: Taťjána es "el ideal querido" para el autor, Onégin es su "amigo", al autor le "gustaban sus rasgos específicos". Sin embargo, el autor, a diferencia de su personaje, no está sujeto a una "tristeza profunda", y la naturaleza y el trabajo creativo actúan para él como un valor incondicional, librándolo del aburrimiento. No perdió los ideales sino que los salvó. Por lo tanto, el autor destaca los rasgos diferenciadores entre sí y su criatura.

Además de eso, el autor descubre al lector el gran panorama de la vida rusa. *Evgénij Onégin* se convirtió en la "enciclopedia de la vida rusa", porque en esa obra puškiniana se representan exhaustivamente las tendencias principales, más características de la vida de la sociedad rusa de los años 20 del siglo XIX. La imagen del autor encarnó las experiencias espirituales que poseían las mejores personas del país.

Poco a poco, el autor pierde la proximidad a Onégin y se acerca cada vez más a Taťjána, cambio que en la expresión de la vida real es profundamente significativo. Sin embargo, para Púškin tanto Taťjána como Onégin son personas igualmente rusas, capaces de heredar las tradiciones nacionales y combinarlas brillantemente con la cultura de la nobleza rusa, con la cultura occidental y con la universal.

Es preciso subrayar que *Evgénij Onégin* fue la primera novela rusa en la que los principios realistas se reflejaron brillantemente. La realidad no se divide en dos esferas hostiles e incompatibles, la real y la ideal, sino que se presenta en una novela única, que da lugar a los pensamientos más altos y distantes y que contiene

contradicciones irreconciliables. Los personajes de Púškin piensan, sienten y obran de acuerdo a sus caracteres, impulsados por la vida histórica nacional y europea. Su estilo de vida y comportamiento están provistos de una variedad de motivos detallados, a través de los cuales encajan firmemente en la realidad. Todo lo común, típico de las personas de un entorno, se manifiesta a través de lo individual, lo especial. Finalmente, una de las cualidades más sorprendentes del Realismo es el autodesarrollo de caracteres y tipos literarios. La imagen creada por el autor se separa de él y vive una vida independiente. Púškin, por ejemplo, al comienzo de la novela no suponía que Taťjána se casaría, y que Onégin le escribiría una carta. Sin embargo, la lógica del desarrollo de estos caracteres era tal que Púškin "se vio obligado" a dar a Taťjána en matrimonio y a que Onégin le escribiera una carta. Los héroes comenzaron a actuar de la manera prescrita por la lógica de sus caracteres. Los principios del Realismo se manifiestan claramente en el estilo y en el lenguaje de Evgénij Onégin: cada palabra del autor describe con precisión la vida nacional e histórica de la época y, al mismo tiempo, lo colorea emocionalmente. En la novela *Evgénij Onégin* hay dos espacios. Uno de ellos real, en el que vive el autor, que constantemente habla de sí mismo, de su musa, de su propio destino creativo, de cómo creció espiritualmente y de cómo cambió bajo la influencia de las circunstancias o resistiéndose a ellas. Es un espacio de una novela real o una "novela de la vida". Es un espacio lírico, porque en él vive su principal personaje que es el mismo poeta. Dentro de este espacio real hay un espacio ficticio en el que aparece una novela condicional con una historia épica. En él se desarrolla la historia de amor de los protagonistas, conocida por el autor, que la contó de una manera original. Como este es el intermediario entre la novela real y la condicional, entre el espacio real, donde se encuentra el lector, y el condicional, donde viven los personajes, entonces el autor puede introducirlos en el espacio real y devolverlos al condicional. En este caso, la novela condicional, donde principalmente viven los protagonistas, es solo un episodio de la real, relacionado con el curso de la vida, más precisamente, con la novela, que se produce en la propia vida. La novela condicional caracteriza la vida, pero no la evalúa, la vida continúa hasta el infinito.

Los logros de Púškin en la dramaturgia tardía y en la prosa son tan grandes como en la lírica y en la epopeya lírica.

Pequeñas tragedias (Маленькие трагедии) (1830)

En el otoño de 1830 en Bóldino, Púškin volvió a recurrir a la dramaturgia, tras un descanso de cinco años. El poeta planeaba crear un ciclo de diez tragedias, sin embargo concluyó solo cuatro: *El caballero avaro* (Скупой рыцарь), *Mozart y Salieri* (Моцарт и Сальери), *El convidado de piedra* (Каменный гость) y *El festín durante la peste* (Пир во время чумы).

La palabra "pequeñas" en este caso indica un volumen reducido (en comparación con el género de la tragedia, que constaba generalmente de cinco actos), la condensación y concisión del conflicto dramático, que se basa en la colisión entre

sí y la existencia de los personajes centrales, lo que llevó a una situación insoluble. En las tragedias, Púškin destaca ante todo el elemento analítico, que le permite investigar simultáneamente la edad histórica y los motivos internos de los personajes, determinados por las condiciones históricas. Desde este punto de vista, la acción comienza en el momento más estresante, cuando la confrontación entre el protagonista y su antagonista y el mundo ya ha alcanzado el límite. Su resolución llega al punto culminante y, o bien pone a los personajes frente a la muerte o bien termina con la muerte de uno de ellos. En el centro de atención del autor se encuentra el análisis de la motivación de la acción, en el curso de la cual se explica por qué la conciencia del personaje ha dominado la idea de la necesidad de un acto y por qué está éticamente listo para él. Gracias a esto, las tragedias no se construyen como un desarrollo gradual de la tensión, sino como una cadena de escenas expresivas con un continuo resplandor de pasión. La vida y la muerte son dos polos que definen el mundo interior de los personajes y sus movimientos mentales. Los protagonistas se colocan en el espacio del ser y del no ser durante el mayor despegue del espíritu, cuando se convierten en "poetas" de sus pasiones. Así permanecen hasta que caen por completo en el abismo moral sin darse cuenta.

De las pasiones que vencen a los personajes nacen "historias", "pequeñas tragedias", que más precisamente son episodios de su vida, en los que los carácteres de los protagonistas se manifiestan por completo. Como suele suceder en las tragedias, los conflictos se vuelven fatales e independientes de la voluntad de los protagonistas. Los sentimientos bajos se convierten en pasiones, que los subordinan tanto que no pueden resistirse a ellas ni superarlas. En la tragedia, *El caballero avaro*, el barón Filípp se subordina a la avaricia: este sentimiento, al absorber al barón, alcanza grandes dimensiones y resucita su alma. La envidia de Salieri en la tragedia *Mozart y Salieri* no es un sentimiento natural sino que él mismo conscientemente cultiva este sentimiento deshonesto en su alma. Don Juan en *El convidado de piedra* es una víctima del poder amoroso impersonal, que lo lleva a nuevas hazañas que no tienen fin. Cuando por primera vez conoce el amor auténtico, Don Juan muere. A los personajes de *El festín durante la peste* les persigue la muerte. Sin embargo, esa fuerza fatal no es algo extraño a ellos por su origen, sino que simboliza sus propias pasiones específicas, erigidas por ellos mismos en el más alto grado. Por lo tanto, en la pasión dominante reside el significado supremo de la vida de los protagonistas y su inevitable colapso. Una especie de *refracción* de estos signos se lleva a cabo en cada tragedia.

— *El caballero avaro*. La idea de su creación surgió en 1826. En su centro está el choque de dos caballeros, de un padre y un hijo, pertenecientes a diferentes períodos de la caballería: el carácter del barón (Filípp) se formó en la era de la primera caballería, cuando se apreciaban el poder, la valentía militar y la riqueza; el carácter de Al'bér se formó en otra época de la caballería, cuando en las mentes y los sentimientos dominaban los torneos, el brillo de la corte real y el culto a la bella dama con un claro toque de desprecio por su propia riqueza. Así se produce

el conflicto entre dos épocas, entre dos generaciones. La destrucción de las épocas pasa a través de los corazones y del destino del padre y del hijo. Específicamente, el conflicto histórico se relaciona con la eternidad, con las normas humanas y morales. Al final de la tragedia, el duque condena a ambos hombres. Ya en la primera escena, se pone de relieve el tema de la avaricia del caballero. La causa de la victoria de Al'bér en el torneo fue la avaricia de su padre, pero los costos de la victoria (el casco perforado) no se compensan debido a la pobreza a la que el barón había condenado a Al'bér. El joven caballero no puede aparecer como otros, vestido con ropa cara y rica en el patio del duque. La humillación que Al'bér siente se descubre en la escena con el usurero Solomón, a cuya propuesta de envenenar a su padre y acelerar su muerte para heredar la riqueza, Al'bér responde como un noble caballero y va a "buscar la ayuda del duque". Sin embargo, al no estar de acuerdo con el vil y secreto asesinato de su padre en la conversación con el usurero, en otra escena con el duque, Al'bér, acusado por su padre de un intento de robo, le dice en la cara que es un mentiroso y que está dispuesto a matar al barón en un duelo abierto. Este episodio revela el deseo secreto de Al'bér de apoderarse de la herencia y convertirla en polvo. La riqueza ante los ojos de Al'bér es un medio para una vida verdadera de "caballero", que consiste en la libertad total de derrochar el dinero por el gusto por los trajes, las alegrías, los torneos y las bellas damas. Los motivos abyectos están cubiertos por supuestos motivos "nobles", detrás de los que no hay nada más que la ligereza y el vacío del alma. Mientras tanto, el barón mismo está a punto de matar a su hijo para mantener sus riquezas. En Al'bér ve una amenaza para sus sueños de poder ilimitado, que se asocia con el poder místico del dinero. Al mistificar el poder del dinero, el barón destruye todo lo que existe de humano en sí mismo, convirtiéndose en un asceta demoniaco. Su corazón no responde al dolor y el sufrimiento de las personas y mata a una persona en sí mismo. Disfrutando de la riqueza oculta en el sótano, elevándose en su monólogo a alturas trágicas y glorificando el "metal despreciable", es decir, elevando todo lo mezquino, el barón se convierte de caballero en "un vigilante loco". En la primera escena de la tragedia se refleja la "verdad" de Al'bér, en la segunda, la del barón. Son intransigentes y actúan como tesis y antítesis. En la tercera escena, el conflicto logra su apogeo y termina con la muerte del barón. Pero a nivel de la eternidad, el conflicto no se resuelve. "Las verdades" de los héroes no se fusionan en la síntesis, y, coexistiendo por separado, se cruzan. Su intersección es catastrófica. Sin embargo, sobre las "verdades" de ambos héroes se eleva el grito final del duque ("¡Dios mío! ¡Qué siglo tan terrible, qué corazones tan horribles!"), que implica la incompatibilidad de ambas "verdades" con los verdaderos sentimientos humanos.

— *Mozart y Salieri.* La idea de esta obra surgió en 1826, su nombre se incluyó en la lista de tragedias previstas. En la portada del manuscrito, que desgraciadamente no nos ha llegado, se escribió el título: "Envidia", en una de las listas está marcado: "del alemán", lo que indica una mistificación literaria: Púškin adoptó una versión ficticia y legendaria, según la cual Antonio Salieri envenenó a Mozart y lo

admitió antes de morir. En el centro de la tragedia se encuentran dos personajes: Mozart y su antagonista, Salieri. Ambas imágenes son artísticamente ficticias y solo coinciden convencionalmente con sus prototipos históricos. Hay que destacar que en el conflicto entre Mozart y Salieri, Púškin reflejó su propia concepción del arte y del creador: aunque Mozart y Salieri pertenecen a los "elegidos del cielo", son opuestos a su relación con el orden divino del mundo. Según Mozart, la existencia está organizada de modo justo y armonioso: la tierra y el cielo están en equilibrio móvil; la vida terrenal se divide en "prosa" y "poesía". La vida terrenal elevada y poética contiene rasgos y signos celestiales, dando una idea del ideal y de la felicidad paradisíaca. El destino sublime de los "elegidos" es sentir y encarnar la armonía mundial, exhibir en el arte (en la poesía y en la música) la imagen de la perfección y educar a la gente según este modelo perfecto. Sin embargo, al pensar y hacer esto, el artista no desprecia a los simples mortales. Para él, la vida "baja" es parte de todo ser, y pertenece a ella (Mozart juega con su hijo y escucha la música de un violinista ciego). Sin embargo, Mozart y Salieri son diferentes. El primero no espera de sus actividades ni premios, ni gloria, el segundo anhela la gloria, gracias a la multitud. Para lograr en el arte de la música el "grado elevado", Salieri, a diferencia de Mozart, se separó de la vida real, destruyendo de este modo la armonía del ser: para él ya no hay equilibrio entre la música y la vida, no hay armonía. Si la visión del mundo de Mozart es religiosa, la de Salieri es demoníaca: para él la verdad no se encuentra en ninguna parte, ni en la tierra ni en el cielo. A diferencia de Mozart, Salieri desprecia la "vida baja" y la vida en general. ("No me gusta la vida" —dice él). Al alejarse de la vida, se sacrificó por el arte, creando un ídolo ante el cual se arrodilló. Pero la dedicación fanática de Salieri lo convirtió en "asceta" y lo privó de la plenitud de sensaciones vivas. Salieri experimenta tantos estados de ánimo como Mozart. En sus experiencias predomina un tono severo. Precisamente, Mozart para Púškin es la imagen perfecta de un artista creador que no tiene similitudes con las imágenes de artistas creadas por la literatura mundial y rechaza las ideas típicas (por ejemplo, un genio loco, etc.). Mozart en la versión puškiniana es un elegido, marcado por el destino, que recibió el don de la creación desde el cielo. A pesar de que el compositor posee un gran talento, no se aleja de la vida real, vive en armonía con sí mismo, con la gente y con el mundo; como ser humano es bastante despreocupado y alegre. Púškin intensificó deliberadamente la contradicción de Mozart-hombre y Mozart-compositor, dándole integridad y unidad, eliminando la relación entre genio y trabajo. Él solo insinuó que Mozart estaba "preocupado" por las ideas musicales. Mozart demuestra con su estilo de vida la conexión entre la tierra y el cielo, donde la aleatoriedad del genio es impredecible y arbitraria. Salieri, al planear el asesinato de Mozart, quiere romper este vínculo, separar el cielo de la tierra, eliminar su unidad de equilibrio. Para justificar el asesinato, Salieri separa a Mozart-hombre del Mozart-compositor. El asesinato se presenta como un acto ritual. Salieri insiste en que el genio y la maldad son compatibles. Este pensamiento lleno de veneno espiritual se encuentra con el firme desacuerdo de Mozart. En la escena de envenenamiento, Salieri echa veneno en el vaso de Mozart ante sus ojos, pero

este no se da cuenta. Aquí se puede ver que a Púškin no le importa la veracidad de la situación, sino la verdad espiritual y la psicológica. El veneno real simboliza el "veneno del pensamiento" de Salieri. Mozart, al beberse el vino envenenado, acepta un desafío intelectual, convencido de su validez moral. La verdad psicológica aquí consiste en que Mozart, con peligro de su muerte, desafía el pensamiento blasfemo de Salieri y afirma su costosa verdad. La incompatibilidad del genio y de la maldad se manifiesta no solo en el nivel de las ideas, sino también en el nivel de las reacciones psicológicas del héroe y su antagonista. La incompatibilidad psicológica de la naturaleza ligera, soleada y alegre de Mozart y la naturaleza dura, pesada se resuelve en situaciones paradójicas espeluznantes y trágicamente insolubles: el veneno, que lleva la muerte, resulta ser el "preciado cáliz de la amistad". Mozart bebe el vaso con vivo envenenado mientras le dirige a Salieri las siguientes palabras: "A tu salud, amigo...". Pero de repente, cuando el acto de la maldad se había consumado, Salieri fue derrotado por la verdad que se le abrió: él es un villano. Y esa verdad no se puede desmentir.

— *El festín durante la peste* es la traducción de una escena del poema dramático *The city of the plague*, del dramaturgo inglés John Wilson, que describe la plaga de Londres en 1665. La versión puškiniana incluye algunos episodios nuevos, se trata de las canciones de Mary y del Presidente (Председатель), que no estaban en la fuente original. La diferencia entre la obra puškiniana y el poema dramático inglés consiste en que John Wilson escribió un poema dramático histórico, pero Púškin creó una tragedia filosófica y psicológica, donde todos los personajes se enfrentan a la muerte, que les amenaza en cualquier momento y que les ha hecho perder ya a muchos seres queridos. La exclusividad de la situación tensa la mente y los sentimientos de los personajes hasta el límite, pero la tensión no se expresa en la acción (los personajes no tienen autoridad sobre la plaga que trajo la muerte) sino en los motivos de sus comportamientos: Mary canta sobre el amor desinteresado que puede vencer la muerte, y el Presidente dedica su himno a la orgullosa confrontación con la inevitable muerte. Para olvidarse y no volverse loco por el horror que está teniendo lugar alrededor, los personajes desafían la inevitable muerte y se sumergen en una fiesta loca y divertida. Saben de su condena y su fiesta es la diversión de los condenados. Se les envió a todos una prueba de humanidad. Los valores tradicionales frente a la muerte desaparecen, y los personajes se sienten frustrados por la fe. Un joven exige una fiesta báquica y loca. Louise no puede soportar las pruebas y se deprime. Mary canta una triste canción sobre que el mundo ha cambiado, la vida se ha ido, y el frío de la tumba y el miedo reinan a su alrededor. Walsingham/Váľsingam, después de una escena en la que ve un carro cargado de cuerpos muertos, ensalza solemnemente la desesperación y la peste. En el himno de Váľsingam suenan claramente los motivos de la blasfemia, es el himno a la locura. Toda la imagen del mundo en este último caso aparece distorsionada y destruida: es antinatural ensalzar lo que lleva a la muerte y no a la vida. Por lo tanto, el himno de Váľsingam es fruto no solo de su conciencia ya afectada por "la enfermedad".

Para restaurar la verdadera imagen, Púškin necesitaba la de un sacerdote que fuera el antagonista de todos los personajes, pues él no liberará de la muerte, ni de la plaga ni del horror, sino que hablará de la blasfemia que pronuncian los participantes de esa fiesta demoniaca. Precisamente es él quien despierta la memoria de Váľsingam, recordándole la muerte de su madre y la de Matilda. El sacerdote, al devolver la memoria a Váľsingam y hacerle sufrir de nuevo, restaura en un sentido simbólico la conexión entre el pasado, el presente y el futuro. Ese es el verdadero valor del hombre en su confrontación con el destino fatal: el tiempo se vuelve infinito y la persona que siente su infinito, siente la inmortalidad. Las palabras del sacerdote son como un golpe en el alma de Váľsingam. El final de la tragedia significa la renovación espiritual de los protagonistas, que se produce por el regreso a las antiguas fórmulas culturales y religiosas: el pastor y sus ovejas dejaron de rechazarse entre sí, entre ellos cesó la enemistad ideológica. Una imagen razonable y religiosamente significativa entró en la mente del Presidente y dominó su alma. A partir de ahora, el Presidente ya no participa en la fiesta, pero aún no sigue al sacerdote. Púškin termina *El festín durante la peste* con una escena culminante, cuando una persona está inmersa en un estado de agitación, lo que significa que tiene lugar en él la lucha por el bien y el mal. Y aunque la recuperación del alma aún no se ha cumplido, en las palabras del sacerdote y en los comentarios de Púškin se refleja la esperanza del renacimiento espiritual de Váľsingam.

— *El Convidado de piedra*. La idea de la tragedia surgió en 1826 y aparece en la lista compuesta por Púškin con el nombre de *Don Juan*. En la base de *El Convidado de piedra* se encuentra la leyenda española sobre Don Juan, que se ha convertido en fuente "eterna" para interpretaciones posteriores. Entre las fuentes literarias y musicales más importantes para Púškin se encuentra la obra de Molière, que se conoció en Rusia bajo el nombre de *Don Juan o El Convidado de piedra*, y la ópera de Mozart *Don Giovanni*. De las obras de sus predecesores, Púškin tomó los nombres, así como la escena de la invitación de la estatua, del libreto de la ópera *Don Giovanni*. El resto de la obra puskiniana es completamente independiente y original[45]

En la década de 1830, Púškin también empezó a escribir otras obras dramáticas. Entre ellas cabe destacar el drama *Rusalka*, basado en material folclórico y *Escenas de los tiempos de los caballeros* en las que se reflejó la época de caballería, quedando ambas inconclusas.

45. Una interpretación detallada de *El Convidado de piedra* se encuentra en la sección: 5.23. Motivos españoles en la literatura rusa del siglo XIX.

Obras en prosa

Los años 1830 se consideran el florecimiento de la prosa de Púškin. De las obras en prosa de dicho periodo destacan: *Relatos de Iván Petróvič Bélkin* (Повести И.П. Белкина), *Dubróvskij* (Дубровский), *La hija del capitán* (Капитанская дочка), *La dama de picas* (Пиковая дама), *Noches egipcias* (Египетские ночи) y *Kirdžalí* (Кирджали).

— *Relatos de Iván Petróvič Bélkin* (1830) incluye cinco narraciones: *El disparo* (Выстрел), *La tormenta de nieve* (Метель), *El fabricante de ataúdes* (Гробовщик), *El jefe de postas* (Станционный смотритель) y *La señora campesina* (Барышня-крестьянка). Las cinco narraciones están unidas por el "Prefacio del editor", donde Púškin asumió el papel de editor de dicha obra, firmando con sus iniciales "A. P.". La autoría de los relatos se atribuyó al terrateniente de provincias Iván Petróvič Bélkin, quien a su vez, recogió historias diferentes que le habían contado otras personas. Por lo tanto, Púškin crea la ilusión de la existencia real del manuscrito de I. P. Bélkin con sus rasgos específicos, le atribuye la autoría y, como si se hubiera documentado, confirma que la historia no es fruto de la ficción del propio Bélkin, sino que se trata de historias reales, que le contaron a I. P. Bélkin personas reales y conocidas. Habiendo señalado la relación entre los narradores y el contenido de las cinco historias (la muchacha K.I.T le había contado a Bélkin dos historias de amor, el teniente coronel I. L. P., un episodio de la vida militar, el comerciante B. V., sobre la vida de los artesanos, el alto funcionario A. G. N., acerca de la historia de un funcionario, el jefe de postas), Púškin motivó el carácter y el estilo de la narración, retirándose de ella de antemano, pasando las funciones de autor a las personas de la provincia, que cuentan sobre diferentes aspectos de la vida provinciana. Al mismo tiempo, las historias están unidas por la figura de Iván Petróvič Bélkin, militar, que tras retirarse, se instaló en su localidad. I. P. Bélkin, por lo tanto, reúne a todos los narradores y transmite las historias contadas por ellos. La autoría de Bélkin está motivada en el "Prefacio del editor" de la siguiente forma: así un propietario retirado, por ocio o por aburrimiento prueba a escribir una obra literaria bajo la impresión de las historias reales que había podido escuchar y recordar. Parece que el tipo de Bélkin surge de la misma vida real. Púškin inventó a Bélkin para hacerle hablar. Aquí se encuentra la síntesis de la literatura y la realidad, que durante la madurez creativa del poeta se convirtió en una de las aspiraciones del escritor.

Confiando en el papel del narrador principal de Bélkin, Púškin, sin embargo, no se retira totalmente de la narración. Lo que a Bélkin le parece algo extraordinario, Púškin lo reduce a la prosa más común de la vida. Por el contrario, las historias más habituales se encuentran llenas de poesía y esconden giros inesperados en los destinos de los protagonistas. Los casos excepcionales, narrados por Bélkin, se vuelven típicos gracias a la intervención de Púškin. Dado que en las narraciones se encuentra la presencia de Bélkin y la de Púškin, se observan claramente una serie de peculiaridades: la variedad de estilos que se encuentra en dicha obra o su

estilo polifónico (como los puntos de vista de Bélkin y de Púškin no coinciden, aparecen versiones de la misma historia, interpretada de forma diferente por Bélkin y por Púškin).

— *El disparo*. Esta narración se caracteriza por una composición clásica precisa y perfecta: en la primera parte, el narrador habla de Síľvio y del caso que le ocurrió en su juventud, luego este cuenta sobre su duelo con el Conde B***; en la segunda parte, el narrador habla del Conde B***, y después el Conde B*** habla sobre Síľvio; en conclusión, en nombre del narrador se transmite el "rumor" sobre el destino de Síľvio. El protagonista de esa historia y los personajes se describen de diferentes maneras. Se ven a través de los ojos de otras personas: el narrador ve en Síľvio una misteriosa cara romántica y demoníaca, lo describe subrayando los rasgos específicos románticos, sin embargo, el punto de vista de Púškin se revela a través del uso paródico de la estilística romántica y del desenmascaramiento de las acciones de Síľvio.

Para entender la historia, es esencial que el narrador, ya un hombre adulto, se transporte a su juventud y aparezca primeramente como un joven oficial romántico. En los años maduros, tras retirarse e irse a vivir a un pueblo pobre, ve de forma un poco diferente la despreocupación y los días turbulentos de los jóvenes oficiales. Sin embargo, al contar esa historia, el narrador disfruta aún de un estilo romántico. Los cambios importantes se produjeron ante todo en el Conde B***: en su juventud estaba despreocupado y no apreciaba la vida, pero en la edad adulta aprendió los valores genuinos de la vida: el amor, la felicidad familiar y la responsabilidad por el ser cercano. Solo Síľvio se mantuvo fiel a sí mismo desde el principio hasta el final de la narración: es un vengador de la naturaleza que se esconde bajo la máscara de una personalidad romántica misteriosa. Sin embargo el deseo de venganza se convierte en la razón de la vida de Síľvio. El asesinato no forma parte de sus planes: Síľvio sueña con "matar" en el Conde B*** la dignidad humana y el honor, disfrutar del miedo a la muerte en la cara del Conde B * * * y con este fin aprovecha la debilidad del enemigo, lo que le obliga a realizar un segundo disparo (ilegal en los duelos). Sin embargo, su impresión de la conciencia mancillada del Conde B*** es errónea: aunque este rompió las reglas del duelo, está moralmente justificado porque, preocupado no por sí mismo, sino por su esposa, trató de acelerar el disparo. Después de que Síľvio se hubiera convencido a sí mismo de que la venganza ya se había llevado a cabo, su vida perdió sentido y no le quedó otra salida más que buscar la muerte. Los intentos de convertir al héroe en una personalidad romántica, al "vengador romántico" resultaron ser infructuosos. Por un disparo, por el objetivo insignificante de humillar a otra persona y de una autoafirmación falsa, Síľvio arruina su vida, subordinándola a las banales y bajas pasiones.

Si Bélkin representa a Síľvio como una persona romántica, para Púškin no es sino un vengador bastante banal que solo pretende ser un romántico, reproduciendo un comportamiento propio de las novelas románticas. Es importante que la muerte de Síľvio esté deliberadamente desprovista de un halo heroico y se apercibe como

un vengador fracasado con un alma vil y malvada. De esta forma, el Bélkin-narrador trató de heroizar a Síl'vio, aunque el Púškin-autor insistió en el carácter puramente literario del personaje. En otras palabras, todo lo heroico y romántico no se refería al carácter de Sil'vio, sino a los esfuerzos narrativos de Bélkin.

— *La tormenta de nieve*. En esta historia, como en otras narraciones, se parodian los clichés estilísticos de las obras sentimentalistas románticas (*La pobre Líza* de Nikoláj Karamzín, *Lenora* de Gottfried August Bürger, *Svetlána* de Vasílij Žukóvskij, *El novio fantasma* de Washington Irving, etc.) en las que se encuentra la siguiente trama común: el matrimonio secreto de los amantes contra la voluntad de los padres, debido a la pobreza del novio, seguido por el perdón, la dolorosa separación de la protagonista de la casa natal, la muerte de su amado o el suicidio de ella, etc. Aunque los protagonistas esperan la resolución de los conflictos según los esquemas de los cánones literarios, estos terminan de manera diferente, ya que la vida real los modifica.

La tormenta de nieve se basa en una aventura, una anécdota y una parábola (la protagonista se fugó de la casa para casarse en secreto con su amado, y termina casándose con otro, la declaración del pretendiente de una mujer que "de jure" es su esposa, la resistencia en vano a los padres y su voluntad "negativa", la oposición ingenua a los obstáculos sociales, etc.) como ocurría en las comedias francesas y rusas, pero también se encuentra en ella el "juego de la regularidad y la aleatoriedad". Y aquí viene una nueva tradición, la de la parábola. En *La tormenta de nieve* todos los eventos están tan estrechamente y hábilmente entrelazados que la historia se considera una muestra de este género, la novela perfecta. La trama se basa en la confusión, en el malentendido, que es doble: en primer lugar, la heroína no se casa con el amante que había elegido, sino con un hombre desconocido que se encontró en la iglesia por casualidad, y una tormenta de nieve le impide reconocer en el nuevo elegido a su prometido, que ya se había convertido en marido. En otras palabras, la protagonista Maríja Gavrílovna, influida por las novelas francesas, en la vida real no entendió que Vladímir no era su "elegido" mientras que en Burmín, un hombre desconocido, no reconoció a su verdadero amado. Sin embargo, la vida real corrige el error de Maríja Gavrílovna y de Burmín, que de ninguna manera pueden creer, incluso siendo legalmente esposos, que están destinados el uno para el otro. La separación casual y la unión accidental se explican por el juego de la tormenta de nieve, que simboliza las fuerzas impersonales del destino, que de forma caprichosa destruye la felicidad de unos amantes y une a otros. La tormenta de nieve da lugar al orden. En este sentido, es una imagen simbólica porque cumple la función de destino. El evento principal se describe en tres lugares, pero la narración del viaje a la iglesia contiene un misterio que sigue siendo tal para los propios participantes. Solo se explica todo un poco antes del desenlace final, donde convergen dos historias de amor: al mismo tiempo, de la desafortunada historia surge una historia feliz, que Púškin construye hábilmente, haciendo felices a personas corrientes, que han madurado en el período de las pruebas de la vida real.

— *El fabricante de ataúdes*. A diferencia de otras narraciones, este relato está lleno de contenido filosófico y se caracteriza por la presencia de un elemento fantástico que invade la vida cotidiana de los artesanos, y que se interpreta de una manera filosófica y fantástica: como resultado de una borrachera con sus compañeros artesanos, el fabricante de ataúdes Adrián Próchorov comienza a reflexionar filosóficamente y tiene una "visión" llena de eventos fantásticos. La trama es similar a la estructura de la parábola del hijo pródigo y contiene también un elemento anecdótico. Al mismo tiempo se utiliza la trama del viaje ritual al "mundo de ultratumba", que Adrián Próchorov realiza en sueños. Su traslado, primero a una nueva casa, luego (en sueños) al "mundo de los muertos" y, finalmente, el regreso del sueño y del reino de los muertos al mundo de los vivos, se entiende como un proceso para obtener nuevos incentivos para seguir viviendo. En este sentido, de un estado de ánimo sombrío y deprimido, Adrián Próchorov pasa a un estado de ánimo brillante y alegre, a la conciencia de la felicidad familiar y las verdaderas alegrías de la vida. En el contexto filosófico de esa narración, el traslado de Adrián a su nueva casa no es solo real, sino también simbólico. Púškin juega con valores asociativos ocultos, relacionados con las ideas de la vida y de la muerte (el traslado a una casa nueva en un sentido metafórico simboliza la muerte, el reasentamiento en otro mundo). La ocupación de Adrián Próchorov (fabricación de ataúdes) determina su actitud especial hacia la vida y la muerte. En su oficio, entra en contacto directo con los difuntos: él, vivo, prepara "casas" (ataúdes) para los muertos, sus clientes son los difuntos, está constantemente preocupado por los ingresos y por enterarse a tiempo de la muerte de de las personas. Motivos filosóficos con matiz irónico surgen en la conversación de Adrián Próchorov con Gottlieb Schultz/Gotlib Šuľc y en la fiesta (borrachera) de este último, donde uno de sus compañeros le ofrece un brindis ambiguo: beber por la salud de sus clientes. Esa propuesta anima a Adrián a invitar a su mundo a los muertos, para los cuales fabricó ataúdes. Todo lo fantástico que ocurre en su "horrible sueño" está lleno de contenido filosófico y demuestra la violación del orden mundial en la simple conciencia de Adrián Próchorov, la distorsión de los estilos doméstico y ortodoxo. Finalmente, el mundo de los muertos no se convierte en un mundo cercano al protagonista. Adrián Próchorov vuelve a tener una conciencia clara y llama a sus hijas para que toda la familia descanse y se sume a los valores de la vida familiar. De esa forma en el mundo de Adrián Próchorov, el orden se restablece nuevamente.

— *El jefe de posta*. La trama de la historia se basa en la contradicción y en una nueva interpretación puškiniana del tema del destino de una pobre muchacha de los niveles más bajos de la sociedad que es amada por un noble señor. En la literatura, estas historias se desarrollaron con un espíritu sentimental y moralista (por ejemplo, *La pobre Líza* de N. Karamzín). En la casa del protagonista, el autor presta atención a un detalle no casual: se trata de unos cuadros con las imágenes del hijo pródigo, donde primeramente un joven inquieto se marcha, bendecido por el padre y recompensado con dinero, que luego malgasta con mujeres, convirtiéndose en un mendigo. Después, arrepentido, regresa al padre, que lo recibe con alegría y

perdón. De este modo, el relato puškiniano se relaciona, por un lado, con las historias sentimentales y, por otro, con la conocida parábola del hijo pródigo, por lo cual cabría la posibilidad de dos finales: o bien el trágico (la muerte del disoluto) o el feliz y canónico (el consuelo tanto para el hijo pródigo como para el anciano padre).

Sin embargo la trama de *El jefe de posta* se desarrolla de una manera diferente: en lugar del arrepentimiento y regreso al padre de la hija pródiga, es el propio padre quien va a buscarla y a salvarla. Su hija Dúnja es feliz con el joven aristócrata Mínskij y aunque se siente culpable ante su padre, no piensa volver a él. Tan solo después de su muerte va a visitar su tumba. La imagen del pobre jefe de posta, Výrin, es al mismo tiempo trágica y cómica: a pesar de haber visto con sus propios ojos que Dúnja no necesitaba salvación, que vivía lujosamente y se sentía la dueña en la casa del aristócrata Mínskij, temía por la felicidad de Dúnja y solo pensaba en su futuro infeliz, que aparecía constantemente ante sus ojos. La infelicidad imaginaria se había vuelto real no solo para él sino también para su hija. En este sentido, la imagen de Výrin es una combinación de lo cómico y de lo trágico. De hecho, es muy extraño que él mismo hubiera inventado la futura desgracia de Dúnja y, según esta falsa creencia, hubiera empezado a darse a la bebida y degradarse.

Sin embargo, junto al contenido cómico existe también un tema trágico, relacionado con el motivo del amor socialmente desigual y con el tema de la decadencia de las relaciones patriarcales. El aristócrata Mínskij destruye el idilio patriarcal que reinaba en la casa del jefe de posta, y Výrin, al querer restaurarlo, busca destruir la felicidad familiar de Dúnja y Mínskij, desempeñando el papel de un rebelde social, que invadió con su estatus social bajo la casa aristocrática de Mínskij. En la imagen de su hija Dúnja también se notan el egoísmo y la frialdad del alma, sin embargo ella, al sacrificar a su padre por una nueva vida, se siente culpable ante él. La tragedia —la muerte de Výrin— se atenúa solo en la escena de la reconciliación de Dúnja con su padre, cuando ella visitó su tumba, se arrepintió en silencio y pidió perdón. De esta forma, la transición de una capa social a otra y la desintegración de los lazos patriarcales le parecen a Púškin extremadamente controvertidas: la obtención de la felicidad en la nueva familia no cancela la tragedia relacionada con los pilares anteriores y la vida misma de la persona. Con la pérdida de Dúnja, Výrin no necesita su propia vida. El desenlace feliz del amor socialmente desigual no acaba con la tragedia del padre de Dúnja. Se puede decir que todos los hechos de la parábola sobre el hijo pródigo se realizan en el relato puškiniano pero de una manera especial: Dúnja vuelve, pero no a su casa natal y no a la casa de su padre vivo, sino a su tumba, su arrepentimiento no tiene lugar en vida de su padre, sino tras su muerte. Púškin reinventa la parábola y evita un final feliz, como en *Loreta* de Jean-François Marmontel[46] y un final trágico de la desafortunada historia de amor,

46. La novela *Loreta* del escritor francés Jean-François Marmontel, fue una de las fuentes del relato púškiniano *El jefe de posta.*

como en la novela *La pobre Líza* de Karamzín. La historia de Púškin, sin romper con la tradición, actualiza los esquemas literarios: no hay una estrecha relación entre la desigualdad social y la tragedia de los protagonistas en *El jefe de posta*, pero también se excluye el idilio con final feliz.

— *La señora campesina*. Esta historia resume todo el ciclo de los relatos. En su base están los misterios del amor y el disfraz de dos jóvenes: Alekséj Bérestov y Líza Múromskaja, que pertenecían primero a familias hostiles, que más tarde se reconciliaron. Las familias de ambos se mueven en tradiciones nacionales distintas: Bérestov parece un rusófilo, Múromskij parece un anglófilo, pero la pertenencia a esas tendencias no tiene tanta importancia, en realidad ambos terratenientes son unos aristócratas rusos que tienen mucho en común, y su preferencia por su propia cultura o la extranjera es su aspiración a seguir las tendencias de moda que surgen del aburrimiento provinciano. Por lo tanto, se introduce una redefinición irónica de las imágenes del libro: el nombre de la heroína se asocia con la protagonista de la novela de N. M. Karamzín *La pobre Líza* y con su imitación; la "guerra" entre Bérestov y Múromskij parodia la de las familias Montesco y Capuleto en la tragedia de Shakespeare *Romeo y Julieta*. Tras las máscaras de la imitación están ocultos unos personajes bastante inteligentes, sanos y alegres. El maquillaje sentimental y romántico se superpone no solo a los personajes, sino también a la trama. El misterio de Alekséj coincide con los juegos traviesos de Líza, que se viste primero de campesina para conocer más de cerca al joven Alekséj, y luego se pone un vestido aristocrático francés de los tiempos de Luis XIV para no ser reconocida por este, a quien había impresionado bajo la máscara de campesina, a la vez que ella misma había sentido una atracción cordial hacia el joven aristócrata. Todos los obstáculos externos son fáciles de superar, y los divertidos conflictos dramáticos se disipan cuando las condiciones de vida real cambian. Púškin se ríe de los trucos sentimental-románticos de los personajes y, al quitarles el maquillaje romántico, descubre sus rasgos reales entre los que destacan la juventud, la salud y que están llenos de la luz de la alegría de la vida. En este sentido, el componente cómico determina toda la trama. En *La señora campesina* se repiten e interpretan de una nueva manera diversas situaciones de otros relatos de Bélkin. Por ejemplo, el motivo de la desigualdad social como obstáculo para la unión de los amantes, que se encuentra en la *La tormenta de nieve* y en *El jefe de posta*. En comparación con esos dos relatos, en *La señora campesina,* la barrera social aumenta y la resistencia del padre de Líza se muestra más fuerte (enemistad entre los Múromskij y los Bérestov), pero la artificialidad y el carácter imaginativo de la barrera social también aumenta y luego desaparece por completo. La resistencia a la voluntad de los padres no es necesaria: su enemistad se envuelve en sentimientos opuestos, y los padres de Líza y Alekséj tienen una relación afable.

A diferencia de *El jefe de posta*, en *La señora campesina* la unión de los hijos y los padres, y el orden mundial general triunfa. En el último retrato de Bélkin también se reúnen dos autores pero en este, Bélkin no sigue la tradición del Ro-

manticismo o del Sentimentalismo, sino que crea un final sencillo y real, que no requiere el cumplimiento de las reglas literarias, y, por tanto, Púškin no tiene que corregir el estilo de Bélkin y eliminar de la narración todo lo artificial y lo que no está relacionado de ningún modo con la vida real.

Además de los *Relatos de Iván Petróvič Bélkin*, Púškin escribió en la década de 1830 *La dama de picas*.

— *La dama de picas*. Esta narración filosófico-psicológica es reconocida como la obra maestra de Púškin. La trama de la historia se basa en un juego de azar, en la necesidad y en la regularidad. En este sentido, cada personaje está asociado a un tema específico: Hermann, con el tema de la insatisfacción social, la condesa Ánna Fedótovna, con el del destino, Lizavéta Ivánovna, con el de la humildad social, y Tómskij, con el de la felicidad que él no merece.

La imagen de la condesa Ánna Fedótovna personifica el destino, que destaca por su relación con la vida y la muerte, en cuya encrucijada se encuentra: viva, parece muerta, y muerta, cobra vida, al menos, en la imaginación de Hermann. Cuando era joven, recibió en París el apodo de la "Venus de Moscú", es decir, su belleza tenía rasgos de frialdad, plenitud y petrificación, como la famosa escultura. Su imagen se inserta en el marco de las asociaciones mitológicas que se unen con la vida y la muerte (al conde Saint-Germain, con quien se encontró en París y que le informó del misterio de las tres cartas, le llamaron "El judío errante"). En el retrato de la condesa a Hermann le impresiona su cara inexpresiva. Sin embargo, la Condesa, que está entre la vida y la muerte, es capaz de "forma demoniaca" de revivir bajo la influencia del miedo (bajo la pistola de Hermann); tras la muerte, ella cobra vida en la mente de Hermann y aparece ante él como una visión, diciendo que lo visitó no por su propia voluntad. En otra ocasión, el protagonista vio en una carta de juego a la anciana condesa, que "se había burlado de él" pero en este caso, ella personifica la venganza mística demoniaca, ya que Hermann no había cumplido sus condiciones.

En Hermann se concentran la mente, el cálculo y la voluntad firme, capaz de suprimir la ambición, las pasiones fuertes y la imaginación ardiente. Es un "jugador" por naturaleza. El juego de cartas simboliza el juego con el destino. El significado "viciado" del juego de cartas se encuentra claramente para Hermann en su juego con Čekálinskij, cuando se enteró del secreto de las tres cartas. El cálculo, la racionalidad de Hermann, acentuada por su origen alemán, el apellido y la profesión de ingeniero militar, entran en conflicto con las pasiones y la imaginación ardiente. La voluntad que disuade la pasión y la imaginación, al final resulta confundida, ya que Hermann, independientemente de sus propios esfuerzos, cae bajo la influencia de las circunstancias y se convierte en instrumento de la fuerza secreta e incomprensible de otra persona, que lo convierte en víctima de los obstáculos. Inicialmente, parecía usar hábilmente sus "virtudes" —cálculo, moderación y diligencia— para tener éxito. Pero al mismo tiempo, se ve atraído por algún tipo de fuerza, a la que involuntariamente obedece, y, además de su

voluntad, cuando se encuentra en la casa de la condesa y empieza a jugar a las cartas, en su cabeza su aritmética pre-pensada y estricta ha sido reemplazada por un misterioso juego de números. De la misma manera, la imaginación comienza a liberarse del control de la mente y de la voluntad, y Hermann en su cabeza ya está haciendo planes, gracias a los cuales podría arrebatar el misterio de las tres cartas de la condesa. En primer lugar, su cálculo se hace realidad: él aparece debajo de las ventanas de Lizavéta Ivánovna, luego logra su sonrisa, se intercambian sus cartas y, finalmente, recibe el consentimiento para una cita amorosa. Sin embargo, la reunión con la condesa, a pesar de los ruegos y amenazas de Hermann, no tiene éxito: Ánna Fedótovna se muere de miedo. El cálculo resultó ser en vano, y la imaginación resultó vacía.

A partir de ese momento, se completa un período en la vida de Hermann y comienza otro. Él, por un lado, pone en entredicho su plan aventurero: termina una aventura amorosa con Lizavéta Ivánovna, admitiendo que nunca ha sido la protagonista de su novela, sino solo el instrumento de sus planes ambiciosos y egoístas; decide pedir perdón a la condesa muerta, pero no por consideraciones éticas, sino por un interés egoísta: para protegerse en el futuro de la influencia perjudicial de la anciana. Por otro lado, sigue siendo consciente del misterio de las tres cartas de juego, pero ahora, de aventurero desafortunado y héroe de la historia social, abandonado por su amada, se convierte en personaje de una historia fantástica: en su mente la realidad se mezcla con las visiones (e, incluso, es reemplaza por ellas), que vuelven a llevar a Hermann al camino de la aventura. La línea entre lo real y lo racional resulta borrosa, y Hermann se encuentra en un espacio entre la conciencia clara y la pérdida de ella. Por lo tanto, todas las visiones de Hermann (aparición de la anciana muerta, que le dice por fin el secreto de las tres cartas de juego, y las condiciones presentadas por la difunta Ánna Fedótovna, incluyendo el requisito de casarse con Lizavéta Ivánovna) son frutos de una mente turbia, que emanan como si fueran de otro mundo. La escena del último juego de Hermann con Čekálinskij simboliza el duelo con el destino, en el que Herman fue derrotado.

Púškin compara a Hermann con Napoleón y Mefistófeles, señalando la intersección de los disturbios filosóficos y sociales. Pero a diferencia de Napoleón, cuyas guerras fueron un desafío para la humanidad, los países y los pueblos, y de Mefistófeles que entró en un gran conflicto con Dios, Hermann, el nuevo héroe, se centra en el dinero y solo es capaz de asustar a la vieja condesa. Sin embargo, este juega con el destino con la misma pasión, con la misma crueldad y con el mismo desprecio por la humanidad y por Dios que lo hacían Napoleón y Mefistófeles. Al igual que ellos, no acepta el mundo de Dios, desprecia a la gente, en general y a cada persona por separado, que para él son herramientas para satisfacer sus deseos ambiciosos y egoístas. Por lo tanto, en el hombre ordinario de la nueva conciencia burguesa, Púškin vio los mismos principios de Napoleón y de Mefistófeles, pero les quitó el halo de la valentía romántica. El contenido de la pasión se pulverizó, se quemó, pero no dejó de amenazar a la humanidad. Esto significa que el orden social sigue plagado de desastres y cataclismos, y que Púškin experimenta desconfianza

en la felicidad universal. Pero no priva al mundo de toda esperanza. Esta idea se refleja no solo a través del destino de Lizavéta Ivánovna, sino también indirectamente, a través del colapso de Hermann, cuyas ideas conducen a la destrucción de la personalidad.

En los años 1830, Púškin escribió dos novelas importantes: *Dubróvskij* (Дубровский) y *La hija del capitán* (Капитанская дочка), relacionadas con su idea de la existencia de una brecha profunda entre el pueblo y la nobleza. Púškin, como hombre de Estado, vio en esta división la verdadera tragedia de la historia nacional. Le interesaba la siguiente cuestión: ¿bajo qué condiciones es posible la reconciliación del pueblo con la nobleza, el establecimiento de un acuerdo entre ellos?, ¿cómo de fuerte puede ser su unión y cuáles son las consecuencias para el destino del país? ¿Qué se debe esperar de dicha posible unión? El poeta creía que solo la unión del pueblo y la nobleza podía llevar a buenos cambios y a la transformación en el camino de la libertad, de la educación y de la cultura. Por lo tanto, debe asignarse a la nobleza un papel decisivo como una capa formada, como "razón" de la nación, que debe apoyarse en el poder popular, en el "cuerpo" del país. Sin embargo, la nobleza es heterogénea. Más lejos aún del pueblo está la "joven" nobleza, que se acerca al poder después del golpe de Estado, realizado por Catalina II en 1762, cuando muchos linajes aristocráticos antiguos se derrumbaron, así como la "nueva" nobleza, que son los siervos actuales del zar y que ansían solo recompensas y riquezas. La más cercana al pueblo es la nobleza aristocrática antigua, la de los antiguos boyardos, que estaba devastada y había perdido toda su influencia en la corte del zar, pero que seguía conservando conexiones patriarcales directas con el pueblo. Por lo tanto, según Púškin solo esta capa de nobles puede ir a la unión con los campesinos, y solo con esta capa de nobles los campesinos irán a la unión, porque sus intereses pueden coincidir.

— *Dubróvskij* (1832-1833). La acción de la novela ocurre en la década de 1820. Recoge la vida de dos generaciones: los padres y los hijos. La historia de la vida de los padres se compara con el destino de sus hijos, y la historia de la amistad de los padres, Dubróvskij y Troekúrov, es "el preludio de la tragedia de los hijos". Originalmente, Púškin escribió la fecha exacta de cuando estos dos viejos nobles se separaron: "El Glorioso año 1762 los separó por mucho tiempo…" Estas palabras significan mucho. Tanto Dubróvskij como Troekúrov son personas nobles de la época de Catalina II, que habían comenzado juntos el servicio al Estado y aspiraban a hacer una buena carrera. 1762 es el año del golpe de Estado, cuando Catalina II derrocó del trono a su marido, Pedro III, y comenzó a gobernar Rusia. Dubróvskij fue fiel al emperador Pedro III, como el antepasado del propio Púškin (Lev Aleksándrovič Púškin), sobre el que el poeta escribió en la obra titulada *Mi genealogía* (Моя родословная). Troekúrov, por el contrario, se puso del lado de Catalina II. Desde entonces, la carrera de Dubróvskij, que no cambió el juramento, comenzó a irse hacia el ocaso, y la de Troekúrov, que cambió su juramento, hacia el amanecer. Por lo tanto, en dicha época, los privilegios en el plano social y ma-

terial se pagaron con la traición y la caída moral de la persona, y el fracaso social y material se relacionaban con la fidelidad a su deber y a la inmutabilidad moral.

Troekúrov pertenecía a la nueva nobleza, que por alcanzar el bien material, títulos, propiedades y premios, no conocía obstáculos éticos. Dubróvskij, por el contrario, pertenecía a la antigua aristocracia, que valoraba el honor, la dignidad y el deber por encima de todos los beneficios personales. Por lo tanto, la razón de la divergencia radica en las circunstancias, pero para que estas aparezcan, se necesitan personas con baja catadura moral como Troekúrov. Ha pasado mucho tiempo desde que Dubróvskij y Troekúrov se separaron. Personalmente, ellos no se convirtieron en enemigos. Por el contrario, están unidos por la amistad y el afecto mutuo, pero estos fuertes sentimientos humanos no son capaces de evitar, primero, la pelea, y luego reconciliar a las personas que se encuentran en diferentes estratos de la escala social, como no pueden esperar el destino común de sus hijos que se aman: Máša Troekúrova y Vladímir Dubróvskij. Esta trágica idea de la novela sobre la estratificación social y moral de las personas nobles y la enemistad social de la nobleza y del pueblo encuentra la encarnación en la terminación de todas las líneas narrativas de la historia. Genera un drama interno que se expresa en los contrastes de la composición: la amistad se enfrenta a la escena del tribunal; el encuentro de Vladímir con su casa natal se acompaña de la muerte de su padre, que falleció tanto por la infelicidad como por una enfermedad mortal; el silencio del funeral del padre Dubróvskij se rompe por el terrible resplandor del fuego; el amor termina con la fuga, la boda coincide con la batalla. El joven Vladímir Dubróvskij pierde implacablemente todo: en la primera parte de la novela le quitan sus tierras, pierde la casa de los padres y la posición de noble en la sociedad. En la segunda parte, el príncipe Veréjskij le quita el amor y la felicidad con Máša Troekúrova. Las leyes sociales, válidas para todos, vencen en todas partes a los sentimientos humanos y al afecto, con los que entran en duelo trágico. Para superar aquellas, hay que salir de su poder. Los héroes de Púškin buscan, a su manera, organizar su destino, pero no lo consiguen. Vladímir Dubróvskij experimenta tres posibles variantes de su destino: el de oficial de guardia derrochador y ambicioso, el del maestro Deforge, modesto y valiente, y el de bandido formidable y honesto. El objetivo de estos intentos es cambiar su destino, lo que es imposible, porque el lugar del héroe en la sociedad está fijado para siempre: ser hijo de un noble antiguo con las mismas propiedades que tenía el padre, es decir, la combinación de la pobreza y la honestidad. Todos los intentos de Vladímir de defender su derecho a ser pobre y honesto terminan en desastre, porque las cualidades mentales del héroe son incompatibles con su posición social. De esta forma, Dubróvskij, influido por los obstáculos, resulta ser un héroe romántico, que, debido a sus cualidades humanas, entra constantemente en conflicto con el orden establecido de las cosas (tratando de elevarse por encima de ellas) y con la sociedad en la que la riqueza y la deshonestidad (Troekúrov), y la riqueza y el cinismo (Veréjskij) son parejas inseparables que caracterizan el organismo social. En Dubróvskij se encuentra también un elemento heroico, pero la contradicción consiste en que el noble que pertenece a una familia antigua aristocrática, no sueña

con las hazañas, sino con la felicidad familiar sencilla y tranquila y con el idilio familiar con Máša Troekúrova.

Vladimir Dubróvskij y su amada Máša Troekúrova son espiritualmente almas gemelas. Ella, la "soñadora ardiente", vio en Vladímir un héroe romántico y se enamoró de él. Creía ingenuamente que podría suavizar el corazón de su padre y que tocaría el alma del príncipe Veréjskij, despertando en él el "sentido de la generosidad", pero el príncipe permaneció indiferente a las palabras de la novia, con su cálculo frío y teniendo prisa por casarse. Las circunstancias sociales, patrimoniales y otras de carácter externo no están del lado de Máša, y ella, como Vladímir Dubróvskij, se ve obligada a renunciar a sus posiciones. Su conflicto con el orden social se complica por el drama interno, asociado con la educación típica de una rica muchacha aristocrática, que arruina su alma. Sus prejuicios aristocráticos le sugirieron que el honor, la dignidad y la valentía son inherentes solo a la nobleza. Cruzar la frontera entre una joven aristocrática rica y un maestro pobre es más fácil que convertirse en un bandido honesto, abandonado de la sociedad. Los límites definidos por la vida son más fuertes que los sentimientos más ardientes, y esto es entendido por los héroes: Máša rechaza firme y resueltamente la ayuda de Dubróvskij y se casa con el príncipe Veréjskij.

La misma situación trágica se desarrolla en las escenas populares. El noble Vladímir Dubróvskij se pone a la cabeza de la rebelión de los campesinos, devotos suyos, que cumplen sus órdenes. Pero los objetivos de Dubróvskij y los de los campesinos son diferentes, porque estos odian a los nobles y a los funcionarios, aunque los campesinos no están privados de sentimientos humanos. Están dispuestos a vengarse de los propietarios y de los funcionarios de cualquier forma, incluso si tienen que vivir robando a mano armada. Y Dubróvskij lo entiende. Él y los campesinos perdieron sus posiciones en la sociedad que los expulsó y los condenó a ser marginados y proscritos. Aunque los campesinos están decididos a sacrificarse y a luchar hasta el final, ni sus buenos sentimientos hacia Dubróvskij ni los de Dubróvskij hacia ellos cambian el trágico resultado de los acontecimientos. El orden de las cosas (el orden social) es restaurado por las tropas del gobierno, y Dubróvskij deja la banda. La alianza de la nobleza y de los campesinos fue posible solo por un corto período y reflejó la insolvencia de las esperanzas en la oposición conjunta al gobierno. Las trágicas preguntas metafísicas que plantearon en la novela de Púškin no quedaron resueltas. Probablemente, debido a esto, el poeta se abstuvo de publicar la novela, con la esperanza de encontrar respuestas positivas a los actuales problemas vitales que le preocupaban.

— *La hija del capitán* (1833-1836). En esta novela, Púškin volvió a analizar los conflictos que ya le preocupaban en *Dubróvskij*, pero que resolvió de otra manera.

En el centro de la novela *La hija del capitán* se encuentra el movimiento popular, dirigido por un personaje histórico, Emel'ján Pugačëv. En este levantamiento histórico está involucrado el noble Pëtr Grinëv. Si en *Dubróvskij*, el noble se convierte en el jefe del levantamiento campesino, en *La hija del capitán*, el jefe del levantamien-

to popular es un hombre del pueblo, el cosaco Pugačëv. No existe ninguna unión entre los nobles, los cosacos y los campesinos insurrectos. Pëtr Grinëv y Emel'ján Pugačëv son enemigos sociales. Están en diferentes campos, pero el destino les une a veces y se respetan y confían uno en otro. Al principio, Grinëv, para evitar que el todavía desconocido y pobre Pugačëv se congelara en las estepas de Orenburgo, le regaló un abrigo de piel, lo que le granjeó una gran simpatía. Después, Pugačëv, ya convertido en el jefe del levantamiento campesino, salvó a Grinëv de la ejecución y le ayudó en asuntos del corazón. Por lo tanto, Púškin colocó a personas históricas ficticias en un lienzo histórico real, convirtiéndolos en participantes activos de un poderoso movimiento popular y en personajes de la historia.

Púškin investigó detalladamente las fuentes históricas, los documentos de archivo y los lugares de la rebelión de Pugačëv, visitando las ciudades de Kazáń, Orenburg y Uralsk, donde tuvieron lugar las principales batallas entre los campesinos insurrectos y el ejército del gobierno ruso. De este modo, Púškin hizo su narración extraordinariamente creíble y verosímil, inventando documentos históricos como si fueran fuentes verdaderas e incorporando citas de papeles genuinos, como manifiestos (declaraciones) de Pugačëv, considerándolos ejemplos asombrosos de elocuencia popular. Esto fue un poco después de que Púškin dejara la novela *Dubróvskij* (1833) y terminara *La hija del capitán* (1836). Sin embargo, las ideas históricas y artísticas de Púškin sobre la historia rusa habían cambiado mucho. Entre *Dubróvskij* y *La hija del capitán*, Púškin escribió *La historia del motín de Pugačëv,* novela histórica sobre los acontecimientos de la guerra de los campesinos de 1773-1775 bajo la dirección de Emel'ján Pugačëv, que le ayudó a entender la opinión del pueblo sobre este y a descubrir toda la actualidad del problema "la nobleza y el pueblo" a analizar mejor las causas de las contradicciones sociales y de otro tipo, que dividieron la nación y obstaculizaron su unidad.

A diferencia de la novela *Dubróvskij* en la que Púškin no encontró la idea positiva nacional y humana, que pudiera unir a los campesinos y a los nobles, por lo que no encontró la manera de superar la tragedia nacional, en la novela *La hija del capitán,* esa idea está presente, y también se ha previsto un camino para superar la tragedia en el futuro, durante el desarrollo histórico de la humanidad. Pero antes, en *La historia del motín de Pugačëv*, Púškin había escrito palabras que daban fe de la inevitabilidad de la división de la nación rusa en dos campos intransigentes:

> Todo el pueblo estaba detrás de Pugačëv. El clero le apoyaba a él, no solo los popes y los monjes, sino también los archimandritas. Solo la nobleza estaba al lado del gobierno.[47]

47. *Александр Сергеевич Пушкин. История Пугачева. Исторические статьи и материалы; Воспоминания и дневники* http://lib.ru/LITRA/PUSHKIN/p7.txt)

Todas las ilusiones de Púškin sobre la posible paz y unión entre los nobles y los campesinos se derrumbaron y la trágica situación se reveló aún más evidente que antes. Púškin entendió así muy bien su importante tarea de encontrar una respuesta positiva para resolver la trágica contradicción. Con este fin, organiza magistralmente la trama. La novela, cuyo centro es la historia de amor entre Máša Mirónova y Pëtr Grinëv, se convirtió en una amplia narrativa histórica. Este principio, desde las relaciones personales o los destinos personales hasta los destinos históricos del pueblo, impregna la trama de *La hija del capitán*, y puede verse fácilmente en cada episodio significativo.

En este sentido, *La hija del capitán* se convirtió en una obra verdaderamente histórica, rica en contenido social moderno. Los héroes principales y los personajes secundarios se representan en la obra de Púškin como caracteres polifacéticos. No hay personajes que sean solo positivos o negativos, cada personaje actúa como una persona viviente con buenas y malas características inherentes a él, que se manifiestan principalmente en las acciones. Los personajes ficticios están relacionados con las figuras históricas y se incluyen en el movimiento sociopolítico. Fue el curso de la historia el que definió las acciones de los protagonistas, forjando su difícil destino.

A través del principio del historicismo (que se entiende como el movimiento implacable de la historia, dirigido al infinito, que contiene numerosas tendencias y abre nuevos horizontes) ni Púškin ni sus héroes se prestan a la tristeza en las circunstancias más sombrías, no pierden la fe en la felicidad personal ni en la universal. Púškin encuentra el ideal en la realidad y piensa en su aplicación durante el proceso histórico. Sueña con que en el futuro no se sientan la desigualdad ni la enemistad social, lo que será posible cuando el humanismo y la humanidad sean la base de la política pública.

Los héroes de Púškin aparecen en la novela de dos formas: como personas, es decir, con sus cualidades humanas y nacionales, y como personajes que desempeñan sus funciones sociales.

Pëtr Grinëv se representa, por un lado, como un joven apasionado, que ha recibido una educación patriarcal, y que se convierte gradualmente en un hombre adulto y valiente, y, por otro lado, en noble, en oficial fiel a las leyes del honor. A Pugačëv se le representa, por un lado, como un hombre ordinario, no ajeno a los sentimientos naturales, que en el espíritu de las tradiciones populares protege a Máša Mirónova, que se ha quedado huérfana. Catalina II aparece representada, por un lado, como una anciana que da un paseo con su perro por el parque, dispuesta a ayudar a una huérfana ofendida y desesperada (en la escena final de la novela), y, por otro, en otros episodios actúa como una emperatriz autócrata, que de forma cruel ahoga la rebelión campesina y condena sin piedad a la ejecución a todos los insurrectos, etc.

En cada personaje de Púškin, el poeta descubre todo lo verdaderamente humano y lo social. Cada capa de la sociedad (la nobleza y el pueblo) tiene su propia verdad social, y ambas verdades son irreconciliables, aunque cada una tiene su

propia humanidad. Si las verdades sociales separan a las personas, la humanidad las conecta. Púškin retrata varios episodios, donde primero Grinëv intenta salvar a su novia, Máša Mirónova, de la captura de Pugačëv y de las manos del traidor Švábrin. Después Máša Mirónova trata de justificar a Grinëv ante los ojos de la emperatriz, el gobierno y el tribunal. En las escenas donde los héroes están en el ámbito de las leyes sociales y morales de su capa social, no encuentran la comprensión de sus sencillos sentimientos humanos pero una vez que las leyes sociales y los personajes hostiles retroceden a un segundo plano, los héroes puškinianos pueden contar con la benevolencia y la simpatía. Si el Pugačëv persona, con su alma sentimental, que se compadece de una huérfana ofendida, no hubiera prevalecido sobre el Pugačëv líder de la rebelión campesina, Grinëv y Máša Mirónova seguramente habrían muerto. Pero si en Catalina II, en la cita con Máša Mirónova, no hubiera prevalecido el sentimiento humano en lugar del beneficio social, Grinëv no habría sido salvado y librado del juicio y los enamorados no habrían podido unirse nunca. Por lo tanto, la felicidad de los héroes depende de lo capaces que sean las personas de permanecer como seres humanos. Esto se aplica especialmente a aquellos que ostentan el poder, de los cuales depende el destino de los subordinados.

La idea de Púškin consiste en que lo humano está por encima de lo social. No es de extrañar que sus héroes, debido a su profunda humanidad, no encajen en el juego de las fuerzas sociales. Púškin encuentra una fórmula expresiva para denotar, por un lado, las leyes sociales, y por otro, la humanidad. Según él, en la sociedad moderna existe una brecha entre las leyes sociales y la humanidad, una contradicción trágica. En la escena final, cuando Catalina II le pregunta a Máša Mirónova: "¿es usted huérfana: probablemente se queja de injusticia y resentimiento?", la heroína responde: "No, no he venido a pedir misericordia, sino justicia". La "misericordia" que pide Máša Mirónova a la emperatriz se relaciona por Púškin con la humanidad y la "justicia" se asocia con las actitudes sociales y las normas adoptadas, que están vigentes en la sociedad.

Según Púškin, las dos capas sociales (tanto la de los nobles como la de los campesinos) no son suficientemente humanas, pero para que la humanidad gane, no es necesario pasar de una capa a la otra. Es necesario elevarse por encima de las condiciones sociales, de los intereses y de los prejuicios, superarlos y recordar que la humanidad, que puede ser patrimonio de todas las personas y de todas las clases, está inconmensurable por encima de todos los títulos, estatutos, etc.

Púškin entra en diálogo con el pasado histórico de Rusia y continúa desarrollando el importante tema de la misericordia y de la justicia, cuando la humanidad se convierte en la ley de la existencia humana. En la *Hija del capitán*, Púškin encontró una solución artística convincente de las contradicciones entre la realidad y toda la existencia.

El tono humanista junto con el principio del historicismo, la belleza y la perfección de la forma poética se han convertido en el atributo inherente y reconocible del Realismo de Púškin, que absorbe la estricta lógica del Clasicismo y el juego libre de la imaginación, traído a la literatura por el Romanticismo.

La obra de Púškin significa el fin de toda la era del desarrollo literario de Rusia desde la época de la Ilustración hasta el Romanticismo e inicia una nueva era en la literatura rusa: el Realismo. Sus principales aspiraciones artísticas fueron: la síntesis de las principales direcciones artísticas —el Clasicismo, la época de la Ilustración, el Sentimentalismo y el Romanticismo—, y la afirmación sobre esta base del Realismo universal, u ontológico, la destrucción de la jerarquía de géneros y la creación de la polifonía de estilos literarios, la creación de una lengua nacional literaria única, la creación de formas perfectas de género desde el poema lírico hasta la novela narrativa, que se han convertido en modelos de género para los escritores rusos del siglo XIX, y la actualización del pensamiento crítico ruso en el espíritu de los logros de la filosofía y la estética europeas.

4.1.11. Poetas del círculo de Aleksándr Púškin

El periodo 1810-1830 es el "Siglo de oro" de la poesía rusa, que alcanzó en la era romántica los éxitos artísticos más significativos. Esto se debe al hecho de que durante el Romanticismo y el Realismo naciente, la literatura rusa encontró no solo un contenido, sino también una forma literaria nacionales. Este período es el comienzo de la madurez creativa de la literatura rusa. Anteriormente, la poesía había adquirido una forma nacional, y, por lo tanto, a principios del siglo XIX ocupó el primer lugar entre los otros géneros literarios. Por lo tanto, se puede decir que el primer tercio de la literatura del siglo XIX está marcado por el dominio absoluto de la poesía, en la que se expresaron las ideas artísticas más profundas de la época. Varias razones contribuyeron a su fuerte florecimiento. En primer lugar, la nación rusa estaba en la cresta de su desarrollo histórico y había experimentado un poderoso impulso patriótico, relacionado tanto con las victorias de las tropas rusas como con las expectativas de los cambios sociales históricos, sobre los que el gobierno mismo había hablado a principios del siglo. En segundo lugar, en Rusia se había creado en el entorno de la nobleza militar y civil una capa intermedia de personas libres, de pensamiento europeo, que habían recibido una buena educación en Rusia o en el extranjero. En tercer lugar, el lenguaje, gracias a los esfuerzos de los escritores rusos del siglo XVIII, ya se había desarrollado ampliamente y los poemas de los escritores rusos ya habían sido tan asimilados e incorporados a la cultura que se había creado la base tanto para experimentos innovadores y audaces como para reformas decisivas.

Dado que Púškin se había convertido en la figura central del proceso literario en este periodo, los poetas se agruparon a su alrededor, manteniendo su estilo y entonación, pero intentando guardar su propia peculiaridad poética.

Fueron numerosos los poetas que, al igual que Púškin, crearon sus obras en la misma época. Habitualmente se suelen destacar cinco poetas clave del circulo de Púškin: Pëtr Andréevič Vjázemskij (1792-1878), Antón Antónovič Déľvig (1798-1831), Evgénij Abrámovič Baratýnskij (1800-1834), Nikoláj Michaílovič Jazýkov

(1803-1847) y Dmítrij Vladímirovič Venevítinov (1805-1827). Aunque cada uno tiene su propio estilo, se pueden distinguir una serie de rasgos comunes entre los que podemos destacar los siguientes: en primer lugar, a los cinco les une el entendimiento literario sobre numerosas cuestiones estéticas, problemas de estrategia y tácticas del movimiento literario; en segundo lugar, su obra comparte algunas características importantes de la percepción del mundo y de la poesía, así como el reconocimiento de la existencia de un solo camino en la creación poética, una sola dirección, que siguen constantemente. En su opinión, la base de su poesía es el ideal de la armonía, que es el principio del desarrollo del mundo: el arte poético es el arte de la armonía. La poesía es el refugio del hombre en los minutos de tristeza, de dolor, de desgracia, que cura el alma "enferma". Por lo tanto, la armonía se convierte en una especie de ideal y principio de la creatividad poética, fundamentos compartidos por todos los poetas del círculo de Púškin.

De los amigos de Púškin, el de mayor más talento fue el príncipe Pëtr Andréevič Vjázemskij (1792-1878), que se caracterizaba por su sentido agudo y exacto de la modernidad y su erudición enciclopédica. Captó, con sensatez, los cambios de géneros y de estilos previstos o que ya habían ocurrido en la literatura. Era un hombre extraordinariamente educado con una gran inclinación a razonar y teorizar sobre el Romanticismo ruso. La cultura poética que influyó en la mente de Vjázemskij, era similar a la de Púškin. Se sentía un heredero del siglo XVIII, un seguidor de Voltaire y de otros filósofos franceses. Desde su infancia sintió pasión por la educación, la razón, las opiniones liberales y las formas poéticas tradicionales: la oda de librepensamiento, la elegía melancólica, la epístola, las parábolas, las fábulas, el estilo epigramático, la sátira y la didáctica.

Tras convertirse en partidario de la reforma lingüística de Nikoláj Karamzín, Vjázemskij pronto actuó como un poeta romántico, entendiendo esta corriente como la idea de liberar a la persona de las "cadenas", y como la deposición de las "reglas" en el arte y como creatividad de formas poéticas libres. Hay que destacar que el género de la elegía psicológica y meditativa bajo la pluma del poeta adquiere un contenido civil o patriótico. En el Romanticismo, Vjázemskij vio el apoyo a su búsqueda de la originalidad nacional y a la aspiración de comprender el espíritu del pueblo.

En la lírica romántica del poeta cobra vida su naturaleza apasionada y libre, ajena a la aburrida vida rutinaria. Así, en el famoso poema *El mar* (Mope), el poeta ensalza el mar, que simboliza para él el sueño activo y la belleza suprema; en otro poema, *Byron* (Байрон), al reflexionar sobre el destino del poeta inglés, escribe, por un lado, sobre el poder de la mente humana, capaz de penetrar en los misterios del Universo, y, por otro, como portador de una mente "todopoderosa", "independiente", resulta ser, al mismo tiempo, una criatura "débil". Vjázemskij enfatiza la dependencia del ser humano del tiempo histórico ("su pensamiento es independiente, pero es esclavo de su tiempo"). En este contexto filosófico, el destino de Byron es entendido por el poeta como una confrontación eterna de la persona con el pensamiento libre y omnipotente. El tema del poder espiritual del hombre

se acerca al tema de la vida y la muerte, con reflexiones sobre el arte poético. En los poemas de Vjázemskij se observa una preocupación típica por los problemas románticos y por la imposibilidad de reflejar en los versos toda la música del alma, inspirada por las imágenes de la naturaleza. El tema popular se interpreta de otra manera, observando el encanto poético en el espacio abierto, en la tranquilidad de la naturaleza sencilla, no exótica, sintiendo su respiración. Una sensación de poder espiritual, muy profunda se percibe en el poema *Otra troica* (Еще тройка), que recoge su largo camino entre campos y llanuras. Está repleto de imágenes que se remontan a la poesía popular, de la que surge una atmósfera misteriosa.

Al igual que otros poetas del círculo de Púškin, Vjázemskij se quedó dentro del estilo romántico en el Siglo de Oro de la poesía rusa. Y también al igual que ellos, trató de transmitir el contenido nacional del carácter y del tiempo, liberando el lenguaje poético e introduciendo ritmos y géneros inusuales en la poesía rusa.

A diferencia de Vjázemskij, el compañero de Púškin Antón Antónovič Déľvig (1798-1831) invirtió su Romanticismo en géneros clásicos. Estilizó las formas de los poemas antiguos griegos y romanos, recreando en su letra el mundo convencional de la antigüedad, donde reinaba la armonía y la belleza. Para sus estilizaciones de los poemas antiguos, Déľvig eligió el género del idilio y de los poemas antológicos,en los que descubrió un tipo histórico y cultural de sentimiento, de pensamiento y de comportamiento del ser humano de la época de la antigüedad humana, que constituye un patrón de armonía del cuerpo y del espíritu. Relacionó el tipo "antiguo" de hombre con la imagen de persona patriarcal e ingenua, "natural", tal y como lo vio y comprendió el filosofo Rousseau.

La acción de los idilios de Déľvig tiene lugar generalmente bajo los árboles, en un sitio tranquilo y silencioso, frecuentemente cerca de una fuente de agua cristalina. El poeta asigna a los paisajes colores brillantes, plasticidad y un carácter pintoresco de las formas. El estado de la naturaleza es siempre apacible, lo que enfatiza la armonía fuera y dentro del hombre.

Los protagonistas de los idilios de Déľvig son personas íntegras que nunca modifican sus sentimientos. Uno de sus mejores poemas *Idilio* (Идиллия) narra el amor entre un muchacho y una muchacha que se amaron hasta la muerte. En él, el poeta logró transmitir la nobleza y la exaltación de un sentimiento tierno y profundo. Tanto la naturaleza como los dioses sienten admiración por los enamorados, protegiendo, tras su muerte, el fuego indestructible del amor. Los personajes en los idilios del poeta no hablan de sus sentimientos, sino que se entregan a su poder y eso les trae felicidad.

En otro idilio, titulado *Amigos* (Друзья), todo el pueblo vive en armonía. Tras un día de trabajo, "alrededor de dos ancianos, amigos famosos" —Palemón y Damet— se reúne todo el pueblo para admirarse de nuevo por su arte y disfrutar del sabor de los vinos y de la fiel amistad, nacida del trabajo.

Hay que destacar que Déľvig no solo estilizó las formas poéticas de los versos antiguos sino que introdujo en los géneros del idilio y del poema antológico un contenido nuevo, ajeno a ellos: se trata del motivo de la predicción de la caída de la

Edad de Oro. En el subtexto de los idilios de Déľvig que, como se ha dicho antes, son ingenuos y conmovedores por su alegría, aparece el sentimiento de anhelo de la armonía perdida entre la gente, el hombre y la naturaleza. Según la visión del poeta, en el mundo actual reina el caos, y, por lo tanto, todo lo hermoso es frágil y poco fiable. Así, en sus idilios penetran motivos elegiacos y sus contenidos se hacen dramáticos y tristes. Precisamente Déľvig fue quien introdujo en el idilio el conflicto trágico del colapso del mundo patriarcal-idílico bajo la influencia de la civilización urbana, renovando así el género antiguo. Este motivo es clave en el idilio *El fin de la edad de oro* (Конец золотого века)

Al igual que ocurrió en los idilios, Déľvig se presentó como romántico también en sus canciones populares, donde, siguiendo el espíritu del Romanticismo, recurrió a los orígenes folclóricos, mostrando interés por la antigua cultura nacional. Si para recrear el tipo "antiguo", Déľvig eligió el género del idilio, para descubrir el tipo "ruso" y la visión del mundo del hombre ruso, el poeta usó el género de las canciones rusas populares, que están llenas de quejas silenciosas sobre la vida que lleva una persona que se siente sola y se priva del legítimo derecho a la felicidad. Sus canciones reflejaron en melodías tristes el mundo de sufrimiento de la gente rusa sencilla. A diferencia de sus predecesores, Déľvig no estilizaba las canciones populares, convirtiéndolas en literarias, sino que componía las suyas propias, originales, recreando formas de pensamiento y con forma poética de muestras folclóricas genuinas. En la obra de Déľvig estuvieron también muy presentes el soneto y la romanza.

Muy diferente por su tono y su contenido fue la poesía de Nikoláj Michaílovič Jazýkov (1803-1847), que, al igual que otros poetas de la era de Púškin, se formó antes de la rebelión de los "decembristas", durante el momento álgido de ese movimiento público. El sentido alegre de la libertad, que cautivó a los contemporáneos del poeta y a él mismo, influyó directamente en el contenido de su poesía y en su lenguaje poético. Ya en sus versos de 1823 aparece la imagen del joven héroe lírico, librepensador, que prefiere la libertad de los sentimientos y el comportamiento libre a las normas oficiales de la sociedad noble. Se puede definir la esencia de la poesía de Jazýkov como el énfasis de la libertad romántica de la personalidad. El personaje lírico en la poesía de Jazýkov experimenta un verdadero deleite ante la riqueza de la vida y ante sus propias habilidades y capacidades. Por lo tanto, son frecuentes en su discurso las palabras solemnes y las fuertes exclamaciones. Él es internamente independiente, tiene sentimientos de caballero, como el honor o la generosidad, anhela la gloria, pero excluye la adulación; es un librepensador sincero con una gran destreza civil (*Corazones – en el altar de la libertad*!), aprecia la igualdad y odia la tiranía (*Nuestra mente no es esclava de las mentes ajenas*), desprecia los atributos del poder zarista y su propio fundamento.

El motivo de la libertad no desaparece en los versos de Jazýkov tras la derrota de la rebelión de los "decembristas". El poema *El nadador* (Пловец), compuesto en 1829, está lleno de coraje y vigor. La imagen principal del mar agitado, al igual que las de la tormenta, del viento y de las nubes, por un lado, son típicos de la

letra romántica y, al mismo tiempo, se relacionan con los recuerdos de los acontecimientos trágicos recientes de la historia rusa. A la fuerza fatal de la naturaleza, el poeta contrapone el poder del alma, la dureza del espíritu y la voluntad personal de los hombres valientes que luchan contra la tormenta del mar. El énfasis de este poema consiste en el fortalecimiento de la voluntad humana en el periodo de las tormentas históricas, en el deseo del poeta de apoyar el espíritu y estimular el impulso hacia la libertad.

Hay que destacar que la alegría de vivir y el estado entusiasta del alma se expresan en el discurso poético de Jazýkov de manera solemne, pero, al mismo tiempo, natural, por lo que es evidente que sus géneros centrales son el himno y el ditirambo. En este caso, cualquier género —la canción y la elegía, la romanza y la epístola— puede convertirse en himno y ditirambo bajo la pluma de Jazýkov, porque en ellos prevalece el estado del deleite.

Los géneros en la poesía de Jazýkov se renuevan. La elegía, por ejemplo, incluye una serie de nuevos motivos diferentes (civiles y personales), una variedad de entonación (triste, irónica, solemne) y una variedad de niveles de estilo (de palabras elevadas y coloquiales). El tema político se vuelve profundamente personal, encarnado en el pensamiento elegiaco, pero el estilo de la elegía no se crea solo con la ayuda de un vocabulario melancólico, el lenguaje poético fácilmente recoge las palabras obsoletas y el vocabulario del estilo elevado. Esto significa que desaparecen las fronteras entre el tema y el género, y entre el género y el estilo. En este sentido precisamente, Jazýkov le dio al lenguaje poético ruso fuerza y energía; en su poesía se reflejó el alma libre y valiente de un hombre ruso, que aspiraba a la libertad.

Entre los poetas del círculo de Púškin también destaca Dmítrij Vladímirovič Venevítinov (1805-1827), cuya poesía se desarrolló en el marco de las ideas del Romanticismo ruso y alemán. Utilizó en sus obras un vocabulario elegiaco bastante tradicional, en el que, sin embargo, introdujo un contenido filosófico nuevo, por eso, en sus versos las palabras elegiacas típicas encontraron un significado filosófico nuevo. El poeta trata de conectar las sensaciones inmediatas con la claridad del pensamiento, introduciendo en estas sensaciones un significado especial e intentando, por medio de la contraposición, crear una imagen expresiva llena de contenido dramático. De esta forma crece la idea clave del artista-genio, de su papel en el mundo, de su vocación celestial, de su elección divina y de su difícil situación en la sociedad, concepción que se refleja ante todo en los poemas *El Poeta* (Поэт), *Siento que arde en mí ...* (Я чувствую во мне горит…) y *Poeta y amigo* (Поэт и друг).

Según Venevítinov, la poesía es el conocimiento de los misterios de la existencia, y solo ella se opone a la prosa y a la falta de comprensión de la vida circundante. Todo lo trágico de la existencia humana retrocede ante el poder y la belleza de la palabra poética. El poeta prevé una armonía futura y confirma el acuerdo entre el hombre y la naturaleza. El tema romántico del poeta-profeta, que adquiere en la poesía de Venevítinov un significado personal y público, se cambia al plano filosófico y se dirige al lector con nuevos matices existenciales.

Así, el poema *El poeta* trata de una persona perfecta, pues el poeta para Venevítinov es la expresión superior del hombre espiritual. La poesía, según él, es la filosofía misma, pero en imágenes plásticas y sonidos armónicos. Ante el lector surge la imagen del poeta-filósofo ideal, que se aleja de la vanidad de vanidades de la vida mundana, sumergido en profundas y serias reflexiones. Se opone a los "hijos de la tierra" no porque los desprecie, sino porque los elevó a una altura espiritual, lejana de los hombres ordinarios. En las elegías de Venevítinov, dedicadas al amor, este sentimiento adquiere también no solo un sonido sublime, sino también filosófico, recordando el "maravilloso país del encanto", "el fuego de la belleza" y el sentimiento implacable despertado, dramático como, por ejemplo, en *Elegía* (Элегия).

Otro poeta de la era del Romanticismo, Evgénij Abrámovič Baratýnskij, (1800-1834), al igual que Dmítrij Venevítinov, introduce en la poesía rusa reflexiones filosóficas existencialistas. El propio Aleksándr Púškin destacó este rasgo específico de su compañero y amigo: "Baratýnskij es uno de nuestros excelentes poetas. Es original, porque piensa. Sería original en cualquier sitio, porque piensa a su manera, de forma correcta e independiente, mientras tanto se siente fuerte y profundo. La armonía de sus versos, la frescura de sus palabras, la vivacidad y la precisión de la expresión deben sorprender a cualquier persona, por poco que esté dotada de gusto y de sentimiento".

Baratýnskij en su poesía aspira a investigar sin miedo las contradicciones entre la vida y la muerte, y a hablar de la libertad de elección y de la predestinación, y del problema de la teodicea, es decir, la blasfemia, o la justificación de la existencia del mal, que, de acuerdo con el crítico literario Bočaróv, "será un tema clave en la lírica filosófica del poeta, que se transformó en la fórmula de la justificación de la Providencia." [48]

Según Baratýnskij, se puede descubrir el secreto del inquietante y controvertido "siglo nuestro" por medio del "pensamiento profundo", y "del poder misterioso de la armonía", que se funden y dan a luz a esa "poesía filosófica", cuyo fundador se considera el propio Baratýnskij. Estos rasgos específicos de su pensamiento filosófico determinan un lenguaje poético especial, cuyas características son la profundidad filosófica de las frases, la originalidad de las metáforas y la concisión y, al mismo tiempo, la musicalidad del verso.

Entre sus obras poéticas destaca ante todo *El crepúsculo* (Сумерки) que fue publicado en 1842 y que se considera el primer libro de lírica filosófica en la poesía rusa. Se distingue por la unidad interna de todos los versos y por la composición lógica y precisa. Los temas filosóficos clave son la naturaleza del hombre, el sentido de su vida, la comunicación compasiva y profunda entre las personas, la naturaleza y el mundo, y "el progreso y el caos". Se puede decir que en *El crepúsculo* se unieron

48. С.Г. Бочаров (1985): *О художественных мирах.* М., Советская Россия.С. 75.

todas las reflexiones tristes, las búsquedas espirituales, los pensamientos libres y la "fe viva" de Baratýnskij, verdadero buscador de la verdad.

Los versos de *El crepúsculo* se asemejan más a las parábolas que a las elegías románticas; el poeta se centra en las mismas cuestiones existenciales pero reflexiona sobre ellas de diferente manera: por ejemplo, el poema *El último poeta* (Последний поэт) narra el trágico destino del último poeta en el mundo, del que se burla toda la gente; el poema *Aquiles* (Ахилл) versa sobre la fe viva como clave de la salvación del hombre, en el poema "*Bendito anunciador de lo santo...*" (Благословен святое возвестивший...), Baratýnskij defiende el derecho del artista a reflejar en sus obras no solo todo lo "santo", sino también las contradicciones oscuras de "los corazones humanos", y responde a la pregunta discutida en este periodo en la literatura sobre el derecho del escritor a crear imágenes "raheces" de los vicios humanos. En el poema *El otoño* (Осень), que se considera el núcleo espiritual de *El crepúsculo* y en el que el poeta crea la imagen grandiosa y contradictoria del cosmos, todos los motivos clave se unen.

Púškin, al describir la personalidad de Baratýnskij y sus méritos en la literatura rusa, escribió lo siguiente: "Nunca trató de complacer al gusto dominante ni a los requisitos de la moda instantánea, nunca recurrió a la exageración para producir más efecto, nunca descuidó el trabajo duro, nunca caminó tras los talones de un genio que cautivaba el siglo, siempre siguió su propio camino solitario e independiente".[49]

4.1.12. Michaíl Lérmontov

La poesía de Michaíl Júŕevič Lérmontov (1814-1841) se distingue por su irrepetible variedad de tonos: el estilo oratorio patético del poema *La muerte del poeta* (Смерть поэта), el subtexto simbólico de *La vela* (Парус), el estilo coloquial de *El testamento* (Завещание) se unen porque en todos ellos se encuentra la personalidad única del poeta con una visión del mundo original. En cuanto a la obra en prosa de Lérmontov, *Un héroe de nuestro tiempo* (Герой нашего времени), se le considera una novela ejemplar y clásica, que enriqueció la literatura rusa con el psicologismo y con motivos filosóficos.

Mijail Lérmontov vivió una vida muy breve, solo 27 años, y su vida literaria fue aún más corta, solo cuatro, de 1837 a 1841. La peculiaridad del desarrollo creativo de Lérmontov es que todas sus ideas principales fueron expresadas por él en sus obras más tempranas, que se distinguen por una espiritualidad excepcional. El joven Michaíl Lérmontov comenzó a mirar el mundo desde un punto de vista individual-personal, preguntándose con rigor a sí mismo y a la realidad, tratando de penetrar en el ser humano y en el orden mundial. El inicio de su creatividad

49. А. С. Пушкин, Собр.соч. в 10 тт. Т.6.https://rvb.ru/Pushkin/01text/07criticism/02misc/1038.htm

también está marcado por el enfoque filosófico-psicológico de la existencia y de la expresión de la vida, incluidas la persona y la sociedad humana.

En la obra de Michaíl Lérmontov se suelen destacar dos períodos: 1828-1836 y 1837-1841. Una de las razones de esta división fue la voluntad del poeta, que hasta 1837 no entregó sus obras a la prensa y empezaron a publicarse.

El primer periodo (1828-1836)

En este periodo, la poesía del joven Lérmontov se caracteriza por una visión escéptica de la vida y una amarga ironía. Fue consciente desde muy pronto de que era un "elegido", un hombre misterioso, "extraño", y que, sin duda, estaba condenado a un destino trágico. Creía en su capacidad de resolver por sí solo las cuestiones fundamentales de la redención moral y social del mundo; uno de los motivos constantes de sus obras juveniles fue experimentar el significado providencial de su misión civil y poética.

El "yo" lírico del joven poeta presenta una contradicción entre la naturaleza heroica que anhela objetivos sobrehumanos y la posición real del héroe en el mundo, en una sociedad que no necesita sus hazañas. Los sueños del joven Lérmontov sobre la acción civil y sobre la "gloria" relacionan sus versos con la poesía de los poetas "decembristas" y con los héroes rebeldes y orgullosos de Byron. Sin embargo, en la sociedad a la que pertenece Michaíl Lérmontov, sus sueños no pueden realizarse: nadie exige que el poeta y su héroe lírico realicen hazaña alguna y su sacrificio se ve innecesario y en vano. El poeta, dotado de un maximalismo moral y espiritual, siente que su vida fluye "sin propósito alguno", que él es "ajeno a todo". Esto lo lleva a una sensación de pérdida, a un escepticismo trágico, al predominio de las emociones de resentimiento y desprecio frío. Conservando la vitalidad y la firmeza de principios, sin resignarse a los golpes del destino, Lérmontov en el momento de la crisis de la ideología nobiliaria, que vino después de la derrota de la rebelión de los "decembristas", busca nuevas formas de crítica y protesta. Los personajes líricos en los versos tempranos de Michaíl Lérmontov son el héroe rebelde o el demonio individualista. Los sentimientos del personaje lírico son notablemente hiperbólicos y casi siempre extremos, las pasiones fuertes están desprovistas de semitonos y de luz. La concentración en la idea de la personalidad permitió a Lérmontov salir del círculo de emociones típicas del Romanticismo e introducir una emoción personal inconfundible. Al expresar la tragedia personal a través del proceso de autoconciencia, Lérmontov la enriquece con un psicologismo particular. En la contemplación filosófica del personaje lírico se encuentra un carácter activo, orgulloso, que posee fuerza de voluntad, cuya "ley eterna" es una actividad interna e infinita. Estos rasgos específicos del "Yo" lírico se reflejan brillantemente en el poema *La vela* (Парус).

El héroe lírico y los personajes espiritualmente cercanos a él (como Byron y Napoleón) aparecen en los versos en correlación directa con todo el Universo. El poder espiritual de la persona no es inferior al poder creativo de Dios: "... quién entenderá el pensamiento mío? ¡Yo soy un dios o un ser nulo!" (*No, no soy Byron,*

soy otro... (Нет, я не Байрон, я другой…). Con esta encarnación están vinculados los motivos cósmicos, astrales. El "yo" lírico puede sentir la armonía con el Universo, anhelando "los cielos" que son entendidos como su patria espiritual. Este sentimiento se refleja en los poemas *Cielo y estrellas* (Небо и звезды), *El ángel* (Ангел), *Mi casa* (Мой дом) y *La estrella* (Звезда), pero más a menudo el personaje lírico se opone al universo y protesta contra el cosmos, rechazando su imperfección. En este último caso, los motivos de la blasfemia penetran en la letra de Michaíl Lérmontov. Sin embargo el demonismo sombrío, caracterizado por su carácter destructivo, adquiere matices de soledad existencial y desesperación.

La principal forma poética de Lérmontov es el monólogo lírico, en el que cualquier sensación está marcada por la personalidad del autor; no importa lo que escriba, lo principal es el flujo de su pensamiento, en el que las experiencias íntimas se funden con las reflexiones filosóficas, sociales, civiles, morales y estéticas. En este sentido, cada poema es profundamente filosófico, socialmente significativo e íntimo. Estas características comunes de la poesía de Lérmontov se transforman en poemas líricos y se enriquecen con nuevos matices ético-estéticos.

El poema *El ángel* (1831) es una de las escasas obras en las que la negación, la duda romántica y el escepticismo se suavizan significativamente. La trama del poema es simple y está relacionada no solo con acontecimientos biográficos (recuerdos de las canciones que cantaba su madre), sino también con la tradición cristiana, según la cual el hombre es un ser doble: en él se funden lo inmortal (el alma) y lo mortal (el cuerpo); si el cuerpo pertenece a la tierra, el refugio del alma inmortal es el cielo. Al nacer, el alma se introduce en el cuerpo, y así la tierra se convierte en el lugar de su estancia; después de la muerte, cuando el cuerpo se convierte en polvo, el alma vuelve de nuevo al cielo, a su patria eterna. En el poema de Lérmontov se refleja la primera parte de la creencia cristiana: el ángel lleva el "alma joven" del bienaventurado cielo a la tierra. El alma en la tierra se siente frustrada porque escucha las "aburridas canciones terrenales", mientras que en su memoria se conservan los divinos sonidos celestiales. Pero si el contenido de las canciones terrenales está claro, es desconocido lo que significan los sonidos celestiales. Su significado se perdió hace mucho tiempo. La memoria solo recuerda los sonidos, pero no su significado. En el subtexto simbólico del poema, eso significa que se pierde la armonía entre el sonido y la palabra, entre el sonido y el significado de la palabra, entre el cielo y la tierra. El tema típico romántico de la imposibilidad de expresar los sentimientos y pensamientos auténticos a través de la palabra, se interpreta por el poeta de forma original: según Lérmontov, todo lo interior no puede expresarse a través de un discurso exterior, debido a la ruptura de los lazos entre el hombre y el Universo. Las palabras generadas por el mundo terrenal son generalmente falsas; los sonidos no nacen en la tierra, sino en el cielo, y en ellos hay fuego y luz celestiales. Allí, en la patria celestial, entre el sonido y la palabra no hay discordia, cada sonido es verdadero y está lleno de significado. De estas palabras se componen las Sagradas Escrituras, con estas palabras se describe el Apocalipsis. Solo el poeta es capaz de penetrar en otro mundo y transmitir los sonidos y la música verbal, así como su

anhelo por un mundo hermoso y perfecto, su deseo por él y el sufrimiento de lo que no puede expresar en verdadera plenitud, lo que es inherente al mundo celestial y lo que se siente en el alma. Como el resto de las personas, el poeta está dotado de un alma divina inmortal, pero, además, está dotado de un brillante don poético: en su alma arde el fuego creativo divino. Por lo tanto, Dios, por su propia voluntad, lo hizo su proclamador, le dio su voz, le dio parte de su poderosa fuerza creativa.

En el poema *Melodía hebrea* (Еврейская мелодия) (1836), que es una versión Lérmontoviana de la famosa obra de Byron, se reflejó de otra manera el tema romántico de los "sonidos y la música divina". Sin embargo, el tema del alma malvada, que, al escuchar los sonidos del paraíso, los convierte en sonidos del infierno, y que aparece en los poemas de Byron y Lérmontov, está relacionado con la Biblia (*Primer Libro de Samuel (o Primer Libro de los Reyes según LXX)*, XVI, 13-23) concretamente con la historia del rey Saúl, cuya alma fue conquistada por un espíritu maligno, por lo que fue rechazado por Dios. Según la fuente bíblica, para calmarse, Saúl le pidió que enviara a un hombre que supiera tocar algún instrumento musical. Entonces llegó David, empezó a tocar el arpa y el espíritu maligno se alejó de Saúl. La historia bíblica (el poder de la música es tan grande que los sonidos son capaces de curar incluso el alma sumergida en el infierno) adquiere otros matices en las interpretaciones poéticas de Lérmontov: el alma malvada solo puede calmarse cuando se llena completamente de la música infernal de los "sonidos del paraíso", convertidos en "sonidos infernales" con el fin de sembrar la muerte. Por lo tanto, los sonidos y la "música" en la comprensión de Lérmontov pueden ser tanto divinos como demoníacos.

De este modo, el problema romántico de la imposibilidad de expresar los sentimientos y los pensamientos auténticos a través de la palabra se enriquece en este poema con matices filosóficos, sociales y psicológicos. Entre el poeta y la realidad, que pervertía y destruía los sentimientos más elevados, y entre la tierra y el cielo se formaban relaciones hostiles. En el alma del hombre, las fuerzas divinas también luchan contra las diabólicas, porque el contenido y el significado de los himnos celestiales se distorsionan, y las fuerzas diabólicas deforman los valores, haciendo que lo inhumano sea considerado humano. Como resultado, Lérmontov está descontento con todo el mundo: consigo mismo, con los seres humanos, con la "multitud", con el demonio y con Dios. Reprocha al cielo el tener abandonada la tierra, privando de significado a sus Himnos del Paraíso, y, por eso, en la tierra no triunfan los valores espirituales más elevados. Sin embargo, contrariamente a todos estos pensamientos y sentimientos amargos, el personaje de Lérmontov se presenta como un hombre exclusivamente espiritualmente activo y libre. Cada vez, a pesar de la amarga experiencia, lanza un reto a la vida y a su destino con la esperanza de que en esta ocasión será capaz de conquistarlo y someterlo a su voluntad. Y cada vez le espera una decepción brutal. El testimonio del hecho de que la actividad espiritual del héroe no se agota y termina tristemente, siempre es un amor sin esperanza y no realizado. Así, el personaje lírico de la elegía *A***... No me humillaré ante tí...* (К***...Я не унижусь пред тобой...) (1832) está lleno

de amor apasionado y en él, el poeta está dispuesto a responder a los sentimientos de su amada con toda su alma. El motivo principal es la fuerza del amor que se entiende como una pasión contradictoria:

He odiado a todo el mundo,
Para amarte con más fuerza…[50]

Como respuesta, el protagonista de este poema encuentra solamente la "pérfida traición". La muchacha que él pensaba que era un "ángel" se convirtió en una mujer perversa. El héroe permanece orgulloso y solitario, libre y preparado nuevamente para el amor; es confiado y anhela la felicidad. A pesar de que las personas que pertenecen a la sociedad aristocrática le engañan, no puede reconciliarse con una experiencia de vida negativa. Así nace la típica agitación romántica del alma, que rechaza todo lo estable, lo estancado y lo inerte. Además, el héroe lírico necesita un espacio ilimitado, estar en todas partes, en el cielo y en la tierra. Pero no está unido a la tierra ni al cielo. Mientras se eleva hacia arriba, anhela todo lo terrenal, mientras se encuentra en la tierra, se precipita hacia el cielo. Su vivienda es todo ser, el mundo natural y el mundo humano, su morada está en todas partes y en ningún lugar. Del mismo modo, el verdadero tiempo del héroe es la eternidad y un instante. Su alma se dirige a los tiempos pasados y futuros con los que sueña, y en realidad se ve obligado a vivir en el tiempo presente, cruel y aburrido. En cualquier caso, el protagonista no está satisfecho con nada: ni con la tranquilidad, ni con la agitación. Un ejemplo de los sentimientos ilimitados del héroe lírico romántico de Lérmontov es el poema *La vela* (1832) que da la clave para comprender toda su poesía y sus rasgos específicos.

La vela

Blanquea la vela solitaria
en la neblina azul del mar…
¿Qué busca en países lejanos?
¿Qué ha dejado en su patria?

Juegan las olas, silba el viento,
Y el mástil se tuerce y cruje.
¡Ay, no busca la felicidad,
Ni de la felicidad huye!

50. La traducción es nuestra.

Por debajo, clarea la corriente azul,
Por encima, un rayo dorado de sol…
Pero la vela, inquieta, pide tormenta
Como si en la tormenta hubiera paz.[51]

Ante todo se observa que aparece un sentido filosófico en el contexto de las imágenes naturales, que no son interesantes para el poeta, son bastante abstractas y se representan en sus manifestaciones opuestas. El poeta une libremente diferentes fenómenos de la naturaleza: la tormenta en el mar y la calma. En lugar de una imagen real, aparece un paisaje imaginario. No se representa como una imagen visible, llena de fenómenos de la naturaleza, sino como un tema de reflexión. Las imágenes del mar y de la vela solitaria, perdida en él, se contraponen. De este nuevo contraste (paz y tormenta, mar y vela, ancho mar y un punto blanco en él, el poder de la naturaleza y la debilidad vulnerable de la vela) surgen preguntas preocupantes, que no solo profundizan el contraste, sino que llaman la atención sobre otro pensamiento: a pesar de la debilidad y la soledad de la vela en ella se encuentra tal poder mental y espiritual, que son comparables con los fenómenos de la naturaleza. De este modo aquí se manifiesta el conflicto interno entre la naturaleza y la conciencia humana. La naturaleza vive según sus propias leyes, su propia voluntad, que no coincide con la voluntad personal del hombre. La contradicción entre "el mar" y "la vela" simboliza la contradicción entre la vida, en general, y la persona humana arrojada a su océano. De hecho, la vela depende enteramente del juego de los fenómenos de la naturaleza. Obedece a sus caprichos: cuando hay una tormenta, "el mástil se tuerce y cruje", y cuando el mar está tranquilo, la vela permanece en reposo. Pero a veces el estado de la naturaleza y el "deseo de la vela" no coinciden en absoluto: cuando "juegan las olas, silba el viento", la vela espera la paz, cuando el mar está tranquilo, la vela "pide tormenta". Así, de forma simbólica se refleja el estado del alma humana y de esta forma, la sensación del poeta romántico resulta estar siempre bifurcada y siempre insatisfecha. El poema *La vela* por su contenido y por su estructura poética, es característico del Romanticismo de Lérmontov. En primer lugar, se trata de un poema analítico, en cuyo texto se implementa el análisis del estado mental, representado a través de la imagen simbólica, lo que añade a la lírica temprana de Lérmontov un matiz filosófico. En segundo lugar, el poema se construye por medio de contrastes poéticos y antítesis. Y en tercer lugar, el poeta anhela sentimientos íntegros, armoniosos y naturales. La contradicción entre los sentimientos naturales y los civilizados se reflejó no solo en la lírica de Lérmontov, sino también en sus grandes poemas, en su prosa y en sus dramas.

En los poemas de 1828-1836 se reflejó la imagen de un héroe solitario y afligido que se encuentra en enemistad con todo el mundo y con su entorno más

51. M. Lérmontov (2014): *Poemas. Poesías líricas*. Traducción de Mijail Chilikov. Ediciones Cátedra, p. 225.

cercano. En total, Lérmontov escribió veinte y seis poemas, y la mayoría de ellos, diecinueve en total, fueron escritos entre 1828 y 1836, los siete restantes fueron creados durante su período maduro de creatividad.

Lérmontov probó casi todas las variedades de género del poema romántico: el poema confesión, el poema fragmento, el poema dramático y la novela en verso. En sus poemas se revela la contradicción interna de los protagonistas, la profundidad de su sufrimiento. Los personajes de Lérmontov se atreven a protestar contra las leyes que oprimen la personalidad, su libertad y sus sentimientos. Representados como víctimas de la sociedad, se convierten en vengadores, y, por eso, su protesta adquiere un matiz devastador, tomando la forma de un fuerte individualismo. Todos los poemas creados en dicho periodo se pueden dividir en cuatro grupos:

1) Los llamados poemas "caucásicos", que se orientaron a los cánones del poema byrónico "oriental" y que fueron creados con material exótico (clima, costumbres, lenguaje, creencias, etc.). Entre las composiciones de este tipo destacan *El prisionero del Cáucaso* (Кавказский пленник) (1828), *El corsario* (Корсар) (1828), *Los circasianos* (Черкесы) (1828), *Ismael-Bey* (Измаил-Бей) (1832), etc.
2) Poemas dedicados al tema del pasado histórico, su trama se orienta, por un lado, a la tradición de Byron, y, por otro, a la de los poetas "decembristas". Entre ellos destacan *El último hijo de la libertad* (Последний сын вольности) (1831) y *El boyardo Órša* (Боярин Орша) (1836).
3) Poemas basados en la trama fantástica, relacionada con la historia sobre el ángel caído, el demonio: *El ángel de la muerte* (Ангел смерти) y *El demonio* (Демон). Se orientan a la tradición europea, concretamente a los poemas de Byron.
4) Los poemas especiales, llamados poemas "irónicos": *Sáška* (Сашка), *La tesorera de Tambóv* (Тамбовская казначейша), *Cuento para niños* (Сказка для детей), etc. En ellos, los protagonistas o los sentimientos románticos se convirtieron en objeto de parodia y de burla por parte de Lérmontov.

Con el periodo 1828-1836 se relacionan dos novelas en prosa inconclusas: *Vadím* (Вадим) (1832) y *La princesa Ligovskája* (Княгиня Лиговская) (1836). En este periodo, Lérmontov escribió algunas obras dramáticas: la tragedia *Los españoles* (Испанцы), los dramas *Hombres y pasiones* (Menschen und Leidenschaften - Люди и страсти), *Un hombre extraño* (Странный человек), *El baile de máscaras* (Маскарад) y *Dos hermanos* (Два брата). Los dramas románticos de Lérmontov se caracterizan por el elemento lírico y por una combinación de características específicas del verso y del poema lírico convertido en drama. Por muchos rasgos, los dramas de Lérmontov están estrechamente relacionados con la obra de Shakespeare, con el drama europeo del romanticismo (Lessing, Schiller, Hugo) y con la tradición rusa, concretamente con la comedia *El mal de la razón* de Griboédov.

El baile de máscaras (Маскарад) (1835-1836) es su drama más exitoso y perfecto desde el punto de vista artístico, aunque en vida de Lérmontov nunca fue

publicado ni puesto en escena. Está relacionado estrechamente, por un lado, con la tradición europea, concretamente con la tragedia *Othelo* de Shakespeare y, por otro, con la rusa, con *El mal de la razón* de Griboédov. En *El baile de máscaras* se representa un protagonista romántico rebelde que desafía a toda la sociedad y que está en conflicto no solo con el mundo exterior sino también consigo mismo. El título "el baile de máscaras", adquiere significados simbólicos: no solo tiene un significado de verdadera alegría (una mascarada), sino también algo más: por un lado, como "mascarada" se entiende la vida de la sociedad aristocrática rusa y, por otro, la vida, en general, en la que las "máscaras" ocultan sentimientos genuinos o vicios. La imagen del baile de máscaras se convierte en símbolo de la hipocresía de la nobleza rusa, en la que no hay nada natural, no hay ningún sentimiento vivo, ni caras humanas, en su lugar predominan las "máscaras" y la gente vive como en un mundo inverso, se ven mutuamente en un espejo socialmente curvo.

Es bastante natural que los dos protagonistas, Evgénij Arbénin y su esposa Nína Arbénina, que llevan sus caras al descubierto, caigan víctimas de la "mascarada de la vida" universal. Nína se convierte en una víctima inocente de una intriga confusa. Arbénin, con su mente orgullosa, fuerza de voluntad y perseverancia moral, es víctima de su propia experiencia y de su profundo conocimiento de la sociedad aristocrática. El final trágico del drama (Arbénin, tras envenenar a la inocente Nína por celos, se vuelve loco) adquiere un significado simbólico: de la sociedad cruel y perversa no se puede escapar y la derrota está determinada de antemano; no hay fuerzas poderosas del alma ni fuerzas morales para sobrevivir y no morir. Por lo tanto, la pérdida de la razón garantiza la vida y trae la felicidad. Aquí se puede ver la enorme distancia histórica que separa a Arbénin de Čáckij, el protagonista de la comedia *El mal de la razón* de Griboédov: Čáckij está sorprendido por el hecho de que la razón pueda traer dolor, pero el protagonista del drama lermontoviano llega a una conclusión amarga y sarcástica sobre el bien de la locura, que da la vida y trae la felicidad. Además, las imágenes simbólicas de la mascarada y de la máscara unen dos planos clave del drama: el real y el filosófico. Lérmontov necesita la mascarada y la máscara para crear la imagen de la sociedad aristocrática como una muchedumbre anónima, sin rostro, contrastada con otra imagen: la del héroe romántico. En este sentido, la mascarada se convierte en símbolo de una sociedad destruida, en la que predominan la maldad y el desprecio, en la que todos se envidian entre sí y todos sospechan unos de otros entre intrigas, engaños y desconfianzas. Así en el drama de Lérmontov, la mascarada aristocrática real se convierte en una imagen filosófico-simbólica, perdiendo los detalles del baile real y de la vida real, en general. En los discursos de los personajes se inmiscuye el autor, que a través de los monólogos y diálogos de otros personajes explica la esencia del conflicto, revela el significado de la mascarada, describe al hombre moderno y su época, elevando el contenido de los monólogos, de las réplicas y de todo el drama al nivel filosófico y relacionándolo con las categorías del bien y del mal, de lo ideal y lo antiideal. El núcleo de la trama se basa en una intriga de amor, que, al igual que en *Othelo* de Shakespeare, se complica por motivo de una traición imaginaria. El

motivo de la acción principal es el error de Arbénin al desentrañar el misterio de una intriga y de una traición amorosa. La acción se desarrolla en torno a un héroe central, y el nudo dramático se asemeja a la citada tragedia de Shakespeare, donde el protagonista comete un error. Sin embargo, los caracteres de Othelo y de Arbénin se diferencian: si Othelo no es tan celoso, sino crédulo y confiado, entonces Arbénin, por el contrario, no confía en nada ni en nadie, y sus celos son especiales: surgen no solo por el amor hacia Nína, sino también por los ideales claros, sin mancha, que parecen ser destruidos por la infidelidad de la esposa. Es inevitable un trágico error por parte del protagonista de *El baile de máscaras* como drama romántico. Este error no consiste solo en que Arbénin creyera en la traición de su esposa (esto es solo la expresión externa del error más decisivo del que Arbénin no es completamente consciente) sino que su principal error está dentro de sí mismo: al romper con la sociedad y comenzar una nueva vida, Arbénin se aseguró de que sus fuerzas internas eran tan poderosas que él se había convertido en una persona independiente y libre de la sociedad perversa, pero resulta, sin embargo, que la lucha entre las fuerzas divinas y las pasiones oscuras, y entre el bien y el mal en el alma de Arbénin no había terminado. En el alma de su esposa Nína realmente se abrió para él "un mundo hermoso", y él "resucitó para la vida y la bondad". En Nína, ve el contrapeso de la oscuridad y de la influencia del "genio hostil". De las palabras de Arbénin está claro que todo lo demoniaco en él no se había desvanecido ni desaparecido, pues las normas de la sociedad aristocrática seguían viviendo en el alma de Arbénin y solo se habían retirado temporalmente. Piensa que su error había sido confiar en Nína, pero en realidad, fue la pérdida de esta confianza y la convicción en la traición de la esposa, consecuencia de la moral distraída de la sociedad aristocrática, donde cada persona solo cree en sí misma, considerándose el único poseedor de la verdad. De esta forma, Arbénin se convierte en víctima de las circunstancias y de su educación. Otra prueba de la profunda penetración de la moral de la nobleza en el alma de Arbénin y de la inevitabilidad de su trágico error es su incredulidad hacia los sentimientos naturales, inherentes a Nína, y que ha mantenido en contra del entorno mundano. La ingenuidad infantil, la pureza, la ternura, el amor, el buen corazón y su brillante razón, ajena a las condicionantes y a los cálculos interesados, son los rasgos clave de su carácter, que contrasta con el de Arbénin y con el de los personajes de la sociedad aristocrática. En este sentido, el carácter de Nina se convierte en una medida de la evaluación del protagonista: si Arbénin se convierte de víctima en villano, Nína se convierte en una víctima inocente. De esta forma, las fuerzas demoníacas prevalecen en el alma de Arbénin: no puede perdonar a Nína, que es "culpable" desde su punto de vista. Según Arbénin, entregado a las fuerzas demoniacas, el mal solo puede ser derrotado por el mal. Sin embargo, al final del drama el protagonista, demasiado confiado en su infalibilidad, en su orgullo y en el derecho incondicional a un tribunal inapelable, sufre un colapso filosófico y moral: pierde a su esposa inocente y la felicidad, y se vuelve loco. Al final del drama, Arbénin reconoce la autoridad Suprema de Dios, se arrepiente y pide perdón, pero al mismo tiempo en sus últimas palabras reprocha

a Dios su crueldad. Se puede decir que Lérmontov tiene dudas respecto a la teoría romántica del derecho del protagonista fuerte y rebelde a la venganza. Por lo tanto, hay numerosas razones para considerar este drama como el fin del periodo temprano de Lérmontov y la transición a su creatividad madura.

El segundo periodo (1837-1841)

Los poemas líricos de la etapa madura de Lérmontov conservan numerosos rasgos de su obra temprana, pero también se caracterizan por otros específicos. En primer lugar, en la lírica de 1837-1841 se reduce notablemente el número de poemas de carácter autobiográfico. Ahora, el poeta busca presentar sus sentimientos en forma de razonamiento, alejándose del tono patético, tenso y puramente personal. En segundo lugar, aumenta el número de poemas "narrativos" sobre el mundo del ser humano, en el que la personalidad del autor penetra a través de los acontecimientos. En tercer lugar, hay poemas en los que el "yo" lírico pasa convencionalmente a un segundo plano, mientras que el primero lo ocupan los personajes "objetivos", separados de la imagen lírica del autor. Estas diferencias se deben a los cambios ideológicos y artísticos en la visión del mundo del poeta, que conlleva una renovación del sistema de géneros y de su lenguaje poético.

Por el tipo de expresión del "yo" lírico, los poemas del período maduro pueden dividirse en tres grupos: los monólogos lírico-filosóficos, los lírico-sociales y los lírico-psicológicos, escritos en nombre del "yo" lírico, por ejemplo, *Meditación* (Дума). En los primeros, el "yo" lírico no se revela directamente sino a través de las imágenes simbólicas, por ejemplo, *Tres palmeras*" (Три пальмы), *La roca* (Утёс); en los poemas lírico-sociales, el "yo" lírico o se sustituye por un personaje lírico independiente, y a menudo se selecciona la forma poética no individual, sino folclórica (leyenda, canción popular) o su imitación, por ejemplo, *Borodinó* (Бородино). Estos grupos pueden mezclarse entre sí, creando formas híbridas de manifestación del "yo" lírico.

Otro rasgo específico consiste en que, aunque Lérmontov en sus versos maduros se acerca a la gente corriente, entre él y otros personajes líricos sigue existiendo una distancia espiritual. Sin embargo, el poeta anhela comprender la vida popular y descubre la Rusia campesina, su naturaleza y su vida cotidiana, como ocurre, por ejemplo, en *Patria* (Родина).

Los valores espirituales y morales (la sed de unidad con el resto de seres humanos, el amor por la patria y por el pueblo) adquieren una importancia primordial para Lérmontov, si bien el poeta, al acercarse a este manantial espiritual puro y darse cuenta de que hay demasiadas cosas que lo separan a él de una persona corriente, no puede y no quiere rechazar su derecho a un destino especial y "extraño". Todo esto profundiza los rasgos trágicos de sus obras, cuyos rasgos específicos se reflejan en el poema *Patria* (1841), donde, Lérmontov calificó de "extraño" su amor por la patria. En contraposición a los clichés oficiales patrióticos del Estado, el poeta presenta los valores que le gustan a él personalmente. Por un lado, le atrae la mag-

nitud, la extensión, la grandeza de la naturaleza rusa, pero, por otro, le agradan los paisajes rústicos y la vida cotidiana de los campesinos. En este poema, lo majestuoso paradójicamente se relaciona con lo ordinario, lo diario. Por último, el poeta ama la patria no por los méritos de los antepasados ni por los hechos históricos gloriosos, sino simplemente porque la quiere tal como es. Por lo tanto, no sabe cómo responder a la pregunta: ¿por qué amas a la patria? El protagonista lírico responde ingenua y simplemente: La amo, pero yo mismo no sé por qué.

El mismo sentimiento personal patriótico se refleja en el poema *Borodinó* (1837), aunque de otro modo: en lugar del "yo" lírico del poeta, en esta composición aparece otro personaje lírico: el viejo soldado artillero que habla con orgullo y dignidad de la famosa batalla en el campo de Borodinó que tuvo lugar cerca de Moscú en la guerra contra Napoleón. La idea clave de esta obra es la unidad espiritual de todos los rusos que mantuvieron su juramento y que estaban dispuestos a sacrificar sus vidas por su tierra natal. Estilísticamente, esta unidad aparece realzada por el hecho de que Lérmontov no imita el lenguaje vulgar, ni estiliza el discurso del soldado, ni introduce palabras vulgares, refranes o proverbios. Es imposible distinguir el discurso del soldado del del oficial, del mismo coronel y del mismo poeta. El soldado en el poema *Borodinó* habla como el propio poeta. El tema elevado se expresa no por un lenguaje elevado o arcaico, sino por un lenguaje coloquial, cuya base es el lenguaje literario común de la época. Por lo tanto, los soldados y el poeta pertenecen a una sola cultura. En esto se encarnó el sueño de Lérmontov sobre la unidad de la cultura rusa, que se refiere al pasado, pero no al presente. Por el contrario, el tiempo heroico queda atrás. *Borodinó* no es solo un poema patriótico de una hazaña militar, sino también una elegía triste, en la que se refleja una reflexión amarga del poeta sobre el presente de Rusia y sobre su generación, que perdió la unidad armónica con la naturaleza y con el resto de las personas. En su opinión, a diferencia del pasado histórico, en la época actual no se encuentran personas íntegras, el espíritu de la generación está bifurcado, plagado de dudas. La reflexión constante ha debilitado la voluntad y ha privado de la capacidad de actuar. La sociedad se ha dividido y entre el pueblo y la nobleza ha aparecido un abismo cultural.

Un presente sombrío y sin gloria aparece en las obras maduras de Lérmontov, principalmente en forma de monólogos lírico-filosóficos, lírico-sociales, lírico-psicológicos y en poemas filosóficos simbólicos. Así, el tema de la generación perdida se refleja en la elegía *Meditacion* (1838), donde el poeta analiza el estado actual del alma y del espíritu de su generación; se centra en el pensamiento directo, cuyo proceso ocurre como si fuese, cuando se escribe este poema. La sincronía de la experiencia y de su expresión es un rasgo característico del monólogo lírico. Otro rasgo diferenciador es que, según Lérmontov, la generación presente no está relacionada con el pasado, sino con el futuro. Aquí hay similitudes con las ideas de los "decembristas" que constantemente apelaban a los descendientes y "juzgaban" a sus contemporáneos en términos de generaciones futuras.

Meditacion comienza con una nota elegiaca, pero pronto aparecen la burla, la ironía y la invectiva. En ella se combinan un vocabulario elegiaco ("da pena ver a

mi generación") con un léxico elevado, característico de la oda y del poema oratorio (arcaísmos, eslavonismos, personificaciones poéticas, antítesis, repeticiones, aforismos):

Meditación (fragmento)

Da pena ver a mi generación:
su porvenir es vago e inconsistente.
La abruma una estéril reflexión
y así envejece, escéptica e indolente.
No bien nacidos, de los padres heredamos
sus yerros, su sapiencia tardía,
y ya la vida, cual caminos llanos
o un festín ajeno, nos hastía.
A la bondad y el mal indiferentes,
buscamos, antes que luchar, ceder,
huyendo riesgos temerosamente,
sumisos, como esclavos, al poder.
Así, precoz, el fruto desmedrado
que pende entre flores, prematuro,
no agrada a nuestros ojos, arrugado,
y cae sin llegar a ser maduro.[52]

Tras comenzar como una elegía filosófico-social e, incluso, política, *Meditación* se extiende más allá de sus límites y se convierte en un monólogo lírico oratorio, adquiriendo los rasgos específicos de la oda civil. Como resultado, ambos géneros–pierden sus rasgos canónicos y, en general, aparecen de una forma híbrida: un monólogo filosófico en el que se mezclan los rasgos característicos de la elegía meditativa y de la oda civil. La posición de Lérmontov en *Meditación* se ve doble: el "yo" lírico está separado y, al mismo tiempo, no separado de sus contemporáneos. Lérmontov está cerca de su sufrimiento y de su culpa, y, por lo tanto, busca enfocar la experiencia lírica, al pensar en sí mismo como una persona más de la "multitud". Él tiene sus mismas dolencias morales, pero a diferencia de ellos, que no se habían dado cuenta de su "enfermedad", el poeta es plenamente consciente. Esto lo eleva por encima de su generación y le da derecho moral a condenarla severamente.

En los primeros versos de *Meditación* —"*Da pena ver a mi generación*"— se define el lugar del poeta y la distancia que existe entre él y sus contemporáneos, cuyo destino no puede reconocer como "normal". Este sentimiento doloroso e

52. M. Lérmontov (2014): *Poemas. Poesías líricas.* Traducción de Mijail Chilikov. Ediciones Cátedra, p. 221.

inquebrantable de preocupación y de resentimiento penetra en los versos, que se convierten en un manifiesto poético.

Junto a los versos líricos sociales, Lérmontov escribe otros poemas filosófico-simbólicos en los que aparece el mundo brillante y compasivo que Dios creó. Entre ellos destacan: *Una rama de Palestina* (Ветка Палестины), *Cuando ondea, amarillo ya, el trigo…* (Когда волнуется желтеющая нива...), *Oración* (Молитва), etc. El poema *Una rama de Palestina* se relaciona con la tradición del Romanticismo alemán, concretamente la fuente de esa obra lermontoviana es el poema *Graf Eberhards Weißdorn* del poeta romántico alemán Johann Ludwig Uhland, que fue traducida en 1832 al ruso por Vasílij Žukóvskij y recibió el titulo de *El viejo caballero* (Старый рыцарь). Según la trama ya bien conocida, el protagonista, un valiente caballero medieval, llevó consigo una rama "del Olivo Sagrado" en todas las batallas en las que luchó; de la rama traída de Palestina creció un árbol y ahora el viejo caballero, sentado debajo de él, recuerda las antiguas batallas. Sin embargo, Lérmontov interpreta el conocido tema de otro modo: en lugar de cómo recuerdo, prefiere desarrollar más los motivos del "sueño" y de la imaginación. El poeta se centra en la imagen de la rama de Palestina como testigo de los acontecimientos en la tierra Santa ("rama de Jerusalén"), en el Santo Castillo como guardián de la santidad ("un firme centinela") y en sus santos símbolos de fe ("imagen santa, cruz dorada..."). El destino de la rama de Palestina no está exento de dolores y males: La rama de palmera está condenada a la separación de su árbol nativo, pero el destino fue misericordioso con ella, al rodearla de naturaleza, de gente devota que apreciaba la pureza de la Tierra Santa, del agua, del sol y de los cánticos elevados: las oraciones y las tradiciones de la antigüedad.

Una rama de Palestina (fragmento)

Di, ¿dónde, rama de palmera,
traído desde Palestina
crecido habías, en qué tierra?
¿Qué valle ornabas? ¿Qué colina?

¿Te acariciaba el sol de Oriente
en las riberas de Jordán?
¿Te sacudía ferozmente
de Líbano el vendaval?

¿Un salmo antiguo entonaban
u oraban hijos de Sión,
al tiempo que te entrelazaban
con mirto y sauce llorón?[53]

53. M. Lérmontov (2014): *Poemas. Poesías líricas.* Traducción de Mijail Chilikov. Ediciones Cátedra, p. 272.

En el poema se distinguen claramente dos mundos diferentes: Palestina y "este mundo", en el que la rama de Palestina es un invitado casual, que simboliza la santidad, la paz y la armonía en el mundo de las ansiedades y de las penas. En "este mundo", en oposición a los Santos Lugares, hay separación, muerte, tristeza, y sufrimiento. La rama de Palestina, sin ser "feliz", es, al menos, "recompensada", por lo que está en un mundo armonioso y hermoso. El personaje lírico carece de esa posibilidad: no solo albergan en él la ansiedad interna, la duda y el sufrimiento, sino que también existen fuera de él —ni en la tierra ni en el cielo— no hay "paz ni alegría". Sin embargo, cuando se le pregunta a la rama de Palestina sobre la posibilidad de la felicidad, el protagonista al final tiende a creer que la belleza y la armonía son posibles, y por lo tanto, también lo son la reconciliación, el acuerdo con Dios y el reconocimiento de su grandeza.

Si en el poema *Una rama de Palestina,* la personalidad del poeta se refleja por medio de otras imágenes, pues no hay confesión personal, en el poema *Cuando ondea, amarillo ya, el trigo…* el "yo" lírico se revela abiertamente. Si en el poema *Una rama de Palestina* se mantiene la distancia entre el personaje lírico y otros, incluyendo las imágenes de naturaleza, en el poema *Cuando ondea, amarillo ya, el trigo…* esta distancia se reduce: cuando ante la visión mental del poeta pasan los paisajes favoritos llenos de belleza natural y de vitalidad, siente entonces internamente la grandeza de Dios y se reconcilia con el mundo que Él creó:

Cuando ondea, amarillo ya, el trigo
y en el pinar musita el aire soñoliento,
y en la espesura de las frondas escondido,
trasluce el ámbar de un fruto suculento;

cuando a la hora del crepúsculo rosado
en un calvero se despierta un muguete
con el rocío diamantino esmaltado
y se inclina saludando gentilmente;

cuando las aguas de una fuente rumorosa,
mi pensamiento sumergiendo en sueño vago,
susurran tierno una saga misteriosa
de lueñes tierras que atrás se han quedado,

me deja entonces de abrumar el desconsuelo,
recuerdos mustios no arrugan ya mi frente,
la dicha vuelve a mi alma nuevamente
y puedo ver a Dios allá en el cielo… [54]

54. M. Lérmontov (2014): *Poemas. Poesías líricas.* Traducción de Mijail Chilikov. Ediciones Cátedra, p. 272.

Sin embargo, esto solo es posible a través de la contemplación de la naturaleza y de su percepción estética. Salir del mundo de la naturaleza está plagado de conflictos. En general, la presencia de Dios no se siente por la razón, sino por las sensaciones, por eso, siempre es misteriosa para el poeta. El mundo supremo se refleja a través de la belleza o de la vida interior especial.

En el periodo de 1837-1841, Lérmontov también crea poemas objetivamente narrativos en los que el "yo" lírico pasa convencionalmente a un segundo plano, mientras que el primero queda para los personajes "objetivos", separados de la imagen lírica del autor. Entre este tipo de poemas destacan ante todo los famosos *El poeta* (Поэт), *El profeta* (Пророк), *La muerte del poeta* (Смерть поэта), *Salgo solo al camino….* (Выхожу один я на дорогу...), etc. En este sentido, el poema titulado *El poeta* adquiere gran importancia. Se divide en dos partes. En la primera se explica el destino del puñal: la comparación del puñal con la palabra del poeta o, por el contrario, la palabra del poeta con el puñal tiene una larga tradición en la poesía occidental. En la segunda parte, el destino del puñal se compara con el del poeta: ambos destinos se describen en tiempo pasado y en presente. Los destinos de cada uno son trágicos, y, en este sentido, similares. Según Lérmontov, el pasado es un momento heroico que se ha ido irrevocablemente. En el presente, el antiguo puñal no es necesario como arma de combate y se convierte en un juguete hermoso y caro ("Reluce el oro que adorna mi puñal…", "y brilla en las paredes tapizadas, ¡inofensivo, su mortal acero!"). Junto con el pasado heroico desaparecieron en la eternidad la valentía y la gloria. En este poema por medio de la imagen simbólica del puñal se refleja el siguiente pensamiento típico lermontoviano: todo lo heroico permaneció en el pasado, todo lo natural cedió ante lo artificial, y como resultado de estas pérdidas vino la soledad y la muerte espiritual. La misma tragedia también afectó al poeta que perdió su predestinación y su vocación:

(fragmento)

¿Así no eres tú, poeta, que has faltado
a tu destino en tiempo decadente,
y tu gran don, de todo el mundo admirado,
lo has cambiado por el oro reluciente?[55]

Sin embargo, el poeta destaca una cierta diferencia entre el destino del poeta y el del puñal. El puñal no fue "culpable" de su trágico destino, no fue él quien lo cambió, no se convirtió en otra cosa por su "voluntad". La motivación del cambio de destino del poeta es doble: por un lado, no depende de él mismo ("en tiempo

55. M. Lérmontov (2014): *Poemas. Poesías líricas.* Traducción de Mijail Chilikov. Ediciones Cátedra, p. 233.

decadente...”), y por otro, el poeta es responsable de este cambio (“y tu gran don, de todo el mundo admirado, lo has cambiado por el oro reluciente...”). El puñal aparece en tercera persona (“él”), pero sobre él se habla en primera persona (“mi puñal”). La actitud hacia el poeta es diferente: la opinión de la “multitud” sobre él es arrogante, desdeñosa y familiar (“tú”, “tu verso”, “tu lengua”) y, al mismo tiempo, distante. La voz del “yo” lírico en la primera parte corresponde a la de la “multitud” en la segunda. Al principio, el narrador cuenta la historia del puñal, y luego la “multitud” transmite la historia del poeta, que es idéntica al “yo” lírico, que no es otro, que el poeta, el cual escucha los reproches y las acusaciones de la “multitud”, por eso, el trágico problema del poeta se convierte en una culpabilidad trágica. En *El poeta* aparecieron “la verdad” del poeta y “la verdad” de la “multitud”.

En otro poema titulado *El profeta* (Пророк) (1841), “la verdad” del poeta y “la verdad” de “la multitud” son incompatibles. El poeta, profeta en la obra lermotoviana, se representa como un justo, un santo que guarda el mandamiento de Dios:

El Profeta (fragmento)

Un día el divino Hacedor
me otorgó el don omnividente,
y desde entonces leo el rencor
y vicio en los ojos de la gente.

Me dediqué, profeta, a anunciar
de santo amor las prédicas sinceras,
mas todos se pusieron a tirar
a mí con violencia sus piedras.

Yo me vestí de luto y escapé,
huyendo de urbes, solo y humillado,
y en el desierto un asilo encontré,
cual ave, por el cielo amparado.

Cumpliendo el mandamiento del Señor,
me son salvajes bestias obedientes,
y estrellas me obsequian su fulgor
atentas mis prédicas solemnes.[56]

56. M. Lérmontov (2014): *Poemas. Poesías líricas.* Traducción de Mijail Chilikov. Ediciones Cátedra, p. 234.

Sin embargo, en la actualidad, la "multitud", al igual que en el poema *El poeta*, no reconoce en él al profeta. En la tierra predominan el mal y los vicios, los sentimientos y las pasiones opuestos a los "mandamientos" de Dios. Por lo tanto, "el don omnividente" para la "multitud" del profeta no significa nada para la multitud:

¡Miradlo, hijos! ¡Que infeliz se ve!
Tan lívido, parece un moribundo,
Descalzo y pobre como un vagabundo.
¡Mirad como lo tratan con desdén! [57]

Por supuesto, la verdad no está en el lado de la "multitud", que está ocupada en preocupaciones materiales y reprocha al profeta su pobreza, sino en el lado del profeta, porque el refugio de la verdad es el "desierto", el desinterés, el desprecio por la riqueza y la concentración en la vida espiritual. Aquí es importante el hecho de que el profeta y la "multitud" se rechazan entre sí y no pueden encontrar un lenguaje común. También es evidente que la culpa la tiene la "multitud".

El conflicto entre el poeta y la "multitud" también se convierte en el tema principal en otro conocido poema *La muerte del poeta* (Смерть поэта) (1837). Las acusaciones caen sobre la "multitud"; aquí Lérmontov se dirige directamente a la sociedad aristocrática rusa a la que acusa de la muerte de Púškin. *La muerte del poeta*, escrito justo después de tan luctuoso suceso, es un monólogo lírico en el que el discurso enojado del autor está formado por pasajes que cambian drásticamente su ritmo, su tonalidad y su estilo. Por un lado, el poeta utiliza un léxico elevado, que se remonta al género de la oda, pero, por otro, aparece un discurso reflexivo y meditativo, característicos de la elegía. El ritmo y el discurso transmiten las emociones amargas y apasionadas del poeta, llenas de resentimiento y de ira. En el poema hay héroes (Púškin y Lénskij, personaje de la novela en verso *Evgénij Onégin*) y antihéroes (el oficial d'Anthès, asesino de Púškin y la "multitud"). Lérmontov en su discurso sobre Púškin utiliza estilos propios de la oda y de la elegía:

La muerte del poeta (fragmento)

Murió el bardo, de su honor esclavo,
cayó por la calumnia abatido,
el pecho por el plomo atravesado
y el alma llena de anhelo vengativo.
No soportó el vate orgulloso
aquel ultraje infame, solapado,

57. M. Lérmontov (2014): *Poemas. Poesías líricas.* Traducción de Mijail Chilikov. Ediciones Cátedra, p. 234.

y desafió al mundo oprobioso,
cual antes solo… y asesinado[58]

Sin embargo, cuando Lérmontov se dirige a la "multitud", en el poema predomina el estilo de la sátira, revelando los vicios de la sociedad aristocrática rusa. Aquí podemos ver un ejemplo del estilo satírico:

La muerte del poeta (fragmento)

Y vos, soberbios herederos
de padres, por el crimen elevados,
pisoteabais, siervos altaneros,
escombros de linajes humillados.
Lacayos ruines, rodeáis el trono,
Verdugos sois del Genio y Libertad.[59]

Hay que destacar que la imagen de Púškin en esta composición está rodeada por un halo de poeta romántico sublime. En este sentido, Lérmontov no solo escribió un poema sobre la muerte de Púškin, sino también sobre su destino, en general, porque en este poema se unen la imagen romántica de Púškin y la del poeta. Los hechos y la biografía real del Púškin tardío se mezclan con la "biografía" ficticia y generalizada del poeta romántico. Su imagen en el poema de Lérmontov no coincide con la real, ni con los personajes líricos de su poesía. Por ejemplo, Púškin, en sus poemas, fue capaz de elevarse por encima de la maldad de la vida, del alboroto, del caos, del desorden y buscaba la armonía. Pensaba en la vida y no en la muerte, no le gustaba la imagen de un creador que se enfrentaba solo a la "multitud" y se ponía por encima de ella ("desafió al mundo oprobioso, cual antes solo ..."). Finalmente, Lérmontov compara a Púškin metafóricamente con Jesucristo. Todo esto tiene poca relación con el Púškin real, pero es bastante compatible con la imagen romántica del "poeta elegido", cuyo conflicto con el mundo que lo rodea parece trágicamente irresoluble. La muerte de Púškin sirvió para que Lérmontov encarnara la imagen del "poeta sublime", obligado a vivir entre una "multitud" hostil que sufre en soledad espiritual y sacrifica su vida, como Cristo, por la verdad y la gente.

Además, *La muerte del poeta* es un intento de Lérmontov de establecer un contacto directo con el zar, así como de alcanzar el consenso y la armonía nacionales. Su detención por haber publicado este poema disipó estas esperanzas: se hizo evidente que el zar no necesitaba al poeta, al que no apoyaba en su idea de

58. M. Lérmontov (2014): *Poemas. Poesías líricas.* Traducción de Mijail Chilikov. Ediciones Cátedra, p. 209.

59. M. Lérmontov (2014): *Poemas. Poesías líricas.* Traducción de Mijail Chilikov. Ediciones Cátedra, p. 213.

la unión entre el soberano y el pueblo sobre la base del amor, sino que buscaba el apoyo de la aristocracia cortesana. Tras el arresto, Lérmontov tuvo que buscar un nuevo apoyo a su creatividad poética, basado en la realidad, de esa forma empezó a analizar la vida real con todos los fenómenos sociales y acontecimientos históricos que se producían en ella.

En el período maduro de 1837-1841, Lérmontov escribió algunos poemas románticos, entre los que destacan: *El canto del zar Iván Vasíľevič, del joven opríčnik* [60] *y del gallardo mercader Kalášnikov* (Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова), *El fugitivo* (Беглец), *Mcýri* (Мцыри) y *El demonio (*Демон). En el poema *El canto del zar Iván Vasíľevič, del joven opríčnik y del gallardo mercader Kalášnikov* se refleja el tema histórico lérmontoviano característico del choque del pasado y del presente, que aquí adquiere el significado folcórico-épico de los acontecimientos reales. Se basa, como ya se ha dicho, en material folclórico y se orienta a géneros populares como la balada histórica, la canción épica heroica, la canción histórica, etc. Los acontecimientos del poema tienen lugar en la edad media rusa, concretamente en la época de Iván el Terrible, por eso, Lérmontov aprovechó un amplio material folclórico, en particular las canciones históricas sobre dicho zar. El origen folclórico se percibe en todo el texto de *El canto del zar Iván Vasíľevič, del joven opríčnik y del gallardo mercader Kalášnikov*: en la estructura del discurso popular, en la estilística, en el léxico y en la sintaxis. El carácter épico de este poema se enfatiza en el hecho de que esa obra se interpretaba por los bardos antiguos llamados *gusljary* [61], quienes, al mismo tiempo, lo creaban y lo cantaban. Por lo tanto, los acontecimientos en este poema se describen no en nombre del autor, sino en nombre de los poetas populares épicos. Los *gusliary* aparecen al principio de este poema, se dirigen directamente a los lectores en cada capítulo y aparecen también al final. Hay que destacar que todos los personajes hablan en un lenguaje folclórico. Por un lado, la trama muestra la división del mundo patriarcal, y, por otro, su contenido se contrapone a la modernidad, al igual que el pasado heroico-trágico desaparecido contrasta con el presente sin gloría y sin heroísmo. *El canto del zar Iván Vasíľevič, del joven opríčnik y del gallardo mercader Kalášnikov* contenía un significado artístico y social moderno, por lo que el comerciante Kalášnikov y el *opričnik* Kiribéevič pueden considerarse como los típicos héroes antagonistas de la obra lérmontoviana, pues reflejan dos principios conflictivos: el patriarcal que se relaciona con la persona sencilla que desempeña

60. Opríčnik es una palabra del idioma ruso antiguo que refería a los individuos destinados a servir en la Opríčnina, o dominio territorial propio del zar Iván el Terrible de Rusia. Esta organización fue creada en el año 1565 con la finalidad de reforzar el poder personal del zar en oposición a la aristocracia tradicional de los boyardos [vid. § 2.7.1.2.5.].

61. *Gusljár* era un bardo antiguo ruso que interpretaba canciones épico-heroicas y baladas históricas tocando el instrumento antiguo musical llamado *gúsli* (en ruso гусли y en español *guzla*), el instrumento de cuerdas múltiples más antiguo de Rusia.

el papel de un héroe vengador, que lucha y muere por su honor, y el personal que se refleja en un héroe individualista, castigado justamente por el abuso del honor, la violación de la "ley cristiana", las costumbres dominantes y las normas de la conducta social. Si la imagen de Kalášnikov se relaciona con la idea medieval de la "caballerosidad" rusa, cuyo representante es inesperadamente el comerciante, y no el boyardo o el noble, la de Kiribéevič incluye la idea del fundamento romántico, demoníaco, egoísta y malvado, que destruye la integridad del mundo patriarcal y que es generado por el despotismo del poder del zar. Como resultado de este enfoque épico-romántico de la historia, los caracteres de los personajes clave conservan rasgos épicos, y, al mismo, rasgos lírico-románticos. Stepán Kalášnikov no protesta contra el sistema estatal existente, sino contra su violación, no está de acuerdo con la destrucción de los pilares habituales de la vida, protege las normas humanas y las históricas, consagradas por la tradición y la ley cristiana, y que están establecidas desde tiempo inmemorial. En este sentido, su protesta está relacionada con la defensa del estilo patriarcal en el que se siente protegido. El *oprichnik* Kiribéevič y el zar Iván el Terrible, tras violar normas morales centenarias, tampoco respetan la ética humana, ni la libertad ni el honor personales. Desde este punto de vista, Kiribéevič parece un individualista arbitrario y el zar Iván el Terrible, un tirano.

La penetración de Lérmontov en las particularidades de la Edad Media le da al poeta la oportunidad de crear la imagen habitual del héroe vengador, que pierde el monopolio egoísta, pues su protesta en este caso coincide con el punto de vista popular y encuentra apoyo en ella. En el resentimiento personal, Kalášnikov vio un significado público: Kiribéevič con su verdad y conciencia no solo le insultó a él y a su familia, sino también a todo el pueblo. Para Lérmontov, la era de Iván el Terrible es importante en términos de relaciones entre las personas. Entendió esta época como el período de la ruptura de las relaciones familiares y las relaciones entre las generaciones, entre las cuales se nota el antagonismo que deforma la naturaleza auténtica de las personas, amenaza su unidad y consentimiento, y destruyen los orígenes y la psicología populares. A Kiribéevič, el portador de la arbitrariedad personal que destruye las relaciones genéricas aceptadas y asimiladas por todo el pueblo, se le opone Stepán Paramónovič Kalášnikov, defensor de las costumbres populares y de la ley cristiana. Por lo tanto, la protesta romántica de Kalášnikov obtiene un amplio matiz épico.

Otro poema clave, escrito en el periodo de madurez, *Mcýri* [62] (1839) incluye el tema "caucásico" romántico de la libertad. El protagonista, tras caer prisionero de un general ruso, fue enviado a un monasterio, donde fue salvado por los monjes, pero ese monasterio se convertiría en cárcel para el joven rebelde. Mcýri es valiente, busca con toda su alma la libertad, quiere huir del monasterio a las montañas, a su tierra natal y vivir de acuerdo con las costumbres de los antepasados, pero no lo

62. En georgiano 'novicio'.

consigue: intenta huir pero los monjes lo encuentran en el bosque y lo vuelven a encerrar en el monasterio. El carácter de Mcýri está etiquetado en el epígrafe que se relaciona con la Biblia (I Samuel, XIV, 43): "Ciertamente probé un poco de miel y he aquí que moriré". El epígrafe adquiere un significado simbólico y demuestra no tanto la alegría de la vida del Mcýri, cuanto la trágica fatalidad de su destino. Todo el poema es una confesión-monólogo de Mcýri, donde actúa como el principal personaje y narrador.

Mcýri es principalmente un héroe de acción, de actuación inmediata. Vivir para él tiene el sentido de "actuar". La huida del monasterio en el entorno natural significa regresar a su patria, al país de los padres, a sí mismo, a donde lo llama "el poderoso espíritu", que le fue dado desde su nacimiento. Sin embargo, su estancia en el monasterio le dejó huella: su cuerpo se debilitó y sus fuerzas físicas no coincidían con el poder de su espíritu porque estaba lejos del entorno natural y estaba siendo educado en un estilo extraño e artificial. El conflicto interno —el poder del espíritu y la debilidad del cuerpo— se expresa a través de una antítesis clave: el mundo natural abierto y del mundo cerrado y sombrío del monasterio. Por medio de esa contraposición se refleja la idea principal: el poderoso espíritu está condenado a la muerte, si se encuentra en el ambiente extraño y lejano de su cultura natal. Sin embargo, Mcýri tras huir del monasterio a las montañas, no pudo adaptarse de nuevo a la naturaleza. En la base de la trama, por lo tanto, se encuentra la situación romántica tradicional: la fuga de un héroe excepcional de la esclavitud, que no es una adhesión a otro estilo cultural, sino un regreso a su entorno nativo. En este camino a la libertad, el héroe sufre una derrota, sin embargo el destino individual excepcional se compara con la eternidad y se disuelve en ella, y esto contribuye a la reconciliación del poema.

Otro poema romántico clave, *El Demonio* (Демон), compuesto por Lérmontov a lo largo de diez años (su revisión final se produjo en 1839), publicado por primera vez en el extranjero, tras la muerte del poeta.

La trama de *El Demonio* se relaciona con la leyenda bíblica del ángel caído, que primero servía a Dios, pero que luego entró en conflicto con él porque lo consideraba injusto y toleraba la existencia del mal en el mundo. La imagen del Demonio se remonta a la antigua profecía de la caída de Babel, en la que se hablaba de un ángel caído que protestó contra Dios. Tras abandonar a Dios, el ángel se convirtió en un demonio, sirviente de Satanás, fue castigado y condenado a la inmortalidad y al exilio eterno. Pero posteriormente, el ángel caído se desilusionó con Satanás y empezó a buscar la reconciliación con Dios. La trama de la antigua leyenda recoge el conflicto de los héroes gigantes (Satanás, el Demonio) con Dios. Por lo tanto, el lugar de la acción es el espacio astral, todo el universo. La tradición literaria de la interpretación de esta trama mística se remonta al poema *El paraíso perdido* de John Milton.

Lérmontov escribió *El Demonio* para narrar lo que sucedió tras la caída del ángel de Dios y después de la decepción del demonio con Satanás. Las preguntas esenciales que plantea en el poema son las siguientes: ¿Es posible la redención

de los pecados y regresar al seno de Dios, si el héroe del poema, el Demonio, no renuncia a sus creencias anteriores? ¿Puede reconciliarse con Dios el que no acepta Su mundo, y sigue siendo individualista, contraponiendo su "yo" a todo el mundo? ¿Puede el ángel caído, que busca de nuevo el beneplácito de Dios, hacer el bien?

Para resolver estas cuestiones artísticas, Lérmontov presenta dos ideas. Una de ellas es la idea romántica del amor que salva de la soledad y del exilio. Se supone que al amar a una mujer terrenal, el Demonio puede volver a unirse al mundo de Dios. La mujer con su amor debe revivir al héroe, que se interpondrá en el camino del bien. La segunda idea se opone a la primera: si el amor terrenal es beneficioso para el Demonio, el sentimiento de este hacia la mujer es perjudicial para ella. En el poema de Lérmontov, la pasión diabólica conduce a Tamára, la protagonista, a la muerte. Por lo tanto, el poema se basa en dos ideas incompatibles, opuestas, que se implementan en el conflicto romántico que adquiere un carácter místico y que refleja una gran batalla entre Dios y el Demonio. En este conflicto clave, la trama amorosa adquiere gran importancia. Cuando el Demonio sintió el deseo de nacer de nuevo, pensó que lo podría conseguir, gracias al amor, por lo que su sentimiento por Tamára se apodera totalmente de él, pues a través de ese amor, espera orgulloso volver a disfrutar de la armonía mundial. La belleza viva de Tamára simboliza para el Demonio la felicidad perdida que quiere recuperar. Por lo tanto, el amor llenó el alma de aquel y expulsó de ella todos los demás deseos. La pasión sobrenatural lo convirtió en un poeta con un discurso sobrenatural musical con el que encanta y tienta a Tamára.

Al invadir la vida de Tamára, el Demonio destruye un mundo estable e ingenuo de integridad patriarcal. Su amor por Tamára está lleno de egoísmo: él la necesita para su propio renacimiento. La crueldad de la intención del Demonio es que el alma terrenal de Tamára y la no terrenal del Demonio son incompatibles y no puede haber armonía entre ellas, por lo que el amor de Tamára por el Demonio significa, al igual que el del Demonio por Tamára, la su muerte o el colapso de las esperanzas del Demonio. El encuentro con el Demonio significa que Tamára pierde su naturalidad y el amor terrenal es reemplazado por una pasión poderosa y sobrehumana. Desde ese momento, las contradicciones desgarran y atormentan el alma de Tamára, que se convierte así en campo de batalla de las costumbres, los fundamentos patriarcales y el nuevo, sentimiento "pecaminoso". El Demonio conquista el corazón de la mujer terrenal, tras sentir una profunda compasión por el sufrimiento del espíritu del mal y con la esperanza de su renacimiento, Tamára le responde con amor y sacrifica su vida por ese amor. Sin embargo, el amor sobrenatural del Demonio es devastador para ella: su beso está lleno de veneno mortal y Tamára muere en el momento en que la besa el espíritu maligno. Un ángel la salva del encanto tentador y del poder del Demonio y lava con lágrimas su alma pecaminosa: Dios había enviado la "prueba" de que amara al Demonio para conseguir que él se convirtiera en un espíritu bueno. En otras palabras, Tamára trató de conducir al Demonio al bien a través del amor, sacrificando su vida, y, por lo tanto, haciendo una buena acción por la que merece el perdón de Dios. Al final del poema (la salvación del alma "pecaminosa" de Tamára

por Dios) se recoge simbólicamente el fracaso del Demonio, cuyos anhelos de libertad, su protesta apasionada contra el ser injusto, sus ansiosas búsquedas del espíritu inquieto, que exige la verdad, no pudieron llevarse a cabo porque quería alcanzar la armonía por medio del mal. El demonismo, por muy "elevado" y "poético" que sea, siempre es cruel, sin sentido y destructivo. Esta contradicción es implacable y, por lo tanto, la rebelión individualista está condenada al fracaso. Pero tratar de resolver este conflicto de escala mundial tiene sentido. En otra de sus obras clave en prosa *Un héroe de nuestro tiempo* (Герой нашего времени), Lérmontov planteó de nuevo resolver problemas existenciales.

Un héroe de nuestro tiempo (1838-1840) es la obra clave del periodo de madurez artística de Lérmontov. Se compone de varias narraciones, cada una de las cuales está escrita en diferentes estilos. La narración titulada *Béla* (Бэла) es una mezcla de ensayo y novela romántica sobre el amor de un hombre noble, civilizado y una muchacha caucásica que creció en el mundo de la naturaleza salvaje; la narración *Maksím Maksímyč* (Максим Максимыч) es una mezcla de ensayo de carácter realista y de literatura de viajes. *El diario de Pečórin* (Журнал Печорина) pertenece al género epistolar y no es más que un diario de confesión, un género cercano al de la narración-confesión o novela-confesión, característico de la literatura francesa (*Confesión* de Jean-Jacques Rousseau, *La confesión de un hijo del siglo* de Alfred de Musset). *El diario de Pečórin* incluye una serie de narraciones: *Tamáń* (Тамань) que es una mezcla del poema romántico y de balada, *La Princesa Mary* (Княжна Мери) narración de carácter realista y *El fatalista* (Фаталист), que es una narración filosófica. De este modo, Lérmontov creó un género "híbrido": una síntesis de la novela dramática de aventuras y del ensayo de viaje (*"Yo no escribo una novela, sino apuntes de un viajero"*) y así descubrió nuevas perspectivas estilísticas para la prosa rusa. Como se ha dicho antes, *Un héroe de nuestro tiempo* es un ciclo de narraciones que se concentra alrededor de un protagonista, Grigórij Pečórin. Su estructura se basa en un principio de composición doble: la vida de Pečórin se refleja de forma fragmentaria, se rompe el principio cronológico y se unen dos líneas narrativas (la del narrador y la de Pečórin). La primera es la historia de cuando se conocieron el narrador y el protagonista: el primer encuentro del autor-narrador con Maksím Maksímyč (la narración *Béla*); el segundo encuentro con Maksím Maksímyč (la narración *Maksím Maksímyč*); el autor-narrador al enterarse de la muerte de Pečórin publicó su Diario. La segunda línea narrativa es la cronología de los acontecimientos, es decir, la biografía de Pečórin en la que su vida se describe de forma fragmentaria, reflejándose los puntos culminantes de su vida; además, no se describen los acontecimientos siguiendo un orden. Las funciones de la doble composición son las siguientes: por un lado, crea la complicidad del desarrollo del tema, y, por otro, introduce al lector en el mundo interior de Pečórin, descubre las contradicciones de su carácter. El protagonista, Grigórij Pečórin, tiene una serie de características espirituales y mentales distintivas, que se remontan a la imagen del Demonio en el poema con el mismo nombre de Lérmontov. Su rasgo principal es la capacidad de sentir fuertemente, junto a un extraordinario poder de

autoconocimiento. Desde este punto de vista, Grigórij Pečórin es el personaje más misterioso de la novela, pero no en un sentido místico, sino en el sentido de la imposibilidad de comprenderla completamente porque se distingue por su carácter inagotable del alma y el espíritu. En este sentido, Grigórij Pečórin se opone a todos los personajes de la novela: en comparación con el mundo espiritual del resto de ellos es unilateral y bastante agotador, mientras que la vida interna del personaje central es fundamentalmente inconcebible. Cada narración descubre algo en Pečórin, pero no lo descubre en su totalidad, dejando sin resolver las contradicciones en el carácter del héroe. La razón de esta encarnación del héroe se debe, al menos, a tres circunstancias. En primer lugar, el noble ruso típico de la época de Lérmontov, cuya naturaleza y psicología se reflejan en Pečórin, es un fenómeno transitorio. El hombre pensante de aquel tiempo, que está estancado en los valores anteriores, y no ha encontrado otros nuevos, se encuentra atrapado en una encrucijada: su actitud hacia la realidad se ha convertido en una duda total, que es a su vez un poderoso instrumento para el conocimiento, la autoconciencia, el sufrimiento y la maldición y un instrumento para la destrucción, pero no para la creación. Mientras tanto, el hombre de aquel tiempo siempre está decidido a descubrir el sentido de la vida y el de la existencia, y a encontrar los valores positivos que le iluminen el mundo con un rayo espiritual, abriendo así la esperanza. En segundo lugar, el héroe es doble. Por un lado, es "el héroe de nuestro tiempo", un intelectual y espiritualmente la persona más importante de la novela. De hecho, el título "héroe de nuestro tiempo" no es irónico, no tiene un significado negativo oculto. Pečórin es realmente el héroe del tiempo, el mejor de la joven generación de los nobles. Por otro lado, Pečórin es un retrato, pero no de una persona sino un retrato compuesto de los vicios de toda nuestra generación, en su pleno desarrollo. Por lo tanto, Pečórin es un "antihéroe", es un representante de una generación antiheroica, de la que no pueden salir héroes. En tercer lugar, Pečórin está cercano al autor tanto por su pertenencia a la misma generación como por su organización espiritual. Sin embargo, eso no significa que el escritor haya dibujado su propio retrato sino que se opone bruscamente a considerar la imagen de Pečórin como un retrato del autor o de cualquiera de sus conocidos.

No es difícil observar que Pečórin está lleno de contradicciones. Es un héroe cuyos deseos espirituales son ilimitados y absolutos, tiene poderes inmensos y una sed insaciable de vivir. Relaciona su destino con el infinito y quiere resolver los enigmas esenciales del ser. Su pensamiento libre le conduce al conocimiento del mundo y a la autoconciencia. Estas propiedades son propias, por lo general, de la naturaleza heroica, que no se detiene ante los obstáculos y que ansía realizar sus deseos o intenciones más íntimos. No hay duda de que Pečórin es una personalidad poética, artística y creativa, pero en muchos episodios se representa como un hombre cínico, escéptico y sin escrúpulos. Y es imposible distinguir lo que constituye el germen de su personalidad: la riqueza de su alma o sus malas pasiones. No se entiende si el cinismo y la insolencia son una máscara o se han convertido ya en una verdadera cara.

En la novela *El fatalista* (Фаталист), Pečórin escribía que la duda destruía el alma y agotaba la voluntad y, en general, perjudicaba al hombre de su tiempo. Pero unas horas más tarde va a tranquilizar a un cosaco borracho que había matado a un oficial. Pečórin, que había tomado precauciones para no convertirse en víctima accidental de un asesino, lucha valientemente con él y con la ayuda de los cosacos lo reduce y lo ata, salvando a otras personas. En otros fragmentos de la novela, Lérmontov nos descubre otros rasgos de su carácter, cuando su alma no se ha desvanecido ni ha muerto: es capaz de ser sensible, de percibir la naturaleza, de disfrutar de la belleza y del amor. Por ejemplo, en la descripción de sus sentimientos antes del duelo con Grušníckij, Pečórin abre su alma y admite que ama la naturaleza como ningún otro hombre. Otro ejemplo: tras recibir una carta de su amada Véra con un aviso de que ha de irse urgentemente, el héroe "como loco" saltó a su caballo y echó a correr para verla. En este episodio, Pečórin, maquinador frío y hábil de los destinos de otras personas, se quedó indefenso ante su propia triste suerte: tras perder a su amada, el héroe llora amargamente, incapaz de detener sus lágrimas. Aquí se quita la máscara de egocentrista, y, por un momento, se ve su otra cara, quizá real, la verdadera. No pensó por primera vez en sí, sino en su amada Véra, y eso supuso victoria moral y espiritual sobre sí mismo.

La búsqueda de la verdad, emprendida por Pečórin, no condujo al éxito, pero su camino principal es el de un hombre de pensamiento libre que cree en sus propias fuerzas naturales y que piensa que la duda lo llevará a descubrir el verdadero destino del hombre y el sentido del ser. Sin embargo, el individualismo destructivo de Pečórin, según Lérmontov, carecía de una perspectiva vital. Lérmontov en todas partes insinúa que Pečórin no aprecia la vida y que no le importa morir para deshacerse de las contradicciones de la conciencia que le traen sufrimiento y tormento. En su alma vive la esperanza secreta de que la muerte es la única salida para él. El héroe no solo destroza el destino de los demás, sino que —lo que es más importante— se mata a sí mismo. Su vida se ha quedado vacía, ha perdido su sentido. El afán por la vida no cancela las aspiraciones hacia la muerte, y el deseo de la muerte no destruye el sentido de la vida. Hay que destacar que en el carácter de Pečórin están presentes rasgos fuertes y débiles, "claros" y "oscuros", que no están equilibrados, pero que se condicionan mutuamente, son inseparables entre sí y son capaces de fluir uno hacia el otro. En este sentido, Lérmontov creó la primera novela psicológica de carácter realista en Rusia, en la que el papel esencial se relaciona con el proceso de autognosia del héroe. Durante el proceso de autoevaluación, Pečórin pone a prueba el poder de todos los valores espirituales que actúan como patrimonio interno de la persona: el amor, la amistad, la naturaleza, la belleza.

El análisis y la autoevaluación de Pečórin se refieren a tres tipos de amor: a una muchacha que creció en un entorno de montañas natural (*Béla*), a una misteriosa romántica "sirena", que vive cerca del mar (*Tamáń*) y a una muchacha noble aristocrática (*La Princesa Mary*). Sin embargo, en todas estas situaciones, el amor no supone un placer verdadero y termina de forma dramática o trágica. Pečórin se frustra de nuevo y se aburre. El juego del amor a menudo le crea un peligro que

amenaza su vida. Cada vez con más frecuencia el juego del amor se convierte en un juego con la vida y la muerte. Así ocurre en *Béla*, en la que Pečórin espera el ataque del ex novio de Béla; en la narración *Tamáń*, la encantadora "sirena" casi ahogó al héroe; en la *La Princesa Mary*, el héroe se bate en duelo con Grušníckij. Para Pečórin es más fácil sacrificar la vida que perder la libertad, por lo que su sacrificio resulta opcional, pero perfecto para satisfacer el orgullo y la ambición. Al iniciar otra aventura amorosa, Pečórin cree que será nueva e inusual, refrescará sus sentimientos y enriquecerá su mente. Se entrega de forma sincera, pero al mismo tiempo enciende su razón, que destruye ese sentimiento inmediato. El escepticismo de Pečórin se vuelve a veces absoluto: el amor no es importante, ni la verdad ni la autenticidad del sentimiento, sino el poder sobre la mujer. Para él, el amor no es una unión o un duelo igual, sino la subordinación de otra persona a su voluntad. Y por lo tanto, de cada aventura amorosa, el héroe experimenta los mismos sentimientos: aburrimiento y anhelo; la realidad le muestra sus lados banales y triviales. Pero, al mismo tiempo, es incapaz de ser amigo de alguien, porque eso significaría para él convertirse en un "esclavo" de otra persona. La insignificancia de los resultados y su reiteración forman un círculo espiritual, en el que está encerrado, de ahí crece la idea de la muerte, como mejor salida de este círculo vicioso predefinido. Como resultado, se siente infinitamente infeliz y engañado por el destino. Lleva su cruz con valentía, sin reconciliarse con él y haciendo nuevos intentos de cambiar y dar un significado profundo y serio a su paso por el mundo. Esa intransigencia de Pečórin consigo mismo, con su destino, demuestra la insatisfacción y la importancia de su personalidad.

En la novela se habla de un nuevo intento del héroe por renovar su alma: quiere viajar a Oriente. Su desarrollada conciencia crítica no ha alcanzado su equilibrio armónico. Lérmontov deja en claro que Pečórin, al igual que sus contemporáneos, cuyos rasgos clave se reflejaron en el carácter del héroe, aún no puede superar su estado de encrucijada espiritual. Viajar a países exóticos, desconocidos no le traerá nada nuevo, porque el héroe no puede escapar de sí mismo. En la historia del alma del intelectual noble ruso de la primera mitad del siglo XIX se produjo una dualidad: la conciencia del hombre sintió la libertad de la voluntad como un valor inmutable, pero adoptó formas dolorosas. El hombre se opuso a todo el mundo y se enfrentó a circunstancias externas que dieron lugar a una repetición aburrida de las normas de conducta, situaciones similares y reacciones de respuesta a ellas, capaces de llevar a la desesperación, agotar la mente y los sentimientos. En este sentido, el mérito de Pečórin consiste en que busca en la vida un contenido positivo, que es incapaz de encontrarlo, lo que no puede aceptar.

Un héroe de nuestro tiempo tuvo mucha importancia para el desarrollo del Realismo ruso: es la primera novela analítica y psicológica de la literatura rusa, su punto culminante ideológico y temático no es una biografía exterior (la vida y las aventuras del protagonista), sino la personalidad humana, su vida intelectual y espiritual, descrita desde dentro de su alma como proceso interno.

Hay que destacar que la obra de Lérmontov significa una nueva etapa en la literatura rusa de la segunda mitad del siglo XIX. En su poesía, Lérmontov completó

el desarrollo del Romanticismo ruso, llevando sus ideas artísticas al límite. La creatividad lírica del poeta resolvió finalmente el problema del género, pues la forma poética principal de Lérmontov fue el monólogo lírico, en el que la mezcla de géneros se producía en función del cambio de estado de ánimo o de las emociones del "yo" lírico, expresado por las entonaciones, y no determinado por el tema, el estilo o el género. Lérmontov experimentó con diversos géneros y estilos según fuese necesario para sus propósitos. Esto significa que del sistema jerárquico de géneros, la poesía rusa pasó a las formas libres de expresión lírica, en las que las tradiciones de género no ataban los sentimientos del autor, permitiéndoles que surgieran de forma natural y casual. Este rasgo innovador y clave de la lírica de Lérmontov fue destacado por el filósofo ruso Vladímir Solovëv: "La primera particularidad del genio de Lérmontov es la tensión y la concentración enorme del pensamiento en sí mismo, en su "yo", la fuerza extraordinaria del sentimiento personal... Ningún poeta ruso tiene tanta fuerza de expresión de su mundo interior, de su sentimiento personal como Lérmontov".[63] *Un héroe de nuestro tiempo* abrió un amplio camino a la novela filosófica y psicológica rusa, ya que en ella Lérmontov supo unir varios géneros diferentes: la novela de aventuras, la novela confesión y la novela filosófica, en el centro de la cual se muestra la personalidad, que se analiza a sí mismo.

4.1.13. Nikoláj Gógoľ

Nikoláj Vasíľevič Gógoľ (1809-1852) desarrolló y profundizó las tradiciones de Púškin en la prosa y en el teatro, abriendo, al mismo tiempo, una nueva dirección en la literatura rusa, que se caracterizó por su énfasis moral. Todas las obras de Gógoľ estuvieron movidas por un ideal sublime: soñaba con ver a Rusia y al hombre ruso libres de todas las distorsiones morales y a toda la humanidad en el camino hacia una vida divina, hermosa y majestuosa. La acidificación de los vicios a través de la risa y la aspiración solemne a la perfección espiritual son los rasgos específicos de la obra gogoliana; en Gógoľ se unieron el escritor y el profeta.

Nikoláj Vasíľevič Gógoľ nació en 1809 en Soróčincy, pueblo de la provincia de Poltáva —lugar que entrará para siempre en la literatura rusa como una de las primeras obras literarias, escritas por él, y que abre el ciclo de las narraciones *Veladas en un caserío de Dikáńka* (Вечера на хуторе близ Диканьки)— en el seno de una familia noble con raíces polacas y ucranianas, y con una carga genética místico-religiosa y creativa: sus bisabuelo y abuelo fueron sacerdotes ortodoxos, y su padre fue autor de varios dramas y comedias de carácter popular; de él, Gógoľ heredó su gran afición por la literatura. Su madre tenía un carácter impulsivo, muy emocional. Fue precisamente ella la que contó al pequeño Gógoľ leyendas histó-

63. М. Соловьев (2002): *Михаил Лермонтов*: *pro et contra.* Санкт-Петербург. Русский путь. 2002. С. 335.

ricas y bíblicas que le impresionaron enormemente, especialmente el fragmento bíblico sobre el "Juicio Final". Según el biógrafo de Gógoľ, K. Močúľskij,[64] la influencia de su madre en Gógoľ fue enorme, tenía un carácter muy contradictorio, por un lado, era cariñosa, compasiva y con un gran sentido del humor, pero, por otro, estaba llena de temores, y su gran religiosidad contenía un matiz de pánico a las desgracias y a la muerte. Vivió toda su vida con inexplicables preocupaciones irracionales y místicas. Gógoľ se parecía a ella por su carácter contradictorio: podía estar en un momento muy alegre y optimista, y al rato, nervioso, preocupado sin ningún motivo, asustado y desconfiado.

Desde los nueve años Gógoľ vivió fuera de casa: primero estudió en un colegio de la ciudad de Poltáva y, después, en uno de la provincia de Néžino. En el año 1828, se instaló en San Petersburgo y muy pronto publicó su primera obra poética *Ganc Kjucheľgárten* (Ганц Кюхельгартен), que fue muy criticada, lo que condujo a Gógoľ a comprar todos los ejemplares del libro y a quemarlos. Sin embargo hay que destacar, en primer lugar, que en esta obra se reflejaron las aficiones literarias y artísticas y las lecturas de los autores favoritos del joven escritor (*Evgénij Onégin* y los motivos del poema *Los gitanos* de Púškin, la conocida balada *Ljudmíla* de Žukóvskij, las fuentes occidentales como el impacto del poema de Thomas Moore *Lalla Rookh* (1817), aunque la fuente literaria más directa de *Ganc Kjucheľgárten* se considera el poema idílico *Luise* (1795) de Johann Heinrich Voß, poeta alemán del siglo XVIII), y que, en segundo lugar, en esta obra se reflejó la tendencia clave del estilo de Gógoľ, según la cual, estando muy conscientemente centrado en el género idílico y, al dar a su poema el subtítulo de género "episodios idílicos", Gógoľ, al mismo tiempo, destruyó en gran medida los cánones del idilio: en *Ganc Kjucheľgárten* vemos el choque de un mundo idílico cerrado, "limitado" con un mundo más grande, de donde provienen impulsos diversos, llenos de consecuencias imprevistas. Por lo tanto, la aparentemente muy modesta en sus méritos artísticos obra de Gógoľ fue una oportunidad profunda que le condujo, primero, al Romanticismo, y más tarde, a las formas de arte realista, porque el tema de la destrucción del idilio se convierte en uno de los principales en la literatura rusa en la primera mitad del siglo XIX.

La obra que le trajo a Gógoľ la gloria fue publicada en 1831-1832, y se titula *Veladas en un caserío de Dikáńka* (Вечера на хуторе близ Диканьки). En los años 1834 y 1835 con la publicación de otras obras clave, como *Mírgorod* (Миргород) y *Arabescos* (Арабески), Gógoľ se convirtió en uno de los grandes escritores rusos.

— *Veladas en un caserío de Dikáńka* (1831-1832).

A diferencia del poema *Ganc Kjucheľgárten*, esa obra en prosa de Gógoľ provocó principalmente comentarios positivos. Tras leer *Veladas en un caserío de*

64. К.В. Мочульский (1995): *Гоголь. Соловьев. Достоевский*. Москва. Республика. С. 16-19.

Dikáńka en septiembre de 1831, Púškin escribió en una carta a su amigo: "Acabo de leerme el libro *Veladas en un caserío de Dikáńka*. Me ha sorprendido mucho. En él se encuentra la verdadera alegría, sincera, ingenua, sin cursilerías, sin nada vulgar. ¡Qué poesía! ¡Qué sensibilidad! Todo esto es tan extraordinario en nuestra literatura actual que hasta ahora no puedo volver en mí… Felicitaciones al público por este libro verdaderamente divertido, y al autor le deseo grandes éxitos"[65]. *Veladas en un caserío de Dikáńka* abrió el período romántico de la creatividad de Gógoľ. El hecho de que el escritor ruso prestara atención en este libro a las historias ucranianas fue determinado en gran medida, por la situación literaria de la época: por el historicismo romántico y por el interés por la poesía y la cultura populares, el carácter nacional y la lengua, que se intensificaron en Rusia en 1820-1830, en particular, en relación con la difusión de las ideas de los románticos alemanes. El interés directo por la Malorossíja[66] y la moda del tema ucraniano surgió en Rusia bajo la influencia de la filosofía alemana y, en particular, de las ideas de Johann Gottfried von Herder, uno de los primeros filósofos en Europa que prestó atención a Ucrania. El propio título se relaciona más con la tradición que se desarrolló ampliamente por los románticos, que consistía en una forma especial de unión de historias diferentes en un ciclo: las historias narradas por las noches por diferentes narradores se combinaban con un marco narrativo común que establecía una cierta unidad entre fenómenos heterogéneos. Sin embargo, *Veladas en un caserío de Dikáńka* se asocia naturalmente con la tradición rústica de las fiestas, es decir, reuniones nocturnas de los jóvenes, que en la tradición popular se asociaban con la narración de cuentos de hadas e historias de miedo.

El cambio de narradores y los tipos de narración crea una composición bastante lógica del ciclo, en la que cada narración obtiene su "doble" historia. En este ciclo se pueden destacar cuatro parejas compuestas: 1) dos historias, *La carta perdida* (Пропавшая грамота) y *El lugar embrujado* (Заколдованное место), narradas por un diácono en forma de anécdota popular, cómica y divertida, que no provoca miedo; 2) dos novelas románticas, *La noche de mayo o la ahogada* (Майская ночь или Утопленница) *y La Nochebuena* (Ночь перед Рождеством), donde se habla más en serio sobre la lucha entre las fuerzas buenas y las demoníacas; 3) dos cuentos trágicos, que siguen la tradición del romántico alemán de Johann Ludwig Tieck, y en los que mueren todos los que trataron de discutir con los demonios (*La noche en vísperas de San Juan* (Вечер накануне Ивана Купала) *y Terrible venganza* (Страшная месть); 4) dos narraciones, que se encuentran fuera de la demonología (*Iván Fëdorovič Špóńka y su tía* (Иван Федорович Шпонька и его тетушка) o casi fuera de ella, *La feria de Soróčincy* (Сорочинская ярмарка). Sin embargo, se

65. *Пушкин. Исследования и материалы*. Ленинград. Наука.1983.Т. XI. С. 281. La traducción es nuestra.

66. Малороссия (Rusia Menor, Pequeña Rusia) era el nombre comúnmente aplicado a partes del actual territorio de Ucrania, antes del siglo xx, y en tiempo del Imperio ruso.

hace evidente que a pesar de ciertos tonos dominantes —alegre o trágico— en todo este ciclo de narraciones, dentro de cada texto, Gógoľ equilibra constantemente los conceptos de lo terrible y de lo divertido.

De todas las narraciones de *Veladas en un caserío de Dikáńka*, la historia titulada *Terrible venganza* se considera la más significativa para el propio Gógoľ, y para la literatura rusa. Es una narración histórica, cuya acción tiene lugar en la primera mitad del siglo XVII, época de contienda de Ucrania contra Polonia y Turquía por la independencia nacional (en este sentido, *Terrible venganza* se correlaciona directamente con la novela gogoliana *Tarás Búľba*). Sin embargo, esta historia tiene un carácter legendario y fantástico, incluyendo temas mágicos como la ejecución del villano, la separación del alma del cuerpo, el jinete apocalíptico, etc. En esta obra se pueden encontrar dos niveles épicos: el real, en el que se desarrolla el conflicto entre el marido y el padre de Katerína, y el sobrenatural, el legendario y el místico, en el que el padre de Katerína es un terrible hechicero, que simboliza las fuerzas diabólicas.

También es importante el hecho de que la historia del terrible pecado y de la terrible venganza, relacionada con momentos históricos específicos, se convierta en una parábola casi bíblica. La historia de Iván y Pëtr, narrada por un *kobzáŕ* [67] y que da la "clave" a toda la narración anterior, se relaciona en cierto sentido con la historia bíblica de Caín y Abel. Por sus consecuencias, el pecado de Pëtr es comparable al pecado original porque, al igual que en la historia de la humanidad, la consecuencia del pecado original fue el poder del diablo, que debe ser destruido en el Juicio Final; el resultado del pecado de Pëtr también fue el poder del hechicero, limitado, sin embargo, por la justicia de Dios. El antiguo pecado de Pëtr se refleja en el destino de sus descendientes, pero, al mismo tiempo, este pecado es considerado por Gógoľ de forma más amplia, extendiéndose a los destinos de toda la humanidad. Así, al final de la narración surge el tema del diluvio universal. Al mismo tiempo, el mal se extiende por el espacio cósmico (no es casualidad que al final, el hechicero, que es el mismo padre de Katerína, aparezca como el jinete del apocalipsis) y no excluye la victoria final de la bondad, que es el resultado de la lucha de las fuerzas sobrenaturales y cósmicas. Aquí aparece el esquema metafísico conocido de *El inspector* y *Almas muertas*, donde la victoria del mal en el mundo "visible" se desarrolla en el contexto del mundo "ideal", deseable, y por lo tanto, con el resultado del triunfo real del bien. Al mismo tiempo, en esa historia, que, como la mayoría de otras narraciones del ciclo *Veladas en un caserío de Dikáńka*, surgió por la intersección de dos poderosas tradiciones (el Romanticismo occidental, principalmente el alemán, y la tradición nacional ucraniana), Gógoľ mezcló hábil-

67. Un кобзарь (en ucraniano: кобзар), era un bardo ucraniano itinerante, habitualmente ciego. Literalmente significa persona que toca la kobzá, un instrumento ucraniano de cuerda de la familia del laúd, y más extensivamente era el material musical asociado a la tradición kobzáŕ (véase también la nota nº 66).

mente elementos de la tradición popular con elementos de la narrativa moderna. En este sentido, el mundo poético creado por el joven Gógoľ es el más cercano al del cuento literario, desarrollado en la literatura alemana, ante todo por los grandes románticos alemanes Johann Ludwig Tieck y Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Así, se puede llegar a la conclusión de que *Veladas en un caserío de Dikáńka* son narraciones románticas, donde se refleja el espíritu del Historicismo romántico y dominan un brillante contraste de estilos literarios, una polifonía de colores que transmiten un mundo vivo, natural, mentalmente sano, entero, alegre y hasta cierto punto perfecto de la antigüedad eslava (ucraniana). Sin embargo, en este mundo ya se observa un deterioro moral: en el ciclo aparecen algunos personajes, como Iván Fëdorovič Špóńka (en el cuento *Iván Fëdorovič Špóńka y su tía*) en los que todo lo espiritual se desvanece, y los personajes son interesados, banales y vulgares. Las peculiaridades de *Veladas en un caserío de Dikáńka* están relacionadas con la forma cíclica de las narraciones y con la pluralidad de narradores. Sin embargo, en este libro también se muestra el estilo personal de Gógoľ. El topónimo Dikáńka con sus tardes y sus caseríos se representa como un mundo especial, determinado no por la geografía, sino por el elemento espiritual, que se extiende en el espacio y en el tiempo. Ese mismo principio de la ciclización determina obras posteriores como *Mírgorod*, *Historias de San Petersburgo*, e, incluso, *Almas Muertas*.

— Ciclo de narraciones *Mírgorod* (Миргород) (1835).

Gógoľ consideraba *Mírgorod* una continuación de *Veladas en un caserío de Dikáńka* y efectivamente así fue: en primer lugar, la acción, que tiene lugar en Ucrania, en Dikáńka, que en el primer ciclo simbolizaba un universo perfecto, ahora se ha trasladado a la ciudad más prosaica de Mírgorod; en segundo lugar, al igual que *Veladas en un caserío de Dikáńka*, este ciclo de narraciones está claramente dividido en dos partes: la primera incluye *Terratenientes de antaño* (Старосветские помещики) y *Tarás Búľba* (Тарас Бульба), y la segunda *Víj* (Вий), *Por qué discutieron Iván Ivánovič e Iván Nikíforovič* (Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем), que a su vez se divide en dos narraciones de la vida moderna (*Terratenientes de antaño, Por qué discutieron Iván Ivánovič e Iván Nikíforovič*) y dos cuentos del pasado ucraniano, uno de los cuales (*Tarás Búľba*) claramente pertenece al género de la narración histórica, mientras que el otro (*Víj*) es fantástico. En tercer lugar, el topónimo Mírgorod, al igual que Dikáńka, se representa como un mundo especial, determinado no por la geografía, sino por la presencia o ausencia del elemento espiritual, y que se extiende en el espacio y en el tiempo. Por ejemplo, por un lado, en la línea narrativa externa *Por qué discutieron Iván Ivánovič e Iván Nikíforovič* es una triste y aburrida historia de una disputa entre dos habitantes, que habían sido anteriormente amigos, por un motivo completamente insignificante, que determinaría no solo todos sus intereses, sino también su vida. Sin embargo, esta historia de la vida moderna se incluye en un contexto más general. Aquí, por primera vez en una obra de Gógoľ, los destinos de los personajes se incluyen en el funcionamiento de las instituciones del Estado. Además, Gógoľ usa la sátira no

solo en la descripción de los personajes principales sino también en la del panorama general de Mírgorod (en este sentido, tienen gran importancia los dos últimos capítulos con la imagen de la "recepción" del gobernador de la ciudad). Además, en el epílogo, la acción adquiere inesperadamente otros marcos cronológicos: el narrador regresa a Mírgorod después de doce años y se encuentra todo igual que lo dejó. También la trama de esa historia adquiere ya nuevos contornos, no se localiza solo en Mírgorod, sino que se extiende a "todo el mundo", simbolizando la destrucción de los principios espirituales en la existencia humana.

Otra historia, titulada *Terratenientes de antaño*, por un lado, se orienta al género antiguo del idilio (el autor dibuja un ambiente idílico con sus sencillas alegrías y una vida natural, que fluye en el seno de una naturaleza generosa, cuyos dones son inagotables, y, al parecer, el lector se introduce en un pequeño "paraíso terrenal"), y, por otro, es evidente la paradoja de la situación: el paraíso descrito resulta efímero e inoportuno, como un sueño. El carácter efímero de la vida bucólica se destaca por medio del paralelo mitológico, presente en la historia: según un antiguo mito griego, Filemón y Baucis, con los que se comparan los terratenientes ucranianos, fueron recompensados por su amor y cordialidad por los dioses, mientras que sus compatriotas viciosos fueron castigados. En la obra de Gógoľ, los terratenientes ucranianos se alejan de la escena sin dejar rastro, mientras que sus compatriotas malvados viven en el bienestar. El idilio resulta ser destruido y borrado de la faz de la tierra. En este sentido adquiere gran importancia la imagen del jardín de los terratenientes ucranianos que, por un lado, simboliza el pequeño paraíso terrenal, y, por otro, es precisamente el sitio por el que idílicamente pasean los ucranianos Filemón y Baucis. Afanásij Ivánovič de repente siente un ataque de miedo irracional y escucha una voz, "la llamada misteriosa del alma que le echa de menos" y que predice su muerte. Lo extraordinario de *Terratenientes de antaño* consiste en que esa obra de carácter realista puede ser interpretada de una manera radicalmente opuesta. Por un lado, en la línea narrativa externa, esa historia representa la ruptura de la vida patriarcal de los terratenientes, la imagen de la vida de estos ancianos con todo lo absurdo de su existencia, desprovista de cualquier destello de espiritualidad y cerrada por los límites de una pequeña finca. Por otro lado, sin embargo, es la historia de un gran amor, un amor imperceptible, pero que resulta mucho más intenso que cualquier pasión imposible. En este sentido, el punto central de la trama es la historia de un joven que, tras perder a su amada, estaba dispuesto a suicidarse. Un año después, el narrador se lo encontró y le sorprendió verlo muy feliz y satisfecho con otra mujer. Este fragmento, que no está relacionado directamente con la línea narrativa principal, demuestra el principio del análisis comparativo de los destinos de los personajes, ya empleado por Gógoľ en su narración *Por qué discutieron Iván Ivánovič e Iván Nikíforovič*, en la que se comparan los caracteres y los destinos de los dos personajes principales. Sin embargo, en *Terratenientes de antaño,* la comparación de las biografías es ya triple: se trata de la historia mitológica de Filemón y Baucis, expuesta como modelo de la historia de los ucranianos Filemón y Baucis (Afanásij Ivánovič y Puľchérija Ivánovna)

y de la historia de unos amantes apasionados cuyo amor, sin embargo, no puede soportar la fuerza de las circunstancias.

Respecto a otra narración fantástica, *Vij*, el mismo Gógoľ señaló en una nota que "toda esta historia es una leyenda popular" y que la expuso de la misma manera que la escuchó, casi sin cambiar nada. El mismo título está relacionado con un personaje de la demonología popular, se trata de un demonio cuya mirada puede matar al ser humano. La trama de esta obra se remonta a un motivo común en las leyendas populares ucranianas sobre una bruja muerta y el joven, que causó su muerte y que pasó tres noches en su ataúd[68].

Sin embargo, el motivo de la gran pecadora que vendió su alma al diablo la relaciona con *La bruja de Berkeley*, balada de Robert Southey, traducida en 1814 al ruso por Vasílij Žukóvskij. En *Vij* se aprecia claramente que Gógoľ siguió el texto de Žukóvskij en la descripción de la tercera noche, cuando la bruja llama a todos los monstruos para asesinar por fin a Chomá Brut. Pero la línea narrativa fantástica se mezcla caprichosamente con una historia con detalles y descripciones de carácter realista en la que se incluyen escenas de la vida cotidiana de los jóvenes seminaristas, y retratos brillantes realistas del filósofo Chomá Brut y de sus compañeros. Gracias a estas dos líneas narrativas (la fantástica y la realista), en esta historia Gógoľ crea un mundo dividido en dos partes, es decir, el personaje principal, Chomá Brut, vive como en dos espacios: en la vida real con sus dolores, problemas y desgracias, y en un mundo fantástico, de leyendas (línea narrativa relacionada con la imagen de Pánnočka), que irrumpe en esa vida cotidiana. Sin embargo, a diferencia de los románticos, en cuyas obras el mundo fantástico irreal tenía una función sublime, alejando al protagonista de la rutina de la vida cotidiana, (lo que le permite ver algo inaccesible en la vida doméstica), en *Vij* la línea narrativa fantástica se relaciona aparentemente con el mal: la bruja Pánnočka, que con ayuda de las fuerzas diabólicas se convirtió en una joven difunta, sin embargo, logra su terrible venganza y mata al filosofo Chomá Brut. La propia imagen de la bruja Pánnočka se basa en una antinomia: por un lado, simboliza las fuerzas destructivas diabólicas y, por otro, su belleza provoca "sensaciones dulces" en Chomá Brut. Esas sensaciones ambivalentes se reflejan ante todo en el episodio clave en el que Chomá Brut y sus compañeros pasan una noche en la casa de una vieja. Esa noche cambiará radical y fatalmente su vida. Por la noche, la vieja, que es una bruja, viene a la habitación de Chomá, lo ensilla y cabalga sobre él por los cielos durante toda la noche. En este episodio se describen de forma detallada los sentimientos de Chomá, que galopa con la bruja sentada encima de él: siente en su corazón un sentimiento "desagradable" y al mismo tiempo "dulce", un sentimiento "dulce y demoniaco", "un placer penoso y terrible". En estas palabras mágicas, en estos antónimos, se refleja la sustitución

68. Н. П. Андреев (1929): *Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне*. Ленинград. Издание Государственного русского географического общества. С. 307.

diabólica del amor por un ansia contradictoria que adquiere un carácter demoniaco. Esta antinomia debe considerarse, al parecer, en un contexto más amplio que va más allá de la idea del Vij, porque se trata de la actitud general de Gógoľ hacia la belleza y la belleza femenina y, en particular, hacia su poder. Según K. Močúľskij, Gógoľ en los años treinta llega a la idea del origen demoniaco de la belleza y del carácter trágico del amor[69]. Siente fuertemente su carácter trágico y desastroso, y el carácter ambivalente de la belleza en el mundo terrenal. Su visión del amor y de la belleza es muy contradictoria: sabe que existen dos ideales: el de Nuestra Señora y el de Sodoma. Por un lado, en su artículo *La mujer,* publicado en 1831, Gógoľ recoge su concepción romántica del amor: "Nos perfeccionamos cuando entendemos profundamente el alma femenina.... ¿Qué es el amor? El amor es la patria del alma... Cuando nuestra alma se hunde en el alma etérea de la mujer, cuando encuentra en ella todo lo divino, entonces (en este momento) en nuestra alma renacen los sonidos del paraíso perdido"[70]. Sin embargo al año siguiente, en una carta, dirigida a su amigo Danilévskij, Gógoľ, confiesa que no conoció el amor: dos veces estuvo a punto de enamorarse pero se contuvo por su fuerza de voluntad, explicándolo de la siguiente forma: "Entiendo muy bien tu estado de alma (Danilévskij escribió a Gógoľ sobre su amor) aunque yo no he conseguido "experimentar el amor" gracias a Dios. Y digo "gracias a Dios" porque este fuego del amor me convertiría en cenizas en seguida"[71]. Este tema de la belleza femenina, que puede ser a la vez divina y demoniaca, y la fluctuación constante entre la necesidad de la espiritualidad pura y la admiración de la belleza externa se refleja ya en *Veladas en un caserío de Dikáńka*, donde las hermosas heroínas divinas se enfrentaban a sus antípodas demoníacas. Pero si en aquella obra, la belleza divina y la demoníaca se dividieron sus diferentes roles, en *Vij*, lo divino y lo demoniaco se unieron en una única protagonista, Pánnočka, y su belleza demoníaca resultó ser una llama, que convirtió a Chomá Brut en cenizas. En este sentido, no es casual que al final de *Vij*, la triunfante belleza femenina sensual y demoníaca de Pánnočka se relacione con la descripción de un templo profanado y abandonado que "se ha mantenido así durante mucho tiempo ... con los monstruos muertos colgados de puertas y ventanas,... y nadie encontrará ahora el camino hacia él".

La obra más famosa del ciclo *Mírgorod* es *Tarás Búľba*, novela histórica que transcurre durante el siglo XVI. Se trata una epopeya de la vida popular, una epopeya verdaderamente nacional, basándose en el material de la historia ucraniana. A Gógoľ le atrae este estado de vida nacional, cuando ella, a pesar de los conflictos internos, es capaz de inspirarse en una idea, en un asunto histórico. De ahí surge la grandeza de los personajes principales, y lo más importante, la imagen de Tarás Búľba, que es representante de la vida de todo el pueblo. En los años 30 del siglo

69. К.В. Мочульский (1995): *Гоголь. Соловьев. Достоевский.* Москва. С. 34-36.
70. К.В. Мочульский (1995): *Гоголь. Соловьев. Достоевский.* Москва. С. 57.
71. К.В. Мочульский (1995): *Гоголь. Соловьев. Достоевский.* Москва. С. 58.

XIX, el modelo de narración histórica estaba relacionado con las novelas de Walter Scott, que desarrolló la trama de manera diferente: en primer lugar, en sus novelas, los personajes históricos desempeñaban, por lo general, un papel episódico; en segundo lugar, el protagonista ficticio fue absorbido por la fuerza de las circunstancias y por el torbellino de la historia. Un ejemplo de novela de este tipo en la literatura rusa fue *La hija del capitán* de Púškin. En este sentido, Gógoľ era un escritor histórico con una dirección completamente diferente, pues su personaje principal, Tarás Búľba, fue llamado a encarnar precisamente el destino del pueblo, actuando como héroe de una epopeya nacional. Pero al mismo tiempo en la historia se forjó otra línea narrativa: la tendencia a separarse del destino popular y la transición de la universalidad (el espíritu del cosaquismo) a la individualidad, encarnada en la imagen y en la historia del amor del hijo de Tarás, Andríj. Precisamente en esa línea narrativa, Andríj resulta ser el "hijo pródigo" de Tarás, que se pasa al lado de los polacos, sucumbiendo al encanto de la belleza femenina y, al mismo tiempo, de la fe católica. Lo más destacado es la escena de la tentación por el templo católico, que aparece al mismo tiempo como tentación por el catolicismo y como la tentación por la belleza del arte y la de la orgullosa polaca. Por supuesto, la historia de Andríj, aunque tiene un significado externamente positivo (unirse a la civilización europea), en general, se entiende negativamente, lo que hace que el protagonista se convierta en traidor, lo que lo llevará a una muerte infame.

— *Arabescos* (Арабески) (1835)

Publicado a finales de enero de 1835, el ciclo *Arabescos* fue un libro inusual. Se trata de una compilación de artículos sobre arte, historia, geografía y folclore, y de una serie de relatos que posteriormente recibirían el título de *Historias de San Petersburgo*. Concretamente, el plan de *Arabescos* fue resultado de la intención de Gógoľ de publicar en 1834 sus obras completas, que incluía *Veladas en un caserío de Dikáńka*, *Mírgorod* y *Arabescos*. El título de este libro es muy especial, pues la palabra "arabescos", que el DRAE define como: "dibujo de adorno compuesto de tracerías, follajes, cintas y roleos, y que se emplea más comúnmente en frisos, zócalos y cenefa", se originó a imitación del estilo árabe. Esta palabra también tenía un significado metafórico: colección de pequeñas obras literarias y musicales, diferentes en su contenido y estilo. Al mismo tiempo, el uso de la palabra "arabescos" en esos tiempos en cierto sentido era sinónimo de la palabra "grotesco". Al parecer, Gógoľ recogía bien todos estos matices semánticos, dando un nombre similar a su libro. Así, en *Arabescos* declaró inmediatamente que sus temas principales eran el arte y la personalidad del autor, que se reflejaba a través de su confesión, y del carácter fragmentario de sus narraciones, así como de una cierta exageración grotesca de sus imágenes. Además, este libro se caracteriza por la combinación de narraciones literarias y de artículos sobre arte, historia, geografía y folclore. De entre los artículos históricos escritos por Gógoľ, forman parte de *Arabescos* los siguientes: *Sobre la enseñanza de la historia universal* (О преподавании всеобщей истории), *Schlözer, Müller y Herder* (Шлецер, Миллер и Гердер) y *Sobre la Edad Media* (О

средних веках). En el primer artículo, Gógoľ demostró la cohesión entre Rusia y Occidente, desarrollando la idea de la necesidad de reflejar objetivamente el papel del pueblo ruso en la mejora del Estado y el de cualquier pueblo en la historia del mundo, afirmando así la unidad de la historia universal: "Todos los acontecimientos del mundo deben estar tan estrechamente vinculados entre sí y aferrarse uno a otro, como los eslabones de una cadena. "Si se rompe uno, la cadena se rompe"[72]. Estos pensamientos de Gógoľ se relacionan claramente con la concepción histórica del filósofo alemán Herder, al que en gran parte le dedicó otro artículo publicado en *Arabescos*: *Schlözer Müller y Herder*. En el artículo *Sobre la Edad Media*, Gógoľ refutó la representación de este periodo histórico como una época de estancamiento en la historia de la civilización y la celebración de la barbarie.

Entre los artículos sobre arte en *Arabescos* cabe destacar: *Escultura, pintura y música* (Скульптура, живопись и музыка), *Sobre la arquitectura del tiempo actual* (Об архитектуре нынешнего времени), *Sobre las canciones ucranianas* (О малороссийских песнях) y *Algunas palabras sobre Púškin* (Несколько слов о Пушкине), en los que Gógoľ formuló los fundamentos de la estética romántica. En *Arabescos,* Gógoľ incluyó tres relatos literarios: *La avenida Névskij* (Невский проспект), *Diario de un loco* (Записки сумасшедшего) y *El retrato* (Портрет), que constituyeron la base del ciclo *Historias de San Petersburgo*, título que no fue dado por el autor, sino por sus críticos. Con estos, el tema de San Petersburgo entra claramente en la obra de Gógoľ.

— *Historias de San Petersburgo* (1835-1842)

Hay que destacar que el tema de San Petersburgo fue muy importante y muy personal para Gógoľ. En el relato *La avenida Névskij* se reflejaron no solo sus primeras impresiones y decepciones de la capital del imperio ruso, sino también todas las graduaciones de los sentimientos e ideas, que van desde la presentación de San Petersburgo como centro de actividad humana diversa y lugar de aplicación de una variedad de fuerzas y capacidades creativas, hasta la imagen de una ciudad mercantil y de lujo depravado, en el que se apaga todo lo puro y vivo. El inicio de la historia, donde Gógoľ muestra un retrato brillante de la avenida Névskij en diferentes momentos del día, se asemeja al género de ensayo fisiológico.[73] Con la introducción de dos personajes opuestos y comparables entre sí, Piskarëv y Pirogóv, Gógoľ utilizó el método de descripción comparativa de biografías, desarrollado por él antes, como ya se ha dicho, en el relato *Por qué discutieron Iván Ivánovič e Iván Nikíforovič.* En *La avenida Névskij*, Gógoľ desarrolla dos líneas narrativas: la

72. Н. В. Гоголь (1952): *Полное собрание сочинений в 14 томах*. Москва;Ленинград: Издательство АН СССР. Т. 8. Статьи.С. 26-39.

73. Es un género de ensayo de carácter periodístico cuyo objetivo es representar una clase social determinada con su estilo de vida, costumbres y valores. Surgió en los años 30-40 del siglo XIX en Inglaterra y Francia, más tarde apareció en Rusia.

primera está relacionada con el destino trágico del artista romántico Pískarëv, que muere en un choque con la dura y cruel realidad; la segunda representa al oficial Pirogóv, engreído y banal miembro de la clase media, adaptado a la realidad. Este tipo de estrategias fue bastante característico de la literatura romántica. Pero tal vez lo más inesperado en el relato *La avenida Névskij* es la reinvención de la encarnación romántica del mundo, hecha por Gógoľ. Así el protagonista, Pískarëv, es un pintor de gran talento, romántico, idealista y soñador. Para él, la belleza es un valor supremo; un día se encuentra en la avenida Névskij con una mujer de belleza increíble, perfecta, divina como la Madonna de Pietro Perugino y se enamora de ella, pero después descubre que esa belleza pertenece a una prostituta. El protagonista no puede estar de acuerdo con esa realidad dura y cruel, intenta huir de ella, empieza a fumar opio y finalmente se suicida.

La reinvención de la estética romántica también está presente en otro relato, *Diario de un loco* (Записки сумасшедшего), donde la pasión de la locura, que en las obras de los románticos era la manifestación más brillante de la vida y de la poesía, y el rasgo característico de la personalidad creativa, no se da en un artista, en un músico o en un genio, sino en Popríščin, una persona mediocre, funcionario de tercera categoría, En este relato, Gógoľ utiliza, por primera vez, una forma especial de narración llamada *Ich-Erzählung* (narración en primera persona). Y de hecho, la historia está escrita en forma de notas diarias del protagonista, Popríščin, que poco a poco pierde la razón e inesperadamente para los demás y para sí mismo protesta contra la realidad, de la que él mismo formaba parte. Al mismo tiempo, el principal mérito artístico de esa historia consiste en que Gógoľ encontró el ritmo de la transición gradual de lo cómico a lo trágico: lo que al principio provoca la risa del lector, convirtiéndose en un horror, y luego en compasión. En sus primeras notas, Popríščin todavía envidia los sobornos, hace reverencias a "su excelencia" y reflexiona absurdamente sobre los acontecimientos políticos en España y en Francia. Más adelante, en sus fantasías locas se convierte en un rey español y acaba en un manicomio. Pero precisamente de esa conciencia enferma y desgarrada de Popríščin, que constantemente se imagina a sí mismo en un lugar extraño (a veces como un ladrón, otras como un rey), surge un grito de súplica: "¿por qué me están atormentando? ... no puedo soportar todos estos tormentos". Este mismo grito, el lector lo escuchará en *El capote* de Gógoľ.

En otro relato, *El retrato*, donde Gógoľ introduce también el elemento fantástico, lo principal es el problema del arte y los problemas éticos del creador. La trama se construye sobre la historia de un artista pobre, pero honesto, dotado de talento, que sentía una gran "pasión por el arte", que en algún momento traiciona su alta vocación y comienza a pintar cuadros por dinero. En este esquema bastante banal, Gógoľ introduce tonos adicionales que adquieren una significación especial. Tras iniciar su carrera pintando por dinero retratos decorativos, que halagan la autoestima de los clientes, y tras convertirse en un artista de moda, el protagonista, Čartkóv, se llena de ira y envidia por todo lo hermoso y en sus ataques de locura comienza a destruir preciosas obras de arte. Detrás de todo esto se esconden las reflexiones del

propio Gógol' no solo sobre la estética, sino también sobre los problemas éticos del creador. Por lo tanto, el problema social del oro que arruina al artista, se complica con el problema estético y ético de su vocación. Gógol' vuelve a utilizar aquí el método de la descripción comparativa de destinos diferentes, contrastando la historia de Čartkóv y la de un artista anacoreta que se dio cuenta de la alta esencia religiosa del arte y eligió el camino de la vida monástica, subordinando todos sus sentimientos y pensamientos a la educación de su alma y al perfeccionamiento espiritual de sí mismo. En *El retrato*, Gógol' muestra los dos caminos con los que cuenta el creador: un pintor de talento que aspira a la fama, vende su alma al diablo y se convierte en víctima de un espíritu infernal, al tiempo que su talento genial se transforma en un instrumento del diablo, y luego, tras arrepentirse, sigue el camino de la vida monástica. Gógol', al igual que el protagonista, cree que la palabra espiritual puede transformar el mundo en algo mejor. Estaba convencido de que para crear belleza y expresar la verdad suprema en el arte, el creador debe ser una persona perfecta, íntegra y moral, que debe realizar el ideal supremo en su vida cotidiana y que debe ser tan perfecta como su arte. El creador antes de crear debe purificar su propia alma, en otras palabras, debe ser un hombre pío. Esta es la idea principal de Gógol' a la que sacrifica su gran talento y toda su vida.

En otro relato, *La nariz* (Hoc), que se considera, con razón, uno de los mejores cuentos del ciclo *Historias de San Petersburgo*, se refleja la evolución de los rasgos fantásticos en la obra literaria de Gógol': precisamente en esa obra, la esfera de lo fantástico se ha acercado a la de la realidad y todo lo irracional ha penetrado en la vida cotidiana, convirtiéndola en fantástica. Una historia de una parte del cuerpo que se separa de su portador y ocupa su lugar era bastante común, en particular, en la literatura romántica. Uno de los ejemplos más conocidos es *La maravillosa historia de Peter Schlemihl* de Adelbert von Chamisso, donde el lugar del héroe estaba ocupado por su propia sombra; el tema de la dualidad es muy característico de la prosa de Hoffmann. La dualidad, en este caso, se considera como el subconsciente liberado del protagonista, en el que se proyectan todos los miedos y quimeras de la persona. En *La nariz* a partir del hecho de que en cada ser humano se esconden dos personas indivisibles (un ser humano "visible", "exterior" y otro, "invisible", "interior", "misterioso"), Gógol' separó el primero, del segundo, de forma que, al alejar la nariz de la persona, la cara del alma, planteó una cuestión metafísica profunda, que afecta al hombre mismo. En este sentido, en este relato, adquiere gran importancia el elemento fantástico por medio del cual se crea un mundo grotesco, donde la destrucción de los lazos y las formas habituales para la visión del lector está diseñada para descubrir la esencia profunda de la vida real. El hecho es que el autor de *Historias de San Petersburgo* ve la primacía de la modernidad en una fuerte divergencia entre la esencia de la existencia humana y las realidades tangibles, disponibles para la observación y la descripción habituales. "Todo es engaño, todo es sueño, nada es lo que parece" es una de las ideas culminantes del ciclo de San Petersburgo. Para Gógol' es evidente que solo se puede descubrir la verdad fuera de la "visibilidad", más allá de las ilusiones que ciegan al hombre moderno. Esta

visión revela inmediatamente la antinaturalidad del orden público dominante. Hay que destacar que en el mundo grotesco de *La nariz*, donde reinan el caos y lo absurdo, las relaciones sociales, inherentes a la vida cotidiana, se mantienen inalcanzables: en cualquier obstáculo, la jerarquía de los grados y los títulos es infranqueable, el poder de la policía es irrevocable, las leyes de la psicología de los funcionarios y de la conciencia, las habilidades y prejuicios de los funcionarios inferiores y de la gente mediocre son inquebrantables. El oficial de policía que acaba de ser testigo de las increíbles transformaciones de la nariz sigue aceptando sobornos, el personaje principal Kovalëv, al hablar en la catedral de Kazáń con su propia nariz, que había huido de él, toma involuntariamente el tono habitual de conversación de un funcionario de clase media con un alto jefe (ya que su nariz lleva el uniforme de un funcionario superior y está por encima de Kovalëv). En otras palabras, las realidades del sistema burocrático entran orgánicamente en el reino de lo absurdo: así es como se descubre su parentesco. El efecto satírico se complica claramente por los matices adicionales como la astucia de la nariz que escapó de la fisionomía de Kovalëv para actuar como un gran jefe o la realización de los sueños secretos del propio Kovalëv, que sin duda, piensa en este estatus social y en su subconsciente, y que pretende obtener el puesto de vicegobernador o, incluso, de gobernador. En otras palabras, la huida de la nariz se puede entender como una "discordia entre el sueño y la existencia", como una ruptura del sueño más allá de la existencia diaria al alcance de una persona mediocre. En las mismas categorías se puede entender el retorno de la nariz a "su" lugar. Este tema de la dualidad humana en el contexto general de *Historias de San Petersburgo* se une al del "desorden universal (cósmico)", que adquiere un terrible significado apocalíptico. Según Gógoľ, el estado actual del mundo está marcado por la crisis del humanismo y, además, por la posibilidad de una catástrofe. En este sentido hay que destacar que el tono de *La nariz* es puramente satírico, que adquiere aquí una profundidad verdaderamente filosófica y metafísica.

Otro relato del ciclo *Historias de San Petersburgo* trata de Akákij Akákievič un pobre funcionario de San Petersburgo, cuya vida entera se reduce a los sentimientos y acciones más simples: lo único que sabe en la vida es copiar papeles de oficina. La fiesta más grande para Akákij Akákievič fue la costura del capote y su mayor desgracia, no haber podido soportar su pérdida. Pero precisamente en este hombre humillado e insultado, Gógoľ intentó que el lector no solo descubriera al ser humano, sino también a su hermano de existencia. Este relato clásico ha atraído y sigue atrayendo la atención de los investigadores. En algunas interpretaciones, se concentran en las ideas sociales y éticas, y al protagonista, Akákij Akákievič, se le considera la víctima del sistema jerárquico burocrático, indiferente a cualquier persona corriente[74]. En otras investigaciones se analizan el principio estético y los

74. Г.А. Гуковский (1959): *Реализм Гоголя*. Москва; Ленинград. Государственное издательство художественной литературы; Ермилов В.В. (1959): *Гений Гоголя*. Москва. Советская Россия, etc.

rasgos específicos del método artístico de Gógoľ: por ejemplo, B. O. Ėjchenbáum, vio en *El capote* no tanto una historia del carácter realista cuanto un monólogo puramente artístico, cuasi-teatral, una muestra de la libertad estética del escritor, que puede "romper las proporciones ordinarias del mundo" y "unir todo lo desunido"[75]. Un lugar importante ocupan las investigaciones en las que el relato *El capote* se interpreta en un contexto religioso, es decir, en el contexto de los conceptos cristianos. El paralelo entre Akákij Akákievič Bašmáčkin y San Acacio fue introducido, por primera vez, por el filólogo holandés F.G. Drissen[76], pero también se encuentra en las investigaciones de B. Šklóvskij[77], G. P. Makogónenko[78], Cinzia de Lotto[79] y Erkii Peuranen[80]. Todos destacan los rasgos innovadores del género de *El capote* que determinan la estructura narrativa, el desarrollo de la trama, la combinación de lo real y de lo fantástico y el carácter del protagonista. Sin duda, Gógoľ se orienta hacia los diferentes géneros literarios y une las estructuras de género mutuamente excluyentes (la anécdota, la hagiografía y la parodia), creando así una síntesis artística indivisible que determina la variedad de los estilos, las imágenes heterogéneas y el énfasis simultáneamente cómico y trágico. *El capote* tuvo un gran impacto en la literatura rusa, determinando su humanismo característico. K. Močúľskij en su libro *El camino espiritual de Gógoľ* (Духовный путь Гоголя) (1934) escribió: "En un sentido moral, Gógoľ estaba dotado de enorme ingenio; estaba destinado a dar un giro radical en toda la literatura rusa desde la estética hacia la religión, para llevarla del camino de Púškin al de Dostoévskij. Todos los rasgos característicos de la "gran literatura rusa", que han entrado en la literatura mundial, fueron trazados por Gógoľ: sus raíces religioso-morales, el carácter social y profético".[81]

— *Comedias de Gógoľ.*

Entre las comedias escritas por Gógoľ (*El casamiento* (Женитьба)*, Los jugadores* (Игроки)*,* etc.) destaca la obra maestra *El inspector* (Ревизор) (1836), sobre la que él mismo escribiría más tarde en su obra de carácter publicista *La confesión del autor* (Авторская исповедь): "En *El inspector* decidí reunir todas las cosas malas de Rusia que yo conocía entonces, todas las injusticias que se hacen en aquellos sitios y aquellos casos en los que más se exige justicia al ser humano, y

75. Б.О. Эйхенбаум (1969): "Как сделана "Шинель" Гоголя" En: ЭЙХЕНБАУМ, Б.О. *О прозе.* Ленинград. Художественная литература. С.306-326

76. F.G. Drissen (1965) *Gógol as chort story writer. A stidu of his techique of composition*. Paris —the Hague— London.

77. В.Б. Шкловский (1981): *Энергия заблуждения*. Москва. Советский писатель.С.31

78. Г.П. Макогоненко (1985): *Гоголь и Пушкин*. Ленинград. Советский писатель. С.318

79. Лотто, Чинция де. «Лествица "Шинели", *Вопросы философии*. 1993. №8. С. 90.

80. E. Peuranen (1984): «Акакий Акакиевич Башмачкин и Святой Акакий», *Slavica Finlandenia*, T 1. – Helsinki.

81. К. Мочульский (1934): *Духовный путь Гоголя*. Париж. Ymca Press. https://imwerden.de/publ-2473.html

de camino reírme de todo". Una versión sobre el origen de la idea de *El inspector* la relacionan con A. Púškin. En 1835, Gógoľ le pidió que le ayudara con algún tema para escribir una comedia. En una carta que le envió el 7 de octubre de 1835 le dice: "Hazme un favor: envíame algún tema, que sea cómico o no, pero que sea una anécdota auténticamente rusa. Me muero de ganas por escribir una comedia... Dame un tema y escribiré una comedia en cinco actos. Te lo prometo: será muy divertida. ¡Te juro por Dios que así será! Tengo tanta hambre intelectual como física". En 1833 a Púškin lo confundieron en una ocasión con un inspector del Gobierno. Una nota suya sobre esta situación anecdótica refleja claramente los elementos que luego conformarían la historia básica de *El Inspector*. La novedad del género de *El inspector* consistió en que Gógoľ reconstruyó un tipo de intriga escénica: ahora la trama se desarrollaba no por un impulso amoroso, como en la comedia tradicional, sino por un impulso administrativo, es decir, por la llegada a la ciudad de un alto funcionario, un inspector. En este sentido en la trama aparece el impulso clave: el miedo de los funcionarios inferiores ante el inspector. Al romper la tradición, Gógoľ abandonó la jerarquía tradicional de personajes principales y secundarios. Por el contrario, en su obra, en todas las etapas de la acción no había uno, ni varios personajes, sino un gran número de ellos. Se repensó en la comedia la propia situación del inspector, y el conflicto *qui pro quo.* En lugar de tipos mucho más tradicionales como, por ejemplo un tramposo aventurero consciente o una persona corriente cualquiera, que por malentendidos está atrapada en una posición falsa, pero sin beneficiarse de ella, Gógoľ elige el prototipo de mentiroso que no quiere engañar a nadie, que es incapaz de ninguna acción reflexiva y que al mismo tiempo desempeña con éxito el papel que le obligaron los obstáculos casuales. El conflicto psicológico y, al mismo tiempo, dramático de Chlestakóv consiste en que es un jactancioso y un mentiroso, cuyas acciones no están sujetas a ningún plan egoísta o deliberado, sino a la fuerza de las circunstancias. Su mentira no se convierte en una pasión ni en una ocupación clave, sino que es muy simple y poco profesional. El propio Gógoľ en 1836, en *Fragmento de una carta escrita por el autor poco después del estreno de "El inspector" a un literarato* (Отрывок из письма, писанного Автором вскоре после первого представления «Ревизора» одному литературу), explicó que Chlestakóv no es un mentiroso por naturaleza, es decir, no pretende engañar, sino que, viendo que todos le escuchan, habla con todos de la forma más vulgar y banal. Gógoľ denomina este tipo de mentira de Chlestakóv "casi una especie de inspiración", lo que explica el éxito de Chlestakóv en la ciudad de N., y, al mismo tiempo, el extraño efecto de la obra, cuando una situación externa completamente cómica obtiene inesperadamente un subtexto esencial. El protagonista, que por una lógica más tradicional, tendría que controlar los eventos, está subordinado a ellos al igual que otros personajes, que ahora quedan igualados en lo que respecta a la ignorancia del curso real de las cosas. El estafador más grande de la ciudad (Antón Antónovič Skvozník-Dmuchanóvskij, el alcalde) fracasa no por intrigas de un enemigo aún más hábil, sino de una persona que no ha hecho ningún esfuerzo consciente.

Paradójicamente, a pesar de su talante innovador, Gógoľ respetaba con bastante claridad los cánones del teatro clásico, lo que incluye los llamados "nombres parlantes", muy típicos de las comedias del clasicismo, que apuntan directamente al vicio del personaje: por ejemplo, Luká Lukíč Chlópov, el supervisor de escuelas. El carácter rastrero y servil de este personaje lo subraya Gógoľ con ayuda del apellido Chlópov, derivado de la palabra "хлоп/холоп" (*esp*. 'lacayo'). El nombre Luká se asocia con la palabra лукавый (*esp*. 'pícaro', 'engañador'), y esta misma asociación se repite en el patronímico del personaje Lukíč. De esa forma, al darle a este personaje el nombre y el patronímico Luká Lukíč, N. Gógoľ intenta subrayar sus rasgos con asociaciones que tienen estos nombres en la cultura lingüística rusa. Y de esta forma, desde el principio, el escritor ruso descubre los rasgos característicos de este personaje para que el lector perciba a Luká Lukíč Chlópov como un pícaro lacayo, y al juez Artémij Filípovič Zemljaníka, responsable de hospitales y asilos, como un pícaro y astuto gordo, cuyo apellido parlante puede entenderse de forma metafórica como "un adulador servil y canalla", etc.

También se nota en *El inspector* otro canon del clasicismo que sigue Gógoľ escrupulosamente en sus obras de teatro: se trata de las unidades clásicas, aristotélicas o también llamadas "tres unidades". La composición de *El inspector* también está cuidadosamente estructurada. Tiene cinco actos. La culminación llega exactamente en la mitad: en el acto sexto de la tercera parte. Los participantes en el conflicto se pusieron simétricamente en acción: en el primer acto, Antón Antónovič Skvozník-Dmuchanóvskij, el alcalde, conversó con cada uno de los ciudadanos, en el cuarto acto, los funcionarios visitan de forma alternativa a Chlestakóv; en el quinto acto tiene lugar una nueva presentación de todos los personajes, pero ahora ya de forma indirecta, a través del prisma de la percepción de Chlestakóv, que escribe una carta a su amigo describiéndolos a todos. El final fue construido también por Gógoľ de forma simétrica: se trata de una escena silenciosa con el alcalde, que se queda inmóvil como una estatua tras recibir una noticia sobre la llegada del verdadero inspector. Hay que destacar que el desenlace en el quinto (último) acto que marca el final, simultáneamente se convierte en una nueva culminación. Sin embargo, justo aquí, Gógoľ se apartó de los cánones del Realismo: la escena en la que todos están en silencio, siguiendo las instrucciones del autor, tenía que durar de uno y medio a dos o tres minutos y adquiere una pluralidad de significados, hasta el significado escatológico del Juicio Final. Su característica más importante fue la inmovilidad total de los personajes.

— *Almas Muertas* (Мёртвые души) (1835-1852).

Se cree que al igual que en el caso del *El inspector*, la trama de *Almas Muertas* a Gógoľ se la dijo Púškin[82]. Sin embargo, otras informaciones hablan de que

82. *Русский архив* (1866), № 10, столбец 1462-1468.

Gógoľ, independientemente de Púškin, había oído hablar de historias con almas muertas[83].

Hay que destacar que la expresión "almas muertas", que aparece en el título de la obra, estaba llena de connotaciones tanto literarias como filosóficas y religiosas. En realidad, el sentido de esa expresión, relacionado con la vida cotidiana, fue recogido ya por V. I. Daľ en la primera edición del *Diccionario de la lengua rusa viva* (Толковый словарь живого великорусского языка) (1863): "almas muertas" son personas que fallecieron en el intervalo de dos censos de población, pero que figuran en la relación de personas que tributan el pago de los impuestos" (Artículo del diccionario *Alma*)[84].

Sin embargo, en el sentido religioso y filosófico, la expresión de Gógoľ era antitética a la noción bíblica de "alma viviente", pues, como se afirma en la Biblia: "Entonces el Señor Dios formó al hombre del polvo de la tierra, y sopló en su nariz aliento de vida, y fue el hombre un ser viviente" (Génesis II, 7).

Además, la expresión oxímorónica "alma muerta" y sus derivados —"vida muerta" (мертвая жизнь), "muerte viviente" (живая смерть)— se extendieron ampliamente por la poesía europea occidental desde la época medieval. En la obra gogoliana, las expresiones "alma muerta" o "almas muertas" reflejaron nuevos matices semánticos: "almas muertas" no son solo campesinos siervos muertos sino también los propietarios y los funcionarios espiritualmente muertos, además en esa obra la compra de "las almas muertas" se entiende como símbolo de las formas muertas de la vida real.

El género de *Almas muertas* se define como una novela de aventuras, y, en este sentido, la obra de Gógoľ está relacionada con *Don Quijote* de Cervantes. Esa semejanza la destaca el propio Gógoľ en *La confesión del autor* (Авторская исповель). Al igual que en la frontera de los siglos XVI y XVII, Don Quijote se echa a los caminos para recorrer toda España, Pável Ivánovič Číčikov "va por el camino para encontrarse con toda la Rusia", escribe Gógoľ en una carta a Púškin el 7 de octubre de 1835. Por lo tanto, de inmediato se consideró a *Almas Muertas* como una novela de aventuras. Al mismo tiempo, desde el principio se aclara el hecho de que el viaje será de tipo especial, a saber, el viaje de un pícaro, que incorpora, además, a *Almas Muertas* otra tradición de género: la novela picaresca, ampliamente difundida en la literatura europea (*Gil Blas* de Alain-René Lesage, etc.) [véanse § 2.7.2.3.1. y § 2.8]. La construcción lineal de la novela picaresca dio inmediatamente a la obra de Gógoľ un carácter épico: el autor condujo a su personaje a través de una cadena de aventuras y cambios, con el fin de presentar juntos y en vivo una imagen fiel de todos los rasgos importantes y las costumbres de la época. Sin embargo, la experiencia del dramaturgo permitió que Gógoľ lograra casi lo imposible:

83. *Русская старина*, 1902, № 1. С. 85-86; .Литературное наследство. Т. 58. С. 774.
84. В.В. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка* https://gufo.me/dict/dal

integró la trama lineal, aparentemente más alejada del principio dramático, en un todo "dramático" especial.

Así, al igual que en *El inspector*, en *Almas muertas* el hecho principal (la compra de "almas muertas" por Čičikov), expresado a través de una cadena de episodios (capítulos), reúne a todos los personajes con el mismo interés. No es casual que muchos episodios del libro de Gógol' estén construidos sobre paralelismos y reiteración de actos, eventos e, incluso, detalles individuales: la reaparición de Koróbočka, de Nozdrëv, la visita simétrica de Čičikov a varios "funcionarios de la ciudad" al principio y al final del libro, todo esto da la impresión de una composición especial en la que el principio y el final coinciden. El papel de catalizador de la acción, que en *El inspector* desempeñó el miedo, ahora lo realiza el chisme, la mentira condensada. La circulación y el aumento de los rumores (este medio artístico fue heredado por Gógol' de otro gran dramaturgo, A. Griboédov), organiza la acción y acelera su ritmo, dando a la acción final a un rápido desenlace:

De hecho, el plan de *Almas muertas* fue pensado originalmente por Gógol' como compuesto de tres partes independientes y terminadas. En medio del trabajo de Gógol' sobre el primer volumen se empezó a interesar por Dante. En los primeros años de la vida del escritor en el extranjero diversos factores contribuyeron a esto, principalmente las reuniones con V. A. Žukóvskij en Roma en 1838-1839, fascinado en este momento por el autor de la *Divina comedia*, y la lectura de las traducciones de Dante. Pero, al parecer, el impulso principal que Gógol' recibió de la lectura de la *Divina comedia* fue la idea de mostrar la historia del alma humana, que pasa a través de ciertas etapas: desde un estado de pecado hasta la purificación, una historia que se refleja en el destino individual del personaje central. Esto propició un esquema más claro en tres partes para *Almas muertas*, que ahora, al igual que en la *Divina comedia*, comenzó a presentarse como una evolución del alma humana, que pasa en su camino por tres etapas: el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso, lo que también determinó una nueva idea del género del libro, que Gógol' primeramente llamó novela y que después pasó a calificar como "poema", lo que obligó al lector a relacionar aún más el libro de Gógol' con la *Divina comedia* de Dante, ya que la calificación de "poema sacro" figura en la obra de Dante (*Paraíso*, canción XXV, línea 1) y también porque a principios del siglo XIX en Rusia, la *Divina comedia* de Dante se asoció constantemente con el género de poema.

Sin embargo, en esta calificación de Gógol', y esto también debe tenerse en cuenta, había un elemento de controversia. "Poema" se consideraba un concepto que solo se aplicaba a obras poéticas, tanto pequeñas como grandes, pero Gógol' usó este término en la novela en prosa (que inicialmente sería más fácil de definir como novela) como una designación directa del género, colocándolo en la portada del libro. Se puede decir que la definición de *Almas muertas* como poema se le ocurrió a Gógol' junto con la idea de la originalidad del género de su obra, que consistía, en primer lugar, en la nueva función del elemento cómico y del aspecto satírico del libro. El elemento cómico no es solo burlarse de los defectos de la vida rusa sino que también tiene como objetivo, en primer lugar, educar el alma del

lector, y, en segundo lugar, realzar su importancia simbólica, puesto que el libro aborda problemas fundamentales del destino de Rusia y de la existencia humana.

Almas muertas fue publicada en mayo de 1842 bajo el título de *Las aventuras de Číčikov*, o *Almas muertas* (el título fue modificado bajo la presión de la censura, y por esa misma razón fue suprimido de la novela un fragmento titulado *Historia del capitán Kopéjkin*). Una parte de los críticos acusó a Gógoľ de hacer caricaturas y calumnias sobre la realidad, otros señalaron el alto nivel artístico y el patriotismo de la obra. En ese momento, Gógoľ se fue al extranjero, primero a Alemania y luego, a Roma, donde trabajó en el segundo volumen de *Almas muertas*, que comenzó en 1840, y que con algunas interrupciones durará casi 12 años, es decir, casi hasta la muerte de Gógoľ. Los contemporáneos esperaban con ansiedad la continuación del poema, pero en su lugar en 1847 en San Petersburgo vio la luz otra obra de Gógoľ de carácter publicista *Pasajes seleccionados de la correspondencia con los amigos)* (Выбранные места из переписки с друзьями), cuyo doble objetivo fue explicar por qué todavía no se había escrito el segundo volumen y preparar a los lectores para su posterior recepción. En esta obra se recoge la idea de la construcción de la vida espiritual, con el objetivo de crear un "estado celestial ideal". Este último, sin embargo, Gógoľ lo relacionó con el sistema burocrático real del Imperio Ruso. El servicio al monarca ruso y al Estado adquiere una importancia religiosa en esa obra publicista de Gógoľ. Además, el escritor critica la literatura rusa de su época, que había dejado de ser "maestro de moralidad". De ahí surge el requisito de la didáctica directa y, al mismo tiempo, el rechazo de sus obras escritas anteriormente.

En el Prefacio de *Pasajes seleccionados de la correspondencia con los amigos,* Gógoľ argumentó explícitamente que en sus obras escritas "casi todos habían sido engañados sobre su significado real". En realidad, todas las esperanzas de aclarar el verdadero significado de su obra, Gógoľ las puso en el segundo volumen de *Almas muertas*. Según el testimonio de Tarasénkov, Gógoľ dijo que "en el segundo volumen de *Almas muertas* todos podrían entender todo lo que no estaba claro en mis trabajos anteriores". En 1848, otro contemporáneo de Gógoľ que habló con él sobre *Almas muertas*, recordó: "...le pregunté directamente de qué manera debía terminar ese poema. Él, después de reflexionar, expresó la dificultad de hablar de eso de forma detallada. Dije que solo necesitaba saber si Pável Ivánovič Číčikov viviría como debería vivir. Gógoľ con alegría confirmó que eso sería así, y que en la recuperación espiritual de Číčikov participaría directamente el propio zar y el poema terminaría con el primer paso de Číčikov hacia una verdadera vida espiritual. ¿Y los otros compañeros de Číčikov en *Almas Muertas*? —le pregunté a Gógoľ: ¿Ellos también resucitarán?— "Si quisieran, sí." —respondió con una sonrisa".[85]

85. А. М. Бухарев (1848): *Три письма к Н. В. Гоголю, писанные в 1848 году*. С. 138-139. Véase también: И. А. Виноградов, *Гоголь художник и мыслитель*. М. Издательство: ИМЛИ РАН «Наследие». 2000. С. 341.

De hecho, el propio nombre (*Almas muertas*) implicaba la posibilidad de lo contrario: la existencia de almas "vivientes". La clave de esto era resucitar al personaje principal para una nueva vida "hermosa", así como la aparición de nuevos (en comparación con el primer volumen) personajes "positivos": propietarios buenos, funcionarios honestos, héroes que podrían ser percibidos como "alter ego" del propio autor (por ejemplo, Murázov) y que conocemos por los cinco capítulos conservados de los borradores[86].

El 1 de enero de 1852, Gógol' finalmente informa de que el segundo volumen está "completamente terminado". A finales de enero llega a Moscú el arcipreste Matféj, padre espiritual de Gógol'. El contenido de sus conversaciones en estos días sigue siendo desconocido, pero hay evidencia indirecta de que fue el padre Matféj quien le aconsejó a Gógol' que quemara parte de los capítulos del poema, por la influencia perjudicial que pudiera tener sobre los lectores.[87] Así, en la noche del 11 al 12 de febrero de 1852 se quema el manuscrito del segundo volumen de *Almas muertas*. Gógol' murió el 21 de febrero de 1852, diez días después de la quema del manuscrito.

4.1.14. El movimiento literario de la década de 1840. La tendencia del Realismo y la "Escuela natural"

En el movimiento literario nacional, los años 40 del siglo XIX se convirtieron en una época de aspiraciones hacia nuevos horizontes estéticos, en un periodo de interacción compleja de los diversos sistemas ideológicos y artísticos y los tipos de visiones del mundo del autor, pero entre estos diferentes movimientos predominó una tendencia principal: el crecimiento del Realismo en la prosa y en la poesía.

La literatura evolucionó rápidamente en una época que no estaba marcada por grandes acontecimientos históricos, sino por la profundización del desarrollo social y cultural. En la fractura del segundo y tercer decenio de la monarquía de Nicolás I, en las condiciones previas del régimen del servidumbre y la persecución de la libertad de pensamiento en la sociedad se realiza un gran trabajo espiritual, se agudiza el pensamiento sociocultural. El escritor y librepensador ruso, A. Gércen, llamó a este periodo "la época de la esclavitud externa y la libertad interna". Se puede decir que llegó el momento del despegue espiritual, de los calurosos debates filosóficos, religiosos, históricos y literarios. Con frecuencia, estos debates toman forma de una enconada lucha ideológica y literaria.

86. Véase: Д. Н. Овсянико-Куликовский (1989): «Тип Тентетникова и вторая часть «Мертвых душ» En : Д. Н. Овсянико-Куликовский, *Литературнокритические работы*. Т. 2. Москва. Художественная литература. С. 201-230.

87. А. Т. Тарасенков (1952): *Последние дни жизни Н. В. Гоголя*. Москва. Переиздано: Гоголь в воспоминаниях современников. Москва. Художественная литература. С. 511-525.

Disputas entre los "occidentalistas" y los "eslavófilos".

La cuestión del pasado, el presente y el futuro de Rusia, las formas de su desarrollo, su papel en la historia mundial y en la comunidad humana ha dividido siempre la sociedad educada rusa entre "eslavófilos" y "occidentalistas". La disputa apareció con la *Carta Filosófica* de Pëtr Čaadáev, publicada en 1836, en la revista de Moscú *Telescopio*, donde el autor, reflexionando sobre los destinos de Occidente y Rusia, el catolicismo y la ortodoxia, llegó a conclusiones negativas sobre el destino histórico de la Rusia Ortodoxa. Las ideas de Čaadáev "despertaron" directamente dos direcciones sociales contrarias: la de los "eslavófilos" y la de los "occidentalistas" de los años 40, que con el mismo derecho podían considerarlo tanto su mentor como su oponente. La primera *Carta filosófica* de Čaadáev fue etiquetada como el "chupinazo" de la controversia occidentalistas-eslavófilos, dominante en el pensamiento social ruso del siglo XIX.

Entre los principales ideólogos y publicistas eslavófilos de los años 40 cabe destacar a los siguientes: el poeta, teólogo ortodoxo y filósofo Alekséj Stepánovič Chomjakóv, el crítico, teórico de la ideología eslavófila y publicista Iván Vasíľevič Kireévskij, el poeta, publicista y líder del movimiento eslavófilo Iván Sergéevič Aksákov y su hermano, el poeta, el publicista, crítico literario, historiador y lingüista Konstantín Sergéevič Aksákov, etc.

Entre los principales occidentalistas destacan: el crítico literario, periodista, lingüista y filósofo Vissarión Grigórevič Belínskij, el demócrata revolucionario, ideólogo de la revolución campesina, publicista, filósofo materialista y economista Aleksándr Ivánovič Herzen/Gércen, el escritor y periodista Nikoláj Platónovič Ogarëv, el escritor, traductor, periodista, crítico literario y musical, hispanista, autor de *Cartas sobre España* Vasílij Petróvič Bótkin, el crítico literario Pável Vasíľevič Ánnenkov, que se convirtió en el primer biógrafo de Púškin, y el escritor y periodista Iván Ivánovič Panáev.

Hay que destacar que los eslavófilos y los occidentalistas eran verdaderos patriotas, estaban unidos por la insatisfacción por los resultados del desarrollo cultural e histórico de Rusia y por la sed de la autoconciencia nacional. Ambos defendían la necesidad de la abolición del régimen de servidumbre y del desarrollo de los derechos civiles y de las libertades. Ambos se oponían a la burocracia zarista (pero no a la propia monarquía, con respecto a la cual las posiciones de cada uno de los participantes en los movimientos eran diferentes). Los eslavófilos y los occidentalistas valoraban de manera diferente el período de la Rusia de Moscú y las reformas europeizantes de Pedro I, el orden económico burgués de Europa y los orígenes patriarcales de Rusia. Entre las cuestiones discutidas estaba la cuestión del objetivo del arte y del carácter artístico y popular de la literatura.

Los eslavófilos se orientaban al pasado histórico ortodoxo y estaban convencidos de que había que buscar la originalidad de Rusia en las tradiciones rusas de la ortodoxia y la moralidad popular. Según el ideólogo de los eslavófilos, Konstantín Aksákov, precisamente la tradición es la base más importante para la

auto-preservación de la nación. Por lo tanto, los eslavófilos defendían los pilares de la monarquía, el sistema comunitario ruso, las formas colectivas cristianas y no individuales de la vida. Introdujeron en la filosofía rusa el concepto de *sobórnost'* (la etimología de esa palabra rusa se relaciona con la palabra собор 'catedral'): los eslavófilos determinaban los rasgos especiales de la fraternidad rusa y eslava, y la unidad ortodoxa de los diferentes sectores de la sociedad en base al servicio "al mundo", "a la comunidad", "a la estirpe".

En el arte y en la literatura, los eslavófilos apreciaban lo que era original, lo que "creaba" el poder espiritual del pueblo. Chomjakóv apreciaba ante todo los iconos y la música eclesiástica; Konstantín Aksákov adoraba la obra literaria de Gógol' y descubrió en *Almas Muertas* la orientación de Gógol' hacia el eterno ideal cristiano. Kiréevskij publicó los textos folclóricos originales recogidos por él, etc.

Los representantes del Occidentalismo creían que Rusia solo podía lograr la prosperidad con la convergencia con Europa, el rápido crecimiento de la industria, la afirmación de los derechos civiles de la persona, los ideales de igualdad, el desarrollo de la ciencia y el progreso burgués. En todo esto, ellos veían la promesa de la grandeza de Rusia. El problema de la libertad de la persona y su desarrollo independiente era fundamental para los occidentalistas. En este sentido, el destino del escritor y librepensador, Aleksándr Ivánovič Gércen tuvo una gran influencia. Al encontrarse en el extranjero a finales de los años cuarenta, ve la desesperanza de la lucha política en Rusia y, al no querer terminar en la cárcel por sus ideas revolucionarias, toma la decisión amarga y valiente en esos tiempos de no volver a su tierra natal. Creía en que debía "en sí mismo ... respetar su libertad y honrarla no menos que en el prójimo como en el pueblo, en general, porque solo en la libertad de la persona podía crecer la voluntad real del pueblo"[88]. En Londres, Gércen y Ogarëv fundaron la *La tipografía libre* (Вольная типография); en los años cincuenta y sesenta publicaron el periódico *La campana*" (Колокол) que despertó y educó a los compatriotas lejanos. Gércen murió en 1870 en el extranjero, pero su libro lo trajo de nuevo a casa: la era de los años 40 se refleja ampliamente por Gércen en su famoso libro de memorias *El Pasado y las ideas* (Былое и думы) (1852-1867), que se considera con razón la cima de la obra del escritor.

La tendencia del Realismo y la "Escuela natural"

El Realismo se convierte en el principal método artístico. La vida real en toda su diversidad, en todos, incluso, sus fenómenos no poéticos, cotidianos y vulgares se convierte en objeto de desarrollo estético. La descripción de los caracteres típicos determinados por las circunstancias históricas y sociales (el determinismo histórico

88. Герцен А. Вольное русское книгопечатание в Лондоне http://gertsen.lit-info.ru/gertsen/public/volnoe-russkoe-knigopechatanie-v-londone

y social), el análisis de las regularidades históricas y sociales son los principios clave del nuevo método. El crítico literario, periodista, lingüista y filósofo Vissarión Grigórevič Belínskij fue el primero que reaccionó a las nuevas tendencias artísticas, y las legitimó estéticamente, analizando sus principales características. Además, en el arsenal de conceptos de Belínskij apareció el término "Escuela natural", que entró en la historia de la literatura rusa en 1846. En la actualidad significa un grupo de escritores que continuaron una dirección "crítica" en el Realismo y que desarrollaron un tono moral de la obra gogoliana.

La "Escuela natural" es el nombre convencional de la etapa inicial del desarrollo del Realismo crítico en la literatura rusa de la década de 1840, que surgió bajo la influencia de la obra de Nikoláj Vasíľevič Gógoľ. No era una asociación literaria con un programa definido sino que era una asociación informal de jóvenes prosistas, reunidos bajo la influencia ideológica de Vissarión Belínskij en la redacción de la revista *Anales de la Patria* (Отечественные записки). A la "Escuela natural" pertenecieron conocidos escritores rusos como Iván Sergéevič Turgénev, Fëdor Michájlovič Dostoévskij, Aleksándr Ivánovič Gércen, Iván Aleksándrovič Gončaróv, Nikoláj Alekséevič Nekrásov, Nikoláj Gavrílovič Černyšévskij, Michaíl Evgráfovič Saltykóv-Ščedrín y otros. A los participantes en este movimiento literario les unieron ante todo un entusiasmo creativo, un énfasis social, el análisis de la influencia de las costumbres públicas en los seres humanos y un profundo interés por los destinos de los representantes de las clases inferiores y medias. Las innovaciones estéticas y artísticas encontraron una encarnación en dos colecciones de obras literarias llamadas *Fisiología de San Petersburgo* (Физиология Петербурга), publicadas por Nikoláj Nekrásov, así como en los productos literarios masivos, que fueron publicados voluntariamente por revistas y almanaques y que tuvieron éxito entre los lectores.

Entre los géneros literarios que desarrollaron los representantes de la "Escuela natural" hay que destacar el ensayo, la novela narrativa (breve) y la novela grande. El ensayo era un género operativo que permitía la fijación rápida y exacta de la situación en la sociedad, con un gran grado de credibilidad así como presentar los caracteres nuevos para la literatura rusa. Los rasgos del ensayo social pueden apreciarse también en la novela *Pobres gentes*, publicada en 1846, y que trajo la fama al joven F. M. Dostoévskij. En ella, el escritor ruso se orienta precisamente a este género, recreando la imagen realista de la vida de los pobres y humillados habitantes "de las esquinas" de San Petersburgo" y una galería completa de tipos sociales: desde el mendigo de la calle hasta "su excelencia".

El logro más alto de la "Escuela natural" se consideran dos novelas de los años 40: *Una historia ordinaria* (Обыкновенная история) de I. A. Gončaróv y *¿Quién es culpable?* (Кто виноват?) de A. I. Gércen.

4.1.15. Aleksándr Herzen/Gércen

La creatividad de Aleksándr Ivánovič Herzen/Gércen (1812-1870) se remonta a los años 1840-1860. Entre sus contemporáneos —escritores que componen la gloria de la literatura rusa del siglo XIX— Gércen ocupa un lugar especial. Su notable talento de escritor no solo se mostró en su obra artística, sino también, y en la misma medida, en su obra de carácter publicista, filosófica y política, que representa la mayor parte de su patrimonio literario. En Rusia, a mediados del siglo XIX, a Gércen se le consideraba no tanto como escritor cuanto gran figura pública e ideólogo político de la "izquierda", que conocía a los principales representantes de los círculos liberales y revolucionarios de la oposición de Europa de la época, por eso, no se puede entender su propia obra literaria sin sus conceptos históricos y las ideas políticas establecidas en numerosos ensayos y artículos.

Entre las influencias ideológicas que determinaron las ideas políticas del joven Gércen cabe destacar las siguientes: en su juventud, leía, ante todo poemas de Púškin y del poeta decembrista Ryléev, prohibidos por la censura zarista. A los catorce años le llega la noticia de la derrota de la rebelión de los "decembristas", lo que inmediatamente suscita en él un sentimiento de simpatía hacia ellos y, a partir de entonces, Nicolás I se convierte para Gércen en un símbolo del despotismo gubernamental. Un papel importante en la formación y el mantenimiento de esa visión de la oposición al régimen zarista fue la lectura de las obras de Voltaire, con su aguda y enérgica crítica a las instituciones públicas conservadoras y, en particular, una actitud invariablemente escéptica hacia la iglesia y la religión. Al mismo tiempo, una especie de contraste con la pasión de Voltaire fue su profundo interés por el Evangelio con la predicación del amor desinteresado por el prójimo. En segundo lugar hay que destacar la afición de Gércen por las ideas del filósofo y teórico social francés Henri Saint-Simon, ante todo por su teoría del socialismo utópico o cristiano. También apreciaba y apoyaba las ideas progresistas de Barthélemy Prosper Enfantin, alumno y seguidor de Saint-Simon, que consistían en la defensa de la plena igualdad entre los sexos, que impidiera que un hombre no dominara a una mujer, sino que reconociera sus derechos a una existencia libre e independiente, lo que en el idioma del sansimonismo se llamaba "rehabilitación de la carne". En tercer lugar hay que destacar que la publicación de la primera *Carta Filosófica* de P. Čaadáev en la revista *Telescopio* impresionó enormemente a Gércen, a quien le atrajo principalmente el escepticismo sobre la monarquía de Nicolás I y la audacia con la que el pensador señaló sus defectos: la falta de libertad y de verdaderos logros creativos, la degradación de la vida espiritual, etc. Así, las ideas de Saint-Simon y de Čaadáev alimentaron, por lo tanto, no solo el criticismo social de Gércen, sino también una especie de religiosidad, no desprovista de un matiz místico, que consistía en creer en la Providencia divina, que conduce espontáneamente a la humanidad al mundo futuro de la perfección y, en cierto sentido, lo garantiza. Gércen también encontró una manera similar de entender la historia en la filosofía de Hegel, a quien que comenzó a estudiar en 1839 bajo la influencia

de sus nuevos amigos, el crítico literario y filósofo V. G. Belínskij y "el padre del anarquismo ruso" M. A. Bakúnin[89].

En la década de 1830, la experiencia vital y la búsqueda intelectual de Gércen se reflejaron en su primera obra literaria publicada: la novela *Las notas de un joven* (Записки молодого человека) (1841).

En los años 1840, Gércen bajo la influencia de las ideas materialistas del filósofo alemán Ludwig Andreas Feuerbach llegó a la conclusión de que el destino superior del ser humano es una acción vigorosa destinada a transformar la realidad imperfecta.

En apoyo del sistema de pensamiento occidental, Gércen escribió dos ciclos de ensayos publicistas: *Diletantismo en la ciencia* (Дилетантизм в науке) (1843) y *Cartas de estudio de la naturaleza* (Письма об изучении природы) (1845), en los que combate la filosofía y el romanticismo desconectados de la vida real, y demuestra la necesidad de seguir las ciencias empíricas y la filosofía nueva materialista con sus ideas "reales", "terrenales" y no "celestiales" sobre el ideal.

En 1845-1846, Gércen publica su novela *¿Quién es culpable?* (Кто виноват?) escrita siguiendo el estilo de la "Escuela natural" y en una relación ideológica y estilística, que sigue claramente la tradición respetuosa de Gógoľ. El objeto principal de la crítica en la novela es la visión romántica del mundo, entendida ampliamente: como un conocimiento mental, que oculta a la persona la realidad amarga de la vida y que es incapaz de darle fuerza para enfrentarla. El personaje romántico, sentimental, "sensible" en esta novela es Dmítrij Kruciférskij, un joven culto que recibió una buena educación en la universidad y que intenta construir su vida de acuerdo con los patrones perfectos, aprendidos en la poesía de Žukóvskij, cuya creatividad desempeñó un papel casi definitorio en su educación. Al burlarse del sentimiento romántico de Kruciférskij, Gércen lo obliga a derramar lágrimas de manera ininterrumpida, casi en cualquier ocasión, y señala directamente a los predecesores literarios de este tipo: Werther en la novela *Las penas del joven Werther* de Goethe y Vladímir Lénskij en *Evgénij Onégin* de Púškin. Tras contraer matrimonio con Ljúbonka, la hija ilegítima del latifundista Négrov, Kruciférskij cree que ha encontrado la felicidad, que durará para siempre. Pero toda su filosofía ingenua y la fe en la divina Providencia se destruyen en un momento, cuando se entera de que Ljúbonka, todavía atenta y cariñosa con él, ama realmente a otro hombre: Vladímir Béľtov. Frente a la vida real, con sus manifestaciones complejas e impredecibles, Kruciférskij se pierde por completo, no sabe cómo comportarse y qué hacer, y finalmente encuentra una salida que le indica su naturaleza débil: comienza a beber para escapar de las angustiosas contradicciones de la vida.

89. Michaíl Aleksándrovič Bakúnin (1814-1876) fue un anarquista ruso. Es posiblemente el más conocido de la primera generación de filósofos anarquistas y está considerado uno de los padres de este pensamiento, dentro del cual defendió la tesis colectivista y el ateísmo. Inicialmente fue partidario del paneslavismo.

Otra víctima de la educación romántica en sentido amplio, es decir, la educación desconectada de la vida real, es el protagonista Vladímir Béľtov, hijo del rico terrateniente Béľtov, que se casó con una institutriz, antigua campesina. Vladímir fue criado por su madre y educado por su maestro francés Joseph, especialmente contratado para tal fin, de un modo totalmente aislado de la realidad. Joseph, que logró desarrollar la inteligencia del joven Béľtov, era una persona romántica y sensible y, al educarle en las ideas de Rousseau y Pestalozzi, no tuvo en cuenta las condiciones especiales de la vida rusa. Al terminar la universidad, Béľtov se decide a trabajar en un ministerio y, frente a la rutina y la mala vida del aparato oficial, se da cuenta rápidamente de que está lejos de los ideales de bondad y justicia, por eso al principio de la obra, lleno de esperanzas juveniles, Béľtov deja el trabajo en el Ministerio y trata de dedicarse a la medicina, pero no lo consigue, y frustrado en todas sus actividades, se convierte en una especie de "hombre superfluo"[90], continuando una serie iniciada ya por Púškin (Onégin) y Lérmontov (Pečórin).

Como portador de las nuevas ideas humanistas, Gércen hace protagonista femenina de la novela a Ljúbonka Kruciférskaja, la hija de una campesina y del latifundista Négrov, que fue sacada de la miseria y llevada a la casa del padre. Ella, a diferencia de Kruciférskij y Béľtov, desde su infancia, sabía qué dura y cruel podía ser la vida. Pero fue ese conocimiento el que endureció su voluntad, aprendió, al menos internamente, a resistir la dura vida y formó su fuerte carácter. La imagen de Ljúbonka fue construida por Gércen, pensando claramente en las heroínas de las novelas de George Sand, que buscan encarnar en la práctica los principios de Saint-Simon sobre el nuevo comportamiento libre de la mujer en la sociedad. El principio fundamental de las heroínas de George Sand es el de la no vinculación de la mujer con los lazos del matrimonio tradicional, que, si el cónyuge legítimo no puede darle la felicidad que desea, tiene derecho a destruir, contrariamente a las leyes imperantes en la sociedad. Algo así sucede en la novela de Gércen. Al amar a Béľtov, Ljúbonka entiende que no debe avergonzarse de la opinión pública, que según los prejuicios de los habitantes de la ciudad de NN, quiere considerarla una pecadora, aunque la misma Ljúbonka no se considera como tal. Su conciencia está tan desarrollada y libre que, incluso, el miedo al castigo divino le parece un

90. El "hombre superfluo" (en ruso: лишний человек) es un personaje prototipo de la literatura rusa del siglo XIX. Su presencia en poemas, novelas y obras teatrales rusas es suficientemente recurrente para ser considerado un arquetipo nacional. El "hombre superfluo" es habitualmente un aristócrata, inteligente, sensible y también idealista, pero lo que lo define es su nihilismo. Al ser melancólico y dubitativo como Hamlet, acaba siendo incapaz de ocuparse de cualquier acción efectiva. Aunque el personaje es consciente de la estupidez y la injusticia de la sociedad que lo rodea, se considera incapaz de cambiar las cosas y acabará siendo un simple espectador. Véase Goetz, Philip W. (Editor in Chief) (1990). The University of Chicago, ed. *The New Encyclopaedia Britannica* (en inglés) 11 (15th edición). Encyclopaedia Británica Inc, p. 399; Mori, Moisés (2007). *Estampas rusas. Un álbum de Iván Turgueniev* (Segunda edición edición). Oviedo: KRK Ediciones.

prejuicio vacío. Al nivel espiritual de Ljúbonka corresponde el nivel espiritual de su elegido Béľtov. Ambos se dibujan como figuras casi perfectas que lograron escapar del mundo imperfecto. La novela termina con una nota dramática, casi trágica, dado que los tres personajes principales (los participantes en el triángulo amoroso) son infelices: Kruciférskij se degrada y se convierte en un alcohólico, Ljúbonka, destrozada por la lucha interna, se puso gravemente enferma y Béľtov bajo la presión de las circunstancias se vio obligado a salir de la ciudad. Un final así es una especie de respuesta a la pregunta *¿Quién es culpable?* que aparece en el título de la novela. La respuesta no está clara, es ambigua. Pero en cualquier caso, se opone a la opinión de que la culpa principal recae en los protagonistas que violaron las reglas tradicionales de la vida familiar y las obligaciones religiosas. Sobre la base del concepto general de la obra, se puede decir que esta opinión es refutada, al menos, por dos conclusiones que se derivan igualmente del texto de la novela. Lo primero: nadie es culpable de lo que sucedió, pues aquello fue una consecuencia inevitable de las razones "materiales" que se aferran entre sí, y que actúan tanto en la naturaleza como en la sociedad humana, y por lo tanto, es necesario buscar a los culpables entre la gente pero no es culpa de las personas individuales, sino de la propia sociedad imperfecta desde la antigüedad, que vive con conceptos falsos sobre la naturaleza y el destino del ser humano y que destruye todos los intentos del individuo de resistirse a esa "locura" universal. Esa posición del autor está relacionada estrechamente con las ideas de Saint-Simon y de Feuerbach, así como con el "subjetivismo crítico" de Belínskij y otros occidentalistas de orientación liberal. La posición original del autor combina ambas tendencias: el criticismo social ayuda al escritor a superar la visión pesimista de la posibilidad de reformar la naturaleza humana, y, al mismo tiempo, la objetividad científica permite dudar de la validez de las proyecciones sociales optimistas. Como resultado, una pregunta filosófica más compleja y global se encuentra detrás de *¿Quién es culpable?*: ¿Es posible superar las estructuras culturales de la sociedad tradicional, si son parte de la naturaleza y hay que aceptarlas como inevitables? Esta pregunta permanece abierta.

Más tarde, Gércen publicó las novelas cortas *La urraca ladrona* (Сорока-воровка) (1846) y *Doctor Krúpov* (Доктор Крупов), (1846), que a su manera desarrollaron los problemas tocados en la novela *¿Quién es culpable?*

En 1847, Gércen viaja al extranjero, y en febrero de 1848 se convierte en testigo de los acontecimientos de la revolución que derrocó el régimen constitucional y monárquico burgués de Luis Felipe I y proclamó a Francia una República encabezada por un Gobierno Provisional, que incluía a numerosos republicanos y socialistas. Para Gércen, lo que sucedió fue la mayor victoria de la razón humana que buscaba una nueva libertad y liberación de las formas tradicionales de vida pública y política. Pero cuando en junio de 1848, por orden del Gobierno Provisional, se reprimió brutalmente la rebelión de los trabajadores insatisfechos con las promesas de las autoridades, Gércen se puso del lado de los trabajadores y se pasó a la oposición al nuevo gobierno republicano. El aplastamiento de la rebelión impactó a muchos, pero el estado de ánimo en el que se sumió Gércen puede describirse como

desesperación. El escritor se decepcionó no solo con la revolución de 1848, sino también con la idea de Europa como hogar de la civilización mundial y portadora de la idea del progreso humano.

La salida de la crisis espiritual de finales de la década de 1840 fue la creación de *La tipografía libre* (Вольная типография), fundada en 1853 en Londres, donde el escritor se convirtió en un emigrante político, al negarse en 1852 a regresar a Rusia a petición del gobierno y quedarse en la capital británica, donde vivió hasta 1865, entrando en el círculo de la emigración revolucionaria europea. Los principales logros de la actividad de *La tipografía libre* fueron las ediciones en ruso, el almanaque *Estrella Polar* (Полярная звезда) (1855-1868) y el periódico *La campana* (*Колокол*) (1857-1867). En diferentes años en *Estrella Polar* fueron publicados los poemas políticos de Púškin, de Lérmontov, de Ryléev, los materiales sobre los "decembristas", la correspondencia de Belínskij con Gógoľ y la primera *Carta filosófica* de Čaadáev, así como obras publicistas del propio Gércenprohibidos para su impresión en Rusia.

Desde 1852, Gércen estuvo trabajando en la obra principal de su vida, una enorme epopeya de memorias de *El pasado y las ideas* (Былое и думы) (1852-1867). En total, tardó en escribir este libro más de una década y media: las últimas partes se escribieron a finales de la década de 1860 y se publicaron después de la muerte del escritor, acaecida en 1870. Es difícil enclavar *El pasado y las ideas* en un género en particular. Lo que se ha llamado "libro epopeya de memorias" es un término moderno, que caracteriza solamente dos rasgos del género al que pertenece el libro de Gércen: en primer lugar, su carácter definitivo de libro de memorias, es decir, la reproducción de los hechos, los acontecimientos y las personas reales que participan en ellos, y en segundo lugar, la propia cobertura grandiosa, representada tanto en el tiempo (de 1812 hasta la segunda mitad de la década de 1860), como en el espacio (la vida rusa y la vida europea —francesa, inglesa, suiza, italiana e, indirectamente, de otros países europeos). Sin embargo, la unidad del libro se crea por medio de un tono deliberadamente subjetivo del autor. De ahí surge la abundancia de fragmentos líricos íntimos y los razonamientos públicamente agudos sobre los temas políticos, filosóficos, históricos y otros. Al destacar la singularidad individual de su mirada personal, privada y humana sobre las cosas, Gércen en uno de los prefacios escribió que *El pasado y las ideas* no es una monografía histórica, sino un reflejo de la historia en el destino de un ser humano que accidentalmente se convirtió en testigo de los grandes acontecimientos de su época. En este sentido, el modelo para Gércen fue en gran medida *Las confesiones* de Rousseau y, sobre todo, *Poesía y Verdad* de Goethe, una novela narrativa autobiográfica en la que la vida del ser humano que narra su formación espiritual se describe en el contexto histórico mucho más amplio que en la obra de Rousseau.

La inmersión del héroe autobiográfico en la Historia, su relación con ella es claramente visible en la primera parte del libro, titulada *La infancia y la universidad* (Детская и университет) (1812-1834). Por lo tanto, es fundamental tener en cuenta que nació en 1812, que fue un año muy importante para la historia rusa (la guerra

contra Napoleón), pero es aún más importante destacar la relación de su "despertar moral" con los años 1825-1826, el periodo de actuación de los "decembristas" y la posterior ejecución de los cinco "rebeldes", que marcó el comienzo de un nuevo y terrible, a los ojos de Gércen, despotismo sin precedentes de la monarquía de Nicolás I. A la descripción de la vida rusa en los tiempos del "gendarme de Europa" están dedicados las tres siguientes partes de *El pasado y las ideas*: la segunda parte *Prisión y deportación* / (Тюрьма и ссылка) (1834-1838), la tercera, *Vladímir-na-Kljáźme* (Владимир-на-Клязьме) (1838-1839) y la cuarta *Moscú, San Petersburgo y Nóvgorod* (Москва, Петербург и Новгород) (1840-1847). En esas partes, Gércen presenta la galería más amplia de retratos de sus contemporáneos: de los amigos más cercanos a las personas con las que el escritor no tenía una relación tan cercana, pero con las que de alguna manera tuvo algún contacto en los años 1830-1840, antes de su marcha al extranjero. Todos los representantes de la cultura rusa de la década de 1830-1840 se representan por Gércen como víctimas de la época sombría de Nicolás I, que los obliga a adaptarse involuntariamente a los gustos oficiales dominantes de la ideología del Estado, o, puesto que la resistencia abierta es imposible, a una oposición interior pasiva al régimen zarista. La quinta parte del libro, *París-Italia-París* (Париж-Италия-Париж)(18471852) consta de dos secciones: *Antes y después de la revolución* (Перед революцией и после нее) e *Historia de un drama familiar* (Рассказ о семейной драме). La primera se centra en la estancia de Gércen en el extranjero durante los acontecimientos revolucionarios de 1848-1849 en Francia y los primeros años después de la Revolución, antes del golpe de Estado de 1851, llevado a cabo por Luis Napoleón, presidente elegido popularmente, que se declaró en 1852 nuevo emperador con el nombre de Napoleón III. La segunda sección se centra en el drama familiar de Gércen, la fascinación de su esposa Natáľja por el poeta revolucionario alemán Georg Herwegh, las experiencias dolorosas del autor sobre lo sucedido y el sufrimiento de la propia Natáľja por la discrepancia entre el sentimiento y el deber, así como los trágicos acontecimientos que se convirtieron en una especie de terrible resultado del drama familiar: la muerte del hijo pequeño de Gércen y de su madre durante un naufragio y la muerte de Natáľja poco después. Gércen vincula directamente su frustración por la revolución en Francia con su tragedia personal y, fiel al concepto de determinismo histórico, intenta en todo lo que le sucedió en su vida privada, descubrir los ecos de los poderosos cambios históricos que ocurrieron en toda Europa. Las tres últimas partes del libro: la sexta *Inglaterra* (Англия) (1852-1864), la séptima, *La Tipografía libre* y *La campana,* y la octava, *Pasajes* (Отрывки) (1865-1868) "narran la emigración de Gércen a Inglaterra, la organización en Londres de *La Tipografía libre* y las actividades de edición del periódico *La campana*, así como su vida en Suiza y los viajes a Italia y Francia a finales de la década de 1860. Las últimas partes difieren de las anteriores por la falta de elemento personal, autobiográfico.

El pasado y las ideas es también una obra muy significativa, notable desde el punto de vista estilístico. Se puede decir que aquí el talento del "Gércen estilista" alcanza su grado más alto de manifestación. Todas las partes del libro se caracteri-

zan por expresiones metafóricas inesperadas y, al mismo tiempo, asombrosamente precisas y vivas, que se relacionan con una variedad de áreas de la cultura humana: la mitología, la religión, la historia clásica y moderna, la filosofía y la ciencia. Hay que destacar también la rica variedad de tonos que a veces se permite: mezclar, por ejemplo, la confesión y la predicación, dentro de un solo fragmento o incluso dentro de un párrafo, la inserción constante en el texto de palabras y expresiones extranjeras (en latín, francés, alemán, inglés e italiano) y las combinaciones paradójicas del léxico arcaico del eslavo eclesiástico con barbarismos europeos y con el léxico coloquial de la lengua rusa moderna.

En cuanto a la perfección estética y la originalidad artística excepcional, *El Pasado y las ideas* es sin duda una de las mejores creaciones en prosa de los clásicos del siglo XIX ruso, como Turgénev, Tolstój y Dostoévskij.

4.1.16. Iván Turgénev

Iván Sergéevič Turgénev (1818-1883), uno de los maestros más brillantes de la prosa rusa y uno de los mayores escritores prosistas del siglo XIX, fue autor de novelas, narraciones, poemas, obras dramáticas, ensayos y artículos críticos.

En la década de 1840 comenzó su camino de creación literaria. Por lo general, este periodo se define como el momento de la celebración de los principios artísticos de la "Escuela natural", que rompió resueltamente con la estética del Romanticismo y que, con el apoyo de los logros creativos de Púškin, Lérmontov y Gógol', creó las bases del Realismo clásico ruso. Sin embargo, en su juventud, Turgénev, como muchos otros de su generación, experimentó fascinación por los héroes byrónicos, con los que estaba familiarizado, así como con los poemas románticos de Púškin y de Lérmontov, escritos bajo la influencia de Byron. Con ese mismo estilo, en la década de 1830, Turgénev escribió su primera obra literaria, el poema dramático *Sténo* (Стено) (que no fue publicado en vida del autor), en el que representaba a un héroe típicamente byrónico, rebelde y decepcionado al mismo tiempo. Hay que destacar que este tipo de protagonista que aparece en el poema —solitario, decepcionado, que sufre mucho y, al mismo tiempo, lleno de algún tipo de grandeza misteriosa, porque no tiene miedo de hacer preguntas esenciales sobre la vida y su sentido— en el futuro se encontrará en repetidas ocasiones en la obra de Turgénev.

La primera obra publicada de Turgénev (aparte de una serie de poemas líricos que fue escribiendo a lo largo de su vida) fue el poema *Paráša* (Параша) (1843), que fue muy apreciado por el crítico literario Belínskij y que trajo la fama al joven Turgénev. Después se publicaron otros poemas, entre los que cabe destacar *La conversación* (Разговор) (1845) y *El latifundista* (Помещик) (1846), sus primeras experiencias en prosa, la novela corta *Andréj Kólosov* (Андрей Колосов) (1844), *Diario de un hombre superfluo* (Дневник лишнего человека) (1850), etc. Los años de la década de 1840 fueron para Turgénev tiempo de búsqueda de su propio estilo,

cada nueva obra puede considerarse una especie de experimento artístico, un intento de usar a su manera cualquier estilo literario de buena reputación ya existente. Sin embargo, ya en sus primeras obras de la década de 1840, Turgénev comienza a luchar contra los conceptos del Romanticismo y a destronar la mentalidad de tipo romántico. Esa tendencia se percibe en *Diario de un hombre superfluo*, cuyo personaje principal, Čulkatúrin, un joven propietario con formación universitaria, parece que concentrara en sí mismo todo lo malo, y que solo se puede encontrar en el tipo de héroe romántico egocéntrico: es finamente exigente, resentido, dolorosamente celoso y no puede perdonar a su amada Líza el hecho de que prefiriera a otro, todo su diario esta marcado por una reflexión corrosiva, por la concentración en sí mismo y por el miedo a la vida real.

Turgénev buscó una alternativa a este tipo de héroe romántico, débil y egocéntrico, intentando encontrar un hombre sólido y moralmente sostenible, capaz en una situación difícil de conservar la dignidad y no hacer sufrir a otros. La imagen de Andréj Kólosov en la novela homónima, *Andréj Kólosov*, es el primer intento de crear un héroe de este tipo. Andréj Kólosov se representa como una persona íntegra de nuevo tipo: su carácter no está marcado por la dualidad, sino por una fuerza que le permite actuar como dicta internamente un sentimiento por "lo natural", que no siempre coincide con los requisitos de la moralidad tradicional. Tras desenamorarse de la muchacha Várja, que sigue amándolo, Kólosov encuentra la fuerza de voluntad para poner fin a su relación, sin humillarla y sin sentir ningún remordimiento innecesario por lo que había hecho. En este sentido, Kólosov es la variante rusa de los héroes ideales "positivos" de George Sand, en cuya obra, en forma modificada, se resucitaba la vieja idea de Rousseau sobre la discrepancia de la moralidad "natural" de la persona y las exigencias inmorales de la sociedad, que se apartó del camino "natural" del desarrollo y que se convirtió en grilletes para la libertad y la espontaneidad humana. Es importante destacar que Andréj Kólosov también se caracteriza por su personalidad extraordinaria: lo "extraordinario" en él, según el autor de la novela, consiste en su "naturalidad", que desafía las nociones habituales de la norma. En este sentido, puede considerarse un "reflejo positivo" de los héroes byrónicos. Es la misma figura titánica que ellos, solo que en lugar de una decepción pesimista global, prevalece la creencia en la verdad de su poder "natural" profundo.

— La colección de cuentos *Memorias de un cazador* (Записки охотника) (1852).

La colección de cuentos *Memorias de un cazador* fue publicada en 1852. En este ciclo, aparece ya Turgénev como un escritor maduro con su propio estilo y con los conceptos ideológicos bastante definidos. En este momento comparte plenamente las opiniones de los literarios del círculo de la revista liberal *Contemporáneo* (Современник), la mayoría de los cuales (V.G. Belínskij, N. A. Nekrásov y A. I. Gércen) eran amigos cercanos, que cultivaron la ideología del liberalismo occidental y la estética de la "Escuela natural". Como ya se ha señalado antes, el liberalismo occidental implicaba la orientación hacia Europa Occidental, y Rusia, según los

liberales occidentales, necesitaba una transformación social significativa para su desarrollo continuo. El principal freno para estas transformaciones en la década de 1840 fue el régimen de servidumbre, que se convirtió en el objeto principal de la crítica en *Memorias de un cazador*, que en este sentido es una obra literaria deliberadamente ideológica, como muchas otras obras de la "Escuela natural", en las que, de acuerdo con el llamamiento de su principal ideólogo Belínskij, prevalece el énfasis del desenmascaramiento social de los cánceres y los vicios de la sociedad rusa de este tiempo. Una característica notable del Liberalismo occidental ruso fue su constante entrelazamiento con una ideología del socialismo cristiano y utópico que se refleja en las primeras obras de F. M. Dostoévskij o la variante del Socialismo revolucionario radical (el socialismo "jacobino" de A. I. Gércen o el socialismo "anarquista" de M. A. Bakúnin), cuyos orígenes comunes se relacionan con las ideas de Rousseau, concretamente con la crítica que hace el pensador francés a la sociedad jerárquica "viciosa" que perjudica el derecho de las bases democráticas. A pesar de que Turgénev era un liberal clásico, la amplitud de las exigencias democráticas de los socialistas rusos seguidores de Rousseau lo atrajo a su manera. De aquí surgen los tonos claramente rousseaunianos de toda la concepción ideológica de *Memorias de un cazador.*

En este sentido se puede destacar que un esquema social bastante rígido determina el desarrollo del tema y la composición de una serie de narraciones del ciclo, tales como *Ermoláj y la esposa del molinero* (Ермолай и мельничиха), *Agua de frambuesa* (Малиновая вода), *El intendente* (Бурмистр), *La oficina* (Контора) y *Pëtr Petróvič Karatáev* (Петр Петрович Каратаев): unos propietarios despóticos y corruptos por el poder rompen los destinos y desfiguran las almas de los campesinos siervos, incapaces de oponerse a su arbitrariedad tiránica. Se destaca específicamente que los propietarios violan los derechos elementales que se dan a la persona, pervirtiendo así el curso natural del desarrollo humano. Las muchachas campesinas como Arína en *Ermoláj y la esposa de molinero* y Matrëna en *Peter Petróvič Karatáev* por capricho de sus señores se encuentran privadas de la felicidad humana ordinaria (la de vivir en una alianza amorosa con los que eligieron su corazón); sus tímidos intentos de protegerse conducen solamente a la exacerbación de la ira de sus dueños y, finalmente, al colapso total de sus vidas. Otro sacrificio característico de la arbitrariedad del régimen de servidumbre, recogido por Turgénev, es el tipo de campesino siervo que perdió su "yo", su personalidad y finalmente fue humillado y subordinado a su destino. Este es el viejo campesino en *Lgov* (Льгов), que vive en constante temor a cualquier posible capricho de su dueño (su disposición a responder a cualquier nuevo nombre que le dé su señor), subraya una vez más la ausencia total de personalidad en él), y el cantinero Vásja en *Dos latifundistas* (Два помещика), con la firme convicción de responder a la pregunta del narrador-cazador, por lo que él, por orden de su señor, fue castigado tan cruelmente:

"Te está bien empleado, padre. Aquí no se castiga por tonterías"[91].

Pero es importante destacar que el tipo de campesino víctima no es el más característico del mundo campesino en *Memorias de un cazador*. Turgénev centra su atención en la imagen de los campesinos, que, contrariamente a las circunstancias sociales extremadamente desfavorables para ellos, han logrado "no perder su dignidad", manteniendo el enorme potencial de las fuerzas espirituales y creativas en toda su plenitud y diversidad. En el mundo campesino ruso, como muestra Turgénev, hay personas, que por la riqueza de su mundo interior (no inferior a los mejores representantes de la nobleza educada rusa) y por el poder de la naturaleza y la capacidad de la actividad activa y productiva se acercan a los portadores del espíritu europeo de la nueva libertad y de la transformación voluntaria de las formas existentes de la vida. Por lo tanto, el campesino Choŕ en el ensayo *Choŕ y Kalínyč* (Хорь и Калиныч) por su mentalidad práctica y habilidad de conducir razonablemente la economía y el interés auténtico por las reformas europeas es condecorado por el narrador-cazador con epítetos culturales tan inusualmente elevados para el campesino, como "racionalista", "escéptico" y "cabeza administrativa". El joven adolescente Pavlúša en la narración *El prado de Béžin* (Бежин луг) admira al narrador-cazador por su excepcional valentía y su disposición a dar explicaciones racionales y sobrias a los milagros y misterios de la vida y de la naturaleza, y se representa como una fuerte personalidad de un nuevo tipo, capaz de desafiar al mismo destino. El chico campesino Pavlúša se relaciona, en el contexto de la idea de la personalidad libre de Turgénev, con el espíritu de Rousseau, con la imagen del hombre "extraordinario" Andréj Kólosov. Turgénev mismo a menudo utiliza medios de exaltación de sus personajes (los campesinos y los nobles que no pertenecen al tipo de latifundista cruel) como su comparación con las grandes figuras de la cultura rusa o de la historia mundial, así como con las "imágenes eternas" clásicas de la literatura europea. De este modo, el racionalista Choŕ en *Choŕ y Kalínyč* es comparado con el filósofo Sócrates e, indirectamente, con Pedro I; la campesina Lukéŕja en *La reliquia viviente* (Живые мощи), una mujer con un destino difícil y un increíble dominio espiritual, con Juana de Arco; en *Memorias de un cazador* aparece su propio Hamlet, un joven noble ruso que se decepciona con los valores románticos, pero que sin embargo no es capaz de deshacerse del egocentrismo romántico *El Hamlet del distrito Ščigrý* (Гамлет Щигровского уезда) y su Don Quijote ruso —el latifundista Čertopchánov completamente devastado, pero que sigue siendo un caballero con un alto concepto de honor nobiliario, siempre dispuesto a ayudar a cualquier persona débil que sufre en *Čertopchánov y Nedopjúskin* (Чертопханов и Недопюскин) y en *El fin de Čertopchánov* (Конец Чертопханова).

91. И.С. Тургенев, *Записки охотника* https://ilibrary.ru/text/1204/index.html. La traducción es nuestra.

La difusión del mismo medio de exaltación de sus personajes a los representantes de las diferentes clases permite a Turgénev, por un lado, expresar, por medios puramente artísticos, la idea, defendida por los occidentalistas liberales, de la igualdad jurídica de todas las personas, independientemente de su origen y del grado de riqueza, y por otro, —siguiendo las ideas de Rousseau— descubrir los beneficios sustanciales de los representantes de la clase campesina sin privilegios, ante los nobles privilegiados. A pesar de su falta de educación, en su interior ya poseen todos los rasgos característicos de la nobleza rusa: ante todo una cultura espiritual, en su forma "natural", prístina, que la conciencia ilustrada de los nobles ha distorsionado bruscamente o ha perdido irremediablemente.

Hay que destacar que Turgénev en *Memorias de un cazador* se orienta a principios clave de la "Escuela natural" no solo en el aspecto ideológico sino también en el sentido estético. De acuerdo con los numerosos aspectos externos del método artístico, el ciclo de ensayos *Memorias de un cazador* es una obra típica de la "Escuela natural" cuya estética se orientaba ante todo al paradigma "científico".

Respecto al género de *Memorias de un cazador* se trata de una serie de ensayos, como la famosa colección titulada *Fisiología de San Petersburgo* de 1845, que fue considerada como el manifiesto literario de la "escuela natural". Su estilística se percibe ya en la figura misma del cazador, presentado como testigo directo de los acontecimientos que él fija con exactitud protocolaria, "fotográfica" y con el mínimo de apreciación emocional de autor. También corresponden a la estilística de la "Escuela natural" los retratos de los personajes y los paisajes que componen una parte imprescindible de la composición general estilística de cada ensayo; son "científicamente" detallados, exhaustivos —en plena conformidad con los requisitos del método "microscópico" de la "Escuela natural"— cuando el objeto descrito se retrata como si fuera visto a través de un microscopio, con todos los numerosos pequeños detalles de su aspecto exterior. De hecho, el retrato de cualquier personaje de *Memorias de un cazador* es demasiado detallado: se dan detalles sobre la ropa del personaje, la forma de su cuerpo o de su cara, con indicación exacta del color, el tamaño y la forma se describen la frente, la nariz, la boca, los ojos, etc. En los paisajes se encuentran los mismos detalles refinados y diseñados para recrear la imagen "realista" verdadera de la naturaleza, además, los paisajes se complementan con una masa de información de carácter especial. Es justa la opinión de que el autor de *Memorias de un cazador* mira a las aves como ornitólogo, a los perros como perrero, a la vida de las plantas, como botánico.

Sin embargo, a pesar de todo su llamativo carácter "realista" y "natural", en los retratos y los paisajes de esa obra se oculta otra tradición romántica de la imagen de la naturaleza y del hombre. Parece como si Turgénev no pudiera dejar de describir las características de la apariencia del personaje, porque representa la variedad de los rasgos típicos del ser humano, lo que los románticos llamaban el "secreto de la personalidad". Los héroes de las *Memorias de un cazador*, ya sean campesinos o nobles, "occidentalistas" o "eslavófilos", se representan no solo como tipos determinados por los obstáculos histórico-sociales, sino también como una

nueva alma individual viva y misteriosa, como un microcosmos, como un pequeño universo. En este sentido, en *Memorias de un cazador* son evidentes los signos de la reorientación ya iniciada por Turgénev de la estética "negativa" y del énfasis "acusador" de Gógoľ contra la estética "positiva" de Púškin. Seguir a Gógoľ en los círculos de los partidarios de la "Escuela natural" se consideró una norma: un escritor que representa la verdad bruta de la vida debe, al menos, ser de alguna manera un "acusador". El tono crítico se siente en los ensayos abiertamente "sociales" del ciclo *Memorias de un cazador*, donde se distribuyen claramente los roles sociales de los personajes. Pero el tono principal de esa obra no es crítico, porque a Turgénev le atrae más la búsqueda de Púškin para la reconciliación de las contradicciones, manteniendo la brillante personalidad de los caracteres representados. No solo la objetividad "científica", ni la idea liberal del respeto de los derechos de la persona, sino también la "estética puškiniana de la reconciliación" hacen que Turgénev represente la vida de los campesinos y los nobles, "los occidentalistas" y "los eslavófilos", las personas y la naturaleza con el mismo interés y benevolente atención.

Las novelas cortas amorosas

En la década de 1850, Turgénev comenzó a escribir un tipo de novela corta de tema amoroso, que se convertiría en uno de los géneros más importantes en la obra del escritor. Los principales ejemplos de este género son: *Jákov Pásynkov* (Яков Пасынков) (1855), *La correspondencia* (Переписка) (1856), *Fausto: Historia en nueve cartas* (Фауст: Рассказ в девяти письмах (1856), *Ásja* (Ася) (1859), *El primer amor* (Первая любовь) (1860), *Aguas primaverales* (Вешние воды) (1872) y otros. A pesar de algunas diferencias, todas las historias de estas novelas cortas tienen rasgos comunes estructurales, semánticos y estilísticos notables. Sus protagonistas pertenecen generalmente a los intelectuales nobles, en su mayoría son personas que han recibido una buena educación y con muchos intereses culturales. El núcleo espiritual de cada novela es la imagen de una joven, tradicionalmente llamada "chica de Turgénev"[92], cuyo corazón espera a su elegido ideal y está lista para entregarse a un gran amor. Por un lado, la imagen de "chica de Turgénev" se remonta en gran parte a Taťjána Lárina de *Evgénij Onégin* de Púškin, imagen favorita de Turgénev. Otra fuente literaria habla de que se trata de un tipo de protagonistas independientes, seguras de sí mismas, que desprecian la moral pública conservadora, presente en las novelas de George Sand, a las que en la década de 1840 Turgénev estuvo aficionado. Llegó a calificarla por sus novelas como "uno de nuestros iconos". Al igual que George Sand, Turgénev, que apoyaba los nuevos ideales europeos de la

92. La "chica de Turgénev" (тургеневская девушка) es una protagonista femenina típica que se encuentra en las obras del gran escritor ruso. Se trata de un estereotipo literario, formado en la cultura rusa a partir de la imagen generalizada de los personajes femeninos descritos en su obra entre 1850 y 1880.

liberación de la personalidad, en la esfera del amor entiende esta liberación como un don, dado al corazón humano y, en particular, al femenino, del derecho a amar apasionadamente (es decir, sin considerar la atracción sensual por el pecado) y libremente (es decir, eligiendo el objeto de la atracción). Según las nuevas ideas, la familia, la iglesia y el Estado no pueden gobernar la libertad del sentimiento humano; si todavía necesita algún tipo de regulación y armonización, entonces, el mejor medio para hacerlo es cultivar una nueva y educada mente humana, con la que el hombre mismo, sin intermediarios, pueda comprender sus sentimientos y que le permita aprender a respetar y poner en práctica el "principio de igualdad en el amor": cuando ninguno de los amantes está por encima del otro y no se afirma a sí mismo a expensas del otro. Esa influencia de las ideas independientes y libres de George Sand se observa ante todo en la protagonista de la novela corta *Ásja*, que, al igual que Taťjána en *Evgénij Onégin*, declara su amor a su elegido y ella misma toma la iniciativa para quedar con el Sr. N. N., así sucede también con la hija de la condesa Zinaída, la protagonista de *El primer amor*, cuyo estilo de vida (está constantemente rodeada de pretendientes y admiradores que visitan su casa de campo) provoca en el narrador, el joven Vladímir, una sensación mixta de confusión y admiración. A menudo, en la historia amorosa surge una pareja estructural: un personaje femenino fuerte y un personaje masculino débil, cuya debilidad, sobre la base de un nuevo concepto de amor, sería correcto explicar como una reflexión excesiva y una confusión interna, frutos de la educación tradicional, donde la "moderación" prevalecía sobre la "pasión", a la que suprimía invariablemente. Esta explicación es la más adecuada para el Sr. N. N. en la novela corta *Ásja*, que en el momento decisivo de la cita, inesperadamente asustado por la fuerza poderosa del sentimiento amoroso de Ásja, resulta ser incapaz de entregarse a este sentimiento. La debilidad de otro personaje masculino, Sánin, en *Aguas primaverales* se manifiesta en el hecho de que traiciona el amor puro de la muchacha italiana Gemma/Džémma, olvidándose de ella tras su encuentro fatídico con otra mujer, Máŕja Nikoláevna Pólozova, cínica, sensual y cruel.

Sin embargo hay que destacar que la concepción del amor en la obra literaria de Turgénev no es algo estático, sino que bajo la influencia de otras ideas de dicha época adquiere numerosos matices diferentes. Los investigadores destacan que en gran medida las novelas amorosas de Turgénev estás impregnadas por las ideas del filósofo alemán Arthur Schopenhauer (se sabe que Turgénev no solo leyó sus obras, sino que también las apreció), concretamente por el ambiente pesimista de su filosofía[93].

93. Véase: А.И. Батюто (1990): *Творчество И. С. Тургенева и критико-эстетическая мысль его времени*. Ленинград. Наука; А.И. Батюто (1972): *Тургенев-романист*. Ленинград. Наука ; Головко В.М. (2018): «Тургенев и А. Шопенгауэр: "Senilia" как интертекстуальное пространство философской полемики» En: В.М. Головко *И.С. Тургенев: Искусство художественного философствования.* Москва. Флинта. С. 190-291.

En las novelas de Turgénev, todas las historias de amor tienen necesariamente un final trágico o, al menos, doloroso y dramático. La idea de un nuevo sentimiento libre se enfrenta constantemente a algún obstáculo, cuya esencia es imposible de explicar por el legado de la ética tradicional. Pero Schopenhauer, a su manera, lo explica de una forma convincente, sobre la base del hecho de la imperfección original de la naturaleza humana. Según su lógica, la Voluntad universal (termino de Schopenhauer) hace que cada persona se centre en su "yo" y satisfaga sus deseos insaciables. Uno de los más fuertes es el amoroso, dictado por el instinto de satisfacción sensual, que, debido a la interacción del Amor y la Muerte (los dos principales rostros de la Voluntad Universal), es el deseo inconsciente de autodestrucción, por lo que el amor, basado en el deseo sensual, o la pasión, siempre conduce a la muerte, siempre es trágico. Schopenhauer también hizo hincapié en que es imposible resolver el elemento sensual, basándose en la razón porque la voluntad irracional omnipresente, tanto en la historia como en la vida privada, inevitablemente rompe todas las estructuras racionales. Por la misma razón, de la misma forma que la ilusión de los racionalistas ingenuos (Schopenhauer negaba la idea de la igualdad en el amor: dos "yo" sensuales, los mismos instrumentos de la Voluntad universal), no pueden formar una unión armónica, son, por naturaleza, rivales, y por lo tanto, cada uno de ellos tiende a prevalecer sobre el otro.

Así, este pensamiento trágico sobre el amor determina la trama de la novela corta *La correspondencia*, donde dos jóvenes educados y bien formados, —un "filósofo" y una "filósofa"— se cartean y, al sentir el parentesco de sus almas, tratan de unir sus destinos, aunque resulta imposible, porque el "filósofo" de repente se enamora inesperadamente de una bailarina no muy hermosa pero sí bastante simple. El protagonista, "el filósofo", comienza a seguirla por todas partes y no puede resistirse a su pasión. Al sentirse completamente atrapado por ella, él en su última carta, no solo llama al amor "enfermedad", sino que también formula una idea en el estilo de Schopenhauer : "... en el amor no hay igualdad, no hay unión libre de almas; en el amor, uno es necesariamente el esclavo, el otro es el señor".

En *Aguas primaverales,* la pasión de Sánin hacia Márja Nikoláevna, quien con una energía tan poderosa subordinó su alma débil a la misma naturaleza irracional, tiene la misma naturaleza irracional. También de manera destructiva funciona el poder irracional de la pasión en las almas de las mujeres que confían en ella. En *El primer amor*, la protagonista, la bella e independiente Zinaída, a pesar de su independencia al estilo de George Sand se convierte en una esclava según el esquema "esclava-señor": con los admiradores que le rodean, se siente enteramente como una reina, mientras que en relación con su amado, es una esclava inofensiva, completamente entregada a su amor por él.

El poder destructivo del amor en las novelas de Turgénev se opone a la idea del deber, entendido como un rechazo inflexible de cualquier tentación sensual, lo que también tiene una analogía en la filosofía de Schopenhauer, quien, basándose en la experiencia de los santos y de los místicos de todas las religiones, creía que se podía vencer la Voluntad Universal simplemente negando las fuertes pasiones;

en relación con el amor, esto significa abandonar por completo la vida sensual o el ascetismo; solo eso puede realmente inspirar a una persona, darle la paz interior. La ilustración directa de este mismo pensamiento de Schopenhauer —el deber ascético por encima de la felicidad sensual— es la historia amorosa en el relato *Jákov Pásynkov*. El propio protagonista, Jákov Pásynkov, es un "reflejo" realista de los héroes sentimentales románticos de Žukóvskij; al igual que ellos, cree en el ideal del amor puro y como ellos, no quiere nada para sí mismo: es el símbolo del amor abnegado. Jákov Pásynkov sacrifica sin vacilación su amor por Sófja, que no le ama. A lo largo de su vida, Jákov Pásynkov no habla de este amor y confiesa este sentimiento tan fuerte y abnegado a un amigo solo antes de morir. Del mismo modo se comporta la hermana de Sófja, Várja, irremediablemente enamorada de Jákov Pásynkov, que sabe guardar silencio sobre su amor. Sin embargo, la admiración sincera del escritor por estos hombres positivos nunca se convierte en su apología: para Turgénev, el ideal del nuevo hombre es una persona con un corazón liberado, a pesar de su trágico destino, y que se concentra más en los sentimientos amorosos. Los protagonistas que han elegido la ascesis mundana como única salvación de los males de la vida, aparecen como seres humanos que se habían puesto por la fuerza las cadenas, de las que ellos mismos sufren, porque sus corazones seguían estando en secreto atraídos por ideal del amor-placer. Su posición sería un estoicismo forzado o involuntario. Incluso Jákov Pásynkov antes de morir reconoce con tristeza y dolor que su corazón está roto. De aquí surgen un tono triste, una entonación de queja y colapso de los sueños sin cumplir las esperanzas perdidas, que permite identificar el género de dicha narración corta amorosa como "novela elegiaca".

En 1856, la publicación de la novela *Rúdin* (Рудин) de Turgénev supone el inicio de una serie de obras escritas en novela larga, género nuevo para él. A *Rúdin* le siguieron *Nido de nobles* (Дворянское гнездо) (1859), *En la víspera* (Накануне) (1860), *Padres e hijos* (Отцы и дети) (1862), *Humo* (Дым) (1867) y *Tierra virgen* (Новь) (1877).

Al igual que en las novelas cortas de Turgénev, en las largas se presta gran atención al tema del amor, que, sin embargo (lo que no sucedía en las cortas), siempre se relaciona con el tema histórico, o más precisamente, con el del cambio de generación, considerado en el contexto amplio del movimiento de la historia moderna europea y rusa. En este sentido, cada novela larga de Turgénev es un tipo de informe de carácter artístico sobre una época de la historia rusa, y, tomados en conjunto, con pleno derecho pueden ser llamados "registro artístico" de la vida de los intelectuales rusos de los años 30-60 del siglo XIX. El despertar del interés de Turgénev por el tema histórico actual está en relación directa con los importantes cambios sociales y culturales que comenzaron en Rusia en 1855 tras la muerte de Nicolás I. En sustitución del gobierno autoritario de aquel, llegó otro más suave y abierto a Europa y a los valores de su modelo de vida: el gobierno de Alejandro II, que pronto emprendería una serie de reformas sociales y económicas muy importantes, entre las que hay que destacar ante todo la famosa abolición del régimen de servidumbre en 1861. Las reformas progresistas del nuevo zar revitalizaron las

esperanzas de los liberales occidentalistas y una vez más, consolidaron su fe en la posibilidad del progreso histórico.

Es importante destacar que casi todos los personajes principales de las novelas largas de Turgénev se relacionan con el tipo de Hamlet o de Don Quijote —personajes literarios clásicos, cuyos caracteres sirvieron como base para el sistema de personajes principales originales de Turgénev. El mismo Turgénev descubre los rasgos específicos de sus personajes, orientándose a las imágenes clásicas en su artículo titulado *Hamlet y Don Quijote* (Гамлет и Дон Кихот) (1860). En la interpretación de Turgénev, Hamlet es inteligente, formado, con un delicado gusto estético, pero al mismo tiempo es egocéntrico, centrado en sí mismo. Sin cesar de apreciar su "yo", es incapaz de sacrificarlo en nombre de cualquier ideal, ya que su mente hipertrofiada pone en duda cualquier ideal, incluido Dios. No hay nada en lo que él crea y no ama a nadie, excepto a sí mismo; no es capaz de pasar del pensamiento abstracto a la acción real: ni en la esfera pública —el pueblo, la "multitud" nunca irá detrás de él, porque no sabe atraerla— ni en la esfera del amor —el corazón de Hamlet, frío, como el hielo, no conoce los sentimientos fuertes—. Don Quijote, según Turgénev, es todo lo opuesto a Hamlet. Es altruista. Si Hamlet simboliza el pensamiento, Don Quijote simboliza la acción, con una disposición constante a sacrificar su vida para realizar su ideal. De la misma manera, es sacrificada y exaltada su actitud hacia la mujer a la que adora como si fuera una criatura perfecta, la bella dama divina. Un entusiasta ardiente, lleno de fe, es capaz de cautivar a las masas populares, que están dispuestas a seguirlo tan fielmente como su compañero eterno Sancho Panza. No es difícil observar que esa interpretación de las imágenes clásicas refleja las opiniones socioculturales del escritor: para los lectores contemporáneos no fue difícil entender que Hamlet fuera un símbolo de los intelectuales nobiliarios rusos con su alto nivel de educación y cultura reflexiva, que, sin embargo, no ayuda tanto como interfiere con las tareas históricas a las que se enfrenta la nación rusa y exige (especialmente después de 1855) acciones inmediatas y activas. Don Quijote aparece como un símbolo de la joven generación, mucho menos culta, pero mucho más móvil con la que se asocian los intelectuales rusos que no pertenecían a la nobleza rusa, y con la que Turgénev en ese período vinculó las esperanzas de su transformación efectiva y eficiente en el espíritu de los ideales de la nueva Europa.

En la novela *Rúdin* se recoge el período de finales de la década de 1830, que fue un momento de intensa pasión de los intelectuales rusos por la filosofía clásica alemana, principalmente por la filosofía de Hegel, en la que los jóvenes buscadores de la verdad vieron la clave para resolver todos los problemas mundiales y, en particular, los de la vida rusa. El protagonista de la novela es el noble Dmítrij Rúdin, que recibió el bautismo espiritual en la sociedad filosófica de Moscú, donde adquirió el amor por el pensamiento abstracto y donde floreció su don de exponer en público de forma elocuente e inspirada las verdades filosóficas abstractas. El propio Rúdin por su temperamento y pensamiento se parece más al anarquista Bakúnin, amigo de Turgénev; en la segunda mitad de la década de 1830 se convirtió en un fanático de

las ideas de Hegel. Al principio, Rúdin, tal y como se describe en la novela, parece un Hamlet típico, porque en él se perciben el egocentrismo, la aspiración de pensar de forma abstracta y la incapacidad de manejar y llevarse bien con la realidad "mala" y "banal". Rúdin se comporta de la misma forma que Hamlet, cuando se enamora de él la joven Natáľja Lasúnskaja, fascinada por sus llameantes discursos y su aspecto exclusivo: en respuesta a su audaz propuesta de unir sus destinos —contrariamente a la voluntad de la madre de Natáľja—, Rúdin rechaza el sentimiento de Natáľja. En este episodio se recoge simbólicamente el colapso de un intento realizado por la nobleza ilustrada rusa de aplicar a los problemas de la vida el instrumento más fino y supuestamente versátil de la filosofía abstracta alemana. Sin embargo, en el carácter de Rúdin se encuentran también una serie de virtudes de Don Quijote, que incluyen la fe del filósofo Rúdin en la existencia de un ideal sublime (al que hay que servir plenamente) y desinteresado (por ejemplo, el tema del primer monólogo de Rúdin en la novela), su pureza interna y la capacidad de Rúdin para inspirar a los corazones de la generación joven.

Al combinar las características de Hamlet y Don Quijote en Rúdin, Turgénev busca crear un retrato combinado de su generación, y, fiel a la estética de de Púškin, que requiere el reflejo objetivo de la contradictoria realidad, apunta tanto los rasgos positivos de su generación como sus debilidades, tanto sus errores como sus méritos históricos. En el segundo epílogo, que se añade más tarde, se representa la muerte de Rúdin en las barricadas en Francia durante los acontecimientos revolucionarios de 1848. Su aparición en la barricada, ya abandonada por sus defensores, con un sable en una mano y una bandera roja en la otra, se puede interpretar como un acto de Don Quijote, finalmente transformado en una acción real, dando vida a los grandes ideales de libertad y progreso. Al mismo tiempo, la muerte del héroe se convierte aquí en una metáfora generalizada de la "muerte" de toda una generación de occidentalistas rusos desde 1830 a 1840, que estuvieron inspirados por la revolución de 1848, y el mismo año perdieron muchas de sus esperanzas. Se puede decir que la muerte de Rúdin es un réquiem solemne y triste de Turgénev por su generación.

La siguiente novela, *Nido de nobles*, está dedicada a la época en que la imagen occidental del mundo en la mente de una gran parte de los intelectuales rusos deja de ser actual pero en algunos puntos esenciales se ajusta activamente a la visión del mundo de los eslavófilos. La acción de la novela tiene lugar en 1842, es decir, justo cuando en la sociedad rusa educada comienzan las ardientes disputas entre los representantes de los occidentalistas y los eslavófilos. Turgénev, sin compartir la aspiración de los eslavófilos de resucitar los ideales conservadores que predominaron en Rusia antes de las reformas europeizantes de Pedro I, creía, sin embargo, que, al menos, en uno de ellos los eslavófilos tenían razón: en la crítica de la mente unilateral de los occidentalistas rusos, que no sabían y no sentían sus raíces nacionales (tema, tocado ya en *Rúdin*). Este tipo del occindetalista ruso tan desnacionalizado aparece en la novela *Nido de nobles*, en el personaje de Pánšin que cree que la salvación de Rusia radica en la copia mecánica de las ideas de Europa occidental y que se caracteriza por el vacío espiritual y la falta de la personalidad. Al occidentalista Pánšin

se contrapone el personaje principal de la novela, Fëdor Lavréckij, que provoca la simpatía del autor y actúa en una disputa con Pánšin como si fuera un eslavófilo que protege algunas de sus ideas. Por lo tanto, Lavréckij requiere "el reconocimiento de la verdad popular", teniendo en cuenta la "verdad" nacional especial, que continúa viviendo en el alma y en la naturaleza del campesino ruso, fiel a las convenciones éticas de la antigua tradición espiritual y religiosa. Este punto de vista a nivel de las ideas, que se puede definir como el movimiento de Lavréckij de "oeste" a "este", encuentra su encarnación también en la trama amorosa de su vida personal. La novela comienza con el viaje de Lavréckij, espiritualmente roto, de Europa (donde dejó a su esposa Varvára Pávlovna, cuyo matrimonio no le trajo felicidad) a Rusia, a su antigua propiedad familiar, donde a él —solo porque volvió a respirar el aire de la patria— de repente comienzan a volverle las fuerzas espirituales. Al igual que Lavréckij se contrapone al occidentalista Pánšin, Varvára Pávlovna, con su frívola adicción a las formas de lujo exterior de la vida civil europea, se contrapone a la muchacha Líza Kalítina, de quien se enamora Lavréckij a su llegada a su tierra natal. La imagen de Líza fue pensada por Turgénev como encarnación y personificación de algunas ideas eslavófilas que él compartía, ya que precisamente ella tendría que curar al protagonista, desilusionado de Europa y de sus valores. Líza era noble por su origen y educación, pero fue su niñera campesina, Agáfja, quien determinó su formación espiritual y quien le inculcó una antigua ética religiosa de rechazo de las tentaciones mundanas que interfieren con la verdadera armonía del espíritu. Aunque el autor, a través de una serie de detalles externos, se centra en las raíces cristianas, concretamente ortodoxas, de su protagonista, Liza, tras conocer a Lavréckij, que despertó en su alma un profundo sentimiento amoroso, se encuentra también entre la "felicidad" del placer sensual y su negación por "el deber"; este problema adquiere matices irracionales propios de la filosofía de Schopenhauer. La posición de Lavréckij no tiene una relación sólida con la doctrina de los eslavófilos. Él, al igual que Líza, sueña entre la "felicidad" y el "deber", pero al principio Lavréckij protege el nuevo ideal europeo de la "felicidad" personal, que, según él, el hombre debe crear por sí mismo, con sus propias manos, sin mirar hacia atrás con miedo y preocupación por el Destino o la Providencia. A diferencia de Lavréckij, Líza cree en la providencia divina y en el destino y, por eso, acepta el regreso a Rusia de la esposa de Lavréckij, a la que creían muerta. Entonces, tras llegar a la conclusión de que su enamoramiento fue un error, se encerró en un monasterio. Impresionado por el acto de Líza, Lavréckij también acepta su destino, reconociendo la verdad de aquella y, al igual que ella, elige el servicio al "deber" ascético, pero no en el monasterio, sino en la vida seglar. Al renunciar a cualquier interés personal y a sus aspiraciones de felicidad personal, comienza a vivir para los demás: para la esposa y la hija, a la que ayuda materialmente, aunque no vuelve con ella, y para sus campesinos, a quienes hace mucho bien. Sin embargo, al igual que los héroes de las novelas cortas anteriores de Turgénev, que habían elegido deliberadamente el "deber", sigue siendo infeliz, como lo es también Líza: tras separarse, siguen amándose. La elección del "deber" y el rechazo de la felicidad personal no tra-

jo a los protagonistas la liberación espiritual ni la armonía interior. El ambiente del final de esa novela es una tristeza elegiaca, que ni conoce resultados ni tiene desenlaces. Al mismo tiempo, Turgénev en *Nido de nobles* ofrece una explicación histórica nueva y adicional (en comparación con las novelas anteriores) de esa tristeza: los héroes de la novela son rehenes y víctimas de ese duro tiempo en el que les ha tocado nacer y vivir. En sus corazones se ha despertado un nuevo amor pero el poder de la tradición todavía tiene demasiado peso sobre ellos para que en un momento difícil puedan no tenerlo en cuenta y no tener miedo de traspasar abiertamente sus límites. Lo que no se permite en una época puede resolverse en otra: este pensamiento, detrás del cual está presente la idea de la inevitabilidad del progreso histórico, se entrelaza finamente en las reflexiones finales de Lavréckij, iluminando su tristeza con la esperanza de que ya para las personas de la próxima generación, tal vez "será más fácil vivir".

En la novela larga *En la víspera* (Накануне), Turgénev crea imágenes de héroes cuya relación con la tradición, ante todo la religiosa (que implica la dependencia del hombre del destino o de Dios), ya no es tan sólida, ya que la tradición ha sido casi completamente reemplazada en sus mentes por la idea de servir a otro dios, el del progreso histórico, que exige no la transformación interna de la persona, sino su autorrealización en el mundo exterior, mediante la realización de acciones socialmente significativas. Estos héroes en la novela son el revolucionario búlgaro Insárov, fanáticamente dedicado a la idea de liberar a su patria del dominio turco, y su compañera espiritual, la joven rusa Eléna Stáchova, que pertenece a la nobleza y que, a pesar de la voluntad de sus padres, se convierte en esposa de Insárov, al cambiar una vida llena de lujo y riqueza por otra llena de peligros y de privaciones, dedicada "a los demás", a los que sufren la injusticia social. En el plano psicológico, los personajes Insárov y Eléna tienen un componente de Don Quijote bastante paradójico, entusiasta y altruista, dispuesto a sacrificarse en nombre de un ideal, y de un nuevo tipo de persona íntegra como Andréj Kólosov en la novela homónima, que no conoce la divergencia entre la palabra y los actos, así como el sentimiento y el deber. En el contexto simbólico de la novela, la elección de Eléna, que se enamora de Insárov, que se presenta como un nuevo Don Quijote, simboliza la elección histórica de la propia Rusia, que espera a su Insárov particular, es decir, a un revolucionario ruso capaz de realizar las transformaciones sociales necesarias y conducirla por el camino del progreso humano. La acción en dicha novela tiene lugar en 1853, año del comienzo de la guerra de Crimea, cuyo trágico fracaso se convirtió en el impulso de las reformas progresistas de Alejandro II. Como una persona potencialmente heroica, Insárov se contrapone a los héroes de menor entidad, cada uno de los cuales también reclama el corazón de Eléna y representa simbólicamente una cierta esfera de la vida pública o espiritual de Rusia de esa época. Eléna constantemente rechaza a todos sus "novios" —al escultor Šúbin, al historiador y filósofo Bersénev, y al alto funcionario del gobierno Kurnatóvskij— porque las esferas del arte, la ciencia humanitaria y, sobre todo, el aparato del gobierno, a pesar de todas las diferencias entre ellos, son igualmente irrelevantes

para este momento histórico. Insárov es bastante seco y no receptivo a la belleza del arte (a diferencia de Šúbin), ni está muy bien educado (a diferencia del profesor universitario Bersénev), pero tiene lo que no tienen ellos: poder del espíritu, fuerza de voluntad, fe en la victoria de su idea revolucionaria y su derecho de realizar sus ideales en la historia actual. Sin embargo Insárov es una figura deliberadamente idealizada por el autor; como personaje no resultó muy convincente porque originalmente fue concebido como un héroe ideal. En su novela Turgénev aparece como si estuviera haciendo una pregunta a los rusos revolucionarios: ¿son así, como su ideal Insárov? Según el final de la novela (cuando un personaje a la pregunta directa que le hizo otro de si ¿son posibles los Insárov rusos? no da ninguna respuesta clara), tenía ciertas dudas al respecto. Este escepticismo de Turgénev en relación con la posibilidad de la reactivación social de Rusia explica, en cierta medida, la inesperada muerte prematura del personaje principal de la novela: Insárov muere en los brazos de Eléna en una habitación de un hotel en Venecia, antes de llegar a Bulgaria, donde iba a convertirse en el jefe de la rebelión contra los turcos. Sin embargo, el escepticismo de Turgénev no solo tiene un substrato sociológicamente histórico, sino también un substrato filosófico más profundo. En este caso, hay que subrayar que el pesimismo de Schopenhauer estaba dirigido contra la idea "optimista" del desarrollo histórico progresivo.

En 1862, el escritor publica su novela más famosa *Padres e hijos*, que causó una gran cantidad de reseñas y críticas literarias y publicistas muy controvertidas. La enorme popularidad de la novela entre el público en general se explica por sus problemas actuales agudos sociales e históricos. Los eventos que se muestran en la novela se remontan al verano de 1859, cuando a la espera de la inminente abolición del régimen de servidumbre, primera "gran reforma" de Alejandro II, se intensificaron especialmente las disputas apasionadas en la sociedad ilustrada rusa, que se dividió en tres campos hostiles entre sí: los nobles latifundistas (contrarios a la reforma), los liberales occidentalistas, que apoyaban dicha reforma desde el principio, y un grupo bastante numeroso, representado principalmente por jóvenes democráticos, que en general no simpatizaban con la reforma en curso, pero que, a diferencia de los nobles latifundistas, la criticaban no "por la derecha", sino "por la izquierda", considerando que no se llevaba a cabo en beneficio de la gente, sino en el del gobierno zarista. Turgénev, como occidentalista liberal, pertenecía al segundo grupo. Su actitud hacia los nobles latifundistas fue consistentemente inflexible: ellos no tenían derecho a dictar las condiciones de la Rusia que se estaba renovando. Su actitud hacia el partido de los demócratas rusos y su posición era difícil. Por un lado, los demócratas atrajeron a Turgénev por sus amplias ideas democráticas, y durante algún periodo, el escritor, incluso, vio en ellos a nobles hidalgos manchegos, que fueron reemplazados por reflexivos y dubitativos príncipes de Dinamarca. Por otro lado, el escritor no creía que los Quijotes tuvieran que expulsar a los Hamlets de la vida rusa; soñaba, más bien, con una alianza de la mente ilustrada y cultural de los nobles con la acción hábil y "enérgica" de los jóvenes demócratas (la idea de que son necesarios ambos también se encuentra en su famoso artículo *Hamlet y Don*

Quijote). Mientras tanto, los propios demócratas *raznočíncy*[94] rusos pensaban de manera diferente. Ellos, también llamados "demócratas rusos", en respuesta al ideal liberal, habían presentado el suyo propio: la idea de la confrontación, oponiéndose por un lado a toda la nobleza como tal, conservadora y liberal, y al mismo tiempo a toda la cultura nobiliaria, considerándola excesivamente refinada, y, por lo tanto, producto cultural inútil para el pueblo en general. Este punto de vista fue mantenido por todos los jefes reconocidos del partido de N. G. Černyšévskij y N. A. Dobroljúbov, buenos amigos de Turgénev con los que, como muchos otros escritores nobles famosos, colaboraban en la revista *Contemporáneo* (Современник). En 1859, en la revista se produjo una escisión final: bajo la presión de los escritores demócratas (o *raznočíncy*) los escritores nobiliarios (entre ellos autores tan destacados, como A. A. Fet, L. N. Tolstój y otros) abandonaron la revista; Turgénev fue el último en marcharse en 1860.

Todo esto se refleja en la novela *Padres e hijos*, donde su personaje principal, Evgénij Bazárov, es representante típico de la ideología de los demócratas *raznočíncy* en los años 1850-1860. Sus oponentes ideológicos en la novela son los hermanos Pável y Nikoláj Kirsánov, nobles liberales. Si Nikoláj Kirsánov, al igual que Turgénev, trata de establecer un contacto y encontrar un lenguaje común con el joven demócrata radical, su hermano Pável, en el que están enraizados los prejuicios aristocráticos, toma inmediatamente una posición de defensa y ataque al demócrata Bazárov, para quien, Pável y Nikoláj Kirsánov son, en primer lugar, latifundistas, señores "feudales", cuyo estilo de vida y cultura, envenenado por la "inactividad" y por la "vida ociosa", están sujetos a una negación completa e incondicional. De aquí surge el nombre de su posición ideológica que es el "nihilismo". De acuerdo con Turgénev, en esa posición de rechazo a los nobles, Bazárov tiene su propia razón, porque la soberbia y arrogancia aristocrática son los rasgos psicológicos básicos de las personas de la vieja sociedad jerárquica, donde los "más altos" oprimen a los "más bajos", precisamente este rasgo lo destaca Bazárov, que era "plebeyo" por su origen. La verdad de Bazárov, que destrona los hábitos aristocráticos negativos de los nobles, fue aceptada por la joven rica propietaria Ánna Odincóva, de la que se enamora Bazárov, y por su principal enemigo Pável Kirsánov, quien al final de la novela permite a su hermano Nikoláj casarse con una muchacha sencilla que no pertenece a la nobleza.

Sin embargo, Turgénev no acepta otras partes del "nihilismo" de Bazárov, ante todo su radicalismo social, ni su rechazo agresivo radical de los valores espirituales y estéticos, elaborados por la cultura de toda la humanidad. Por sus puntos de vista,

94. En ruso "разночинец", (plural "разночинцы"). Los *raznočíncy* (literalmente "gente de diverso grado, rango y clase social") fueron una categoría de la población en el Estado ruso de los siglos XVII-XIX no totalmente formalizada legalmente. Eran personas que no pertenecían a ninguna de las clases sociales establecidas: ni a la nobleza, ni a los comerciantes, ni a los artesanos, ni a los campesinos y que carecían de cualquier estatus nobiliario o religioso.

Bazárov, médico de profesión, es un "positivista" convencido, un defensor de la ciencia empírica, desde el punto de vista de la cual todo lo que no está probado por la experiencia y no tiene soporte en los procesos materiales, físicos, incluida la religión, la filosofía tradicional y el arte, es reconocido como formas "vacías" de la conciencia humana que no son necesarias para la vida práctica. Detrás de estas máscaras sociales e ideológicas, no hay nadie más que un nuevo hombre "extraordinario" que se eleva sobre las personas corrientes y que tiene un fuerte fundamento egocéntrico: fijación en su "yo" como un valor fundamental. Precisamente este rasgo específico de la personalidad de Bazárov fue señalado en la novela por su amigo Arkádij, hijo de Nikoláj Kirsánov, llamándolo "el orgullo sin límite de Bazárov".

En la novela, todos los intentos de Bazárov (que se llama a sí mismo "gigante" por elevarse, basándose exclusivamente en el poder de su "yo", sobre las pequeñas alegrías y dolores de las personas corrientes) terminan en fracaso. Los poderes del destino y de la tradición resultan más fuertes que el rebelde solitario. En este sentido, la trama amorosa, relacionada con los dos personajes principales Bazárov y Ánna Odincóva adquiere mucha importancia en la novela *Padres e hijos*: el mismo Bazárov cae en una trampa de amor que destruye todas sus teorías "nihilísticas". El protagonista que despreciaba el aristocratismo de la nobleza, la belleza femenina y la poetización "romántica" del sentimiento de amor, inesperadamente para sí mismo, se enamora sublime y apasionadamente, de Odincóva, una joven rica, aristocrática y, además, extraordinariamente hermosa. El rechazo de Odincóva a responder a sus sentimientos golpea dolorosamente el orgullo de Bazárov, y en algunos momentos, él, horrorizado, se ve a sí mismo como una partícula insignificante de un vasto universo, cuyas leyes todavía no será capaz de superar. El reconocimiento de sus límites por Bazárov rompe la brecha en su egocentrismo, y su carácter cambia radicalmente antes de su muerte. La ternura, que limita con la humildad, se oye en sus últimas palabras, dirigidas a su amada Odincóva, que vino a decirle el último adiós.

En el pasaje lírico conmovedor que se encuentra al final de la novela, Turgénev da la clave para comprender la escena final que representa a los ancianos padres de Bazárov llorando en la tumba del hijo. Con este episodio está relacionada la oración de los padres de Bazárov a Dios, que es para ellos como el Poder Supremo que gobierna todo lo existente, y el discurso del autor, inspirado por la naturaleza bella y apacible que rodea la tumba de Bazárov, con la idea de "la reconciliación eterna y la vida infinita". Al final se nota claramente la idea puškiniana sobre el equilibrio armónico del universo. De esa idea viene e impregna toda la novela una atmósfera de amistad y la bendición del ciclo eterno de la vida, donde el ganador no es el que se sale de él, sino el que se somete fácil y alegremente a él y vive al mismo ritmo que él. De este ciclo eterno de la vida en *Padres e hijos* se alejan, además de Bazárov, los personajes psicológicamente relacionados con él, como Pável Kirsánov y Ánna Odincóva. Todos ellos, a su manera, son orgullosos, soberbios y ambiciosos, por lo tanto, no están abiertos al mundo. Se oponen a los héroes dóciles, no astutos, que no son capaces de entrar en conflicto con la vida como tal y, por lo general, que están dotados de un sentido estético y que responden vivamente a la belleza del

mundo que les rodea. En contraste con los primeros, que son los héroes solitarios, los segundos, unidos por el escritor en las parejas de la familia, son los padres de Bazárov, Nikoláj Kirsánov y Fénečka, Arkádij y Kátja, la hermana menor de Odincóva. Las tres parejas felices, que se asocian, respectivamente, a las generaciones mayores, medias y más jóvenes, expresan simbólicamente la idea del flujo pacífico de la vida. Por lo tanto, con el apoyo de Púškin, en *Padres e hijos* se afirma el ideal liberal del camino medio de Turgénev y, al mismo tiempo, encuentra una solución al conflicto doloroso entre la historia y la eternidad, el radicalismo humanista y la tradición, típico de las novelas anteriores.

Después de la publicación de la novela *Padres e hijos* comienza la crisis en la vida de Turgénev. Tras pedir la reconciliación espiritual y la consolidación social, los conservadores le llamaron "enemigo" porque vieron la simpatía y la compasión del autor hacia los "nihilistas" rusos en *Padres e hijos*, y los radicales demócratas lo acusaban, a su vez, de un conservadurismo idílico. La crisis también se vio agravada por los acontecimientos de principios de la década de 1860, cuando, tras la promulgación del manifiesto sobre la abolición del régimen de servidumbre, en respuesta a las amenazas de los radicales demócratas que esperaban la insurrección masiva de los campesinos, el gobierno respondió con duras represalias. Los rasgos de la crisis moral de Turgénev se reflejan en dos pequeñas obras escritas en esos años: la narración *Fantasmas* (Призраки) (1864) y el estudio lírico-filosófico *¡Basta ya!* (Довольно!) (1865).

Sin embargo, dos años después, Turgénev publica una nueva novela *Humo*, que se distingue de las anteriores, por la falta de un personaje central, lo que es casual, pues a través de este detalle, Turgénev refleja el pensamiento principal de la novela: un hecho histórico a gran escala, grandioso y tormentoso debe ser reemplazado por una obra civilizadora tranquila y sabia para la lenta transformación de la vida rusa, que aún no conoce una educación genuina y, por lo tanto, obstinadamente, continúa apelando a la fuerza bruta y al poder ciego del radicalismo revolucionario.

En su última novela, *Tierra virgen*, Turgénev muestra de nuevo un interés vivo por los acontecimientos de la historia actual. Esta vez, el tema de la novela es el movimiento popular de la década de 1870, denominado *naródničestvo*[95]. La acción ocurre en 1868, cuando aparecen y comienzan a funcionar activamente los primeros círculos populares, en los que se preparaba una serie de acciones para la excitación de la ira popular y la desobediencia a las autoridades.

En la frontera de la década de 1870-1880, Turgénev crea un ciclo de *Poemas en prosa* (Стихотворения в прозе), que se convirtió en el resultado de todo su camino creativo y, al mismo tiempo, el canto del cisne del autor. El ciclo está compuesto por

95. *Naródnik* o *Naródniki* (en plural), 'populista' o 'populistas' (en plural), es el nombre que reciben los revolucionarios rusos de las décadas de 1860 y 1870. Su movimiento fue conocido como *Naródničestvo* (populismo). Este movimiento fue una especie de socialismo agrario construido sobre entidades económicas autónomas.

miniaturas líricas poéticas, cuyos temas reproducen los principales motivos de todas las obras de Turgénev: la riqueza espiritual, la profundidad mental insondable y el enigma del carácter campesino ruso, el amor que puede ser un devastador sensual y el sacrificio que ilumina la vida humana, el destino de Rusia, etc.

La poética del Romanticismo, que siempre coexistía en sus obras con la realista, en *Poemas en prosa* cambia su "lugar" estético y se pone en primer plano, convirtiéndose en la base estructuradora de todas las miniaturas líricas. Las innovaciones artísticas del Turgénev tardío, incomprensibles para la mayoría de sus contemporáneos, se convirtieron en una característica de un nuevo paradigma estilístico europeo que ya en este momento comienza a formarse y que, contrastando con el Realismo empírico como estilo estéril y anacrónico, en la frontera de los siglos XIX-XX entrará en la historia bajo el nombre del estilo Art Nouveau o Modernismo.

4.1.17. Iván Gončaróv

Iván Aleksándrovič Gončaróv (1812-1891), autor de la famosa trilogía, *Una historia corriente* (Обыкновенная история), *Oblómov* (Обломов), *El precipicio* (Обрыв), *La fragata Palas* (Фрегат "Паллада"), y de artículos literarios y de otras obras, es uno de los más grandes escritores entre los realistas rusos del siglo XIX. Entró en la literatura rusa en la década de 1840, cuando predominaban las obras en prosa y cuando la novela larga y la corta se habían convertido en géneros clave de la literatura rusa. En las obras tempranas de Iván Gončaróv se encuentra tanto una estrecha relación con los principios estéticos de la "Escuela natural", como una controversia con el principio del determinismo social de dicha escuela que en sus obras no es el único y principal criterio de la verdad artística de la imagen del hombre moderno, porque el autor apela no solo a unas circunstancias sociales determinadas sino que se dirige a cuestiones "eternas", destacando la necesidad clave del ser humano de disfrutar de la belleza, del amor y de los impulsos creativos del espíritu. Por lo tanto, esa orientación del autor hacia los problemas "eternos" determina la antítesis del héroe "idealista" y el héroe "práctico" en sus diferentes versiones, que se convierte en la principal, y organiza el sistema de imágenes de todas las novelas del escritor: *Una historia corriente*, *Oblómov* y *El precipicio*. El propio Gončaróv escribió más de una vez sobre la unidad artística interna de esas tres novelas, percibiéndolas como una "trilogía novedosa". Su tema común clave es Rusia en la fractura de dos épocas: la patriarcal y la postreforma burguesa (después de la abolición del régimen de servidumbre). En las tres novelas, Gončaróv representa el cambio de épocas históricas como un proceso fundamentalmente ambiguo, en el que las ganancias espirituales conllevan inevitablemente también pérdidas, y viceversa. En cada estilo de vida, Gončaróv ve sus pros y contras, completamente sin vincular a ninguno de los lados de la lucha histórica el ideal del autor de "nuevo hombre".

Ya en la primera novela, *Una historia corriente* (1847), la idea de toda la trilogía recibió la encarnación original. El conflicto entre el tío y el sobrino estaba

destinado a reflejar las costumbres y la vida cotidiana de la década de 1840 y los fenómenos más característicos de la vida pública rusa de esa época. De acuerdo con la idea de Gončaróv, el estilo de vida ocioso e inactivo de los latifundistas era la causa social que determinó el carácter romántico del sobrino Aleksándr Adúev y que condujo a la falta de preparación completa de este joven para comprender las necesidades reales de la vida pública moderna, que, hasta cierto punto, se encarnan en la figura de su tío Pëtr Ivánovič Adúev, más adaptado a la nueva época. En su carácter se unen el pragmatismo y la aspiración de hacer una carrera exitosa junto con la educación, y la comprensión de los "secretos" del corazón humano. Por lo tanto, de acuerdo con el pensamiento de Gončaróv, el "siglo industrial" en absoluto amenaza el desarrollo espiritual del ser humano, no lo convierte en una máquina sin alma, indiferente al sufrimiento de otras personas. Sin embargo, el escritor, por supuesto, no tiende a idealizar el aspecto moral de un nuevo representante del "filosofía del negocio". La víctima de esta "filosofía" aparece en el epílogo de la novela. Se trata del mismo tío Adúev, que perdió el amor y la confianza de su esposa y se encontró en el umbral de la devastación espiritual total. Aquí nos acercamos a la comprensión de la esencia del conflicto en la primera novela de Gončaróv. Los tipos del "hombre romántico" y del "hombre de negocios" para el escritor no son solo signos de pertenencia de un personaje a una determinada clase, profesión, etc. En primer lugar, son "tipos eternos", entendidos e interpretados de manera muy amplia, e, incluso, (en un plano impredecible) son los polos "eternos" del espíritu humano: lo elevado y lo inferior, lo divino y lo diabólico, etc. No es casual que en los destinos de los protagonistas se perciban numerosas reminiscencias literarias. Por ejemplo, en los discursos y en los actos del "romántico" Aleksándr Adúev constantemente se reflejan (en forma de citas directas y alusiones) los destinos de numerosos héroes de la literatura europea, que son "idealistas decepcionados" como él mismo: se trata ante todo del *Werther* de *Las penas del joven Werther* de Goethe, del Karl von Moor de *Los bandidos* de Schiller, de los héroes de las baladas románticas de Vasílij Žukóvskij y del Evgénij del *El jinete de bronce* de Púškin, del Lucien de Rubempré de *Las ilusiones perdidas* de Balzac... Resulta que la "biografía romántica" de Aleksándr Adúev es la biografía del romántico provinciano ruso de 1840 y también la biografía "internacional", un anillo apenas visible en la cadena infinita de la humanidad. No es casual que a veces Aleksándr en su disputa con el tío se percibe a través del prisma de la trama del famoso poema de Púškin *El demonio*, y que Pëtr Ivánovič le parezca al joven Aleksándr un "genio malvado", que tienta el alma inexperta.

El sentido de la posición "demoníaca" de Pëtr Ivánovič es que la persona humana para él es algo insignificante en comparación con el progreso tecnológico de la civilización. Afirma que el amor es una "locura", una "enfermedad" porque interfiere en la carrera. Por lo tanto, no reconoce el poder de las aficiones del corazón, considerando las pasiones humanas como "errores, retiros feos de la realidad". Del mismo modo se refiere a "la amistad", "el deber" y "la fidelidad". No es casual que la proporcionalidad, la corrección, la medida en todo se conviertan en las

características dominantes de su comportamiento y de su apariencia. Gončaróv no acepta en su héroe la apología del "negocio" como tal, sino las formas extremas de negación del sueño, de todo lo romántico y de su papel beneficioso en la formación de la personalidad humana, en general.

Hay que destacar que Gončaróv en la primera novela se orienta a los cánones de la llamada "novela de formación" o "novela de aprendizaje" que se concentra en la evolución y el desarrollo físico, moral, psicológico y social de un personaje, generalmente, desde su infancia hasta la madurez. La formación se entiende en la novela de Gončaróv principalmente como desarrollo de los sentimientos del joven Aleksándr Adúev. La experiencia amorosa se convierte en una verdadera escuela de vida para Aleksándr. No es de extrañar que en la novela, la experiencia personal y espiritual del protagonista se convierta en el tema principal de la investigación artística del escritor, y las tramas del amor estén estrechamente relacionadas con el conflicto principal de la novela —una controversia de dos visiones del mundo: la "idealista" y la "práctica", la "pragmática". Una de las lecciones de la vida fue para Aleksándr el descubrimiento de la fuerza beneficiosa del sufrimiento y de los delirios: que "purifican el alma" y hacen al hombre "sentir toda la plenitud de la vida". Al final de la novela, Aleksándr Adúev, ya maduro, reflexiona sobre su juventud del modo siguiente: El que en su momento no era "romántico incurable", nunca se convertirá en un buen "realista". La transformación de Aleksándr de "romántico" en "realista" se realiza de modo diferente, en comparación con su excesivamente pragmático tío, Aleksándr, tras adaptarse a la vida real, no pierde la capacidad de soñar y de descubrir todo lo poético en la vida cotidiana.

En otra novela, *Oblómov* (1847-1859), al igual que en *Una historia corriente*, el sistema de imágenes se organiza por el principio clásico de la antítesis. Al latifundista soñador Il'já Il'íč Oblómov, en el que destaca ante todo la existencia inactiva que el subtexto de la novela entiende como componente genérico de la naturaleza de la persona rusa, en general, el autor contrapone el protagonista activo Andréj Štol'c/Stolz, en cuyo carácter Gončaróv subraya el hábito, formado desde la infancia, de contar en la vida solo con sus propias fuerzas y lograr todo gracias a su propio trabajo. Según el pensamiento de Gončaróv, en este principio de la moral burguesa no hay nada condenable, Gončaróv vio en él un signo de la nueva civilización europea, en la que Rusia entró en la frontera de la década de 1850-1860 y, además, descubrió en él la nuevas y, anteriormente desconocidas, belleza y atracción.

Mientras tanto, en la novela, el prototipo de hombre activo, Andréj Štol'c, para Gončaróv no es tanto una profesión específica, cuanto un estado ideal del alma humana de una nueva formación burguesa. Stolz se refiere al trabajo desinteresadamente. Lo ama no por su contenido concreto (por eso, se ocupa inmediatamente de todo: del comercio, del turismo, de la literatura y del servicio estatal), y no por el beneficio material (Stolz es indiferente a las comodidades y a la buena vida), sino por el placer que recibe del *proceso mismo del trabajo*. A la pregunta de Oblómov: "¿para qué atormentarse toda la vida?"– Stolz responde con orgullo: "para trabajar". El trabajo es el contenido y el propósito de la vida... "Štol'c es "el poeta de la

labor", en la misma medida que Oblómov es "el poeta de la pereza". Ambos son idealistas, pero las formas de su idealismo son diferentes. La actividad del espíritu, desprovista de consideraciones sobre su utilidad y beneficio, de su valor propio, es un área en la que pueden coexistir pacíficamente el "romántico" del viejo siglo y el "práctico" del nuevo tiempo. En cierto sentido, a Andréj Stolz se le puede llamar una especie de "soñador activo". Sin embargo en Oblómov se encuentra un comienzo activo, dirigido no al exterior, sino al interior, en el ámbito puro del "yo" contemplativo. Este rasgo significativo de Oblómov se refleja ante todo en el capitulo 9 (*El sueño de Oblómov*) de la primera parte de la novela, que tiene mucha importancia porque se orienta a los estilos de otros géneros antiguos —del cuento folclórico maravilloso y del idilio—, creando el subtexto simbólico de la novela. En este sentido, en *El sueño de Oblómov* se trata no solo sobre la infancia real del protagonista, sino también sobre "la infancia de la humanidad", en la que reina la armonía en todas las esferas de la vida y no hay conflictos entre generaciones. La misma descripción detallada de *Oblómovka* (el pueblo, en la que estaba la finca de los padres latifundistas del protagonista) se orienta claramente a los cánones del género del idilio: la vida de sus habitantes fluye en un rincón limitado que no tiene ninguna conexión con el resto del mundo. El cierre del espacio se borra inevitablemente y también todos los límites temporales: las estaciones cambian entre sí en un plazo exacto, haciendo que el ser natural de los habitantes sea estable y predecible. Las personas, en plena armonía con la naturaleza, viven en el mismo ritmo cíclico. Una generación se cambia por otra, repitiendo las mismas fases de la vida: nacimiento, edad madura, matrimonio y muerte. El conflicto entre "padres" e "hijos" en la Oblómovka no podía aparecer porque las reglas de la vida estaban claras y fueron enseñadas a los hijos por los padres, y los padres las tomaron de sus abuelos, etc. con el pacto de mantener su integridad.

Oblómov, como protagonista del mundo idílico patriarcal, está acostumbrado al hecho de que en la vida natural y humana reine la ley del ciclo. No es de extrañar que le guste hablar de "verano eterno", "moralidad eterna" y así, al final, con su apego a un lugar de vivir, una rutina diaria, con el temor inquebrantable de todo cambio brusco en el destino y el temor de tomar decisiones personales responsables, él se queda naturalmente "aislado" en el siglo moderno porque el tiempo en él no es cíclico, sino lineal, no se repite, sino que se desarrolla de forma progresiva. De este modo, Oblómov pierde inevitablemente el sentido del movimiento de la historia y se ve al mismo tiempo de forma cómica y trágica en el umbral de la nueva "edad industrial".

En este sentido, el carácter de Oblómov, representado por Gončaróv, se puede interpretar como una "novela de formación" o "novela de aprendizaje": el protagonista no puede soportar la prueba del tiempo, no puede "crecer" de ninguna manera, ya que "se retrasó" en su desarrollo. Tras tomar todas las normas conservadoras de su infancia del mundo de Oblómovka, y acostumbrado a todo lo que estaba preparado para él, el protagonista no es capaz de vivir por su propia razón, ni de seguir una vida cambiante. Así se puede afirmar que el carácter de Oblómov

es una variación tardía del tipo de "hombre superfluo" en la literatura rusa. A diferencia de Oblómov, Andréj Stolz no huye de la realidad moderna, buscando los bendecidos tiempos patriarcales, sino que fue Andréj Štoľc quien, como señala el autor, encontró el equilibrio entre los impulsos racionales y los espirituales. No es casual que en su educación se entrelazaran estrechamente raíces rusas (patriarcales) y alemanas (europeas-burguesas). El carácter del Stolz se formó bajo la influencia de dos modelos opuestos, que operaban en la educación: el ruso "latifundista" y el alemán "burgués". De acuerdo con la intención de Gončaróv de crear un carácter de "alemán ruso", en la personalidad de Andréj Stolz tenían que unirse orgánicamente, por un lado, la mente "occidental" y la voluntad fuerte, y, por otro, la "suavidad" y el principio patriarcal-familiar ruso (Andréj Stolz era ortodoxo). El primero pertenece a su padre, y el segundo, a su madre (la música de Herz, el ambiente de ensueño y el ambiente patriarcal).

La imagen femenina clave de Óľga Iľínskaja en gran medida está relacionada con la de Andréj Stolz. La antítesis "Oblómov/Óľga Iľínskaja" continúa el significado de la antítesis "Oblomov/Stolz". El carácter de Óľga, al igual que el de Andréj Stolz, combina orgánicamente lo "viejo" y lo "nuevo". Por un lado, Óľga es sincera y natural, como Oblómov, pero, por otro, como heroína de un nuevo periodo histórico, está más segura de sí misma, su mente requiere un trabajo constante. De este modo, Óľga se relaciona más con las heroínas emancipadas como Eléna Stáchova de la novela *En la víspera* de I.S. Turgénev y Véra Pávlovna de la novela *¿Qué hacer?* de N. G. Černyšévskij porque para ella no es suficiente "amar" a una persona en particular, ella tiene que cambiar a esa persona, elevarla a su ideal. Según el crítico literario Nikoláj Aleksándrovič Dobroljúbov, "en ella más que en Stolz, se puede ver una señal de una nueva vida rusa".[96] Tal vez lo más importante en el carácter de Óľga sea la increíble síntesis de lirismo femenino y orgullo masculino. "Sentimiento" e "interés" se han unido en ella de modo aún más fuerte que en el carácter de Stolz. Al amar a Oblómov, ella, a la manera Pigmalión, "hace" de él literalmente un "hombre nuevo", un "milagro". Así, bajo la influencia del amor por Óľga, Oblómov cambia, pero no durante mucho tiempo porque no quiere salir de su mundo espiritual idílico: solo permaneciendo en su "Oblómovka", en este mundo que renace en su sueño, el personaje puede amar, ser generoso y hacer acciones imprudentes de hombre enamorado, si él sale de su espacio espiritual de "Oblómovka", entonces pierde su principal dignidad: "un corazón justo y fiel", que no tiene, según las palabras de Stolz, "ninguna nota falsa". Por lo tanto, cuando Óľga y Stolz hacen el último intento de sacar a Oblómov de su espacio "idílico" interior, este responde categóricamente "no". Cuanto más cerca del final de la novela estamos, más claras están las relaciones

96. Н. А. Добролюбов (1962): Собр. соч.: В 9 т. Т. 4. Москва. Ленинград. Гослитиздат. С. 341-342.

de Oblómov con la generación de "nuevas personas" (Ól'ga y Stolz), que invaden el motivo de la incomprensión, el muro ciego, que adquiere un significado fatal. Al final, la historia de la novela alcanza rasgos de una especie de "tragedia fatal", ante todo en las palabras de despedida de Ól'ga, dirigidas a Oblómov: "¿Quién te maldijo, Il'já? ¿Qué hiciste? Eres amable, inteligente, cariñoso, noble ... y ... ¡Te estás degradando!".

Sin embargo, Ól'ga y Stolz en sus intentos de cambiar a Oblómov no tienen razón. Con el experimento de reeducación de Oblómov, no notaron cómo el amor por él se convirtió en una tiranía sobre el alma de un hombre diferente a ellos, que tiene su propia naturaleza poética. Al exigir a Oblómov, a menudo de forma categórica, que se convirtiera en uno "como ellos", estos "educadores" rechazaron en él la mejor parte soñadora de su naturaleza. Por lo tanto, cada una de las partes del conflicto no desea reconocerle a la otra persona el derecho a la autoestima de su mundo espiritual, con todo lo malo y lo bueno que hay en él. Todo el mundo, especialmente Ól'ga, sin duda desea rehacer la personalidad de la otra persona según su propio ideal y semejanza. Ambas partes están construyendo una barrera impenetrable entre generaciones, no hay diálogo entre culturas y épocas. Esa idea del subtexto filosófico se refleja en su título, que adquiere un sentido simbólico: el apellido del personaje principal "Oblómov" contiene la raíz arcaica ѡблъ (en ruso обло), que en eslavo antiguo significa 'círculo', lo que se puede interpretar de dos modos: como integridad interna del carácter (persona íntegra), pero también, al mismo tiempo, como carácter cerrado que es incapaz de asimilar lo extraño, lo que significa "desarrollo". En todo caso, Gončaróv comprendía perfectamente que la percepción nihilista de los valores culturales de la Rusia patriarcal, en primer lugar, debilitaría la autoconciencia cultural de los representantes de la "nueva Rusia". Al rechazar esta ley, Stolz y Ól'ga pagan con su destino conjunto por la falta de la auténtica felicidad en su vida matrimonial. ¿Cómo superar esta "brecha" en la cadena histórica y cultural de las generaciones? —este problema atormentará a los héroes de la próxima novela de Gončaróv, titulada *El precipicio* (1869).

El precipicio se entendía por Gončaróv como la parte final de la trilogía, de hecho, en la tercera novela encontramos fácilmente los tipos conocidos en las dos novelas anteriores del "soñador" y del "práctico" (Rájskij / Túšin); el estilo patriarcal de la finca Rájskij, situada en el pueblo Malínovka, se asemeja rápidamente al idilio de Oblómovka en la novela *Oblómov*, el conflicto de amor (Rájskij / Véra) (así como Rájskij / Sofja Belovódova) se modela de acuerdo con la misma situación arquetípica Pigmalión / Galatea, que el conflicto Oblómov / Ól'ga (solo que en la novela *El precipicio*, el papel de Pigmalión lo desempeña un personaje masculino). Además, en *El precipicio* se encuentran motivos e imágenes semejantes a los de la primera novela de esa trilogía, *Una historia corriente*: por lo tanto, toda la primera parte de *El precipicio* reproduce de forma resumida la historia de "las ilusiones perdidas" del joven provinciano romántico Rájskij en San Petersburgo, la última novela de Gončaróv comienza, de hecho, donde termina *Una historia corriente*, con el regreso del romántico Rájskij al nido de origen, a sus raíces culturales y morales.

Sin embargo, la trama clave de *El precipicio* se complica por la introducción en la estructura del conflicto neutral de una nueva versión del héroe "nihilista", Mark Vólochov, tipo de "nuevo hombre". Como resultado, en el círculo de "problemas eternos" y "tipos eternos" de la última novela de Gončaróv inesperadamente irrumpen las pasiones políticas de la época de la Rusia postreformada y los mismos nuevos tipos de Gončaróv se elevan al final de *El precipicio* al rango de alegorías a gran escala. Como resultado de la trama, toda la trilogía se convierte en una parábola sobre los destinos históricos de Rusia. Y sin embargo, a pesar del importante significado de la figura de Mark Vólochov, Rájskij desempeña un papel de liderazgo en el desarrollo de la trama, que en la novela se presenta ante todo por el amante de la belleza y el predicador de la pasión. La pasión se entiende por Rájskij muy ampliamente: es el amor-pasión, es la pasión-temperamento del artista, es la pasión de servir a una alta idea religiosa o pública.

Rájskij "novelista" y "artista" entiende los objetivos de su creatividad de forma muy amplia: para que las imágenes salgan "vivas", primero deben revivirlas en la realidad, inspirarles pasión por algo o por alguien (¡incluso por sí mismo!) y darles la oportunidad de realizarse completamente en esta pasión. Si en la novela *Oblómov* "la poesía" y "el negocio" se fusionaron en la imagen del propio "hombre de negocios" Stolz, en *El precipicio*, Gončaróv aspira a lograr la síntesis deseada en el carácter de una "persona del arte". Rájskij se pone en la posición de "educador" de la naturaleza femenina, propone la misma "receta" a sus alumnas: amar de verdad, romper los "grilletes" de la cautividad doméstica y las convenciones de la sociedad aristocrática, desafiar los hábitos feudales y, en última instancia, "emancipación", ser internamente libre. Y en este papel de maestro, el artista Rájskij se acerca inesperadamente en la trama a su antagonista, Mark Vólochov, nihilista y auténtico "revolucionario de la pasión", que durante las citas con Véra le propone a ella que "rompa los límites", así como que "rechace a los antepasados" y la "vieja verdad", inculcada por su educación conservadora en la casa de su abuela latifundista. Vólochov también se siente como un "libertador" de la mujer, cuando le inspira a Véra "nuevos", conceptos "progresistas" sobre la libertad del matrimonio. De este modo, los antagonistas Rájskij y Vólochov son similares. Mark aboga por el "amor libre", un sentimiento libre de todas las obligaciones morales. Véra llama con precisión a ese tipo de amor "vida de pájaro". A su vez, Rájskij es el "poeta de la pasión": se acaba la inspiración y se acaba la pasión. No es de extrañar que Véra lo llame "zorro astuto". Como resultado, ambos enemigos —tanto Rájskij como Vólochov— pertenecen para Gončaróv al mismo tipo de diletantes inmaduros en la "ciencia de la tierna pasión", y en la "ciencia de la vida". El nuevo "hombre de negocios" y el "nihilista-raznóčinec", por lo tanto, se diferencian poco, por eso el progreso público —constata Gončaróv— se frena en el mismo lugar; ambas "verdades" —la "vieja" y la "nueva"— no nos llevan a ninguna parte, o, si se sigue el lenguaje figurado de la novela, al "precipicio".

El simbolismo del "precipicio" es muy indicativo para la estructura del conflicto de la última novela de Gončaróv. El "precipicio" se convierte en una frontera entre

dos espacios morales y culturales: el espacio "propio", donde predominan la "vieja" verdad de la abuela Taťjána Márkovna Berežkóva con sus símbolos de la "casa" y del "jardín", y el espacio "ajeno", hostil, que recuerda el descenso al Infierno, donde prevalece la "nueva verdad" de Mark Vólochov. La finca de la abuela Berežkóva se describe en la novela como una especie de "paraíso terrenal", un espacio acogedor, pero absolutamente cerrado, en el que la armonía y la felicidad se encuentran con la paz y el silencio, lo que, a primera vista, hace recordar Oblómovka en la novela *Oblómov*. Sin embargo, no se puede identificar por completo el idilio de la finca de Malínovka con el espacio de Oblómovka.

La experiencia colectiva, el apoyo a la tradición en la casa de Berežkóva no se transfiere a la inercia de la mente y de la voluntad; se puede designar este estilo de vida y el programa de educación como "tradicionalismo ilustrado". La abuela Berežkóva se educa a sí misma y a sus familiares, para que el deber hacia los demás sea una necesidad interna de la personalidad, y el respeto a las autoridades no se convierta en una posición de lacayo. Como resultado, el estilo de vida en Malínovka es presentado por Gončaróv como el modelo ideal de comunidad humana, porque se respeta el "equilibrio", que no permite que el orden se convierta en despotismo, y la libertad, en ausencia de leyes jurídicas y morales. Este modelo se basa, sin duda, en un ideal puramente cristiano: la humildad de su "yo" y el respeto por la elección moral de los demás. De acuerdo con este ideal crece el carácter puramente de sacrificio de Véra, la heroína principal de la novela.

¿Cómo se puede guardar el "equilibrio", entre lo "nuevo" y lo "viejo" en el desarrollo de la personalidad individual y de la sociedad? ¿Cómo se puede guardar la continuidad entre la experiencia espiritual personal y colectiva? ¿Cómo, finalmente, se puede avanzar, pero de modo que el progreso moral, por un lado, no rompa con sus raíces, no pase por alto la "casa de la abuela", y, por otro lado, no se olvide de la impresionante perspectiva del futuro?

La resolución de estos conflictos socioculturales y espaciotemporales, y el intento de su síntesis dialéctica, fue en la etapa final de la novela la imagen de Iván Ivánovič Túšin, cuyo "negocio" se describe como otra variante de la utopía pública. La empresa ejemplar "Dymók" (que se traduce como 'humo') une, por un lado, todos los mejores rasgos del europeísmo burgués, y, por otro, todas las cualidades positivas del patriarcado ruso. Las maravillas de la técnica toman vida por el propio Túšin, que trabaja dura y simultáneamente con ellas, convirtiéndose en el "padre querido" por todos los trabajadores. La imagen idílica del propietario de la fábrica, vestido con un traje europeo, se remonta a la imagen positiva del latifundista Kostanchóglo del segundo tomo de *Almas muertas* de Gógoľ. Precisamente a Túšin en la novela *El precipicio* se le representa como la antípoda de Vólochov, "lobo depredador" y de Rájskij, "zorro astuto". Túšin, como un "oso bueno", tiene un "carácter abierto", y por lo tanto, constante y fiable. No conoce las divergencias entre el dicho y el hecho. Según el autor, este héroe sería capaz de convertirse en un maestro de confianza para Véra, ya que con él, ella podía esperar tranquilamente "algún tipo de trabajo serio que podía darle vida con el tiempo, según su mente y sus poderes".

La trilogía de Gončaróv, habiéndose elevado en la novela final a un nuevo nivel cualitativamente más alto de generalización artística, todavía termina con un final abierto.

4.1.18. El movimiento literario de la década de 1850-1860. La novela *¿Qué hacer?"* de N. G. Černyšévskij en el contexto social-histórico

En 1848-1849 recorrió Europa una ola de revoluciones, de las que la de febrero de 1848 en Francia tuvo consecuencias trascendentales para la sociedad rusa: el gobierno, aterrorizado por los acontecimientos en Europa, comienza de forma drástica a responder a las circunstancias dentro de Rusia. Los campesinos se ven abrumados brutalmente por los disturbios que estallan en diversas regiones del país. Se adoptaron diversas medidas para lograr la reconciliación con el sector progresista de la sociedad rusa.

El gobierno zarista prestó especial atención a las instituciones de educación, con el objetivo de poner fin a la práctica del librepensamiento de profesores y estudiantes. Pero los principales objetivos en los que se concentró el "ojo" del Estado fueron la literatura y el periodismo. Se establece un Comité especial para verificar las omisiones de censura en la prensa con el fin de erradicar la "dirección perjudicial" en la literatura. En abril de 1849 en San Petersburgo fue eliminado el Círculo de la Juventud Revolucionaria, dirigido por M. V. Butašévič-Petrašévskij. Fueron arrestadas 123 personas, de las cuales 21, incluyendo a F. M. Dostoévskij, fueron condenadas a pena de muerte, conmutada en el último momento por diversas condenas a trabajos forzados.

Desde mediados de los años 50, tras el más cruel terror político, Rusia experimentó una especie de ascenso espiritual. La preparación de la reforma de la abolición del régimen de servidumbre se convirtió en un hecho central y unió, incluso, a oponentes intransigentes, como los occidentalistas y los eslavófilos. La mayoría de los representantes de los diversos grupos sociales (liberales y demócratas) estaban interesados en los cambios previstos. Al mismo tiempo entre 1855 y 1856 se desarrolló una lucha entre los demócratas radicales, que anhelaban, el cambio social y entendían el arte como un "ayudante" o como medio de propagar sus ideas revolucionarias, y los defensores de la autonomía del arte y de la idea "arte por el arte". Los demócratas liberales encontraron el apoyo a sus puntos de vista utilitario-públicos sobre el arte en los tratados teóricos, artículos literarios y obras literarias del revolucionario y filósofo socialista Nikoláj Gavrílovič Černyšévskij. La idea de la esencia del arte fue descrita por Černyšévskij en su tesis doctoral titulada *Las relaciones estéticas del arte con la realidad* (Эстетические отношения искусства к действительности).

Sobre la base de la idea materialista del arte, Černyšévskij creía que este tenía como objetivo promover la transformación de la realidad en el interés del pueblo. Según su opinión, el arte es un tipo de actividad moral de una persona, es decir,

el arte se identifica con la moralidad. El valor del arte depende de la forma en que actúa como medio de educación y de formación de una persona, que transforma la realidad antiestética en una "buena vida". La literatura, desde este punto de vista, no es más que una ayudante para propagar las ideas (ante todo, las ideas revolucionarias de Černyšévskij). La idea principal de "nuestro tiempo" —escribía Černyšévskij— es "el Humanismo y la preocupación por la vida humana". El mismo Černyšévskij realizó esa tarea en la novela *¿Qué hacer?* (Что делать?), en la que de forma ingenua y plena fue encarnado el sueño del autor sobre la "buena vida" y la idea sobre la literatura propagadora de las ideas revolucionarias. En la novela prevalece el principio racionalista, lógico, complementado tan solo un poco por una historia "entretenida", compuesta de situaciones típicas de la literatura romántica de segundo grado. El objetivo de la novela es una tarea publicista y propagandística, en otras palabras, la novela tuvo que demostrar la necesidad de la revolución, que dará lugar a la transformación socialista. El autor, que exigía a los escritores una imagen veraz y casi una copia de la realidad, en su propia novela no siguió estos principios y admitió que sacó su obra totalmente de la cabeza. Así en la novela *¿Qué hacer?* se refleja el ideal ilusorio y utópico del escritor. La culminación de la línea narrativa central son los "sueños" de la protagonista Véra Pávlovna, en los que se encuentran imágenes simbólicas que representan la liberación de todas las mujeres que trabajan en el sótano, la emancipación completa de las mujeres y la renovación socialista de la humanidad. En el segundo sueño se afirma la importancia de la ciencia, especialmente la investigación científica natural de los alemanes y el valor del trabajo ("el elemento principal de la vida es el trabajo"). Tras entender este simple pensamiento, Véra Pávlovna, inspirada por sus sueños extraordinarios, empieza a organizar una asociación laboral de nuevo tipo. Los "nuevos hombres" que actúan en la novela son Véra Pávlovna, Kirsánov y Lopuchóv, comparten la teoría del llamado "egoísmo razonable", que consiste en que el beneficio personal de una persona se relaciona supuestamente con el interés de la humanidad, en general, que se reduce al interés del pueblo trabajador y se identifica con él. En situaciones de amor, este "egoísmo razonable" se manifiesta en el rechazo de la opresión en el hogar y del matrimonio forzado. En la novela aparece el triángulo amoroso: Véra Pávlovna es pareja de Lopuchóv, pero cuando este se entera de que ella ama a Kirsánov, "abandona la escena", es decir, da la libertad a Véra Pávlovna y experimenta un verdadero placer por sí mismo ("qué gran placer es sentirse que uno actúa como un hombre noble..."). Esta es la forma propuesta de resolver conflictos familiares dramáticos que conducen a la creación de una familia moralmente sana.

Al lado de la "gente nueva", pero ordinaria, también hay gente extraordinaria, "especial" como Rachmétov, con el que probablemente Černyšévskij se refería principalmente a sí mismo. Rachmétov es un revolucionario profesional que rechaza todo lo personal y se dedica solo al pueblo ("no tenía asuntos personales..."). Como Don Quijote, Rachmétov pronuncia "discursos exaltados" y, por supuesto, "no sobre el amor". Para conocer al pueblo, este revolucionario viaja por Rusia y, como un

fanático, renuncia a la familia y al amor, confiesa rigor con la mujer y se prepara para una actividad revolucionaria ilegal.

Es necesario señalar que la novela de Černyšévskij causó una gran impresión en los jóvenes rusos radicales que anhelaban el cambio social, ante todo por la sinceridad de la compasión por el pueblo por parte del autor de *¿Qué hacer?* y por los nuevos ideales que abrió Černyšévskij al público. Hay que hacer notar que Černyšévskij era una persona típica de finales de la década de 1860; como revolucionario demócrata, despreciaba la cultura nobiliaria y los valores estéticos y artísticos que, en su opinión, no eran útiles. Lo más valioso de toda la literatura rusa para él eran Nikoláj Gógoľ y el crítico demócrata Vissarión Belínskij. Černyšévskij creía que con ayuda de las obras de Belínskij y de Gógoľ se podía desbaratar el régimen zarista existente y comenzar las transformaciones sociales. Por lo tanto, para Černyšévskij, la literatura era necesaria solo como material de propaganda y no era nada más que una obra publicista en una forma más o menos entretenida. Černyšévskij estaba convencido de que la ciencia occidental, que era mucho más importante y útil que cualquier arte, era necesaria para el futuro progreso técnico de la sociedad socialista en beneficio de los campesinos, que eran el centro de los ideales socialistas. Por lo tanto, en la base de la ficción y sus críticas se puso el "racionalismo científico".

Los opositores más consistentes de Černyšévskij en la década de 1850 fueron el escritor y publicista Vasílij Petróvič Bótkin y el escritor y crítico literario Aleksándr Vasíľevič Družínin, a quien se le considera fundador de los principios de la "crítica estética", cuyos fundamentos eran los siguientes: Rusia es un cuerpo entero y la literatura es parte de ese "cuerpo" orgánico nacional, que, a su vez, es parte del mundial. La existencia de la humanidad y del hombre está determinada por la "espiritualidad ontológica" que transmite la literatura. De ahí que la existencia del pueblo dependa de la especificidad del "elemento poético" congénito. La ficción proporciona el carácter interno del pueblo, su espíritu. La poesía proviene del amor, de la alegría de la vida y la literatura es el resultado del amor por el tema. Esto no significa que el escritor no pueda tocar los aspectos negativos de la vida. Al contrario, su imagen crítica significa restaurar el amor por la vida. La poesía puede estar en todo, en lo alto y lo eterno, pero también en la vida cotidiana. El escritor debe ser un artista: involuntario, sincero, sensible, tener una visión infantil de la vida y evitar la didáctica instructiva. En este sentido, la creatividad debe ser libre.

4.1.19. Michaíl Saltykóv-Ščedrín

La obra literaria de Michaíl Evgráfovič Saltykóv-Ščedrín (1826-1889) combina los temas políticos más agudos con los problemas eternos. Así, los problemas del régimen de servidumbre, los vicios más profundos del sistema autocrático-burocrático, la opresión del pueblo y la deformación de la conciencia del hombre ruso fueron el centro de los intereses literarios y críticos de M. E. Saltykóv-Ščedrín, en cuyas

obras, la energía social se transformó en una estética innovadora y proporcionó un verdadero avance artístico en el realismo y en la corriente satírica de la literatura rusa. Mientras tanto, la innovación estética del escritor se combinó de manera original con una profunda previsión social.

La primera obra literaria que le trajo un éxito extraordinario a Michaíl Saltykóv-Ščedrín fue *Relatos provincianos* (Губернские очерки) (1856-1857). Se trata de un ciclo de relatos que se agrupan principalmente por un principio temático y en los que las diversas provincias del país aparecen por primera vez en la literatura rusa como un panorama artístico amplio. En esa obra se describen tipos rusos característicos. Desde el punto de vista social, se representa principalmente al pueblo (a los campesinos, a los artesanos y a otra gente que no pertenece a la nobleza rusa), los funcionarios y los propietarios —los nobles. En el plano moral y psicológico, la tipología del autor también refleja las realidades del régimen de servidumbre en Rusia en los últimos años. Por un lado, en dicha obra son retratados con especial atención por el escritor los hombres rusos, que en una situación dura de servidumbre no han perdido la bondad del alma. Son evidentes el respeto, la simpatía y, a veces, la reverencia hacia el hombre trabajador pobre pero honrado y moralmente puro, que, sin duda, se relacionan con la fascinación que sintió Michaíl Saltykóv-Ščedrín por las ideas eslavófilas en 1857. Se sabe que la parte del ciclo titulada *Peregrinos, caminantes y viajeros* (Богомольцы, странники и проезжие) fue dedicada originalmente al famoso eslavófilo y escritor ruso Sergéj Timoféevič Aksákov. Al igual que los eslavófilos, Michaíl Saltykóv-Ščedrín en su análisis del mundo espiritual del hombre simple se refiere a las manifestaciones de la verdadera religión: la peregrinación se percibe en el pueblo como "una hazaña espiritual".

Por otro lado, diferentes tipos de funcionarios se convierten en objeto principal del castigo satírico. Los sobornos y el fraude, la calumnia y la violencia, la astucia y la idiotez son una lista completa de vicios sociales que se han convertido en cualidades inherentes de la administración pública. El autor recurre a los bosquejos concisos de los caracteres y las biografías desplegadas de los funcionarios, las escenas domésticas y los diálogos en los que se describen los crímenes de trabajo, se trata de una amplia gama de técnicas y de medios de la crítica social del escritor.

Hay que destacar que en la creación de las imágenes de los nobles rusos, Michaíl Saltykóv-Ščedrín se centra no tanto en los motivos de la explotación de los campesinos por ellos, cuanto en el problema de la degradación moral de la clase alta y de la corrupción de la moral del régimen del servidumbre. Como resultado, la provincia rusa de los años 40-50 aparece en *Relatos provincianos* no tanto como concepto histórico-geográfico, cuanto como fenómeno existencial, moral y socio-psicológico: los problemas sociales se convierten en existenciales. Precisamente este rasgo específico del método artístico de Michaíl Saltykóv-Ščedrín (una síntesis artística de dichos problemas sociales y existenciales) va a determinar sus obras literarias posteriores.

Otra obra literaria de Michaíl Saltykóv-Ščedrín *Historia de una ciudad* (История одного города) (1869-1870) es una obra verdaderamente innovadora, que supera

los límites habituales de la sátira artística. El conflicto principal de la obra es el pueblo y el poder en Rusia; los problemas planteados por el escritor son profundamente nacionales y al mismo tiempo globales. La composición está construida por una alternancia de varios narradores de cuentos. Al comienzo de *Historia de una ciudad* aparece la imagen del editor intrépido que propone que el lector descubra el ambiente especial de la ciudad de Glúpov[97] y que se centra, supuestamente, en los historiadores oficiales. La tarea del editor, tal y como lo describe, es mostrar la historia de la ciudad en su desarrollo, en una variedad de cambios, delinear las biografías de los gobernadores de la ciudad, la variedad de actividades y su impacto en el espíritu de la comunidad. Por lo tanto, en esa obra se encuentran los principios del historicismo realista, una de cuyas características es un alto grado de tipificación: en la ciudad de Glúpov se reflejó todo el mundo ruso, la vida de toda Rusia y la crónica de cien años de la ciudad es una crónica minimizada de la propia historia de aquel país. A pesar de que los límites de la descripción histórica se especifican con precisión (de 1731 a 1829), son una convención artística y en dicho periodo descrito están ocultas escalas históricas muy diferentes. Después aparecen cuatro archivistas-escritores, pero la voz del editor rompe con frecuencia las narraciones, introduciendo sus comentarios y aclaraciones, que a veces son "profundos" hasta la vulgaridad y a veces, cómicos. En general, el autor busca la experiencia estética necesaria: la imagen de la vida absurda aparece como "objetiva"y "épica". El medio clave en la composición de *Historia de una ciudad* es "la sucesión de gobernadores", que se manifiesta no solo en el cambio constante de gobernantes (a ningún gobernante le importa la prosperidad de la ciudad) y en el bienestar de los conciudadanos, sino también el dominio eterno e indivisible, que se basa en el autocracia, el despotismo y la represión. Este es el motivo más importante del libro, declarado en la primera página y encarnado en una variedad de movimientos temáticos de la historia de la ciudad de Glúpov. La paciencia de la gente sumisa, que soporta el horror de la autocracia y la despotismo, es otro motivo clave de *Historia de una ciudad*. El sarcasmo sirve al escritor para expresar su dolor y su resentimiento. En el capítulo *Sobre la raíz del origen de los habitantes de la ciudad de Glúpov* (О корени происхождения глуповцев), ambos motivos principales se relacionan con los tiempos prehistóricos. Para la estilización artística de la antigüedad rusa, el autor utiliza la parodia de los textos antiguos rusos más famosos: el *Cantar de las huestes de Ígoŕ* y la *Crónica de Néstor*. La leyenda de las tribus eslavas dispersas adquiere en la interpretación burlesca del escritor matices cómicos satíricos para convertirse después en una imagen absurda de la vida de los antepasados de los tontos habitantes de Glúpov. Michaíl Saltykóv-Ščedrín utiliza brillantemente las técnicas de diversos géneros folclóricos como los cuentos satíricos, los proverbios y los refranes.

97. El nombre de la ciudad de Glúpov pertenece a los llamados "nombres parlantes". Está relacionada con las palabras rusas глупый 'tonto' y глупость 'tontería'.

En la descripción de los gobernadores de la ciudad de Glúpov aparece el motivo clave de la uniformidad de los servidores del poder. A la mayoría de los gobernadores se los presentan como aventureros y estafadores, como déspotas brutales. Una parte importante de los gobernadores se caracteriza por extrañas inclinaciones y caprichos ("le encantaba cantar canciones obscenas...", "le encantaba vestirse con un vestido de mujer y comer ranas"). En este sentido, Michaíl Saltykóv-Ščedrín, al describir el mundo burocrático absurdo, usa brillantemente el medio del grotesco satírico, que se ha convertido en una de las principales formas de escoger lo fantástico en la obra literaria realista de Michaíl Saltykóv-Ščedrín, pues el escritor encarnó los rasgos típicos del sistema estatal despótico que despersonaliza al ser humano y cuyo mejor ejemplo se encuentra en el capítulo titulado *El organillo* (Органчик) en el que se representa la imagen grotesca del gobernador Brudástyj con una cabeza mecánica. El poder despótico se concentró en la imagen del último alcalde de la ciudad de Glúpov, Ugrjúm-Burčéev, que gobernó dicha ciudad desde 1825 a 1826 y que se hizo famoso por su tiranía: ordenó destruir la ciudad de Glúpov y construir otra nueva. Este "tipo de idiota puro" está dotado de rasgos de agresión brutal y de la máquina. Tiene su propio plan absurdo de nivelación de la sociedad, en la que a las personas se le asigna el papel de sombras. De los mismos habitantes de la ciudad de Glúpov, Ugrjúm-Burčéev recibe el nombre de Satanás: este paralelo figurativo escatológico crea un subtexto legendario-mitológico que refuerza el significado humano y simultáneamente el aspecto predictivo de la obra porque el autor advierte de las consecuencias que puede tener el poder autoritario y despótico de un gobernador loco que sufre manías de grandeza. Según la opinión de algunos investigadores, la descripción del régimen de Ugrjúm-Burčéev es la culminación fantasmagórica de la novela y, gracias al uso de medios artísticos satíricos innovadores, Michaíl Saltykóv-Ščedrín inaugura en la literatura rusa el género de la distopía o antiutopía.[98]

Por otro lado, las descripciones de la vida de un pueblo oprimido y de sus desgracias están marcadas por la compasión y el dolor del escritor: la extinción de los habitantes de la ciudad de Glúpov, que se quedan sin pan, el resplandor del gran incendio, la destrucción total de sus propias viviendas por orden de las autoridades despóticas son solo episodios clave de sus grandes desastres, cuya magnitud es subrayada por el autor. Así el sentido histórico nacional se asemeja al significado escatológico.

Al encarnar los principios del Historicismo artístico, el autor intenta responder a la pregunta, que con la obra de Púškin Borís *Godunóv* en la literatura rusa se ha convertido en un problema nacional importante: ¿De qué forma el pueblo puede contrarrestar el despotismo de las autoridades? La respuesta de Michaíl Saltykóv-Ščedrín que se refleja en el capítulo *La ciudad hambrienta* (Голодный город) está

98. Véase, por ejemplo: Ю.В. Лебедев (2008): «Сатира М. Е. Салтыкова-Щедрина. История одного города». *Литература в школе.* № 12. С. 2-6.

lejos de ser optimista: con la paciencia infinita o con la rebelión espontanea. Sin embargo, en el subtexto simbólico de esa obra hay motivos que permiten hablar de una perspectiva histórica alentadora. Se trata de la imagen alegórica del río, que se salió de sus orillas y no obedeció los planes absurdos del loco gobernador, Ugrjúm-Burčéev. Esta imagen se puede interpretar de la manera siguiente: la vida no está sujeta a una arbitrariedad sin sentido. En esa imagen simbólica y misteriosa, que al final de la narración destruye a Ugrjúm-Burčéev, se puede ver no solo el fenómeno natural que se levantó contra la política destructiva, y no solo una alegoría de la revolución popular, sino también un signo de la inevitable retribución, del juicio de la fuerza divina suprema.

Otra novela, *Los señores Golovlëv* (Господа Головлёвы) (1875-1880), de Michaíl Saltykóv-Ščedrín se convirtió en un hito notable en la historia del realismo ruso. Su tema es la vida de la familia noble Golovlëv antes y después de las reformas liberales de Alejandro II. El desarrollo de la trama de la novela se organiza como una serie de muertes de los miembros de la familia Golovlëv. El motivo de la muerte en la novela adquiere un significado simbólico: la muerte física y espiritual se relacionan aquí con la simbólica de Cristo. Pero como un poderoso contrapeso al final de la novela se eleva el motivo de la resurrección, acompañado por otros motivos religiosos y morales: la retribución, la redención y el perdón.

La protagonista es Arína Petróvna Golovlëva, la madre y cabeza de una gran familia. Es una latifundista dominante, dura, que gobierna hábilmente a los campesinos y a toda la familia. En sus palabras positivas sobre el deber materno y los intereses de la familia se esconden solo sus preocupaciones por el bienestar material. En realidad, no conoce el amor sincero, la atención y la compasión hacia sus seres queridos. Por lo tanto, los primeros presagios de la extinción de su familia no le preocupan y, en parte, son provocados por ella. Su esposo muere interpretando el papel de bufón en la casa, pero antes de morir, de repente se convierte en un héroe trágico, parecido al rey Lear de la tragedia de Shakespeare, rechazado por sus propios hijos. Otro miembro de la familia, el hijo Stepán Vladímirovič, malgastó una parte de la herencia familiar en San Petersburgo y por eso fue encerrado por su madre en la casa; murió trágicamente, de hecho, su muerte se produjo no solo por razones físicas sino también por las provocaciones psicológicas del hijo menor, Porfírij Golovlëv, que es apodado "Juditas", quien, justo después del funeral de su hermano, se apodera de la herencia y en la disputa deja en claro a la madre su situación actual: se convierte en una persona dependiente. Por su codicia, Porfírij condena a la muerte no solo a su hermano y a su madre sino, incluso, a sus tres hijos. Su crueldad y egoísmo son infinitos. Las características duras que le da a Porfírij el autor-narrador ("sucio", "mentiroso", "charlatán", etc.) se combinan en la novela con un psicologismo profundo que permite descubrir de forma directa o indirecta el mundo interior del personaje.

Al final de la novela, Porfírij se arrepiente y de este arrepentimiento surge un movimiento tardío pero poderoso de su alma: al final de la novela comienzan a sonar con una fuerza especial los motivos trágicos del Evangelio y Porfírij se

convierte en una "víctima de la agonía del arrepentimiento" en marzo, en vísperas del Domingo de Resurrección, cuando "la Semana Santa llega a su fin". El sufrimiento de la conciencia despierta ("¿Cómo ha vivido toda su vida? ¿Por qué mintió, engañó, hizo sufrir a sus seres queridos?") se compara con la angustia de Cristo antes de la crucifixión.

Al final de la novela se encuentra el motivo de la parábola del hijo pródigo[99] del Nuevo testamento, que adquiere una encarnación extraña e inesperada. Porfírij, el hijo mentiroso, deshonesto y casi loco, una noche de ventisca de nieve, va a la tumba de la madre, quiere arrepentirse y pedir perdón a sus padres, y muere en el camino sin alcanzar el objetivo. En la historia de los "señores Golovlëv" muchas veces surgió este motivo (la vuelta de los niños pródigos al regazo de los padres). La discusión entre los investigadores de la novela sigue siendo la pregunta: ¿es perdonado Porfírij? Hay razones para responder positivamente porque Porfírij empezó a creer en Cristo. El final de la novela, con toda su tragedia, inspira esperanza: se llevó a cabo —aunque tarde— la resurrección del alma. La novela *Los señores Golovlëv*, que se convirtió en una obra maestra del Realismo clásico ruso, combina paradójicamente las tradiciones de género y estilo del misterio medieval, de la tragedia barroca y de la predicación retórica, del drama romántico y de la novela "gótica". Precisamente esa multidimensionalidad del estilo y polifonía de géneros, junto con las aspiraciones humanistas más profundas del autor, convirtieron la imagen de Porfírij Golovlëv en una imagen simbólica.

La cima de la maestría satírica y de la encarnación de las aspiraciones ideológicas de Michaíl Saltykóv-Ščedrín se consideran sus famosos *Cuentos satíricos* (Сказки) (1869-1886). Desde la perspectiva de las ideas revolucionarias, el escritor explora y presenta la Rusia moderna en imágenes grotescas, alegóricas o simbólicas, cuyos orígenes están en la obra folclórica, ante todo de los cuentos de animales. Los personajes zoológicos, como ningún otro, han expresado la esencia de las contradicciones sociales. En los cuentos satíricos *El oso gobernador* (Медведь на воеводстве), *El lobo pobre* (Бедный волк) y *El águila-mecenas* (Орел-меценат), las capas superiores de la sociedad se manifiestan en su naturaleza depredadora, agresiva, peligrosa para la educación, el progreso y la vida misma. El escritor reinventa de manera innovadora los tipos de cuentos folclóricos de animales, introduciendo las ideas democráticas y revolucionarias, entonces actuales, en cada cuento. Los diferentes tipos socio-psicológicos de la modernidad han encontrado una encarnación viva en las imágenes de los animales: los guardianes del orden zarista existente (*El pescado seco* (Вяленая вобла) y los pancistas pequeñoburgueses, intimidados por las represalias reaccionarias (*El gobio sabio* (Премудрый пескарь), (*La liebre razonable* (Здравомыслящий заяц), los intelectuales, que ponen las esperanzas en

99. Vease, por ejemplo: M. Назаренко (2002): *Мифопоэтика М.Е.Салтыкова-Щедрина*. Часть 7. Киев http://saltykov-schedrin.lit-info.ru/saltykov-schedrin/articles/nazarenko-mifopoetika/mifopoetika.htm

vano al gobierno (*La carpa idealista* Карась-идеалист), y, por último, el campesino ruso paciente y humilde (*El rocín* (Коняга).

La poderosa influencia de los *Cuentos satíricos* consistió no solo en las ideas actuales expresadas por el publicista, sino en la fuerza de la inspiración figurativa y estética. Los *Cuentos* satíricos tienen un profundo significado humano y, por eso, no han perdido su potencial artístico en el mundo moderno.

En la última novela *Ruinas de la vida* (Пошехонская старина) (1890) se unieron en una síntesis artística los rasgos autobiográficos con los sociales, y los rasgos específicos de la novela de formación con los de la novela histórica. Aquí se recrea la imagen de la vida de la sociedad en los pueblos y en las ciudades, la actividad económica, la vida cotidiana y la educación de la nobleza provinciana durante el periodo del régimen de servidumbre. La obra carece de los métodos satíricos característicos de las obras literarias anteriores y, por lo tanto, destaca drásticamente de toda la obra madura del escritor. El género de *Ruinas de la vida* se asocia con la novela de formación o la novela del aprendizaje. El libro quedó inacabado debido a la muerte del autor.

En general, la creatividad de Michaíl Saltykóv-Ščedrín enriqueció la cultura rusa con obras satíricas llenas del sarcasmo y con tipos socio-psicológicos trágicos. Hay que destacar que cada obra literaria del escritor se caracteriza por una verdadera comprensión del mundo popular, de los ideales civiles y de los valores cristianos.

4.1.20. Aleksándr Ostróvskij

Sobre los méritos de Aleksándr Nikoláevič Ostróvskij (1823-1886) en la historia de la literatura rusa y la cultura nacional escribió brillantemente Lev Tolstój, llamándole "el padre del teatro ruso". Esta valoración se relaciona no solo con un indicador cuantitativo sin precedentes (cuarenta y siete obras originales, traducciones y libretos de ópera), sino también con el talento original del escritor, que supo reflejar en todas sus obras la visión del mundo nacional, es decir, los rasgos específicos del carácter ruso. Ostróvskij ha pasado también a la historia de la literatura rusa como creador del teatro costumbrista ruso y fundador, junto con Gógol' y Fonvízin, del teatro nacional.

Aleksándr Ostróvskij eligió el teatro como forma artística porque, por un lado, respondía más plenamente a la naturaleza de su talento y estaba convencido de que la obra del teatro era la mejor forma de lograr los objetivos morales y debía educar el alma del ser humano, y porque, por otro, la obra de teatro satisfacía las aspiraciones del público de la manera más amplia y democrática. Creó sus obras para la gente de clase media: intelectuales que no pertenecían a la nobleza rusa, comerciantes, artesanos, funcionarios de clase media, etc. En sus comedias, tragedias y dramas se reflejó la estética, diseñada para "educar" a la gente, impresionándola y elevándola con imágenes claras y fuertes. Para Aleksándr Ostróvskij adquiere gran importancia la idea de la creación de un teatro nacional en forma de teatros

privados, que tenían que extenderse por toda Rusia; el escritor estaba convencido de que para ser escritor popular era necesario conocer bien a su pueblo y reproducirlo en formas artísticas. Para la creación del teatro nacional ruso, Aleksándr Ostróvskij se orientó a los conceptos éticos e estéticos de la "escuela natural".

Su primera publicación data de 1847, se trata de una comedia costumbrista, *Estampa de felicidad familiar* (Картина семейной жизни), que marca ya el camino que seguirá el joven autor. Al año siguiente publicó *Apuntes de un habitante de Zamoskvoreč'e* (Записки замоскворецкого жителя), consolidándose como autor costumbrista de afilada pluma y visión crítica de la sociedad contemporánea. Ya en las primeras obras, Ostróvskij une, por lo tanto, las dos líneas principales de la "escuela natural": la satírica y la social-psicológica.

Estos rasgos característicos se reflejan ante todo en la comedia *La quiebra*, también titulada *Entre propios anda el juego* (Свои люди – сочтемся) (1849), con la que comienza la gloria literaria de Ostróvskij. Esta es la mejor comedia social de carácter realista de Ostróvskij y se relaciona con la tradición de Gógoľ: al igual que en la dramaturgia de Gógoľ, en esa comedia se encuentran la combinación de lo cómico y lo trágico, la falta de un héroe positivo, el sarcasmo amargo, etc. La trama de la comedia está clara: un rico comerciante, Samsón Sílyč Boľšóv, convencido de que el dinero trae consigo enorme poder, quiere obtener más riqueza a través del fraude; en la búsqueda de esa riqueza mayor (aunque ya tenía la suficiente), Boľšóv no solo se declaró en quiebra, sino que también confió toda su propiedad a su ayudante, que, al convertirse en el yerno de su benefactor, posteriormente le engañó, haciendo que acabará en la cárcel. Hay que destacar que por primera vez en esta obra se reveló completamente la riqueza lingüística del discurso popular, que definió el aspecto único de cada personaje.

Las cuestiones éticas más importantes para el escritor en los años 1850 fueron la felicidad del pueblo y las posibles (y permisibles) maneras de lograrlo. Dicha búsqueda ética determina la problemática de sus obras siguientes: las comedias *No te subas al carro ajeno* (Не в свои сани не садись) (1853), *Pobreza no es vileza* (Бедность не порок) (1853), etc. Si en sus primeras obras predominaba el desenmascaramiento satírico y no se encontraba un protagonista positivo, en las de esta época el ideal ético reflejado en el protagonista concreto comienza a desempeñar un papel primordial. El mismo Aleksándr Ostróvskij señaló su reorientación —de la destrucción de los estereotipos hacia la tradición y la estabilidad de la conciencia— en una carta a su amigo M. P. Pogódin de 30 de septiembre de 1853: "... mi dirección comienza a cambiar ... para poder educar al pueblo, sin ofenderlo, es necesario que le muestre lo bueno que se sabe sobre él; esto es lo que ahora hago, conectando las cosas elevadas con las cómicas". Aleksándr Ostróvskij estaba convencido de que la fuerza espiritual de la nación rusa se encuentra en el mundo de los comerciantes rusos, cuya posición en la estructura de la sociedad prerreformada rusa le da la oportunidad de actuar y desarrollarse, conservando la identidad de su aspecto nacional y psicológico, a diferencia de la nobleza rusa civilizada. Al defender el derecho de los comerciantes a la identidad y a la inmu-

tabilidad de los orígenes religiosos y morales de la vida rusa, Ostróvskij defendió la cultura popular y la memoria genérica.

En vísperas de la reforma de 1861, el escritor se centra en los problemas y conflictos contradictorios de la época. En este periodo se crean obras del teatro en las que la imposibilidad de resistir los comienzos de la actualización histórica llevan a los personajes de Ostróvskij a la autoconciencia y a la comprensión crítica de la realidad, incitando a una elección moral decidida, lo que implica la responsabilidad personal por las acciones realizadas. En este sentido, el drama *La tempestad* (Гроза) (1859) adquiere gran importancia. La trama exterior de esta obra es la siguiente: la acción tiene lugar a mediados del siglo XIX en la ciudad de Kálinov, a orillas del río Volga. La protagonista, una joven casada, Katerína Kabánova, amable y sensible por naturaleza, es una persona romántica con aspiraciones elevadas. Katerína es profundamente infeliz en la familia de su suegra (que tiene el apodo de Kabanícha); es una anciana malvada y dominante. Katerína se enamora de Borís, un joven comerciante que vino de Moscú a la casa de su tío y, torturada por los remordimientos, le dice a su marido y a su suegra la verdad. El drama amoroso termina trágicamente: el amado de Katerina se va a Siberia y ella, desesperada, se suicida, arrojándose al río Volga. Pero a través de la trama amorosa se refleja un problema filosófico esencial que se relaciona con la vida rusa, en general, porque en el drama se reunieron y se enfrentaron a una contradicción irreconciliable dos principios de la vida rusa: una actitud conservadora, basada en el reconocimiento de la autoridad de la tradición, desarrollada durante siglos, junto a una moral formal, que excluye la actitud creativa hacia la vida, y la rebeldía, que expresa la necesidad inquebrantable de la sociedad y de la personalidad en el movimiento, el cambio de las relaciones duras y afirmadas. El vínculo entre estos dos principios es el educador del pueblo, el "mecánico autodidacta" Kulígin, y, en este sentido, su papel puede parecer predominantemente ideológico y sin tanto interés artístico como declarativo. Pero, según la intención del autor, la función de este personaje consiste en su universalidad, es decir, reflejar simultáneamente la visión de las "costumbres" que tiene el autor, las relaciones humanas en la ciudad de Kalínov y encarnar una heterogénea realidad espiritual y las contradicciones agudas de la existencia de los habitantes de aquella ciudad. Hay que destacar que la imagen de esa ciudad adquiere un significado simbólico y se convierte en una imagen colectiva, en un modelo simplificado de la sociedad rusa, en la que se unen las características y las contradicciones, todos los pros y los contras del Imperio Ruso del siglo XIX en víspera de la abolición del régimen de servidumbre. Al analizar este modelo, el autor expresa a través de la imagen de Kulígin, la necesidad que tiene la sociedad rusa de contar con personas activas y enérgicas.

En *La tormenta* (Гроза) hay dos conflictos principales: en primer lugar, se trata de un enfrentamiento entre las personas despóticas y las retrógradas, con las que se asocia el oscurantismo y la tradición arcaica (el comerciante Dikój, Kabanícha, la suegra de Katerína) y sus víctimas (Katerína, su marido Tíchon y su amado Borís, etc.). Pero este problema familiar se representa por el dramaturgo como un

conflicto entre las dos visiones diferentes del mundo: la vieja y la nueva, y entre dos tipos de caracteres: el retrógrado y el independiente, el libre. En segundo lugar, hay otro conflicto interno, psicológico que se relaciona con la lucha entre el deber y el sentimiento dentro del alma de Katerína.

A los protagonistas despóticos, el autor le dio "nombres parlantes" por medio de los cuales expresa su actitud hacia ellos. Así, el nombre del comerciante rico Dikój se traduce del ruso como "salvaje", y en realidad es el típico tirano y déspota, grosero, maleducado y brutal, que insulta a sus familiares y castiga cruelmente a sus siervos, no respeta a nadie y confía solo en el poder del dinero. La suegra de Katerina, que tiene el apodo de Kabanícha (en español 'jabalina', 'hembra del jabalí') es una rica viuda de un comerciante con un carácter despótico, que aspira a someter a todos los miembros de la familia a su autoridad. Todo lo nuevo para ella supone una peligrosa confrontación con el engaño, la hipocresía y el despotismo, que predominaban en su familia. El amor de su hijo Tíchon por Katerína le preocupa, porque socava su omnipotencia y rechaza este sentimiento sincero y vivo, lo que para ella equivale a rebeldía, por lo que ella quiere destruirlo.

La idea suprema y purificadora de la obra está relacionada con la imagen de Katerína, cuya muerte, como resolución del conflicto dramático, dio base a los críticos literarios a comparar *La tormenta* con la tragedia clásica. La muerte de Katerína al final del drama elevó el conflicto dramático a una altura sin precedentes, pero no lo resolvió, porque el conflicto psicológico interno esencial de Katerína consistía en que ella no puede romper con el pasado ni mantener su integridad espiritual en un ambiente despótico y cruel; por lo tanto, se encuentra en un momento crítico contradictorio, en el que ella misma tiene que elegir cómo actuar.

En el destino de Katerína se une todo un conjunto de contradicciones, las principales consisten en la discordia fatal de los impulsos naturales hacia la felicidad con la ilegalidad moral de estos impulsos, la prioridad de la fe patriarcal de la moralidad popular genérica sobre la moral personal y la conciencia clara de la injusticia del "derecho" de la gente a juzgarla. Por lo tanto, en el destino de la heroína uno tras otro, se siguen el suicidio moral y luego el físico: primero tiene lugar el arrepentimiento inútil de Katerína ante el pueblo, en el que, en lugar de fuerza moral, encontró silencio e incomprensión, luego el retorno a sí misma a través de la muerte real a un estado en el que, al igual que los ángeles, se puede mirar a la tierra desde el cielo (como dice la misma Katerína "Me gustaría mirar del cielo a la tierra y gozar de todo"). El aspecto cristiano de *La tormenta* está relacionado con el concepto de "pecado", que significa la responsabilidad de cualquier ser humano ante Dios. En este sentido, la pureza moral, el cumplimiento de su deber cristiano se encuentra en uno de los platillos de la balanza, mientras que el amor carnal y "pecaminoso" se encuentra en el otro, y conduce al "abismo": así Katerína interpreta su amor por Borís y compara esa pasión constantemente con la muerte espiritual.

La obra provocó turbulentas y ambiguas disputas en la crítica literaria de la época. Pero cualquiera que sea la controversia y la hipótesis científica que rodea ante todo el símbolo de la "tempestad", presentado por el autor en el título del drama, es

innegable una cosa: la "tempestad" en el drama de Aleksándr Ostróvskij significa la protesta de las fuerzas naturales del ser humano, que no quiere subordinarse a las leyes retrógradas de conducta, ni quiere obedecer sumisa y automáticamente a la voluntad ajena. La tempestad como fenómeno de la naturaleza se convierte en símbolo del colapso del despotismo familiar y la purificación de la atmósfera estancada de la ciudad de Kalínov, donde gobernaron el orden retrógrado de Kabanícha y Dikój. Con la muerte trágica de Katerína durante la tempestad, la paciencia de muchas personas se agota: Tíchon, su marido, protesta contra la tiranía de la madre, la hija de Kabanícha se escapa y el mecánico Kulígin culpa abiertamente a los habitantes de la ciudad de lo que pasó.

A finales de los años 1860 y 1870, el dramaturgo crea un grupo de comedias satíricas: *El mejor escribano echa un borrón* (На всякого мудреца довольно простоты), *El dineral* (Бешеные деньги), *El bosque* (Лес) y *Lobos y corderos* (Волки и овцы), que se pueden considerar como una tetralogía satírica contra la nobleza rusa, a la que Aleksándr Ostróvskij miraba por los ojos del pueblo como rechazo moral de los nobles. Según Aleksándr Ostróvskij, los nobles estaban lejos de los fundamentos de la vida popular, por eso, tras las reformas liberales (ante todo de la abolición del régimen de servidumbre) la nobleza pierde rápidamente el significado anterior de la capa social importante que desempeñaba el papel del centro ético y cívico del Estado ruso.

En los años 1870-1880, en la obra de Aleksándr Ostróvskij, predomina el drama psicológico: al autor ante todo le preocupan los destinos de las mujeres, heridas en la lucha contra las circunstancias y en los conflictos con las personas que no conocen las leyes morales, dispuestos a pisotear todo lo más santo: la devoción, el amor, el sacrificio, el desinterés y la sinceridad. En este género es especialmente notable la relación de Aleksándr Ostróvskij con las tradiciones de la prosa psicológica. Los dramas *Culpables de inocencia* (Без вины виноватые), *Talentos y admiradores* (Таланты и поклонники), *La novia sin dote* (Бесприданница), etc. constituyeron una nueva dirección en el repertorio teatral nacional que conduciría al teatro A. P. Čéchov.

Entre estos dramas psicológicos destaca ante todo *La novia sin dote* (1878), donde una mujer moderna, Larísa Ogudálova, que tiene mucha personalidad y que toma decisiones vitales por su cuenta, se enfrenta a las leyes brutales de la sociedad y no puede ni reconciliarse con ellas ni proponer nuevos ideales. Al estar bajo el encanto de un hombre fuerte, una persona brillante, no se da cuenta inmediatamente de que su encanto es inseparable del poder que le da la riqueza, y de la crueldad despiadada del "recolector de capitales". La muerte de Larísa es una salida trágica de las contradicciones morales insolubles del tiempo. La tragedia de la situación de la protagonista se ve agravada por el hecho de que, durante los acontecimientos representados en el drama, experimentando amargas decepciones, ella misma está cambiando. Se le revela la falsedad del ideal, por el que estaba dispuesta a hacer cualquier sacrificio. La situación a la que está condenada se caracteriza por una inmoralidad total porque se convierte una mercancía cara, que todos quieren

comprar. Por ella (para tenerla como amante) luchan los ricos, seguros de todo se puede comprar: la belleza, el talento y la persona espiritualmente rica. La muerte de Larísa en *La novia sin dote* y la de Katerína en *La tormenta* aparece como un reproche a la sociedad por no ser capaz de preservar el tesoro de la personalidad, la belleza y el talento audaces, y que está condenada a la profanación moral, a la celebración de la vulgaridad y la mediocridad.

El investigador de la obra de Aleksándr Ostróvskij, B. O. Kosteljánec, ve en Larísa una similitud con Ánna Karénina, en la conocida novela homónima de Lev Tolstój: ambas heroínas se caracterizan por las acciones inesperadas, ilógicas, imprudentes, dictadas por emociones relacionadas con el amor, el odio, el desprecio y el arrepentimiento. En opinión del crítico literario, *La novia sin dote* es "un drama con una increíble conciencia de la purificación, que experimenta la persona más noble, más hermosa y más profunda: Larísa. Y esta necesidad de purificación, la capacidad de hacerlo, que se encuentra en el final, magnifica a Larísa ante nuestros ojos"[100].

La obra de Aleksándr Ostróvskij, en general, por sus principios y características estéticas es un eslabón que conecta la antigua tradición del teatro clásico, que proviene del Renacimiento, con la nueva era del desarrollo del drama, uno de cuyos representantes destacados será A. P. Čéchov.

Ciertas características de las obras de Aleksándr Ostróvskij, como la comprensión del dramatismo de la vida, expresando su idea del conflicto trágico como una forma de lucha de la personalidad contra el "orden común del ser" que esclaviza al hombre, el discurso del personaje como el elemento esencial de la acción dramática y la compleja relación de los elementos cómicos y trágicos, prepararon la posibilidad de una reinterpretación revolucionaria de las leyes de la dramaturgia y del teatro, que se produjo a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Como adalid de la escuela rusa del drama, Aleksándr Ostróvskij contribuyó al hecho de que el teatro ocupara uno de los lugares principales en el sistema de géneros de la literatura realista rusa. Sus obras no solo enriquecieron la dramaturgia de la época, sino que también condujeron a los escritores a expresar su visión del dramatismo de la vida moderna y a contrastarlo con el sistema artístico de Ostróvskij, firmemente establecido en el escenario.

4.1.21. Las tendencias clave en la poesía rusa de la segunda mitad del siglo XIX (Fëdor Tjútčev, Nikoláj Nekrásov, Afanásij Fet)

En el desarrollo de la poesía rusa de la segunda mitad del siglo XIX tuvo gran importancia la obra poética de Fëdor Ivánovič Tjútčev (1803-1873), a quien se le

100. Б.О. Костелянец, «Бесприданица» А.Н. Островского https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9A/kostelyanec-boris-osipovich/drama-i-dejstvie-lekcii-po-teorii-drami/7

considera un genio de la lírica rusa, que vinculó la poesía del siglo XVIII con la del siglo XX. En sus poemas se reflejaron las demandas artísticas de Lomonósov, de Deržávin, de Púškin, de Lérmontov, etc. Tjútčev enriqueció la poesía rusa anterior con la generalidad filosófica y la originalidad estética, por lo que se convirtió en el autor más cercano a una nueva generación de poetas rusos de finales del siglo XIX y de principios del siglo XX, periodo que recibió el nombre del Siglo de Plata de la cultura rusa. Diplomático de carrera, Tjútčev vivió mucho tiempo en el extranjero, no participó en la vida literaria del país y nunca pretendió ser escritor.

El honor de haber descubierto al poeta Tjútčev se atribuye a Nikoláj Nekrásov, que fue quien en 1849 dedicó un brillante artículo a su poesía, revelando al lector la perfección artística y la profundidad del pensamiento de los versos de Tjútčev. Además en 1854, Iván Turgénev publicó en la revista literaria *El Contemporáneo* 111 poemas del poeta ruso.

Ante todo es preciso destacar que el mundo artístico de la poesía de Tjútčev se considera un modelo convencional de existencia, que a través de un lenguaje figurativo, explica su origen y estructura, recreando la vida de sus elementos básicos y las leyes del tiempo y el espacio. A la poesía de Tjútčev se aplica el concepto de creatividad mitopoética, es decir, la creatividad que se basa en el mito artístico sobre el universo. En este sentido, es costumbre hablar de la cosmogonía poética de Tjútčev. Por lo tanto, se observa que la lírica paisajística del poeta significa algo más que una percepción sensual de la naturaleza. Las imágenes del paisaje en sus obras a menudo representan no solo realidades naturales, sino también fuerzas substanciales y elementos del ser. Las imágenes del agua, las tormentas, el fuego, la noche, el día, el sol, las estrellas, el viento y las montañas son las imágenes del mito individual de autor sobre la Naturaleza, en algo similar a las ideas de la filosofía antigua y la literatura, de alguna forma recuerda la "naturfilosofía" de F. Schelling y los románticos alemanes, pero definitivamente no se reduce a una sola fuente cultural. Sin duda, en la poesía de Tjútčev se refleja una fe especial y poética en la espiritualización divina de la creación universal y en la divinidad de la naturaleza: la fe que une la visión del mundo de Tjútčev con la tradición romántica. Su poesía se desarrolló bajo la influencia de la filosofía alemana, muy especialmente, del idealismo objetivo de Schlegel. Los versos lacónicos de Tjútčev expresan pensamientos filosóficos concentrados pero no en forma de reflexión abstracta sino como imágenes muy sugestivas y emocionales.

En la base del mito principal artístico de Tjútčev, tal y como demostró J. M. Lótman, se encuentra la oposición fundamental "Existencia - Inexistencia", que puede variar en diferentes series figurativamente temáticas: "Caos - Cosmos", "Muerte - Vida", "Noche - Día", "Cielo - Tierra", "Océano (Abismo) - Hombre", "Norte - Sur". Los miembros de esta oposición pueden cambiar de lugar. Por ejemplo, en algunos poemas, el día, como imagen cosmogónica se relaciona con las imágenes del fuego, y simbolizan la existencia falsa o la inexistencia. Así se representa la imagen del día en el poema *El Día y la Noche* (День и ночь) (1839): el día provoca en el hombre débil la ilusión de la vida, ocultándole de forma traicionera

el fundamento nocturno del mundo, que es el "abismo", que tarde o temprano aparecerá y hará sentir al hombre la fragilidad de su existencia. El día a menudo se clasifica como una forma de muerte espiritual, de degradación de la vida humana "en la monotonía diaria" como vemos en *Como sobre cenizas ardientes*…. (Как над горячею золой…) (1830). El día (el Cosmos, el Sur) a menudo se asocia en la lírica de Tjútčev con el fuego, y en este caso la imagen del Fuego actúa como una fuerza devastadora y destructiva (*Como un pájaro por la madrugada*…. (Как птичка, раннею зарей…) y *Locura* (Безумие) (1838)[101]. Por el contrario, la noche como imagen cosmogónica en una serie de poemas se entiende positivamente y marca la participación del ser humano en toda la plenitud de la existencia. La noche destruye los falsos límites del mundo del día (*La noche santa en el cielo se levantó...* (Святая ночь на небосклон взошла…) (1850), restaura la conexión del ser humano con los fundamentos originales del Universo, da la sensación de unidad de su "yo" con todo el mundo (*Primavera* (Весна) (1838) y *Mira cómo en el espacio del río...* (Смотри, как на речном просторе…) (1851), etc.). En todos estos casos, la noche se identifica con otra sustancia importante del mundo poético de Tjútčev: el caos, y a pesar de su falta de uniformidad, las fuerzas devastadoras del caos actúan como una fuerza creadora del universo. En el poema *Sueño a la orilla del mar* (Сон на море) (1838) la inmersión del alma humana en el caos de los sonidos marinos y la disolución completa en la inmensidad del mar le dan al hombre la oportunidad de experimentar plenamente la armonía del ser. Por lo tanto, el caos en la cosmogonía poética de Tjútčev a menudo indica la conversión de la discordia de los elementos del universo en el cosmos, es decir, en el orden y la disolución del "yo" humano en el caos no significa unirse a la nada, sino, por el contrario, el aumento supremo de las fuerzas espirituales, el disfrute de la vida y la implicación en la plenitud de la existencia.

Según las ideas filosóficas reflejadas en la lírica de Tjútčev, la trágica culpa del hombre consiste en el deseo de poner su "yo" por encima del Universo, en pensar que su individualidad y autoestima es la única realidad de ser. Este "fantasma de la libertad" lleva al ser humano a un desorden con la naturaleza y la noche le parece al ser humano "terrible", y la conciencia del hombre se asusta de las "tormentas nocturnas". Entonces, el día ya parece "feliz" y "amable", y la "Noche santa" solo hace que el hombre sienta más su orfandad y soledad inmutable en el universo (*El Día y la Noche*) (День и ночь).

En los mismos poemas, la experiencia del propio contacto con el "abismo" y el "caos" es muy controvertida y puede combinar emociones directamente opuestas. El "yo" lírico del poeta experimenta una dolorosa fluctuación en el momento de la transición de la frontera entre lo "humano" y lo "natural", entre la extremidad de su

101. Ю.М. Лотман (1999): «Поэтический мир Тютчева» En: *Тютчевский сборник.* Таллин.Ээсти раамат. С. 111.

limitado, pero específico y familiar "día" del ser y la infinidad impresionante, pero abstracta de la existencia "nocturna", es decir, del caos, del abismo. De hecho, este "yo" lírico constantemente se encuentra en una posición fronteriza, que combina una posición incompatible entre los dos mundos (el caos y el cosmos) (*Oh, mi alma profética*..... (О, вещая душа моя…) (1855).

Hay que destacar el contenido filosófico de los poemas de Tjútčev, que determina los rasgos originales de su lenguaje poético. En este sentido, su poesía es un producto tardío de la transformación de la base de género de la alta poesía oratoria del siglo XVIII. Se trata de la oda solemne y del poema didáctico, y su subordinación a la estética del Romanticismo. Del estilo arcaico del siglo XVIII, la poesía de Tjútčev heredó metáforas complejas, comparaciones expandidas, elementos del estilo de oratorio, preguntas retóricas, epítetos compuestos, etc. En este sentido la combinación del estilo de la oda y del poema romántico da una nueva calidad a la poesía filosófica: en ella comienzan a combinarse libremente géneros y estilos diferentes. En todos los poemas se encuentra una compleja combinación de estilos: de la oda clásica y de la elegía romántica, y de este modo se crea una situación de diálogo de diversas épocas poéticas. Esta originalidad del género y del estilo se refleja ante todo en su lírica amorosa más tardía. En los años 1850, el tema del amor se convierte en el principal; Tjútčev crea una serie de poesías apasionadas, donde este sentimiento adquiere un fuerte componente trágico. Más tarde, la obra de este período fue reunida en el llamado *Ciclo de Deníśeva* (денисьевский цикл), es decir, una serie de poesías dedicadas a su amante, Eléna Aleksándrovna Deníśeva, fallecida en 1864. Todo el ciclo de poemas está marcado por la unidad de temas y problemas existenciales, y por un lenguaje poético original. Este ciclo incluyó poemas como *El último amor* (Последняя любовь), *Oh, cómo amamos hasta morir...* (О, как убийственно мы любим…) (1851), *Ella estaba sentada en el suelo...* (Она сидела на полу…) (1858) y *Todo el día ella estuvo triste...* (Весь день она лежала в забытьи…) (1864), entre otros, en los que el poeta pudo dibujar en un breve poema lírico una escena en la que ambos participantes son descritos visualmente, con réplicas, en un conflicto mental complejo. En todos los poemas, el poeta incluye un diálogo, que crea entonación de conversación, y que, en particular, se expresa en las transiciones permanentes de la tercera persona a la primera y de la primera a la segunda en el marco de un mismo texto. Por ejemplo, en el poema *Todo el día ella estuvo triste...*, el poeta narra sobre su amada en tercera persona ("*ella estuvo triste*"), pero al final el héroe lírico replica a la propia heroína en primera persona: *Oh, ¡cómo me encantó todo esto!* (О, как все это я любила!) y en la última estrofa, como si respondiera a las palabras de la amada muerta, de repente se dirige a ella, tuteándola, : "*tú amaste ...*" Así, una historia verdaderamente contemplativa de lo qué pasó adquiere rasgos de diálogo apasionado con la amada: como si se liberara del cautiverio de la muerte y apareciera ahora, ante los ojos del lector, con toda su fuerza deslumbrante y su agudeza de tragedia amorosa. Un cambio similar en los planes y las personas de la narración se puede observar en otras composiciones de este ciclo de poemas amorosos.

Hay que destacar que el amor en la poesía de Tjútčev es algo más que un sentimiento psicológico específico, con frecuencia se representa como análogo a las fuerzas esenciales del mundo cosmogónico del poeta, como el caos, la noche o lo Infinito. Las relaciones entre él y ella se asemejan a las que hay entre el hombre y la existencia, el hombre y el caos, como ocurre en el poema *Predestinación* (Предопределение) (1851-1852):

Predestinación

Amor, amor —reza la tradición—
Alianza del alma con ánima igual—
Fusión y de ellas, combinación,
Y también destino su unión.
Y… desafío fatal …
Y en tanto sea una de ellas más delicada
Entre dos corazones en lucha desigual,
Tanto más ineludible y apegada,
Amando, sufriendo, de tristeza embotada,
Ello abochornará al final… [102]

El encanto fatal de la pasión amorosa, la disolución de uno en el "abismo" emocional del otro a menudo implica el sufrimiento y la muerte. La coexistencia simultánea de la "fusión" y del "duelo" se expresa en la combinación de emociones opuestas. El amor trae al héroe lírico y a su amada la tristeza y la alegría, la angustia y la despreocupación, la felicidad y la desesperanza, el placer y el sufrimiento. Al protagonista le atrae la belleza de la pasión "ardiente y milagrosa" y el encanto de la pasión destructiva, de la "noche". La elección a favor de un solo modelo de sentimiento no es posible. Por lo tanto, la poesía de Tjútčev es una especie de término medio entre la de la época puškiniana de 1820-1830 y la de la nueva etapa en la historia de la literatura rusa. De hecho, su poesía fue un laboratorio artístico original, que supo combinar a su estilo no solo las formas poéticas de la época del Romanticismo, sino también las de la era del Clasicismo, y que transmitió de forma concentrada, a sus grandes herederos, "los frutos" del desarrollo del verso ruso del siglo XVIII y primera mitad del XIX. Hay que destacar que Tjútčev no se orienta hacia la tradición puškiniana, cuya característica clave es el movimiento hacia el Realismo sino que desarrolla los motivos existenciales de Lérmontov, y en lo que respecta a la tradición europea hay que subrayar que se orienta más hacia la tradición de Heine. En general, crea una poesía de nuevo tipo: la poética del Simbolismo. Se le considera el precursor de los poetas simbolistas rusos del Siglo de Plata en la literatura rusa.

102. Traducción de Mario A. Buela. http://www.deabedulesyombues.com.ar/predestinacion-f-i-tiutchev/

Otra tendencia clave en la poesía rusa de dicho periodo se relaciona con la obra del poeta popular Nikoláj Alekséevič Nekrásov (1821-1878), que desarrolló en Rusia la corriente de la poesía civil. Su obra se caracteriza por el predomino en ella de los motivos sociales, por el culto a la poesía cívica, propagadora de las ideas revolucionarias y por un lenguaje poético del carácter innovador, cuyo rasgo específico es una síntesis del léxico coloquial, del folclórico y del literario. En sus obras, el amor exaltado del poeta por su gente elevó el tema del pueblo y de los defensores populares a una altura humanista sin precedentes. El Humanismo y el componente democrático, que son rasgos inmutables del arte auténtico, se expresaron en la poesía de Nikoláj Nekrásov en un sentido agudo de la responsabilidad cívica y en una sed de actividad social.

Ya en su primer libro de poesía, titulado *Sonidos y ensueños* (Мечты и звуки) (1840), el énfasis moral, humanista determinó el contenido y los motivos sociales, y las búsquedas poéticas de la verdad popular. En 1856 se publicó el segundo libro, *Poemas de N. Nekrásov* (Стихотворения. Н. Некрасов), que le trajo la fama en los círculos públicos más amplios. Con este libro comienza su gloria de poeta popular. La colección se inicia con el poema clave *Poeta y ciudadano* (Поэт и гражданин), escrito en forma de diálogo y que muestra la intersección de opiniones individuales diferentes. El problema que se refleja ya en el título parece trágico: el ciudadano con dolor reconoce que debe renunciar a la vocación de ser un artista en tiempos de sufrimientos del pueblo, es decir, el poeta ante todo debe ser "ciudadano" y reflejar los problemas sociales de su época. Sin embargo, en este poema se propone un único modo posible, desde el punto de vista del autor, de reconciliación de la musa hermosa, majestuosa, "dulce" con la musa de la "ira y tristeza", relacionada con la cruel realidad social. De este modo surge la idea principal del poeta: el objetivo principal del poeta-ciudadano es conectar el arte elevado y eterno con la horrible realidad de la vida de un pequeño hombre socialmente humillado y con sus necesidades inmediatas. El tema básico clásico de la poesía rusa —el objetivo clave del poeta y la poesía— desde el principio se ha considerado por Nikoláj Nekrásov como una doble unidad de lo ideal y de lo real. La imagen de la musa en la poesía de Nekrásov es tradicionalmente alegórica, pero es una alegoría de tipo especial, que tiene características constantes particulares: la musa se representa como "la hermana natal" del pueblo atormentado y el poeta —*Ayer, hacia las seis horas ...* (Вчерашний день, часу в шестом…), *A la Musa* (Музе) 1876)— como "la triste compañera de los pobres" —*La Musa* (Муза), 1852), como Musa de la venganza y de la tristeza— *¡Calla Musa de la venganza y de la tristeza!* (Замолкни, Муза мести и печали! (1855). Ella construye una unión entre el poeta y los "corazones honestos" —*Oh Musa! ¡Estoy a las puertas de la muerte*! (О Муза! Я у двери гроба!) 1877).

Así, con la imagen de la musa se asocia en la poesía de Nikoláj Nekrásov la cuestión más difícil: las relaciones del arte (destinado a crear armonía y belleza) con los objetivos de la lucha social y la ciudadanía, que esencialmente excluyen el arte "tranquilo" y armonioso.

Entre los poemas extensos de Nikoláj Nekrásov destacan *Los buhoneros* (Коробейники) (1861), *El Señor del Frío* (Мороз, Красный нос) (1863-1864), *El abuelo* (Дедушка) (1870) y, muy especialmente, su obra maestra, el poema-epopeya *¿Quién es feliz en Rusia?* (Кому на Руси жить хорошо?) (1865-1877).

En los poemas *Los buhoneros* y *El Señor del Frío*, el tema de la vida del pueblo se relaciona con los valores cristianos. En *Los buhoneros*, los protagonistas son los propios hombres del pueblo: los peregrinos, los filósofos, los campesinos, etc. La variedad de tonos, las formas rítmicas, el uso hábil de las fuentes más ricas del folclore ruso ayudó a Nekrásov a crear una obra, en la que se reflejó el turbulento tiempo de las reformas liberales. Las canciones folclóricas, que traen la alegría y la valentía de los tiempos pasados, en el poema de Nikoláj Nekrásov se transforman y adquieren un contenido dramático en el año de los grandes cambios históricos en la vida rusa. El tema clave de este poema es la caída moral de los protagonistas —dos comerciantes vagabundos— Tíchonych y Váńka —que hicieron fortuna por medio del engaño y fraude. El olvido de los mandamientos cristianos se entiende como una degradación espiritual en la que está involucrado el mundo campesino.

En el poema *El Señor del Frío*, la idea de la familia como grano del que ha crecido durante siglos el modo de vivir rural, adquiere en el poema un matiz trágico: la vida de los campesinos, llena de insoportable sufrimiento, obliga a abandonar costumbres ancestrales. El poema narra el destino trágico de la protagonista, la campesina Dáŕja, que tiene dos hijos y pierde a su marido, como consecuencia de su trabajo duro e insoportable, y por eso, ella, desesperada, se marcha al bosque y muere allí congelada. La imagen de la muerte está personificada por el sistema artístico del poema, comenzando con el título de la primera parte: *La muerte del campesino*, y terminando con la simbolización omnipresente del color "blanco" en el bosque invernal. La oposición arquetípica "casa-bosque" se realiza en el poema como el movimiento inevitable de la protagonista que hace desde la felicidad familiar a la tumba, de la vida al "silencio muerto", del "bosque estival" a los brazos del *Señor del Frío*.

El propio Nikoláj Nekrásov llamó a su poema épico clave, *¿Quién es feliz en Rusia?* (1865-1877), "epopeya de la vida campesina moderna". Por lo tanto, todas las realidades sociales específicas, el poeta las relacionaba con el principio folclórico: así, por ejemplo, utiliza formas artísticas arcaicas como el "prólogo", característico de la literatura antigua y medieval y que casi no se encuentra en la literatura de la nueva época. El *Prólogo*, que aparece al principio de los cuentos maravillosos rusos, cuando siete campesinos —buscadores de la verdad— deciden hacer un gran viaje por Rusia, motivados por una necesidad social real: conocer el país después de la abolición del régimen de servidumbre en todas las manifestaciones de su nuevo ser, en el periodo de la ruptura con la esclavitud de los campesinos y la proclamación de su libertad.

La cuestión de la felicidad, que figura en el título del poema, no se relaciona tanto con el bienestar, la satisfacción material y la prosperidad, cuanto con la armonía interna y el orden justo de la vida; es el resultado del pasado y la creación

de un "proyecto sobre el futuro", un modelo social y nacional. En base a esto varía la pregunta principal del poema: *¿Quién es feliz en Rusia?* También se nota esta cuestión en la discusión de las mujeres campesinas sobre quién vive "peor" (capítulo *Noche de borrachera* (Пьяная ночь) de la primera parte), y en el razonamiento de los campesinos sobre "todos los pecadores", en su pregunta: ¿qué "pecado" es más terrible: el de los señores o el de los esclavos silenciosos? La idea principal del poema es la destrucción del mundo patriarcal y la desintegración de las leyes comunes de la vida popular, en general, por lo que los problemas del pueblo y su medida de la felicidad fueron llevados al centro del poema. La epopeya no excluye la participación del autor en todo lo que se representa. Hay que señalar que, al reflexionar sobre la felicidad, el autor no considera posible poner en un mismo nivel el ideal de la "felicidad del señor" ("tranquilidad, riqueza, honor") y la imagen sombría de la "felicidad del campesino", basada en el pan y dependiente de la supervivencia física. Sin embargo, entre los campesinos también hay personas verdaderamente "felices": se trata de los que han logrado "salvar en la esclavitud su corazón": son los protagonistas Jakím Nagój, Ermíl Gírin, Savélij y Matrëna Timoféevna que en las condiciones insoportables del régimen de servidumbre pudieron "salvar" como la joya más valiosa, un corazón vivo. Cada uno de ellos encarna las mejores cualidades del mundo campesino: en Jakím Nagój se reflejan la dignidad y el orgullo por el pueblo campesino; los rasgos clave del carácter de Ermíl Gírin son la honestidad y la conciencia, lo que le permitió merecer el amor popular; el carácter del valiente Savélij simboliza la rebeldía del espíritu del pueblo ruso, y en el de de Matrëna Timoféevna se refleja el poder inquebrantable de la protesta mental contra las duras circunstancias, la capacidad de vencerlas y superarlas, preservando la casa y la familia. El representante de todos los "infelices" y "felices" en el poema es el hijo del pope Grigórij Dobrosklónov, cuya felicidad consiste en la elección del papel de "intercesor popular" que le prepara una dura prueba en el futuro y lo califica como "el elegido" que debe contarle a Cristo sobre todos los "esclavos de la tierra". El autor incluye en la parte final las *Canciones de Grigórij Dobrosklónov*, que se unen en una única canción: el himno triunfante del pueblo liberado. El poema se quedó sin terminar, pero el significado general y el énfasis se aclararon bastante pues están aforísticamente formulados en las *Canciones de Grigórij Dobrosklónov*: leyendas, proverbios, parábolas y otros géneros folclóricos incluidos en el poema, que forman el subtexto simbólico indirecto de esa obra poética épica.

Hay que destacar que en toda la obra poética de Nikoláj Nekrásov y en la personalidad del autor, el lector encuentra las reflexiones más diversas sobre las búsquedas espirituales: desde las aspiraciones civiles hasta la movilidad en el campo del servicio religioso cristiano, desde la necesidad de conocer el significado real, "práctico" de la realidad hasta la necesidad, en el mismo contexto de la realidad, de mantener la importancia de los ideales espirituales.

La poesía de otro gran poeta, Afanásij Afanáševič Fet (1820-1892) se caracteriza por la combinación de rasgos del Realismo y del Impresionismo. Hay muchas razones para afirmar que este poeta se convirtió en el creador de un sistema estético

bastante original, basado en la tradición completamente definida de la poesía romántica, y se encuentra respaldado no solo en los artículos del poeta, sino también en los poemas, y sobre todo, en los que desarrollan una gran cantidad de motivos que se remontan a la poesía "sugestiva" ("la poesía de alusiones").

Afanásij Fet, en su artículo *Sobre los poemas de Fëdor Tjútčev* (1859), afirma que el arte, en general, y la poesía, en particular, no pueden encarnar todos los lados del objeto, como el sabor, el aroma, la forma, etc., pero tampoco es necesario, porque la poesía no es una copia de los objetos de la realidad, sino su transformación. Esa fuerza transformadora básica de la vida es, según Fet, la belleza. Tanto la creatividad del poeta como la creatividad de Dios son entendidas por Fet como la creación de la belleza. El poeta romántico crea su propio mito de autor sobre el origen y el desarrollo del Universo. En este mito, la belleza sustituye a Dios, que se representa como un demiurgo que transforma el Cosmos y convierte lo temporal, lo mortal y lo terrenal en lo eterno, lo inmortal y lo divino, y en este difícil acto creativo encuentra ayuda en la figura de un verdadero mago y hechicero de la palabra: el poeta. Por lo tanto, la belleza en el mundo artístico de Fet es el fundamento principal del universo, es una categoría ontológica, no estética, por lo que esta capacidad de enfocar sus experiencias de lo hermoso y fusionarlas sin residuos con un entorno materialmente saturado permite definir el método artístico de Fet como el "Realismo estético". Estos rasgos específicos del mundo artístico ya están bien definidos en las dos primeras colecciones poéticas de Fet: *Panteón Lírico* (Лирический пантеон) (1840) y *Poemas* (Стихотворения) (1850).

En el mundo artístico de Fet, el arte, el amor, la naturaleza, la filosofía y Dios se representan como las diferentes manifestaciones de la misma fuerza creativa: la belleza, por eso, es difícil clasificar los versos del poeta según el tema o el género. El estado emocional del sujeto lírico tampoco tiene una biografía clara externa (social, cultural) o interna. Uno de los mejores conocedores de la poesía de Fet, creador de su primera biografía científica, B. Búchštab, comentó con precisión:

"Podemos decir sobre el sujeto de los versos de Fet que es una persona apasionada por la naturaleza y el arte, observadora, capaz de encontrar la belleza en las manifestaciones cotidianas de la vida, etc., pero dar una característica más específica —psicológica, biográfica, social— de él no podemos".[103]

En realidad, cualquier tema (la separación y el encuentro amorosos, la noche, el día, el alma del ser humano, etc.) en los versos de Fet adquiere una interpretación de carácter impresionista; además, el estado dominante de su "yo" lírico siempre será deleite y reverencia ante la inagotable paz y la persona, la capacidad de sentir y revivir lo que se ve como si fuera la primera vez. Por ejemplo, en el poema *Yo espero…* (Я жду...) (1842) cada cuatro estrofas comienzan con las palabras "yo espero". Se puede pensar que el personaje lírico está esperando a su amada. Sin

103. Б.Я. Бухштаб (1990): *А. А. Фет. Очерк жизни и творчества*. Ленинград. С. 89.

embargo, el estado emocional del "yo" lírico en este, como en otros poemas de Fet, siempre es más amplio que el motivo que lo causó. Y aquí, ante los ojos del lector, la espera ansiosa de un encuentro amoroso se convierte en una emoción de disfrutar de los maravillosos momentos de la existencia. El tono va *in crescendo*, la emoción es como si se expandiera y capturara en su círculo cada vez más detalles, como si estuvieran accidentalmente atrapados ante los ojos: aparecen el "eco del ruiseñor", "en el junco brillan las luciérnagas", etc., por fin, la imagen final, "la estrella dorada" se aleja de la situación lírica original: "*la Estrella se dirigió al oeste... // lo siento, estrella dorada, lo siento!* Como resultado, se crea un estilo fragmentario, cuyo objetivo es reflejar emociones espontaneas efímeras.

Así, el deseo de encarnar en la poesía una cadena de impresiones instantáneas y momentáneas en los versos de Fet se asemeja a la técnica de las pinturas de los artistas impresionistas como Claude Monet o Camille Pissarro con su famosa gama de diferentes tonos, que transmiten todas las tonalidades del entorno de aire. Especialmente se debe mencionar el papel de la metáfora y del epíteto en la creación de la imagen impresionista de la poesía de Fet. En el uso de esas figuras poéticas se refleja el deseo del poeta de una percepción sintética y holística del mundo. Como resultado, la emoción se hace armoniosa y equilibrada, combinando estados incompatibles de la psique. En este sentido hay que destacar que Fet insistía en que el origen de la poesía estaba en la música, en el "lenguaje de los dioses". Además de en las declaraciones poéticas, este principio ha encontrado la encarnación en la organización sofisticada de la entonación de los poemas. A ella se refieren una rima complicada con una combinación inesperada de versos largos y cortos, y experimentos con ritmo y sonido de los versos, por ejemplo, *¡En Vano !* ... (Напрасно...) (1852), *En la barca* (В лодке) (1856), *Sueños y sombras...* (Сны и тени…) (1859) y otros.

A partir de la década de 1860, la idea de la armonía entre el ser humano y la naturaleza pierde gradualmente su importancia en la poesía de Fet. Su mundo artístico reflejado ante todo en la colección de los versos *Las luces de la noche* (Вечерние огни) (1882-1890) adquiere contornos trágicos. La armonía de la naturaleza recuerda ahora al poeta la imperfección y lo efímero de la vida humana como en *Entre las estrellas* (Среди звезд) (1876). Los estados de ánimo apocalípticos son raros, pero constantemente invaden la poesía del poeta, el motivo de la soledad existencial se convierte en tema clave en los poemas *Nunca* (Никогда) (1879), *Muerte* (Смерть) (1878), entre otros. El hombre en la lírica tardía de Fet se enfrenta a la desentrañamiento de los misterios superiores de la existencia: la vida y la muerte, el amor y el sufrimiento, el "alma" y el "cuerpo", la razón superior y humana, por eso, la imagen del personaje lírico adquiere cierta generalidad y monumentalidad. La característica del espacio y del tiempo del mundo poético cambia de forma natural. La visión espiritual del "yo" lírico se dirige cada vez más de las flores, la hierba, los árboles y las aves, a las lunas, las estrellas, la eternidad y las extensiones del universo. El tiempo ralentiza su movimiento, que en una serie de poemas, se vuelve más tranquilo, más resuelto, llegando al infinito. La imagen cósmica une el mundo artístico de la poesía de Tjútčev con la lírica tardía de Fet, escrita bajo la influencia

de las ideas filosóficas de Arthur Schopenhauer, cuya obra clave *Die Welt als Wille und Vorstellung*, fue traducida por Fet a la lengua rusa en 1870. Compartía ideas de Schopenhauer como la filosofía del pesimismo, la de la felicidad ilusiva, la ética de la compasión, el culto del genio artístico, el irracionalismo, el rechazo de la razón y el culto de la intuición. Uno de los poemas más pesimistas y paradójicos es, sin duda, el famoso *Nunca* (Никогда), en el que Fet utiliza lo grotesco y representa la resurrección del "yo" lírico para la "vida eterna" en un mundo en el que el fuego divino se había extinguido hacía ya mucho tiempo. Esta situación existencial (entre la vida y la muerte) es percibida por el hombre como una anomalía indudable del ser y genera una serie de preguntas insolubles.

Sin embargo, una de las fuerzas efectivas que ayudan al personaje lírico a superar la muerte es el amor, que le da la resurrección y una nueva vida. Los motivos e imágenes evangélicos penetran en el ciclo del amor, cuya "luz" se asemeja a la divina, que, sin vencer a la "oscuridad", en la oscuridad brilla. En el poema *Tristemente y en vano...* (Томительно-призывно и напрасно…) (1871), el personaje lírico, que camina por el desierto de la vida a la luz de la llamada de la amada, se compara con Cristo, que camina "por las olas del mar". Las imágenes del parpadeo, del aleteo, de la luz y del fuego ocupan un lugar muy importante en el subtexto simbólico de los poemas de la colección *Las luces de la Noche* (Вечерние огни). El fuego (y sus derivados: el rayo, la luz, el brillo, etc.) es para el poeta el elemento purificador, sobrehumano y humano, al mismo tiempo. El fuego descubre lo divino en lo mortal, *A los poetas* (Поэтам) (1890) y, por el contrario, lo terrenal en lo divino (*Estás llena de luces*...(Ты вся в огнях…) (1886).

La poesía de Afanásij Fet se relaciona con la terminación de la tradición clásica de la poesía romántica del siglo XIX en Rusia. De hecho, agotó las posibilidades de esa línea de Romanticismo "psicológico" en la poesía, cuyo progenitor se considera V. A. Žukóvskij. En este sentido, la poesía de Afanásij Fet tomó los mejores logros de la escuela romántica, enriqueciéndolos significativamente con los de la poesía realista rusa de mediados del siglo XIX. Al mismo tiempo, su poesía preparó la aparición futura del Simbolismo y del Impresionismo en la poesía rusa de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

4.1.22. El movimiento literario de la década de 1870

El periodo de los años 1870 es uno de los más difíciles no solo para la literatura rusa, sino también para la vida del país, en general. El significado moral de la reforma de 1861 (la abolición del régimen de servidumbre) y sus consecuencias es el núcleo espiritual de la época y su contenido social. Ante todo hay que destacar el movimiento social en el que participaron los intelectuales rusos, los hijos de los pequeños funcionarios, los sacerdotes, etc., preocupados por el destino de los campesinos afectados por dicha reforma liberal. Este movimiento recibió el nombre de *naródničestvo* y los participantes de este movimiento, *naródniki*.

En este sentido, las acciones de los populistas (independientemente del grado de radicalismo político) se caracterizaban por sus elementos románticos y tenían el objetivo de conciliar la utopía con el realismo sobre la base de la educación. El "amor apasionado" por el mundo campesino se convirtió en una fuente inagotable de énfasis heroico, animando a los populistas de los años 1870. En el *naródničestvo* (populismo), como corriente ideológica y literaria, lo ideal y lo real comenzaron a desarrollarse de forma compleja, a veces identificándose, a veces entrando dramáticamente en conflicto entre sí. Considerándose sucesores espirituales de Aleksándr Gércen y Nikoláj Černyševskij, los populistas creían en la efectividad de la comunidad campesina como bastión de la nación moral "independiente", en el socialismo campesino y en la democracia campesina. Los métodos prácticos y positivos de trabajo con el pueblo "no educado" se consideraban como "la música del futuro", la participación en la dura vida rural se convirtió en un acto sagrado, debía enseñar: "cómo vivir de acuerdo con la ley de la naturaleza y de la verdad" (el título del folleto propagandístico de los populistas). En términos generales, el populismo se basaba en el estudio de la vida de la población campesina, que se encontraba en una encrucijada entre el legado del feudalismo y las creencias de la civilización urbana burguesa, a fin de guiar esta vida por el único camino correcto. En este sentido, el populismo se convirtió en una verdadera profesión: algunos populistas, para "fusionarse" con el pueblo, se establecieron en los pueblos y estudiaron la agricultura, especialmente con sus técnicas tradicionales; otros populistas se propusieron como tarea estudiar la vida de la aldea en sus manifestaciones y casos cotidianos, las relaciones familiares de los campesinos, el carácter típico campesino y la situación económica y pública.

La idea de la implantación orgánica en la vida cotidiana de los campesinos en el nuevo ciclo del populismo coexistía con las ideas revolucionarias radicales, cuya expresión práctica era el terror antigubernamental permanente (la actividad de las sociedades *Tierra y Libertad* (Земля и Воля), 1876-1879, y posteriormente, la de *Libertad Popular* (Народная Воля), cuyos miembros pidieron la derogación de la monarquía rusa). La segunda sociedad política, *Repartición Negra* (Черный передел), mantuvo posiciones más moderadas y siguió desarrollando formas de resolver el problema de los campesinos sobre la base de la justicia social y la igualdad civil.

Dos corrientes del populismo, la liberal (llena de fe en el papel salvador de la existencia colectiva de los campesinos), y la radical, la revolucionaria, que llevó a los intelectuales a la idea de la legalidad de las acciones terroristas que acabaron con el asesinato de Alejandro II el 1 de marzo de 1881, eran igualmente insolventes social y políticamente, lo que no se puede decir sobre el potencial moral de su interés por el pueblo. En el sentido ético, el resultado del populismo fue no solo el desarrollo de tendencias sociales públicas avanzadas, y no solo una corriente literaria específica, sino también un nivel extraordinariamente alto de demandas espirituales en las obras de los escritores más grandes de la época: Michaíl Evgráfovič Saltykóv-Ščedrín, Lev Nikoláevič Tolstój, Nikoláj Alekséevič Nekrásov, Fëdor Michájlovič Dostoévskij y otros.

4.1.23. Lev Tolstój

Lev Nikoláevič Tolstój (1828-1910), el genial escritor ruso, fue, además, publicista, dramaturgo y figura pública. Es el escritor clásico de la literatura mundial, sus obras, incluso, en vida se tradujeron y se publicaron en numerosos países del mundo. Escribió durante más de 60 años, desarrollando las mejores tradiciones de la literatura rusa y mundial desde la antigüedad y definiendo muchas áreas de desarrollo de la prosa del siglo xx.

Primera etapa (década de 1850)

Lev Tolstój entró en la literatura en 1852 con la publicación de la primera parte de su trilogía *Infancia* (Детство), en la que destacó como tema principal la educación de un joven noble nacido en la era de Púškin, que iba a vivir en la segunda mitad del siglo xix. Al principio de su camino literario, Tolstój concibió una gran obra (una novela en cuatro partes, llamada *Cuatro épocas del desarrollo* (Четыре эпохи развития), cuyo contenido debía de ser una descripción de la formación gradual de la personalidad de un joven en la infancia, la adolescencia, la juventud temprana y la juventud madura. Tolstój varias veces ajustó el plan de su obra, en una de las opciones del plan, definió su tarea principal de la siguiente manera:

"Reflejar drásticamente las características de cada época de la vida: en la infancia hay ternura y fidelidad del sentimiento; en la adolescencia se encuentra el escepticismo, la voluptuosidad, la autoconfianza, la inexperiencia y el orgullo; en la juventud temprana, la belleza de los sentidos, el desarrollo de la vanagloria y la incertidumbre en sí mismo; en la juventud madura, el eclecticismo en los sentimientos y el lugar del orgullo y la vanagloria lo ocupan el amor propio, el conocimiento de su destino y la franqueza". [104] Este plan descubre que el enfoque principal del joven escritor estaba dirigido a la vida interior de su héroe y a los rasgos específicos psicológicos del joven protagonista. A partir de la tetralogía concebida por Tolstój se llevó a cabo solo la trilogía *Infancia* (Детство) (1852), *Adolescencia* (Отрочество) (1854) y *Juventud* (Юность) (1856). El protagonista de las tres novelas de Tolstój, Nikóleńka Irtéńev, es en gran medida autobiográfico. El conocimiento de los escondites del alma humana, basado en su propia experiencia, permitió al escritor dar a sus personajes rasgos autobiográficos, que no se manifestaban en la similitud de los acontecimientos y las acciones, sino en la del estado del mundo interno del autor y el de sus criaturas. Por eso, con la madurez del mismo Tolstój cambiaron sus héroes, sus pensamientos y aspiraciones.

104. Л.Н. Толстой *Четыре эпохи развития: Планы романа* http://feb-web.ru/feb/tolstoy/texts/pss100/t19/t19-524-.htm

Nikóleńka Irtéńev ocupa un lugar preferente entre los personajes principales de las obras de Tolstój: sin él es imposible comprender correctamente ni a los personajes posteriores ni al propio autor. El origen de la historia se relaciona con el estilo de vida señorial nobiliaria de la época de la infancia de Tolstój, el entorno familiar del escritor y las tradiciones literarias, conservadas por los intelectuales nobiliarios de la primera mitad del siglo XIX. Ante todo, la cultura epistolar del círculo noble era la más importante tradición para Tolstój y la costumbre generalizada de mantener diarios, así como notas literarias de una manera u otra relacionadas con los libros de memorias.

La primera edición de la *Infancia* fue escrita en forma tradicional de memorias, combinando así en su historia dos puntos de vista sobre el pasado: la sensibilidad y la observación del pequeño Nikóleńka y la inteligencia, la propensión al análisis y el pensamiento y la sensación de un "autor" adulto. En *Infancia* ante nosotros se desarrollan las pinturas vivas de la vida de la familia nobiliaria de la época de Púškin. El protagonista está rodeado, entre otros, por sus seres queridos, entre los que están los padres, el hermano, le hermana y el profesor Karl Ivánovič. Este entorno y el orden de las clases con los acontecimientos memorables de la caza componen el flujo de la vida, que abarca a Nikóleńka y le permite mucho tiempo después exclamar: ¡La infancia! ¡Qué tiempo tan feliz! ¿Cómo no amarla, ni apreciar sus recuerdos? La felicidad de la infancia es reemplazada por el "desierto" de la adolescencia, que abrió al héroe las fronteras del mundo y le planteó difíciles problemas que resolver, provocando dolorosas relaciones con los demás y discordia con el mundo interior. "Miles de pensamientos nuevos y oscuros" condujeron a profundos cambios en la mente de Nikóleńka, que sintió la complejidad de la vida circundante y su soledad en ella. En la adolescencia, bajo la influencia de su amigo Dmítrij Nechljúdov, el héroe encuentra "su camino:" la adoración entusiasta del ideal de la virtud y la creencia en la naturaleza positiva del ser humano para el constante perfeccionamiento de sí mismo". En este momento, "parecía muy fácil mejorarse a sí mismo, aprender todas las virtudes y ser feliz...". Así termina la segunda historia de la trilogía de Tolstój.

En la época de la juventud, Nikóleńka Irtéńev intenta encontrar su camino, descubrir la verdad. Por lo tanto, en la obra de Tolstój se define por primera vez el tipo de personaje que se caracteriza por la búsqueda espiritual, tratando de perfeccionarse a sí mismo. En la juventud para Irtéńev significa mucho la amistad y la comunicación con las personas de otro círculo social. Muchos de sus prejuicios aristocráticos (creencia en el significado universal del principio "comme il faut" para una persona del círculo aristocrático) empiezan a desaparecer. No es de extrañar que la historia termine con un capítulo muy significativo "Estoy fracasando". Todo lo que sobrevive en la juventud es percibido por el héroe como una lección moral esencial para él.

Al mismo tiempo que trabajaba en la trilogía, Tolstój, que estaba participando en una de las campañas de la Guerra de Crimea, escribió historias militares como *La incursión* (Набег) (1852), *La tala del bosque* (Рубка леса) (1855) y otras. Las escribió como testigo y participante en eventos militares, conocía la vida militar y entendía el carácter de la guerra, por lo que todas esas narraciones tuvieron una base

documental notable, y en gran medida están relacionadas con el género de ensayo. Además, muchas de las obras terminadas e inacabadas de este tiempo mantienen una relación con la forma de diario, lo que también demuestra su documentalismo. La participación en la Guerra de Crimea amplió la experiencia real de la vida de Tolstój y le planteó nuevas tareas morales y artísticas, una de las cuales fue observar cómo se revela el carácter del ser humano en condiciones inusuales. En este sentido, el escritor se planteó la cuestión de la naturaleza de la valentía del ser humano. Así, en *La incursión*, se muestran las imágenes de un verdadero capitán valiente Chlópov y del oficial Rozenkránc, en cuyo carácter se refleja la falsa valentía; en *La tala del bosque* este tema se desarrolla en la contraposición entre la valentía de los soldados y la de los oficiales.

En las narraciones militares de la obra de Tolstój se va formando poco a poco un componente épico: el escritor intenta, por primera vez, comparar dentro de una sola obra el destino de una persona con los grandes acontecimientos históricos. En estas obras se va formando gradualmente la protesta de Tolstój contra la guerra como evento inhumano y destructivo:

¿Es que no hay suficiente sitio para que todos vivamos en este hermoso mundo, bajo este inconmensurable cielo estrellado? ¿Es posible que en esta naturaleza encantadora pueda aparecer en el alma del ser humano el sentimiento de la maldad, de la venganza o de sed de matar al prójimo? [105]

Tolstój continuó desarrollando el tema militar en *Relatos de Sevastópol'* (Севастопольские рассказы), obra publicada en 1855 (*Sevastópol' en diciembre, Sevastópol' en mayo, Sevastópol' en agosto de 1855*), basándose en su propia experiencia en la defensa de la ciudad de Sevastópol'. En 1854, Tolstój presentó un informe solicitando su traslado a Sevastópol', tal y como escribió en su diario, "por patriotismo", cuando Inglaterra, Francia y Turquía desembarcaron en Crimea. La parte principal del contenido de *Relatos de Sevastópol'* es la descripción del progreso de la defensa de la ciudad, el verdadero heroísmo y el patriotismo demostrado por sus defensores, cumpliendo con su deber hacia la patria.

Los títulos de las narraciones se asemejan a la fecha de los registros del diario de un oficial, testigo de lo que estaba sucediendo. En sus obras, Tolstój no solo transmite los acontecimientos con una exquisita exactitud documental, describe la vida cotidiana de la ciudad sitiada y habla de los destinos de las personas que participan en la defensa, sino que también introduce otro elemento, según él, el principal, "que siempre fue, es y será hermoso": la verdad. La verdad de la descripción de los acontecimientos históricos, equiparada por el escritor con la belleza, se basó tanto en su exactitud documental, como en un enfoque de la imagen de la guerra fundamentalmente nuevo de Tolstój: en primer lugar fue la visualización de su terrible cotidianidad. Tolstój se dirige al lector con palabras directas y publicistas, destacando que no quería mostrar la guerra "creando una imagen de las tropas

105. Л.Н. Толстой, *Севастопольские рассказы* https://ilibrary.ru/text/1161/p.1/index.html

hermosa y brillante", "con banderas ondeantes y valientes generales", sino "tal y como es: con sangre, sufrimiento y muerte". En *Relatos de Sevastópol'*, Tolstój continúa relacionando la descripción de importante eventos históricos con historias sobre personas concretas.

En noviembre de 1855, después de que el ejército ruso dejara la ciudad de Sevastópol', Tolstój llegó a San Petersburgo, donde conoció a Nikoláj Nekrásov y a los escritores del círculo de la revista *El Contemporáneo* (Iván Turgénev, Aleksándr Ostróvskij, Iván Gončaróv, Nikoláj Černyševskij y otros) y se sumergió en los problemas sociales de la época. Una de las cuestiones clave de este periodo fue la abolición del régimen de servidumbre y la necesidad de liberar a los campesinos. Tolstój sentía la "injusticia del régimen de servidumbre" y trataba a los campesinos con profundo respeto, intentando a largo de su vida estar cercano al pueblo, tratando de ayudarle. Este tema se convierte en el principal en la obra titulada *La mañana del terrateniente* (Утро помещика), publicada en 1856. El protagonista de esta obra, en gran medida autobiográfica, es un joven propietario, el príncipe Nechljúdov, al igual que Nikóleńka Irtéńev, héroe de la trilogía *Infancia*, *Adolescencia* y *Juventud*. Nechljúdov está buscando formas de acercarse a sus campesinos, que son sus siervos, porque se trata del periodo del régimen de servidumbre, tratando de profundizar sinceramente en sus necesidades y ayudarles, pero en este camino hacia ellos el protagonista sufre fracasos y frustraciones. Entre Nechljúdov y los campesinos existe un muro de centenaria hostilidad, incomprensión y desconfianza hacia el propietario por parte de aquellos. Este problema insoluble no solo fue la causa del fracaso del protagonista, que trataba de ayudar a sus campesinos, sino también para el propio Tolstój la razón principal para dejar de trabajar en la novela. Esa obra de Tolstój se distingue de las de muchos otros autores dedicadas a los campesinos y sus relaciones con los propietarios por la activa posición social y moral de Nechljúdov. En estos años, Tolstój también sigue desarrollando este tema en otros relatos, entre ellos, *Políkuška* (Поликушка) y *El idilio* (Идиллия), que tratan sobre la vida de los campesinos.

En la segunda mitad de los años 1850, tras relacionarse con los escritores de San Petersburgo, Tolstój presta gran atención a las cuestiones estéticas, incluida la cuestión del lugar que ocupa el arte en la vida, reflexionando sobre el papel del artista y del arte en la sociedad. Obras como *Lucerna* (Люцерн) (1857) y *Al'bért* (Альберт) (1858), que representan las historias trágicas sobre el destino de un músico callejero en la próspera Suiza y la vida del violinista Al'bért, desempeñan simultáneamente el papel de una especie de tratados estéticos en la creación temprana del escritor. Las cuestiones más importantes planteadas en estas obras son el papel y el lugar del arte en la vida del ser humano y en la sociedad, y el destino del artista.

Los primeros años de la actividad creadora de Tolstój estuvieron relacionados exclusivamente con la revista *El Contemporáneo*, de la que se salió en 1858, seguido de otros escritores que no compartían las ideas revolucionarias radicales. Tolstój no se unió a los eslavófilos, con los que discutía en estos años, ni a los liberales ni a los occidentalistas, quedándose fuera de los grupos literarios y sociopolíticos.

En la década de 1850, escribió una serie de obras que no coincidían con las expectativas de los lectores y las críticas basadas en las impresiones de sus primeras publicaciones. En estas obras, sin embargo, se establecieron las bases de la posterior actividad creadora de Tolstój. El problema de la educación y la historia de la caída moral de un joven con ideales nobles y elevados está en la base de *Notas de un tanteador* (1856) (Записки маркера). Un incidente experimentado por el propio escritor con profunda credibilidad psicológica se describe en *La tormenta de nieve* (Метель) (1856). Una breve historia de la muerte de una aristócrata desgraciada y débil, de la muerte de un campesino que acepta el final de su vida con tranquilidad, el traslado al mundo de la naturaleza, y de la muerte de un árbol majestuoso, refleja la actitud del escritor hacia la armonía de la naturaleza, que ofrece "el disfrute supremo de la vida", determinando, en gran medida, las ideas filosóficas de las obras tardías de Tolstój se recoge en *Tres muertes* (Три смерти) (1858).

Los retratos morales de dos generaciones de húsares (el padre y el hijo) se recogen en la narración *Dos húsares* (1856), como preparación de los futuros héroes de la novela *Guerra y paz*. En la novela *Felicidad conyugal* (Семейное счастие) (1859), escrita en forma de apuntes o notas en nombre de una mujer joven, se revela la psicología del alma femenina; por primera vez en una obra de Tolstój se muestra la historia de la formación de las relaciones familiares de la protagonista desde el período de los sueños y la idealización hasta el tiempo de de la vida madura familiar, diferente de su ideal, pero centrada en el amor por los niños y por el padre de los niños.

Desde 1859, Tolstój se dedica activamente a la pedagogía. Abre una escuela para niños campesinos en el pueblo de Jásnaja Poljána, enseña en ella y reflexiona sobre el contenido y los fundamentos de la educación popular. Con el objetivo clave de conocer los principios de la educación popular en Europa, Tolstój realizó dos viajes al continente en 1857 y en 1860, visitando Alemania, Suiza, Francia, Italia, Bélgica e Inglaterra. El resultado de su actividad pedagógica fue la edición de la revista *Jásnaja Poljána* (Ясная Поляна) (1862-1863), en la que el propio Tolstój publicó sus artículos pedagógicos *Sobre la educación popular* (О народном образовании), *Progreso y definición de la educación* (Прогресс и определение образования), etc.

Los cosacos (Казаки), publicada en 1863, puede considerarse como la terminación digna de su primer período de creatividad. La obra fue concebida en el Cáucaso, en 1852, a partir de sus impresiones sobre la vida de los cosacos.

El protagonista de la novela, Dmítrij Olénin, es un joven noble, que no tiene apego alguno a la vida. Se diferencia de sus compañeros por su mente curiosa y la insatisfacción con su existencia. A diferencia de su entorno, con frecuencia reflexiona sobre el sentido de la vida y la felicidad. La búsqueda de una respuesta a estas preguntas le conduce a servir en el ejército en el Cáucaso, en el entorno de los cosacos, amantes de la libertad, trabajadores y llenos de autoestima. A Dmítrij Olénin, atraído por este mundo (incluso soñó con casarse con una muchacha cosaca) le sorprende la armonía entre la gente y la naturaleza; los cosacos, según las observaciones del protagonista, entienden el significado eterno de su vida, no expe-

rimentan dudas complicadas ni reflexiones mentales: "la gente vive como lo hace la naturaleza: mueren, nacen, se reproducen, nacen de nuevo y mueren de nuevo, sin condiciones, salvo las inmutables que la naturaleza puso al sol, a la hierba, a las bestias y a los árboles. No hay ninguna otra ley"[106]. Hay que destacar que el protagonista (y el autor) idealizan en parte la vida de los cosacos.

La descripción de la naturaleza del Cáucaso, la historia y tradiciones de los cosacos, su vida cotidiana, crean la base de una narrativa épica en la obra, cuyo centro sigue siendo el análisis del estado del mundo interior de Dmítrij Olénin, que es revelado por el autor por medio de un análisis psicológico fino. Los cosacos, que son amables con Dmítrij Olénin, no lo aceptan, porque ven en él a un hombre de otro mundo, profundamente ajeno a ellos; al igual que Dmítrij Olénin, hasta el final no puede entender y aceptar el mundo de los cosacos. El héroe está decepcionado con sus expectativas iniciales, pero la vida entre los cosacos se convierte en una verdadera lección moral para él.

La imagen de Dmítrij Olénin continúa una serie de héroes de las obras de Tolstój, que se distinguen por su mente analítica y por su actividad vital; aspiran a resolver los problemas morales, que en mayor o menor medida, están marcados por los autobiográficos.

— *Guerra y paz* (Война и мир)

En 1863, Tolstój comenzó a escribir la novela epopeya *Guerra y paz* (Война и мир), que concluyó en 1869. Algunas partes de la nueva obra fueron publicadas en la revista *El Mensajero Ruso* (Русский вестник); en 1868-1869 salió a la luz la novela completa. Mientras trabajaba en esta obra, Tolstój admitió en una de las cartas: "nunca sentí mis poderes mentales e, incluso, morales tan libres y tan capaces de trabajar... ahora soy escritor con todas las fuerzas de mi alma, y escribo y pienso como nunca he escrito ni pensado"[107]. Este período de la vida del escritor fue realmente el momento del florecimiento de sus fuerzas creativas y físicas, cuando sus primeras obras literarias le trajeron el merecido éxito y su vida familiar transcurrió felizmente. En el trabajo sobre la novela influyeron de forma significativa los acontecimientos de 1856, cuando se anunció la amnistía a los participantes de la rebelión del 14 de diciembre de 1825. Los "decembristas" sobrevivientes regresaron a la Rusia central, eran los representantes de la generación a la que pertenecían los padres del escritor. Debido a su orfandad temprana, Tolstój no pudo conocerlos bien, pero siempre trató de entender y penetrar en la esencia de sus caracteres. El interés por las personas de esta generación, incluso por los "decembristas", entre los cuales había numerosos conocidos y familiares de Tolstój (los "decembristas" Sergéj Volkónskij y Sergéj Trubeckój eran los primos de su madre) está relacionado no solo con su participación

106. Л.Н. Толстой, *Казаки* http://tolstoy.ru/online/online-fiction/kazaky/
107. Л.Н. Толстой, Письма 1867 http://tolstoy.ru/creativity/letters/?df=&dt=&q=&page=2

en la rebelión de 14 de diciembre de 1825. Muchas de estas personas participaron en la Guerra Patria de 1812 contra Napoleón, y Tolstój quedó muy impresionado por conocer personalmente a algunos de ellos. Al principio planteó una historia sobre la vida del decembrista Pëtr Labázov, que había regresado con su esposa de Siberia. A través del prisma de la percepción del destino de este decembrista, el escritor quería mostrar la situación social histórica actual de Rusia (el desafortunado final de la guerra de Crimea, la muerte inesperada de Nicolás I, la situación social y política en vísperas de la abolición del régimen del servidumbre y las pérdidas morales de la sociedad) y comparar a su héroe, que no perdió la integridad moral ni la fuerza espiritual ante la animadversión de sus contemporáneos. Tolstój, que siempre siguió el principio de la veracidad de las características psicológicas de los personajes en sus obras, se dio cuenta en seguida de que no era posible contar sobre el regreso del decembrista Pëtr Labázov, sin contar sobre la "era de los conceptos erróneos y la infelicidad" del personaje. Sin embargo, en 1825, su héroe ya era una persona bastante madura, por eso la lógica de la investigación del carácter de Pëtr Labázov llevó al autor a la era de su juventud y formación, es decir, al periodo de la Guerra Patria de 1812 contra Napoleón. Tolstój admitió que, al llegar a la descripción de estos acontecimientos, la personalidad de su héroe disminuyó, y a él le empezaron a interesar más los jóvenes y los viejos, los hombres y las mujeres de la época. El escritor no se atrevió a hablar de la victoria del ejército ruso sin describir sus fracasos, "por un sentimiento similar a la timidez". En esta etapa, su futura novela tenía el título de *Tres periodos* (Три поры), y en cada una de las tres partes Tolstój describiría consistentemente los acontecimientos de 1805-1812, luego los de 1825 y, finalmente, los de 1856. Al escritor le fascinó la idea de una obra monumental, en cuyo primer plano se encontraban numerosas personas históricas y ficticias de esa época (en la versión final de la novela intervienen más de quinientos personajes) y los acontecimientos históricos que conmocionaron a toda Europa. Solo llegó a realizar la primera parte de la obra concebida, que comprendía cronológicamente en el epílogo los acontecimientos desde el verano de 1805 hasta principios de los años 1820. En el centro de la novela se encuentra la Guerra Patria de 1812 y el destino del pueblo ruso en este período. Por lo tanto, se determinó el principal tema heroico y la grandeza de la novela, lo que permitió considerar la nueva creación de Tolstój como "una novela épica nacionalmente histórica y heroica".

Mucho antes de iniciar el trabajo, el escritor presentó un enfoque consciente de la imagen de la historia en dicha novela. Leyó con pasión las obras históricas, por ejemplo, *Historia del estado Ruso* (История государства Российского) de N. M. Karamzín y *Historia Rusa* (Русская история) de N. G. Ustrjálov.[108] Esta lectura estuvo acompañada de una reflexión seria, registrada en los diarios de 1853, donde

108. Nikoláj Gerásimovič Ustrjálov (1805-1870) fue un historiador ruso, arqueólogo, profesor de historia rusa de la Universidad de San Petersburgo.

se definieron algunos principios de la imagen artística de la historia: "Cada hecho histórico debe explicarse de manera humana". La historia interesaba a Tolstój no como una descripción impersonal de eventos a gran escala o actividades de una persona histórica eminente, sino ante todo al destino de los pueblos y a los acontecimientos significativos que se relacionaban con el destino del ser humano, en particular. El escritor trató de comprender por igual la verdad de cada ser humano y la de los acontecimientos históricos. En el mismo diario de Tolstój hay otra nota significativa: "Yo escribiría el siguiente epígrafe para la Historia: "No voy a esconder nada".

El trabajo en la novela histórica requería en su base que el escritor estudiara profundamente diferentes fuentes históricas: las obras de los historiadores rusos y franceses, las obras de ficción de la época, los documentos privados y los recuerdos de los participantes de los eventos. Entre las fuentes utilizadas por Tolsoi destacan: *Descripción de la Guerra Patria de 1812* (Описание Отечественной войны 1812 года), *Descripción de la guerra de 1813* (Описание войны 1813 года) de A. M. Danilévskij[109], *Histoire du Consulat et de l'Empire: Faisant suite à l'Histoire de la Révolution française* (20 volúmenes) de Louis Adolphe Thiers, los apuntes y diarios de los participantes de la guerra contra Napoleón, etc. Mientras trabajaba en la novela, Tolstój también visitó el campo de Borodinó para estudiar el lugar de la batalla principal de esa guerra.

Su interés temprano por la historia, el estudio de las fuentes y los materiales de la época de la guerra de 1812 le permitieron elaborar no solo una representación de los acontecimientos históricos en la novela, sino también su visión sobre ellos, sus causas y sus fuerzas motrices. Durante varios años de trabajo en la novela, estas opiniones se aclararon y perfeccionaron. En 1868, en una carta a su amigo M. P. Pogódin, Tolstój escribió: "Mi visión sobre la historia no es una paradoja casual, que se me ocurrió un minuto. Estos pensamientos son el fruto de toda la obra mental de mi vida y constituyen una parte inseparable de mi visión del mundo, que solo Dios sabe qué enorme trabajo y sufrimiento me ha costado, y que me ha dado la paz y la felicidad perfectas"[110].

Guerra y paz como novela-epopeya histórica se basa en un concepto filosófico profundamente elaborado por el autor, que era significativamente diferente de las opiniones de los historiadores oficiales de la época, que vieron el curso de la historia como una serie de gobiernos de monarcas y otras personalidades eminentes. Por el contrario, Tolstój creía que una persona individual, incluso si se trata de una figura histórica destacada, no puede significar nada durante los acontecimientos históricos, no puede influir significativamente en ellos. Entre los personajes de *Guerra y la paz* se encuentran numerosas personalidades históricas reales de la época: los em-

109. Aleksándr Ivánovič Michájlovskij-Danilévskij (1789-1848) fue un general, senador, escritor militar ruso, historiador y autor de la primera historia oficial de la guerra patria de 1812, escrita en 4 volúmenes y publicada en 1839.

110. Л.Н. Толстой, *Письма 1868* http://tolstoy.ru/creativity/letters/?df=&dt=&q=&page=2

peradores, los generales, los oficiales del ejército ruso o los héroes de la guerra de guerrillas, entre todos los cuales, los principales son Kutúzov y Napoleón.

Tolstój no solo no acepta la personalidad de Napoleón, con su deseo de poder sobre el mundo y su crueldad, sino que enfatiza la vanidad de sus aspiraciones egoístas y le desenmascara. Como protagonista de la novela, Napoleón aparece por primera vez en los episodios de la batalla de Austerlitz, tras la cual se quedó a contemplar el campo de batalla, y en su rostro aparece el resplandor de la arrogancia y la felicidad". Napoleón está convencido de que solo su presencia provoca en la gente un enorme deleite y que todo el mundo depende de su voluntad. Incluso antes de dar la orden de cruzar las fronteras de Rusia, no deja de pensar en Moscú y durante la guerra, no entiende en absoluto la oposición del pueblo ruso, haciendo todo inútil. Durante la batalla de Borodinó, experimenta, por primera vez, incertidumbre y confusión, y después de la batalla, Napoleón permanece indiferente cuando ve a miles de sus soldados muertos y heridos. En opinión del autor, Napoleón desempeñó un papel inhumano en la historia, perdió la razón y la conciencia, y sus acciones estuvieron "demasiado opuestas al bien y a la verdad, demasiado lejos de todo ser humano". La imagen de Napoleón confirma totalmente la idea del autor de que las llamadas grandes figuras históricas son solo etiquetas que indican un evento y el propio Napoleón en la novela se compara con el niño que se aferra a las riendas del carruaje y cree que es capaz de dirigir a los caballos.

A diferencia de la imagen de Napoleón, la de Kutúzov, jefe de las tropas rusas, se relaciona con el ideal moral del autor: Tolstój creía que su verdadera grandeza como general y como hombre era que su interés personal en liberar a su patria de los enemigos coincidía plenamente con el interés común de todo el pueblo ruso. En la interpretación de Tolstój, Kutúzov realizó los ideales morales en su práctica ética, Kutúzov posee un rasgo especial al que Tolstój llama "sentimiento popular"*;* siente todos los movimientos morales de su pueblo y por eso está seguro de la victoria futura. Napoleón tiene enorme fuerza militar, sin embargo Kutúzov es más fuerte porque está en posesión de la verdad. En la novela, es tan popular como en la realidad, toma decisiones responsables que realmente afectan al curso de los acontecimientos históricos, entre ellas, la difícil decisión de abandonar Moscú. También controla hábilmente el espíritu de las tropas, por ejemplo, al acompañar al general Bagratión antes de la batalla de Schöngrabern, siente la fuerza espiritual de sus soldados durante la batalla de Borodinó, considerada por Tolstój como la fuerza clave que definía el éxito de cualquier batalla y campaña militar, en general. Este triunfo de la verdad y de la fuerza espiritual sobre la fuerza militar de Napoleón, esta victoria moral de Kutúzov no solo se refleja en los discursos filosóficos directos del autor sino también a través de imágenes simbólicas. Tolstój, al describir así la madrugada de la batalla en el campo de Borodinó (…en este momento brilla el sol) no lo hace casualmente sino que usa una imagen simbólica clave en la famosa obra de la literatura rusa medieval *El Cantar de las huestes del príncipe Ígoŕ* en la que el sol se convierte en símbolo de la vida y de la verdad.

En *Guerra y paz,* se concentran en torno a las imágenes de Kutúzov y Napoleón, respectivamente, los centros semánticos de la interpretación por Tolstój de dos tipos de guerras: la de la conquista agresiva de Napoleón y la Guerra Patria del ejército y del pueblo rusos, en general, en la que "se resolvió la cuestión de la vida y la muerte de la patria". El objeto de la imagen artística y la investigación del escritor en la novela *Guerra y paz* fue la historia de la patria y la de la vida de las personas, sus habitantes, porque, según Tolstój, la historia es "la vida común de la humanidad". Esto le dio un toque épico a la novela. Según Tolstój, el papel principal en la historia lo tiene el pueblo, que es considerado por el autor como la principal fuerza motriz de todos los acontecimientos históricos. Por lo tanto, en la novela adquieren gran importancia los episodios masivos, especialmente los relacionados con acontecimientos históricos decisivos (las batallas de Austerlitz, Schöngrabern y Borodinó, la defensa de Smolénsk, la salida de los habitantes de Moscú, etc.).

La dimensión épica de la novela se relaciona con el hecho de que el autor describe a los representantes de todas las clases de Rusia, explorando el carácter nacional del pueblo ruso en un punto de inflexión que determina su destino histórico. Unos años después de la publicación de la novela, el escritor reconoció en una de las cartas que en *Guerra y paz* la idea principal para él era "el pensamiento del pueblo". De esta forma, Tolstój definió la importancia de este pensamiento tanto en la base histórica como filosófica de su novela.

En el título de la novela se unen y contrastan dos conceptos mutuamente excluyentes: la guerra y la paz (война и мир). Hay que destacar que la palabra rusa мир tiene dos variantes y dos significados. Por un lado, la palabra мир (escrita *миръ* según la ortografía rusa anterior a la reforma de 1918) significa 'paz', es decir, 'falta de hostilidad, de guerra, de desacuerdo, de controversia', se trata de un significado directo de la palabra. Pero, en el contrato de edición de la novela, Tolstój escribió en el título la palabra *міръ*, que significa 'universo, mundo, nuestra tierra, todos los seres humanos, etc.' Por lo tanto, la guerra se entiende como un acontecimiento antinatural para todas las personas y para todo el mundo, y determina el conflicto principal de la novela. Tolstój trató de resolver un problema metafísico, clave para él mismo: en su diario reflexiona así: "¿Por qué los cristianos, cuyas almas gracias a su fe sienten repugnancia hacia el asesinato, pudieron realizar esos crímenes? Ese es —escribe Tolstój en su diario,— el único y eterno problema de la historia"[111]. Para resolver ese problema, Tolstój se dirigió a la filosofía de Aristóteles, Cicerón, Spinoza, Schopenhauer, etc. Pero en ninguna concepción filosófica encontró una conclusión positiva. Así que Tolstój creó su propia concepción ético-filosófica: relaciona la cantidad de guerras europeas en el siglo XIX con la discrepancia entre el ideal moral de los cristianos y su práctica ética. En su opinión, la causa de esa discrepancia es la renuncia a la verdad y a la naturalidad.

111. Толстой Л.Н., Дневники. Дннвник 1865 г. https://www.litmir.me/br/?b=121487&p=1

El tema heroico y la descripción de acontecimientos históricos tan grandes han definido la forma monumental de la novela *Guerra y paz*, en la que finalmente se unieron un análisis histórico profundo, una línea narrativa ficticia y el tono publicista del autor, expresado en una relación especial entre el autor y los acontecimientos retratados. Hay que destacar que la imagen especial del autor y sus pasajes de carácter filosófico y periodístico distinguen *Guerra y paz* de otras novelas de la literatura rusa y mundial. Tolstój no utiliza la máscara del narrador ficticio o del cronista, no aspira a tener una posición objetiva. Al contrario, rompe constantemente la secuencia de los acontecimientos de la novela, que describen la vida de unos héroes ficticios, creando una línea narrativa fragmentada e interviene en la acción de la novela con sus propias reflexiones subjetivas sobre los acontecimientos históricos reales. Poco a poco, los fragmentos con las reflexiones del autor adquirieron forma de capítulos históricos y filosóficos especiales y publicistas. Por lo tanto, dentro del tiempo de la trama de la novela se han formado dos flujos temporales independientes, que no se excluyen, sino que se complementan entre sí: una línea narrativa, que abarca la historia y las reflexiones del autor sobre los eventos históricos, basada en una cronología válida de los acontecimientos, constituye el flujo de tiempo más amplio de *Guerra y paz*, mientras otro más limitado se relaciona con los eventos de la vida de los personajes ficticios. La unión de estos dos flujos temporales se complementa orgánicamente con una tercera dimensión temporal que se encuentra en una serie de episodios simbólicos (los sueños de los héroes, la imagen del cielo, del sol, del roble, etc.) y contiene las reflexiones del autor sobre las cuestiones eternas de la vida, lo que profundiza aún más el significado filosófico del libro. Las técnicas artísticas de Tolstój como escritor histórico, la estructura inusual y compleja de su libro, que conecta la ficción artística con las reflexiones del autor y el análisis de la vida histórica real, y la magnitud épica de la narración determinaron las bases de la composición de la novela épica, en gran parte reproduciendo la forma artística de los anales con una percepción tan característica del tiempo para este género antiguo: la continuidad de los registros anuales, la fragmentación de las narraciones sobre las figuras históricas y el significado eterno del ser, a veces manifestado simbólicamente en la vida terrenal.

La acción de la novela *Guerra y paz* se desarrolla en el contexto de los acontecimientos que sacudieron toda Europa, algunos de los cuales (los más importantes) se representan en detalle en la obra. Tolstój presta especial atención a la expedición militar al extranjero del ejército ruso (la batalla de Austerlitz y la de Schöngrabern) y a la Guerra Patria de 1812. El carácter de estas guerras es muy diferente. Los soldados rusos no tienen claro los objetivos de la batalla de Austerlitz ni de la de Schöngrabern, la incoherencia de las acciones de los aliados conduce a numerosos fracasos y las acciones de los jefes militares, incapaces, provocan una terrible derrota en la batalla de Austerlitz, pero el espíritu de las tropas y la valentía de los soldados se manifiestan, incluso, en estas condiciones, especialmente cuando se trata de que todo el ejército ruso sea salvado por un pequeño escuadrón del general Bagratión en la batalla de Schöngrabern.

Tolstój se concentra ante todo en la descripción de los acontecimientos de la guerra de 1812, cuya batalla principal fue la de Borodinó, que se convirtió en el verdadero centro semántico y núcleo de la composición del libro. Con este episodio clave se relacionan todas las líneas narrativas de la novela. El escritor creó una imagen épica de la preparación para la batalla y de la batalla sin precedentes, en la que participaron los soldados y la población civil, representantes de todas las clases de Rusia. En el campo de Borodinó se manifiestan los sentimientos de patriotismo y heroísmo de los participantes en la batalla, la conciencia del objetivo común, la importancia del momento y la cualidad moral de los héroes de la obra. Los esfuerzos colectivos de todos los participantes en la batalla de Borodinó conducen al resultado principal: a pesar de las pérdidas y la necesidad de abandonar Moscú para salvar al ejército y a Rusia en esta batalla, los rusos ganaron una victoria moral que predijo la victoria total del ejército ruso y toda la campaña. Tolstój como escritor e historiador, destaca la importancia de esta batalla y sus consecuencias para el ejército francés, que en Moscú se convierte en un ejército de merodeadores, que después caerá sin gloria, al abandonar Moscú.

La descripción de los acontecimientos de 1812 quedaría incompleta si no se recogiera la guerra de guerrillas, que se representa en la novela como una imagen profundamente significativa de la "guerra del pueblo". El auténtico patriotismo y el sentimiento de orgullo nacional ofendido causan una resistencia popular contra el enemigo. Las acciones del ejército regular y los escuadrones guerrilleros convierten a personas corrientes en tiempos de paz en héroes valientes y extraordinarios. Entre los personajes de la novela, héroes "invisibles" de ese tipo, destacan el capitán Túšin, Tíchon Ščerbátyi, la jefa Vasilísa y otros. Toda la población civil participa en los eventos militares: los habitantes de la ciudad de Smolénsk se convierten en defensores de su tierra natal y resisten a los franceses, los moscovitas salen de su ciudad antes de la entrada del ejército de Napoleón.

Tolstój define la guerra como un evento, "asqueroso para la razón humana y para toda la naturaleza humana", lo que justifica por completo, ya que la guerra no solo contradice la mente y la naturaleza, sino que también divide a las personas en ejércitos hostiles. En primer lugar, la antinaturalidad de la guerra se ve en comparación con el curso natural de la vida "general" de la gente. En el segundo volumen de la novela, entre los razonamientos sobre las transformaciones de la política, Tolstój expresa un valioso pensamiento, que se ha convertido en una de las bases de sus puntos de vista filosóficos: el valor eterno y verdadero de la vida humana, de su independencia de todo lo externo, "la vida entre tanto, la verdadera vida de las personas con sus intereses esenciales de pensamiento, ciencia, poesía, música, amor, amistad, odio, pasión, seguía su curso como siempre, independientemente y fuera de la vida política y de la enemistad con Napoleón Bonaparte, fuera de todas las transformaciones posibles."

En *Guerra y Paz*, Tolstój no solo narra acontecimientos históricos sino que, al mismo tiempo, refleja la vida humana. Los protagonistas favoritos de Tolstój se caracterizan por su incesante búsqueda espiritual y se dividen en dos grupos:

unos, como el príncipe Andréj Bolkónskij, que eligen "el camino del pensamiento" para entender el sentido de la existencia humana, y otros, como Pierre Bezúchov y Natáša Rostóva, que se distinguen por el rasgo específico que Tolstój denominó "inteligencia del corazón".

Los protagonistas, Andréj Bolkónskij y Pierre Bezúchov, (que se llamaba Pëtr Labázov en la primera versión de la obra) llevan en la novela la principal carga semántica y filosófica, continuando una serie de héroes intelectuales, creados por Tolstój; se distinguen por su mente analítica y la búsqueda espiritual, rasgos característicos del propio autor. Al mismo tiempo, en ellos se unen las características de la generación más joven de los años 1810-1820 (con su pasión por la filosofía, la Revolución Francesa y las ideas de los "decembristas") y la generación de los años 1860 del siglo XIX, cuya búsqueda espiritual estaba marcada por una mayor profundidad y dramatismo de las cuestiones de la vida que tenían ante sí.

El príncipe Andréj Bolkónskij creció en el seno de una familia noble antigua, siendo educado en las mejores tradiciones del siglo XVIII-XIX. Era un joven brillante con una carrera triunfante en la sociedad aristocrática. Tras su apariencia impecable, estaba una persona inteligente, valiente, honesta, profundamente decente y orgullosa, con una fuerte voluntad. El orgullo del príncipe Andréj Bolkónskij es un rasgo "genético" de la familia noble de los Bolkónskij, que se manifiesta en él también como "pensamiento orgulloso". Pierre Bezúchov destaca su "capacidad para la filosofía de ensueño". La vida del príncipe Andréj Bolkónskij está llena de intensas búsquedas intelectuales y espirituales que forman la evolución de su rico mundo interior.

Al comienzo de la novela, cuando era un hombre casado y maduro, Andréj Bolkónskij no estaba satisfecho con su posición, soñaba con ser famoso y servir al bien común, para lo que era necesario encontrar un caso conveniente, que le ayudara a mostrar habilidades no reveladas. La campaña militar que comenzó en 1805 lo animó a unirse al ejército ruso, donde participó en las batallas de Schöngrabern y Austerlitz. La posibilidad de ser famoso, el príncipe Andréj la encontró en el campo de Austerlitz, cuando realizó la hazaña de correr delante, con la bandera en sus manos y tratando de detener a los soldados que huían. Tras ser gravemente herido y, mirando al cielo a lo lejos por encima de su cabeza, el príncipe Andréj entiende la vanidad de los deseos y las aspiraciones anteriores, se siente decepcionado con Napoleón, que disfruta del paisaje del campo de batalla tras el combate y mira sin compasión a los soldados caídos. Andréj Bolkónskij, al igual que Pierre Bezúchov, llega a sentir el rechazo a Napoleón, a la negación de la idea misma del napoleonismo como expresión del individualismo extremo.

La nueva conmoción del héroe se relaciona con el nacimiento de su hijo y la muerte de su esposa, ante la cual se siente culpable por su falta de atención y frialdad, su vida se cierra en un marco familiar cercano, pero este período se convierte en el momento de la primera búsqueda espiritual seria del héroe. El orgulloso Bolkónskij vive por primera vez no solo para sí mismo, sino también para otras personas, aunque se trata solo del pequeño círculo familiar. El tiempo que pasa en el pueblo

resulta ser extremadamente importante para el desarrollo interno del héroe: lee mucho y reflexiona. En general, se distingue por una forma razonable de comprender la vida y un enfoque analítico para evaluar a las personas y los fenómenos. Bajo la impresión del encuentro con la joven Natáša Rostóva y el sentimiento amoroso hacia ella, el príncipe Andréj vuelve a la vida activa, trabajando con Speránskij, que tiene su propio plan de reformas liberales del Estado ruso, pero está decepcionado con esa actividad. Al participar en la Guerra Patria de 1812, Bolkónskij obtiene un objetivo común con todo el pueblo, y en una conversación con Pierre Bezúchov en vísperas de la batalla de Borodinó habla de sus observaciones sobre el espíritu de las tropas y su fuerza moral decisivas en la batalla. Una herida grave, recibida en la batalla de Borodinó y la reconciliación con Natáša cambian decididamente al príncipe Andréj. Comienza a entender a la gente, perdona sus debilidades y descubre que las verdaderas relaciones entre las personas se basan en el amor por los demás.

Uno de los más importantes héroes en *Guerra y paz* es Pierre Bezúchov, en quien se encarnan las regularidades de la realidad histórica, la interpretación por el autor de los principios básicos de la vida y las características autobiográficas del propio escritor, que distinguen su evolución interna que se representa como una lucha de lo espiritual y lo intelectual con lo sensual y lo apasionado. La imagen de Pierre no solo refleja la dirección principal del desarrollo espiritual del propio escritor, sino que también se relaciona ideológicamente con los personajes de la literatura rusa del siglo XIX. En el proceso de búsqueda intelectual y espiritual, el protagonista se caracteriza por una fusión de la forma racional, emocional e intuitiva, lo que lo lleva a la comprensión más completa de la vida. Pierre es una persona cariñosa, bondadosa, confiada, pero al mismo tiempo apasionada, propensa a brotes de ira, y, a veces susceptible a influencias extranjeras. Es el hijo ilegítimo del acomodado conde Bezúchov. Tras la muerte de su padre, la herencia de su título y una gran riqueza se convierten en la primera prueba seria en la vida del héroe. Su desafortunada vida personal y su propensión a la filosofía conducen a Pierre Bezúchov a las filas de los masones, cuyos ideales y objetivos le parecen razonables, pero pronto le decepcionan los miembros de este movimiento. La nueva pasión de Pierre se convierte en una actividad benéfica dirigida a la remodelación y mejora de la vida cotidiana de los campesinos, pero su confianza y falta de sentido práctico vuelven a conducirle al fracaso.

La guerra de 1812, el periodo más difícil para todo el país, se convierte en otra gran prueba para Pierre. Precisamente en este momento entiende que, sin ser libre, ama profundamente a Natáša Rostóva. Con los ojos de Pierre, los lectores ven un terrible presagio de los desastres que vienen, entre ellos, la llegada del famoso cometa del año 1812. Bajo la impresión de la batalla de Borodinó, Pierre se decepciona de su anterior ídolo Napoleón. Antes del inicio de esa batalla, Pierre tiene su última reunión con su amigo, Andréj Bolkónskij, que comparte con él sus reflexiones sobre el hecho de que la verdadera comprensión de la vida se encuentra donde están "ellos", los simples soldados rusos que defienden su patria. Pierre, aunque es un hombre civil y carece de experiencia militar, decide participar en la batalla de

Borodinó, cuando él, con ganas de ser observador de los grandes acontecimientos históricos, se encuentra involucrado en una causa común y experimenta un sentido de verdadera unidad con los demás. Tras quedarse en Moscú, tiene la intención de asesinar a Napoleón, que ahora le parece el peor enemigo de la humanidad.

Otra prueba para Pierre es el cautiverio francés, donde llega como un "incendiario". Comienza así un período duro e importante en su vida, durante el cual el el protagonista se encuentra por primera vez unido al pueblo, y es consciente, al principio, de que solo su cuerpo fue capturado, pero su alma viva e inmortal sigue en libertad. En el cautiverio Pierre, conoce a un soldado ruso prisionero, que se llama Platón Karatáev, y que desempeña un papel importante en el desarrollo de la visión del mundo de Pierre. En el proceso de comunicación con Platón Karatáev, cuya imagen es esencial para comprender el significado filosófico de la novela, a Pierre se le revela la esencia de la visión del mundo del pueblo ruso y la comprensión de su estilo de vida. Platón vive como se lo dicta su mundo interior: no habla de la vida, sino que "se adapta" a todas las condiciones. Incluso, en su aspecto físico y en su carácter hay algo simbólico: tiene la cara redonda y los ojos claros, su cuerpo huele a pan recién horneado, es una persona cariñosa, bondadosa, tranquila y suave. En su comportamiento se expresa la profunda sabiduría popular, la filosofía popular de la vida, que desean comprender los personajes principales de la novela. En sus conversaciones se refleja la idea de que hay que aceptar todo lo trágico en la vida como prueba moral, es necesario amar la vida, incluso cuando sufres sin culpa.

Todas las etapas más importantes de la vida de Pierre están marcadas por las experiencias significativas para su mundo interior, que se relacionan no solo con la comprensión intelectual, sino también emocional de lo que está sucediendo. En este sentido, adquieren gran importancia sus sueños simbólicos, tres de los cuales se representan como apuntes del mismo Pierre en su diario y simbolizan la lucha de las pasiones contradictorias dentro de su alma así como el deseo de purificación espiritual y el arrepentimiento. No es casualidad que la trama del primer sueño sea una historia de lucha en la oscuridad con unos perros; en el contexto del sueño, los perros malvados son una alegoría del mal, del pecado y de los obstáculos. El segundo sueño presenta la conversación de Pierre en su casa con un viejo masón. En la trama del sueño desempeña una función importante el motivo del rejuvenecimiento y la transformación del viejo masón en un joven, que se comporta de un modo del que Pierre se avergüenza.

Otra trama del sueño está relacionada con el movimiento en el espacio de su casa desde la habitación hasta el dormitorio, donde hay una cama doble. En este sueño, Pierre habla de que, aunque vive con su esposa, no tienen relaciones íntimas con ella. La acción de los dos sueños tiene lugar en su casa, que en varias ocasiones se enfatiza en la narración de los sueños: "en mi casa se sienta"; "en mi dormitorio"; "estoy en Moscú, en mi casa, en el salón grande", etc. Para el autor es más importante representar no solo los deseos que atormentan la subconsciencia de Pierre, sino mostrar cómo su conciencia y su alma luchan contra ellos. No es casualidad que el comentario sobre el tercer sueño termine, exclamando: "Dios,

ayúdame... Voy a morir por mi depravación...". . A través de estos sueños, se ve cómo la naturaleza sensual de Pierre busca la purificación y la espiritualidad; él mismo, avergonzado, recuerda la embriaguez, el desenfreno y el matrimonio desgraciado y no espiritualizado con Elena, y se resiste a una posible reconciliación externa con su esposa, porque sabe que no traerá nada más que nuevos sufrimientos y vergüenza.

En otra etapa de su vida, la noche después de la muerte de Platón Karatáev y antes de su liberación de la cautividad, Pierre también ve un sueño simbólico que le ayuda a comprender la filosofía de vida de aquel. En ese sueño, el héroe ve el universo como una bola viva, cubierta con numerosas gotas de agua, que luego se funden, para separarse de nuevo. Pierre entiende que el ser humano es solo una gota en el mar de la humanidad, que su vida tiene un propósito y un significado solo como parte y, al mismo tiempo, reflejo de todo. El encuentro con Platón Karatáev obligó a Pierre, que no había visto antes "lo eterno y lo infinito en nada", a aprender a "ver lo eterno y lo infinito en todo. Y lo eterno e infinito era Dios".

De acuerdo con la intención original, la historia de Pierre debía continuar en la descripción de los acontecimientos de 1825, que preceden al "epílogo abierto" de *Guerra y paz*, donde, Pierre se representa como un hombre maduro, felizmente casado con Natáša Rostóva, cuya imagen también se remonta a la intención original. En las características de los primeros borradores de la novela, mostrados por el autor a sus héroes, Natáša aparece marcada como una heroína que "no parece ser inteligente". En este comentario de Tolstój se encuentra la clave para entender la imagen de una de las principales heroínas de la novela. Natáša no se distingue por su inteligencia, sino por una sensibilidad y emociones extraordinarias, enriquecidas con un don musical increíble. En su carácter, al mismo tiempo, hay un núcleo de valores morales y espirituales de la vida popular. Debido a esto, Natáša, sin saberlo, refleja la verdadera comprensión de la vida y es capaz de acciones decisivas y generosas (episodios como la evacuación de los heridos de Moscú o la salvación de la madre tras la muerte de su hermano menor Pëtr en la guerra de 1812). Al mismo tiempo, es capaz de acciones imprudentes y egoístas (a pesar de ser la novia de Andréj Bolkónskij se enamora del frívolo Anatólij Kurágin e intenta escaparse con él). La imagen de Natáša se da en la novela de forma más dinámica: los lectores la ven por primera vez como una niña ingenua de 13 años, y en el epílogo, se representa ya como una mujer feliz, que cuida cariñosamente a sus niños y a su marido.

Las características más sublimes, armoniosas y, en parte, ideales se relacionan con otra imagen femenina central de la novela: la princesa Máŕja Bolkónskaja, lo que se explica en gran parte por el hecho de que el prototipo de esta imagen para Tolstój era su madre, a la que ni recordaba y ni siquiera llegó a conocer. La princesa Máŕja está marcada por casi todas las cualidades propias de la familia Bolkónskij: es inteligente y perfectamente educada y bondadosa. Pero no destaca por el racionalismo ni el orgullo frío de su padre y de su hermano, Andréj Bolkónskij. Es una mujer tierna y, al mismo tiempo, libre, que se caracteriza por su capacidad de sacrificio (tras la muerte de la esposa de Andréj Bolkónskij, la princesa Máŕja,

sustituye como puede, a la madre del pequeño Nikóleńka, el hijo de su hermano) y por su espiritualidad y profunda religiosidad. Tras casarse con Nikoláj Rostóv, comparte por completo las opiniones de su marido oficial sobre sus obligaciones ante la patria y la familia".

Para comprender el significado filosófico y moral de *Guerra y paz* es esencial el hecho de que Tolstój presta mucha atención a la imagen de la vida familiar de sus personajes. La mayoría de las figuras importantes de la novela épica actúan en su entorno familiar. Las familias aristocráticas se representan de modo diferente: por un lado, Tolstój enfatiza la cordialidad, la emoción, la bondad, el don musical y la auténtica fusión con el espíritu nacional ruso de la familia de Rostóv; y, por otro, en los miembros de otra familia noble, los Bolkónskij, se destacan el aristocratismo delicado, la inteligencia desarrollada y el carácter noble y honesto. Por el contrario, en los miembros de la familia Kurágin, el autor subraya la inmoralidad y el interés, el egoísmo, la malicia y la infamia y entiende la familia como un pequeño reflejo del Universo, cuya parte es la persona. La familia, la capacidad de ser ama de casa y madre se representan como una prueba moral especial para las heroínas de la novela. En este sentido, Elena Kurágina no soportó esa prueba, pero Natáša Rostóva y la princesa Máŕja aparecen reflejadas como hermosas esposas y madres.

Al crear las imágenes de los personajes principales, Tolstój utilizaba el principio de la "dialéctica del alma", creando estas imágenes en su desarrollo, dotándolas no solo de riqueza de sentidos, sino también de profundidad de pensamiento. Rasgos específicos de su apariencia complementan de manera significativa las imágenes de los personajes (así Tolstój enfatiza el papel de algún detalle destacable, por ejemplo, los ojos tiernos y brillantes de la princesa Máŕja), la forma individual de comportamiento (el paso rápido del príncipe Bolkónskij, la inmediatez y el carácter vivo de Natáša), etc.

La riqueza del contenido y las peculiaridades del estilo de *Guerra y paz* determinaron la destrucción de los límites habituales de la novela tradicional. El propio autor comprendía perfectamente la novedad del género de su obra, llamándolo "libro" y destacando así la libertad de la forma y la conexión genética con la experiencia épica de la literatura rusa y mundial. Tolstój, sin querer determinar el género de esta novela, escribió: "¿Qué es Guerra y paz? No es una novela, no es un poema, no es una crónica histórica; "Guerra y Paz" es lo que quería y podía expresar el autor en la forma en la que lo expresó"[112].

Las peculiaridades del método artístico de Tolstój, que se reflejan en *Guerra y Paz*, se pueden resumir de la manera siguiente: en primer lugar, creó su concepción ético-filosófica, relacionada con los conceptos clave cristianos de la literatura rusa medieval, en los que se refleja el ideal de perfeccionamiento de sí mismo y la exigencia moral de unir en la vida el ideal espiritual supremo y la práctica

112. Толстой Л.Н., Дневники. Дннвник 1870 г. https://www.litmir.me/br/?b=121487&p=1

ética; en segundo lugar, realizó en esta novela una síntesis del análisis histórico, filosófico, social y psicológico; en tercer lugar, creó un carácter de nuevo tipo en la literatura del Realismo, descubriendo en el ser humano "la dialéctica del alma", que se convirtió en un principio importante y predominante del método artístico del escritor; en cuarto lugar, creó la gran novela-epopeya del siglo XIX, que se caracteriza por su forma artística armónica y por sus imágenes inesperadas; en quinto lugar, transformó la imagen del autor, pues en la literatura del Realismo aparece la imagen nueva del "autor-demiurgo" que sabe más que sus personajes y que posee una gran experiencia espiritual. Realmente en *Guerra y Paz* al lector le sorprende esa armonía universal que triunfa a pesar de todos los obstáculos trágicos en la vida histórica y en la vida humana.

La década de 1870. El Abecedario

En los años 1870 comenzó un nuevo período en la vida creativa de Tolstój, durante el cual leyó con frecuencia obras folclóricas e históricas. Pretendía crear una novela o un drama, cuya acción se desarrollara en la era de Pedro I, idea que atrajo mucho a Tolstój porque no solo como escritor, sino también como historiador siempre quiso entender, "¿dónde está la clave de la vida rusa?". El interés por la era de Pedro I también se relaciona con la participación activa en sus reformas de uno de los antepasados del escritor, llamado Pëtr Andréevič Tolstój (1645-1729), colaborador de Pedro I, cuya intervención, por cierto, fue decisiva para sellar el destino del zarévich Alejo. Tolstój, al igual que Púškin, nunca dejó sin poner de relieve la intervención de sus antepasados en la historia rusa. Tolstój intentó dos veces escribir una novela sobre Pedro I, al principio y al final de la década de 1870. Se han conservado más de treinta versiones del comienzo de esta novela; había preparado exhaustivo material histórico documental, había pensado diversas líneas de la historia, pero nunca llegó a acabarla y admitió que no había encontrado las "claves" correctas del carácter de Pedro I.

En 1877-1879, y luego en 1884, Tolstój intentó dos veces volver a su intención de escribir una novela sobre los "decembristas", que la sociedad rusa esperaba ansiosamente del escritor, pero esa intención tampoco fue satisfecha. El propio escritor admitió que tras escribir *Guerra y paz* era incapaz de escribir otra novela histórica.

En 1865, en una de las cartas, Tolstój informa de su intención de "escribir un resumen de todo lo que sabía sobre educación y de lo que nadie sabía, o con lo que nadie estaba de acuerdo". Se trataba del *Abecedario,* de carácter innovador, que debía convertirse en un libro de estudio para "todos los niños: desde los hijos de los zares hasta los de los campesinos". Según él mismo reconoció, estuvo escribiéndolo catorce años; finalmente fue publicado en 1872. Esta obra incluye información sobre conceptos básicos de todas las ciencias en una forma accesible para la percepción de los niños. En ella, además de secciones destinadas a la enseñanza de la lectura, la escritura y las matemáticas, se encuentran libros rusos y eslavos para la lectura, así como instrucciones explicativas para los profesores. La

creación del *Abecedario* se asoció en la mente de Tolstój con un nuevo enfoque para su creatividad artística, con una nueva mirada al desarrollo de la literatura rusa. En 1872, el escritor también expresó la idea del "renacimiento de la literatura popular". Trató de lograr en sus obras un lenguaje que fuese accesible por la expresión: "todo lo que el poeta puede desear decir". Tolstój creía que en este lenguaje hablaba el pueblo. El escritor encontró ejemplos de obras que armonizaron el carácter poético, la perfección de la forma poética, la claridad y la expresividad de la lengua en la "literatura popular", combinando en este concepto el folclore y la literatura rusa antigua. De estas fuentes, tomó material para su *Abecedario*: los libros rusos y eslavos que incluyen los textos eclesiásticos, los fragmentos de los anales, las obras hagiográficas, etc.

— *Ánna Karénina.*

Los resultados de la búsqueda de nuevas técnicas para escribir novelas literarias se reflejaron plenamente en su nuevo trabajo, la novela *Ánna Karénina* (Анна Каренина) (1873-1877), publicada en la revista *El Mensajero ruso* (Русский вестник). El análisis psicológico-social de la realidad moderna y la profundidad de los problemas planteados en esta novela la convierten en una obra épica, bastante comparable a *Guerra y paz*, si bien esta novela se caracteriza por la forma lacónica de la narración y por la aforística de la lengua.

Existen, al menos, tres versiones para explicar cómo surgió la idea de esta novela: la intención del autor de escribir sobre "una mujer perdida de la sociedad aristocrática"; dos de las narraciones inacabadas de Púškin (*Los Invitados se reunieron en la casa de campo* (Гости съезжались на дачу) y *En la esquina de la plaza pequeña* (На углу маленькой площади) que inspiraron al escritor"); y, finalmente, una historia que le contó Tolstój a sus compañeros sobre cómo durante la siesta tuvo una visión en la que se le había presentado la imagen de una hermosa mujer aristocrática con un vestido de baile. Así alrededor del tipo femenino, encontrado en la imaginación creativa de Tolstój, se agruparon muy pronto todos los tipos masculinos que atraían su atención.

La imagen de la figura principal de la novela sufrió cambios significativos en el proceso de creación de la obra: de una mujer viciosa, que se distinguía por sus maneras vulgares, se convirtió en una personalidad compleja y delicada con un rico mundo espiritual, en un tipo de mujer "perdida" e "inocente", al mismo tiempo. Hay que destacar que Lev Tolstój escribió *Ánna Karénina* como una respuesta polémica a la novela *Thérèse Raquin* (1867) de Émile Zola. Tolstój criticaba el Naturalismo por concentrarse en las relaciones fisiológicas entre el hombre y la mujer, y por la absolutización de los instintos biológicos del ser humano. Como contrapeso, el escritor crea un carácter femenino polifacético y describe la complejidad de la emoción amorosa. La historia de la protagonista se desarrolló sobre un fondo amplio de la realidad, que el autor analiza con más profundidad en la novela a través del prisma de la percepción de uno de los héroes más autobiográficos, Konstantín Lévin, cuyo apellido se asocia con el nombre del propio autor Lev.

La clave para entender la novela es el *epígrafe* que elige *Tolstój*, cita de la Epístola del Apóstol San Pablo a los Romanos (XII:19): "No os venguéis vosotros mismos, amados míos; antes dad lugar a la ira; porque escrito está: Mía es la venganza: yo pagaré, dice el Señor".

El contenido, muy claro, del dicho bíblico adquiere muchos significados cuando se trata de la interpretación del contenido de la novela. Este epígrafe, en el que se ve la condena por el autor de la protagonista y simultáneamente su compasión hacia ella, se percibe como un recordatorio a la sociedad de que esta no tiene derecho a juzgar a una persona. Muchos años más tarde, Tolstój admitió que había elegido este epígrafe para "expresar la idea de que lo malo que hace un hombre tiene consecuencias amargas que vienen no de la gente, sino de Dios, y eso es lo que experimentó en sí misma Ánna Karénina". Este reconocimiento del escritor es, de hecho, la determinación de que hay una ley moral, como la ley de retribución, para el hombre por todo lo que ha hecho. La ley moral es el centro de la novela en el que se unen todas sus líneas narrativas. En *Guerra y paz,* Tolstój determinó que existe una "vida real" y un significado de la vida de cada individuo. El sentido filosófico de *Guerra y paz* continúa y se expande en la idea de *Ánna Karénina*: la vida de las personas está determinada por la aplicación de la ley moral. Este pensamiento enriqueció la nueva novela de Tolstój y la hizo no solo una obra social psicológica, sino también filosófica. Todos los personajes de la novela se definen por su actitud hacia la comprensión y el cumplimiento de la ley moral. Este rasgo característico determina la posición de los dos personajes principales. Ánna Karénina aparece en la novela como una mujer que posee una gran personalidad y una naturaleza delicada. La interpretación de su imagen en la literatura se relaciona frecuentemente con una determinada comprensión del significado del epígrafe y varía en función de la relación históricamente cambiante con el papel de la mujer en la vida familiar y pública y la evaluación moral de los actos de la protagonista. Por un lado, hay interpretaciones que se caracterizan por la crítica de la sociedad aristocrática falsa de la época y la justificación de Ánna en su derecho al amor libre, a su elección del camino de la vida y a la destrucción de la familia[113]. Pero, por otro lado, hay otras interpretaciones de su imagen en las que prevalece el enfoque moral popular tradicional, de acuerdo con la comprensión por Tolstój de la ley moral, reflejada en el epígrafe. Precisamente Fëdor Michájlovič Dostoévskij fue la primera persona que determinó el núcleo semántico de la novela como el problema de la culpa, en el cual, en su opinión, convergen dos líneas narrativas que parecen separadas: por un lado, la tragedia de Ánna, y, por otro, la búsqueda espiritual y moral de Konstantín Lévin. Tambien Dostoévskij enfatizó la novedad

113. Véase, por ejemplo: А.О. Большев (2011): *Шедевры русской прозы в свете психоаналитического подхода*. Санкт-Петербург. Издательство Санкт-Петербургского университета; В.В. Ермилов (1965): *Толстой-романист*. М.: Художественная литература, 1965; Г.Я. Галаган (1981): *Л. Н. Толстой: Художественно-этические искания* Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1981, etc.

del análisis psicológico en la novela: *Ánna Karénina* es un enorme desarrollo psicológico del alma humana. Por eso, esta novela, viva y apasionante será actual en cualquier época histórica"[114].

Al comienzo de la novela, Ánna es una madre y esposa ejemplares, una respetada dama aristocrática, cuya vida está llena de amor por su hijo Serëža y que enfatiza exageradamente su papel de madre. Tras conocer al oficial conde Alekséj Vrónskij, Ánna se da cuenta no solo de la nueva sed de vida y de amor que se ha despertado en ella, sino también de un poder ineludible que, independientemente de su voluntad, controla sus acciones, empujándola hacia la convergencia con Vrónskij. Kitty Ščerbáckaja, enamorada de Vrónskij, durante un día de un baile fatal para ella, ve "la chispa diabólica" en los ojos de Ánna y "algo extraño, demoníaco y adorable" cuando Ánna baila con Vrónskij.

El elegido y amado por Ánna, Alekséj Vrónskij, a pesar de su carácter íntegro, su bondad y su tranquilidad, valor y nobleza real, es una persona poco profunda, prácticamente desprovista de intereses serios y con ideas sobre la vida y las relaciones con las personas típicas de los jóvenes mundanos, cuando las acciones y sentimientos sinceros, la castidad, el poder de la casa y de la familia, y la fidelidad parecen valores ridículos y obsoletos. La impresión que recibió al conocer a Ánna actúa en Vrónskij como una fuerza irracional y espontánea, pero poco a poco su sentimiento se convierte en amor profundo. Ánna también ve en él algo terrible, irracional e independiente de la mente y la voluntad: en este sentido adquiere gran importancia el primer encuentro de Ánna y Vrónskij durante la tragedia en el ferrocarril. Hay que destacar que la misma imagen del ferrocarril adquiere en la novela un cierto significado simbólico como un signo fatal del tiempo; también el motivo de la muerte y del hierro acompaña la historia amorosa de los dos protagonistas desde el primer encuentro.

Poco a poco, la sincera Ánna, que odia la mentira y la falsedad, y que tiene en la sociedad aristocrática una sólida reputación de mujer moralmente inmaculada, sufre una relación falsa con su esposo y con la sociedad. Bajo la influencia del encuentro con Vrónskij, su relación con todos los demás cambia drásticamente: ya no puede tolerar las falsas relaciones mundanas, ni las falsas relaciones en su familia, y el espíritu del engaño y de la mentira, a pesar de su voluntad, la atraen cada vez más hacia la caída. Tras una muestra repetida de la generosidad de su marido, Alekséj Karénin, hacia ella, Ánna comienza a odiarlo, sintiendo dolorosamente su propia culpa y consciente de su superioridad moral, aunque su marido a ella le parecía antes solo una persona fría y demasiado pragmática y aburrida.

114. Ф.М. Достоевский (1995): «Дневник писателя. 1877. Июль-Август. Глава вторая. III. «Анна Каренина» как факт особого значения» En: Ф.М. Достоевский. Собрание сочинений в 15 томах. Санкт-Петербург: Наука. Т. 14. С. 233-238.

Hay que destacar que la imagen de Alekséj Karénin no es tan unívoca. La fascinación de Ánna por Vrónskij afecta directamente a su vida. Karénin era un funcionario exitoso que se elevaba constantemente por la escala del servicio al Estado, respetado en la sociedad por su honradez, trabajo duro y justicia. A medida que se desarrolla y se profundiza el desorden familiar, el protagonista experimenta una verdadera tragedia y una confusión mental, primeramente sintiendo la compasión y el perdón de su esposa, y después en secreto, deseando su muerte. Al principio, trata de encontrar una solución razonable a todos los problemas, pero poco a poco se vuelve ridículo ante los ojos de la sociedad, fluctúa en sus decisiones, pierde el prestigio en su trabajo, se cierra y pierde gradualmente su voluntad hasta caer bajo la influencia de otra persona.

La ruptura final con su marido no trae la felicidad a Ánna, que trató de encontrarla en una alianza con Vrónskij, en un viaje a Italia, en la vida en Moscú y en la vida en el pueblo fuera de la sociedad aristocrática. La nueva vida le trae solo la humillación, como ocurrió durante su visita al teatro, y la conciencia de la profundidad de su infelicidad, sobre todo por la imposibilidad de unir en su vida a su hijo y a Vrónskij. Nada puede cambiar la ambigüedad de su situación pública con un desorden mental cada vez mayor, constantemente sintiendo su dependencia de la voluntad y del amor de Vrónskij, lo que la va volviendo cada vez más irritable y sospechosa, y la va haciendo dependiente de los medicamentos calmantes con morfina. Poco a poco llega a la desesperación total, la rodean pensamientos sobre la muerte para castigar a Vrónskij y parecer ante todos como no culpable, y, finalmente, al suicidio. El encuentro de Ánna y Vrónskij, que comenzó en el ferrocarril, la historia de su amor que se desarrolla en paralelo con la conciencia de culpabilidad de Ánna (en gran parte bajo la impresión de la pesadilla, en la que ella y Vrónskij vieron a un hombre terrible con un hierro), la muerte bajo las ruedas del tren cierra el círculo simbólico de la vida de la heroína principal: su vela se apaga.

Sin condenar a Ánna, Tolstój advierte al lector de que nadie tiene derecho a juzgar a otra persona por sus actos, pero en la valoración de la vida de aquella, de su comportamiento, de su elección se orienta a los valores tradicionales, profundamente morales y populares, que se relacionan no solo con las actitudes religiosas éticas, sino también con las representaciones poéticas del pueblo. En la historia de Ánna, Tolstój crea un contexto simbólico, que se remonta a las representaciones populares mitopoéticas, interpreta claramente la imagen de Ánna como una pecadora y su camino de vida, como el camino del pecado y la muerte, a pesar de la compasión y la simpatía que causa esa imagen. Los investigadores de la obra literaria de Tolstój subrayan que el símbolo mitológico del infierno desempeña un papel importante en el sistema artístico de la obra. Así, en el espíritu de las representaciones cristianas de la literatura rusa antigua, la belleza femenina y la pasión carnal son interpretadas por el autor de *Ánna Karénina* como la tentación y la imposición del diablo. A través de este motivo mitológico, oculto y discreto en el contexto de la novela, la trama adquiere un significado profundo, se convierte en una historia antigua sobre la venta del alma al diablo y sobre la caída al infierno. Los motivos mitológicos

implícitos acercan el desenlace trágico, unen el comienzo y el final de la obra en la trama arquetípica[115].

En la creación de tal subtexto arquetípico en la novela, desempeñan un papel importante la simbología de los nombres y los apellidos parlantes y las imágenes simbólicas clave. Así, el nombre de la protagonista, Ánna, procede del hebreo y significa 'bendita', 'llena de gracia'; su patronímico, Arkáďevna, semánticamente se relaciona con la Arcadia, el país de la felicidad. Así, el nombre y el patronímico se relacionan estrechamente y reflejan la espiritualidad de la protagonista, su vocación de amar y de compadecerse, de ser feliz y hacer felices a otros. En este sentido, ambos contrastan con el final trágico: en el nivel arquetípico de la novela, Ánna pierde la felicidad.

El nombre de otro protagonista, Konstantín, procede del latín y significa 'constante', 'fiel'; su apellido Lévin semánticamente se relaciona con el ruso Lev, es decir, León y con el nombre del autor de la novela; en este personaje se reflejan los pensamientos y sentimientos del mismo Tolstój. El apellido del esposo de Ánna, Karénin, semánticamente podría relacionarse con la palabra griega κάρηνον, que significa 'cabeza' (aunque la correspondencia η → e en ruso es difícil de explicar). Tolstój dio este apellido a su personaje porque el esposo de Ánna es un hombre demasiado razonable, en el que la razón vence al sentimiento[116].

Entre las imágenes simbólicas clave destacan la del ferrocarril. La acción de la novela comienza en la estación de ferrocarril y es también ahí donde termina la historia de la protagonista. El ferrocarril puede interpretarse como un símbolo de la nueva era de la civilización, en la que el ser humano pierde la fe en Dios. Al mismo tiempo, es también el símbolo que encarna no solo el mal de la civilización, sino también las mentiras de la vida y el horror de la pasión. En la escena final es simbólico el hecho de que Ánna se lance a las vías del tren, formando así con los raíles gráficamente una cruz. Por lo tanto, el ferrocarril se convierte no solo en el símbolo de su caída, sino también de su destino, le dice al lector que la profecía del autor de la novela es la siguiente: el mundo moderno, que perdió a Dios, intrínsecamente se mueve hacia el fracaso, hacia el "infierno".

Uno de los símbolos más importantes de *Ánna Karénina* es la figura del hombre pequeño con barba, que surge en los momentos decisivos de la vida de la

115. Г.А. Ахметова (2006): «Мифологический лейтмотив в романе Льва Толстого «Анна Каренина». В кн.: Фольклор народов России. Уфа. РИО БашГУ. С. 83-85.

116. Véase información más detallada sobre los nombres parlantes en la obra de Tolstój: Толстой, С.Л. (1939): «Об отражении жизни в «Анне Карениной» En.: *Литературное наследство*. Т. 37/38. Москва, Издательство Академии наук СССР. С. 569; Б.М. Эйхенбаум (2009): «Лев Толстой: исследования. Статьи» / Сост., вступ. ст., общ. ред. И.Н. Сухих; коммент. Л.Е. Кочешковой, И.Ю. Матвеевой. Санкт-Петербург. Факультет филологии и искусств СПбГУ, Нестор-История. С. 58; Г.А. Ахметова (2006): "Мифологический лейтмотив в романе Льва Толстого "Анна Каренина". En.: Фольклор народов России. Уфа. РИО БашГУ. С. 83-94.

protagonista: unos momentos antes de conocer a Vrónskij, antes del parto y (¡tres veces!) el día de su muerte. No solo está presente en la realidad, sino que también aparece en los sueños simbólicos de Ánna y Vrónskij, siempre acompañado de un motivo relacionado con el hierro (el ferrocarril, un golpe de martillo en el hierro, el trabajo con el hierro, la frase "es necesario forjar el hierro") y también tiene algo extraño, que provoca el horror místico. Esta figura del hombre pequeño provoca asociaciones con las imágenes mitológicas y folclóricas y puede interpretarse de diferentes maneras como un guía que conduce a Ánna al Reino de la Muerte: en la mitología griega, Caronte o Carón era el barquero del Hades, el encargado de guiar a las sombras errantes de los difuntos recientes de un lado a otro del río Aqueronte. Hay varias interpretaciones de esa imagen: por un lado, se entiende como el emblema del deseo de Ánna de ahogar su conciencia (precisamente esa aspiración la lleva a la muerte[117]), pero, por otro, el hombre en los sueños de Ánna puede interpretarse como el símbolo de las leyes universales de la moralidad[118].

B. M Ėjchenbáum destaca las "impresiones simbólicas" y el "carácter emblemático" de la novela de Tolstój. En su opinión, el "hombre" es el "emblema de algo oculto, vergonzoso, desgarrado, quebrado y doloroso en la pasión ardiente de Ánna por Vrónskij", es "el símbolo de su pecado, repugnante y devastador para el alma"[119].

La segunda línea narrativa de *Ánna Karénina* se relaciona con la búsqueda espiritual y moral de otro protagonista, Konstantín Lévin, que, al igual que Ánna Karénina, posee una gran personalidad y cuyo mundo interior está en constante desarrollo. Es una de las imágenes más complejas e interesantes en la obra del escritor, que continúa una serie de personajes que se distinguen en parte por su carácter autobiográfico y por el modo de pensar. El carácter y la historia de Lévin se relacionan más con las circunstancias de la vida y el modo de pensar del propio escritor. Mientras estuvo trabajando en la novela, Tolstój no siguió llevando su diario, ya que sus pensamientos se reflejaban bastante bien en el trabajo sobre la imagen de Lévin, a quien le confía los pensamientos más apreciados por él. El autor presenta a Lévin a los lectores de la novela en un período difícil de su vida, cuando él, al llegar a Moscú para pedir la mano de Kitty Ščerbáckaja, fue rechazado. Lévin es un terrateniente que pertenece a una familia noble, su vida está llena de preocupaciones económicas, profundos intereses intelectuales y demandas morales. Es una persona seria y equilibrada, sincera, amable y honesta. El amor por Kítty surge en Lévin no solo por un sentimiento emocional, sino también por

117. Р.Ф. Густафсон, *Битва Анны за любовь*. / Р.Ф. Густафсон (2003): *Обитель и чужак. Теология и художественное творчество Л. Толстого*. / Пер. с англ. Т. Бузиной. Санкт-Петербург. Академический проект. С. 130.

118. Я.С. Билинкис (1959): *Характеры и время (Основные образы «Анны Карениной»)*. В кн.: Я.С. Билинкис, О творчестве Л.Н. Толстого. Ленинград: Советский писатель. С.306

119. Б.М. Эйхенбаум (1974): *Анна Каренина*. В кн.: Б.М. Эйхенбаум, *Лев Толстой. Семидесятые годы.* Монография. Л.: Художественная литература. С. 188.

su actitud hacia la familia Ščerbáckij, en la que vio un modelo de nobleza antigua, educada y honesta que era muy importante para él. Sus ideas sobre la verdadera aristocracia se basaron en el reconocimiento de los derechos del honor, la dignidad y la independencia, a diferencia del culto actual de la riqueza y del éxito. A Lévin le preocupa el destino de la nobleza rusa y el proceso de su profanación, de lo que habla mucho con sus vecinos latifundistas. No ve el beneficio real de las formas de la economía; se refiere negativamente a las elecciones nobiliarias, como muchos otros logros de la civilización, considerándolos erróneos. Su vida constante en el pueblo, su ocupación, las observaciones sobre el trabajo y la vida cotidiana del pueblo y la aspiración a la convergencia con los campesinos ayudan a Lévin a desarrollar opiniones originales sobre los cambios que están sucediendo alrededor. No es de extrañar que dé una definición amplia y precisa del estado de la sociedad transformada, diciendo que "todo ha cambiado" en la vida. La experiencia propia de la economía y la reflexión sobre las peculiaridades del estilo de vida nacional le llevan a la conclusión independiente de la necesidad de tener en cuenta en la agricultura no solo las innovaciones agronómicas y los logros técnicos, sino también tradicionalmente el carácter nacional del empleado que se entiende como principal participante de todo el proceso. Lévin, incluso, piensa en serio que, basándose en sus conclusiones, se puede transformar la vida, primero en el pueblo pequeño, luego en la provincia y finalmente, en toda Rusia. Además de los intereses económicos e intelectuales, a Lévin también le preocupan cuestiones más complejas. En relación con la necesidad de confesarse antes de la boda con Kitty, Lévin piensa en su actitud hacia la fe, encontrando en el alma solo dudas. Durante la confesión le dice al sacerdote: "Mi pecado principal es la duda. Dudo. Dudo a veces, incluso, de la existencia de Dios". A continuación, los acontecimientos más importantes de su vida —la muerte de su querido hermano, el nacimiento de su hijo— vuelven a obligar al protagonista a pensar en cuestiones religiosas morales y reflexiones sobre el sentido y el contenido de la vida. Sin encontrar en su corazón la fe, Lévin se sorprende al mismo tiempo de que, en el momento de las pruebas, ora a Dios por la salvación y el bienestar de los seres queridos. La búsqueda moral y espiritual se unen en la vida de Lévin con la felicidad familiar, no es de extrañar que Tolstój haga una descripción de la boda de Kitty y Lévin, convirtiéndola en el centro de la obra: el límite entre las partes cuarta y quinta de la novela, que consta de ocho partes.

A Lévin claramente no le satisface el reconocimiento de los límites temporales de la vida, es decir, la falta de sentido de la existencia humana, si esta se basa solo en las leyes biológicas. Los pensamientos y la búsqueda constantes del protagonista para encontrar el sentido de la vida lo llevan, aunque es un marido y un padre feliz, y un propietario acomodado, a la desesperación, al tormento moral y a pensar en el suicidio.

Las respuestas a sus preguntas, Lévin las busca en las obras de los filósofos y los científicos, así como en observaciones sobre la vida de otras personas. Un impulso para continuar la búsqueda en la dirección religiosa y moral es la observación que

ha escuchado sobre el viejo campesino que "vive para Dios" y "se acuerda de que el alma existe". Entonces se enfrenta a una pregunta difícil de resolver para sí mismo sobre la conexión de "conocimiento claro" y la mente, que dicta "la lucha por la existencia", con el bien, cuyas leyes, según su pensamiento, son la manifestación de Dios en el corazón abierto, que es muy difícil de apaciguar con los argumentos de la razón. El camino de la búsqueda espiritual de Lévin no se acaba al final de la novela, el autor lo deja mirando desde la terraza de su casa hasta la vía láctea sin solucionar preguntas eternas para sí mismo. Por lo tanto, el escritor destacó como pensamiento principal y favorito de esta novela "la idea de familia". El final de la novela no es la trágica muerte de Ánna bajo las ruedas del tren, sino la reflexión de Lévin sobre los problemas existenciales.

La crisis. *Confesión*

La crisis creativa de Tolstój en los años 70 estuvo acompañada por una profunda crisis espiritual. En 1884-1887, comenzó a escribir, pero no completó la narración titulada *Las memorias de un loco* (Записки сумасшедшего), cuyo protagonista experimenta estados conocidos por el propio escritor: es derrotado por las convulsiones de la angustia fría y el horror, "angustia espiritual", que le causa un sentimiento de pánico y miedo a la muerte y lo conduce a una "vida apagada". Tolstój llamó a este estado "horror de Arzamás", por el nombre de la ciudad donde le sobrevino por primera vez en 1869, en un período de bienestar completo, y se sorprendió por la desesperanza y la inutilidad de su existencia terrenal. Los resultados de esta crisis fueron evidentes después de la aparición de otra obra titulada *Confesión* (Исповедь) (1882). El propio Tolstój explicó del modo siguiente lo que le sucedió en la frontera de los años 1870-1880: Estalló dentro de mí un conflicto que hacía tiempo que venía preparándose y cuyos signos también hacía tiempo que eran perceptibles en mi interior. Me sucedió que la vida de nuestro círculo —los ricos, los científicos— no solo me empezó a dar mucho asco, sino que perdió todo sentido ... las acciones del pueblo trabajador que crean vida me parecieron un asunto más importante".

En la segunda mitad de los años 1870, Tolstój trata de penetrar en las bases de la vida religiosa, especialmente en 1875. Escribió en su diario que se sentía capaz de dedicar la vida a un gran propósito: "crear una nueva religión que se correspondiera con el desarrollo de la humanidad y la religión de Cristo, pero que estuviera limpia de la fe y de los rituales misteriosos de la iglesia, un religión práctica que no prometiera la felicidad futura, sino que diera la felicidad en la tierra". En la segunda mitad de la década de 1870, el escritor visitó Óptina Pústyń (Оптина Пустынь), un monasterio ortodoxo cercano, que fue uno de los centros espirituales más importantes de Rusia en el siglo XIX, y que visitaron escritores y filósofos como Nikoláj Gógoľ, Alekséj Chomjakóv, Fëdor Dostoévskij, Konstantín Leónťev y muchas otras figuras clave de la cultura rusa. Visitó también el ya mencionado Monasterio de las Grutas (Печерська Лавра), que se encuentra en Kiev, el más antiguo y uno de los lugares santos de la religión ortodoxa oriental, y el monasterio de la Trinidad y San Sergio

(Тро́ице-Се́ргиева Ла́вра), centro espiritual de la iglesia ortodoxa rusa. Al mismo tiempo, Tolstój estudió las principales religiones del mundo.

La búsqueda espiritual y la profunda crisis experimentada, descritas en la *Confesión*, se asociaron en la mente de Tolstój con la imagen de un peregrino que había perdido el camino o un navegante en un barco perdido en el mar que encontró por fin su "costa": Dios y la fe. En *Confesión,* Tolstój da su definición de lo que es la "fe", haciendo depender de ella la oportunidad misma del hombre de vivir o no vivir: "... la fe es el conocimiento del sentido de la vida humana, por el que el hombre no se destruye a sí mismo, sino que vive. La fe es el poder de la vida. Si una persona vive, es que cree en algo". Por lo tanto, como resultado de la crisis experimentada por Tolstój, el escritor llegó a una revisión completa de las posiciones de la vida anterior y la visión del mundo. No solo abandonó los ideales y objetivos de la vida de las personas de su círculo aristocrático, sino que reconoció la única vida moral y significativa del pueblo trabajador, se arrepintió de su vida anterior, describiendo y condenándolo en las páginas de la *Confesión*, recurrió a la fe, reconociendo en ella el "poder de la vida", con la que el ser humano adquiere el sentido de la existencia humana.

En la base de las creencias religiosas de Tolstój se estableció el cristianismo, en el que el escritor reconoció la religión más perfecta y moral. Sin embargo, se basó únicamente en la doctrina moral de Cristo, rechazando su adoración como Dios, teniendo dudas de Su existencia como una persona histórica e incluso viendo cierta ventaja en su ausencia, porque entonces, según el razonamiento del escritor, sería más evidente el valor moral de la doctrina cristiana. Se negó a todo lo que no se le había dado una explicación razonable en las historias del evangelio. En el artículo *¿Qué es la religión y cuál es su esencia?* (Что такое религия и в чем сущность ее?), el escritor siempre apela a la mente del hombre, dando, sobre la base de esto, su definición de religión: "la verdadera religión es la actitud acordada con la mente y con los conocimientos del ser humano, y la relación establecida por él con la vida infinita que le rodea y que vincula su vida con este infinito, determinando sus acciones". Hay que señalar que los contemporáneos de Tolstój destacaban el carácter excesivamente racional de las opiniones religiosas del escritor, cuya doctrina religiosa se distinguía por su carácter moralista, desprovisto de contenido místico y poético. La posición religiosa de Tolstój no puede calificarse como un cristianismo "puro", sino como una desviación herética de él. Esencialmente, se convirtió en una doctrina ética y moralista, influyendo en su visión del mundo y en todas las partes de la actividad creativa y pública.

Confesión es, al mismo tiempo, una obra periodística y profundamente autobiográfica, contiene dos principios: el arrepentimiento público del escritor y la predicación apasionadamente publicista de las nuevas bases de la vida que se le abrieron. Lo que sucedió en este momento con Tolstój y se reflejó en *Confesión* no fue solo una cuestión personal suya. En la visión del mundo del escritor se reflejaron los sentimientos y los pensamientos inherentes a muchas personas de la época, que experimentaron la década de 1870 como el tiempo que mostró con toda

claridad la contradicción de la realidad social histórica y de las reformas liberales. Estas contradicciones no podían evitar que la creatividad experimentara condiciones de crisis, reevaluaciones de opinión o, por el contrario, la creencia de seguir los valores morales tradicionales. *Confesión* reflejó un cierto nivel de estado espiritual de la sociedad y Tolstój, como uno de sus representantes, de forma más aguda que otros sintió las contradicciones de su época, encontrándose más preparado para la expresión objetiva del estado general de la sociedad.

La etapa tardía

Tras la crisis cambia significativamente el carácter de la creatividad de Tolstój: las obras de carácter publicista ocupan un lugar mucho más importante, aparecen obras de arte dirigidas a ciertas capas sociales de lectores. El cambio de la visión del mundo y la orientación a los valores religiosos exigieron al escritor la creación de todas las formas básicas de obras literarias, capaces de revelar y promover los fundamentos de su nueva visión del mundo. Además de las obras literarias, Tolstój crea tratados y artículos filosóficos, religiosos, estéticos, traducciones propias y traducciones del evangelio, etc. Como resultado, en su obra tardía se desarrolló un sistema de géneros lógicamente completado, muy parecido al medieval con su interacción entre los géneros de la teología didáctico-religiosa, publicista y seglar.

El período tardío de Tolstój está marcado por la aparición de importantes obras de diferentes géneros: narraciones, relatos, obras del teatro y la novela *Resurrección* (Воскресение), que de una u otra manera, manteniendo los rasgos específicos del método artístico de Tolstój, conllevan una gran carga didáctica, revelando una nueva visión del mundo del autor.

Un lugar central en la obra del período tardío de Tolstój lo ocupan las narraciones de los años 1880-1890, que están relacionadas entre sí por los temas y problemas que plantea. Entre las narraciones de este periodo destacan *La muerte de Iván Il'íč* (Смерть Ивана Ильича) (1881-1886), *La sonata a Kreutzer* (Крейцерова соната) (1887-1889) y *El diablo* (Дьявол) (1889-1890). Según el propio Tolstój, *La muerte de Iván Il'íč* "es una descripción de la muerte de un hombre corriente"; se basa en una historia real, conocida por el escritor, de la enfermedad y muerte del ex fiscal del tribunal de la ciudad de Tula, Iván Il'íč Méčnikov. El protagonista de esa narración es Iván Il'íč Golovín, el hijo de un funcionario, que hizo una carrera normal para su entorno, una persona corriente en todos los sentidos y que puso deliberadamente en la base de su vida el ideal de subordinarse a las reglas externas de la sociedad y el deseo de orientarse siempre hacia la sociedad de las personas que se encuentran en el escalón más alto de la sociedad. Estos principios nunca cambiaron al protagonista, apoyándolo en todas las circunstancias de la vida, hasta que le afectó una enfermedad incurable, bajo cuya influencia y evolución y la falta de comprensión de los seres queridos, Iván Il'íč, que carece de intereses esenciales, sentimientos profundos y sinceros, y de un verdadero objetivo en la vida, se da cuenta con horror del vacío de su existencia anterior, de la mentira de la vida de

los demás, de que toda su vida, excepto su infancia, era falsa, y de que hay una cuestión esencial: la vida y la muerte, y que la muerte es el momento en que él se libera del miedo existencial y ve por fin la luz.

Si en la narración *La muerte de Iván Il'íč*, el protagonista está experimentando un conflicto agudo, en el que se entrecruzan causas morales, éticas y sociales, en otra narración, *La sonata a Kreutzer*, el escritor vuelve al tema de la familia y del matrimonio, clave en la novela *Ánna Karénina*. Sin embargo, Tolstój profundiza este tema, poniendo en un primer plano la profanación de la institución moderna del matrimonio como relaciones de compraventa. La narración se representa como una confesión del personaje principal, Pózdnyšev, que mató a su esposa por celos, y bajo la impresión de este acto, se replanteó su vida pasada. El protagonista recibe un golpe moral: al recordar su juventud y la historia de la vida familiar, reconoce su culpa, que consiste en que no veía y no quería ver en su esposa a un ser humano, porque no conocía su alma, sino que la miraba como un "objeto de placer". En esta historia se refleja claramente la idea clave, constante en las obras tardías del escritor, de que en las relaciones entre las personas había desaparecido todo lo vivo, lo sincero y lo humano, y de que las relaciones se habían convertido en una mentira y en un cálculo material. Bajo la influencia de estas circunstancias, en la mente de Pózdnyšev, por ejemplo, nace la "bestia" de los celos, que surge de la sensualidad carnal, y de la que no puede liberarse y que conduce al protagonista a un final trágico.

En el intervalo entre el trabajo en las diversas versiones de la narración *La muerte de Iván Il'íč*, Tolstój inesperadamente comenzó a escribir el relato *El diablo*, en el que continuó el tema de las relaciones familiares, la sensualidad y la lucha contra ella. El protagonista de este relato, el noble Irténev, esposo próspero y hombre bastante honesto y fiel, de repente se entrega a una relación con la campesina Stepanída que sirve en su rica casa, sintiéndose derrotado por un indigno y fuerte sentimiento sensual. Tolstój le abre dos opciones al protagonista: el suicidio o el asesinato de Stepanída, pero ninguna de estas formas puede conducir a la resolución del conflicto, ya que este acto destructivo no es capaz de resolver el problema moral del protagonista, por lo que la narración tiene el final abierto.

Los protagonistas de las últimas narraciones de Tolstój son personas corrientes, que no sobresalen de su círculo por ningún talento o dignidad especial. Tal vez, la única excepción a esta regla sea el protagonista de la novela corta *El padre Sérgij* (Отец Сергий) (1890-1898), que había sido en el pasado un brillante aristócrata, el príncipe Stepán Kasátskij, que destacó entre sus compañeros no solo por sus capacidades, belleza y veracidad, sino también por su orgullo y amor propio, que lo obligaban siempre a ser el primero en todo. El príncipe hizo una carrera maravillosa, iba a casarse, pero la noticia de que su novia era la amante del Emperador cambió drásticamente su vida. Deseando elevarse moralmente sobre su entorno y las circunstancias de su vida, se recluye en un monasterio, donde su orgullo se somete a prueba, lucha contra los deseos de los placeres sensuales y sus propias dudas sobre la fe. La lucha contra la "vanidad de vanidades" y contra el amor sensual

que humilla al hombre se convierte en el tema principal de esta historia. El padre Sérgij, al igual que los protagonistas de algunas otras obras tardías de Tolstój, se refugia en el mundo del monasterio, y después se marcha a los Santos Lugares. Por último, es incapaz de ayudarse a sí mismo con ninguna oración, y tras una caída moral vergonzosa, se escapa. El fin de la vida del padre Sérgij se interpreta por Tolstój en el marco de sus ideas religiosas: al liberarse del orgullo, el protagonista manifiesta una humildad total.

— Otra novela corta, *Cholstomér* (*Historia de un caballo*) (Холстомер) (1863-1864, 1885) fue comenzada por Tolstój mientras trabajaba en *Guerra y paz,* y terminada en el período tardío; está relacionada temáticamente con otras obras de este tiempo. El protagonista era el caballo Cholstomér, animal serio que reflexionaba profundamente sobre la existencia, que vivió una larga vida llena de numerosos cambios y desventuras, y que sufrió un verdadero shock a causa de sus observaciones sobre la vida y el comportamiento de la "extraña raza" de los seres humanos, que propagan el concepto de propiedad de los caballos, de la tierra, del agua, de las personas y que "buscan en la vida no hacer lo que consideran bueno, sino comprar tantas cosas como fuese posible". En esta historia, Tolstój utiliza el medio de la antítesis: Cholstomér contrasta con su ex propietario, el brillante príncipe, Nikíta Serpuchovskój, que vivió una vida inútil y que no trajo a nadie ni alegría, ni beneficio ni en vida, ni después de su muerte.

Tras la crisis, Tolstój también escribió obras de teatro excepcionales que continúan las mejores tradiciones del drama clásico ruso. Así, por ejemplo, el drama *El poder de la oscuridad* (Власть тьмы) (1886) se basa en las observaciones del mismo escritor sobre los procesos que tuvieron lugar en el mundo campesino tras las reformas liberales. Esta obra está llena de profundo contenido social y moral, que se revela en parte en su título. En el pueblo domina la oscuridad, cuyo reino se debe al orden capitalista establecido: el dinero y el interés por él destruyen el estilo patriarcal de la vida de la aldea, agravando los problemas que existían anteriormente. La gente comienza a ver en el dinero el único medio que da la felicidad y resuelve todas las dificultades de la vida. El horror y la irresponsabilidad de esta oscuridad es que el mal se vuelve rutinario y deja de ser percibido como tal, lo que conduce a la distorsión más terrible de los conceptos morales básicos y a los crímenes directos. La oscuridad se entiende por Tolstój como la personificación del mal social, y como la oscuridad de la pérdida de la fe cristiana, el pecado y la inmoralidad. En la imagen de Nikíta, el escritor muestra también el camino para superar el poder de la oscuridad a través del arrepentimiento del pecado. Un lugar especial en el drama lo ocupa la imagen de Akím, que se representa como buscador de la verdad y que encarna las mejores partes de la moral patriarcal, pero que al mismo tiempo es pasivo y carece de fuerza de voluntad para luchar activamente contra el mal.

En la comedia *Los frutos de la educación* (Плоды просвещения) (1890), Tolstój muestra un entorno completamente diferente: la acción se desarrolla en la rica casa de de Zvezdíncev en Moscú, cuyos habitantes son personas cultas y edu-

cadas. Sin embargo, muy pronto se descubre que los frutos de su "educación" son muy peculiares: la generación madura está fascinada por el espiritismo de moda, la lucha contra la "infección" y los "microbios", y la generación joven aplica su educación universitaria a la organización de diferentes tipos de sociedades "útiles" (como la sociedad ciclista o la de cría de lebreles), se divierten en los bailes, etc. A esa casa "ilustrada" vienen los campesinos sin tierra, que viven en la pobreza y que no tienen dinero para comprar la tierra a los latifundistas. A pesar de que *Los frutos de la educación* es una comedia, en la imagen de los campesinos se reflejan claramente características trágicas. El conflicto básico de la obra es el choque del mundo de los campesinos pobres con la nobleza "ilustrada" por la posesión de la tierra. Tolstój resuelve este conflicto de una manera cómica, pero detrás de esto hay un terrible abismo social: Rusia está dividida en dos partes en vísperas de las tormentas revolucionarias.

En los años 1900-1904, el escritor escribe el drama *El cadáver vivo* (Живой труп), basado una vez más en una historia real. En un sentido amplio, el tema de este drama es el poder de la ley, ciegamente dominada por el hombre, a pesar de los vivos sentimientos y deseos humanos. En el centro de la obra se encuentra un noble, Fëdor Protásov, cuya imagen no puede entenderse de forma unívoca. La primera impresión que produce es muy adversa: es un borracho que pasa la mayor parte del tiempo con los gitanos, olvidándose de su familia y de sus responsabilidades. Pero al mismo tiempo en el alma del héroe habita la conciencia, es un hombre bueno y verdadero, incapaz de falsificar sus relaciones con la gente, incluida su esposa. Protásov no es un luchador ni un rebelde, aunque en sus juicios y declaraciones denuncia a todas las partes del aparato estatal, la imperfección del sistema judicial y la falsificación de las relaciones familiares. La vida del protagonista termina trágicamente: intentó fingir su muerte y liberar a su esposa, pero el fracaso y la amenaza del juicio lo obliga a acabar con su vida, suicidándose. En la historia de Fëdor Protásov se refleja de forma más completa uno de los temas clave de la creatividad de Tolstój: la salida del protagonista aristócrata de su entorno como un medio peculiar de protesta contra las condiciones de la vida aristocrática habitual pero inaceptable.

— *Resurrección*

A finales de los años 1880, Tolstój escribió la primera versión de la novela *Resurrección* (Воскресение), publicada en la revista *Niva* en 1899. La trama de esa novela se basaba en una historia real, narrada al escritor por el famoso abogado A. F. Kóni. En la nueva novela de Tolstój se unieron estrechamente temas sociales y la tendencia moralista. La trama empieza a desarrollarse durante un encuentro en el juzgado del príncipe Dmítrij Ivánovič Nechljúdov y de una prostituta, Ekaterína Máslova, condenada por envenenar a un comerciante borracho. En esta mujer, Nechljúdov reconoce a una muchacha, la criada de sus tías, que fue seducida y abandonada por él en su juventud. Ekaterína Máslova tiene el destino típico de cualquier muchacha sencilla que servía en la casa de los nobles ricos: tras su seducción por Nechljúdov

la expulsaron de la casa aristocrática, y como carecía de recursos materiales, se convirtió en una prostituta y se encuentra en la cárcel acusada de envenenamiento. De una muchacha pura, sincera y honesta que sufrió profundamente su caída y vergüenza, se convirtió en una persona que dejó de notar, incluso, la contradicción y el deshonor de su posición. El príncipe Dmítrij Nechljúdov continúa la serie de personajes intelectuales de Tolstój, marcando una nueva etapa de reflexión del autor sobre el mundo y la vida. En este sentido, el protagonista es autobiográfico al igual que los personajes de las obras anteriores. Bajo la influencia del encuentro con Ekaterína Máslova en el juzgado, Dmítrij Nechljúdov de repente, decide romper con su pasado, redimirse de la culpa ante Ekaterína Máslova, casarse con ella y dedicarle su vida. Continuando con la relación filosófica de las novelas anteriores, en *Resurrección*, Tolstój representa a una persona que ha violado deliberadamente la ley moral, dejándole solo un camino digno: la resurrección. La trama de la novela se basa en los destinos personales de Dmítrij Nechljúdov y Ekaterína Máslova, pero está construida de modo que su acción se extiende constantemente a expensas de la descripción de la vida en el pueblo, en San Petersburgo y en Siberia con una línea narrativa basada en la oposición del mundo de los ricos nobles y del pueblo. El deseo de Dmítrij Nechljúdov de cambiar el destino de la condenada, Ekaterina Máslova, lo coloca en la posición excepcional entre los dos mundos fuertemente opuestos en la novela: el de los arrestados, los condenados, los infelices y el burocrático, que determina, junto con el gobierno, todas las condiciones de vida del Estado. A diferencia de las antiguas novelas de Tolstój, que reflejaban la imagen del mundo en todo su volumen, en esta novela, el escritor se concentra solo en el aspecto de la vida social de Rusia. En este sentido en *Resurrección* aparece una imagen triste de la vida rusa, basada en la mentira total, la actividad sin sentido de unos y la agonía de los demás. En este contexto, la escena del juzgado, colocada no al final, sino al comienzo de la novela, adquiere un significado muy importante y casi simbólico, que convierte a Dmítrij Nechljúdov de juez en acusado.

En la novela, la distorsión de la imagen real del mundo se combina con la habilidad incomparable de Tolstój para crear una obra llena de contenido social, que se basa en el documentalismo y se caracteriza por una enorme fuerza acusatoria. Los enfrentamientos de Dmítrij Nechljúdov con diferentes representantes de los sectores privilegiados de la sociedad lo llevan a la negación de la economía, la sociedad y el Estado, y a Tolstój le permiten plantear en la novela las cuestiones sociales más agudas de la época: la pobreza y la injusticia de los campesinos, la difícil situación de la población urbana pobre, la ineficacia del aparato estatal y la injusticia de la vida pública.

La novela *Resurrección* se considera una de las más grandes creaciones de Tolstój, pero también una de sus obras más difíciles y uno de los fenómenos más complejos de la literatura clásica rusa. Esa novela puede considerarse un documento peculiar que refleja el estado de ánimo del propio escritor y su visión del mundo en este período. En las páginas de esta obra, Tolstój está presente en todas partes, pero desempeña el papel de maestro severo de la moralidad, que comenta todas

las cosas y, a menudo, este rasgo específico convierte este trabajo en una obra de carácter publicista.

Por lo general, el género de la *Resurrección* se define principalmente como un nuevo tipo de novela social, cuyo carácter innovador se debe a su contenido religioso moralista. Los personajes principales, según el autor, tenían que encontrar su "resurrección" moral. Dmítrij Nechljúdov toma el camino de la superación personal moral, que termina con la lectura del Evangelio, entendido en el estilo de Tolstój y reflejado en el artículo del escritor *¿Qué es la religión y cuál es su esencia?,* en el que rechaza la dogmática religiosa, que en la novela se convirtió en la creación de una escena del ritual religioso en la iglesia, que adquiere un carácter de blasfemia, y que, entre otras cosas, fue prohibida por la censura.

La "resurrección" de Ekaterina Máslova en términos religiosos morales no ocurre: solo se acerca a la "resurrección" al final de la novela, renunciando al matrimonio con Dmítrij Nechljúdov, recuperando la calma y reconciliándose con la vida bajo la influencia de sus nuevos amigos revolucionarios. Aunque Tolstój creía que los revolucionarios eran personas equivocadas, en la novela los retrató con gran simpatía.

En *Resurrección*, Tolstój trató de unir el contenido religioso moral y social, sin embargo el género de la novela social exigía fustigación, acusación y análisis de las causas de la situación social. Una novela religioso-espiritual o religioso-moral por su género no se centra en mostrar lo que existe en la realidad, sino lo "apropiado", lo que "debe ser" que es casi imposible lograr en el marco de la literatura realista. Tolstój trató de combinar lo incompatible dentro de su comprensión de la vida.

Con la aparición de *Resurrección* se relaciona el evento más importante en la vida de Tolstój. En 1901 se publicó la decisión del Santo Sínodo sobre el alejamiento del Lev Tolstój de la iglesia ortodoxa, en la que se subrayaba los rasgos específicos de su mente orgullosa, y en la que constataba el hecho del error herético del escritor y le advertían sobre el peligro de un camino así. Hay que destacar que Tolstój no fue excomulgado, solo fue apercibido; él mismo escribió en su carta dirigida a la iglesia ortodoxa lo siguiente: "...No creo cuando los sacerdotes dicen que tienen fe. Sin embargo, yo creo en Dios, al que reconozco como el espíritu, como el amor, como el principio de todo. Creo que el bien auténtico del ser humano es cumplir la voluntad de Dios, y su voluntad es que el ser humano ame al otro..."

En los últimos años de su vida, el escritor compuso varias obras literarias brillantes, escritas de una manera tradicional, entre otras, la narración *Después del baile* (После бала) y la novela corta *Chadží-Murát* (Хаджи-Мурат) (1896-1904), sobre los acontecimientos de la guerra del Cáucaso y de uno de sus participantes, Hacı Murad (±1790-1852), líder de la resistencia contra el avance ruso. Muchos de los protagonistas de esa novela corta son figuras históricas de ese momento, incluyendo el zar Nicolás I, satíricamente representado, y el gobernador del Cáucaso, Voroncóv. Pero un lugar central en la historia le pertenece al personaje principal, Hacı Murad, cuyas acciones son ambiguas y su carácter, complejo, combinando el valor, la autoestima, la virtud y el orgullo con la venganza y la crueldad.

La obra literaria de Tolstój en el período tardío no fue homogénea, ni estuvo dirigida solamente al lector inteligente. Este periodo presenta una serie de obras destinadas al lector popular. En 1884, por iniciativa de Tolstój y con la ayuda de sus afines y seguidores, se fundó la editorial *El mediador* (Посредник), cuyo objetivo era difundir entre el pueblo los publicaciones literarias y científicas. Para esta editorial, Tolstój preparó un ciclo de historias populares, que son los mejores ejemplos de las obras del escritor para el pueblo. Algunos rasgos específicos de las narraciones populares y su método artístico, en general se desarrollaron bajo la influencia de las tradiciones de la "literatura popular": Tolstój no creó la estilización de la literatura antigua o del folclore, sino que combinó la imagen de la realidad (pinturas de la vida real de los campesinos de su época) con la descripción del mundo ideal y las relaciones ideales. En algunas narraciones predominan los motivos folclóricos, por ejemplo, *Iván el tonto* (Сказка об Иване-дураке...), otras se remontan a los orígenes literarios, *Donde está el amor, está Dios* (Где любовь, там и Бог). La orientación hacia la "literatura popular" influyó en la selección de las historias que se remontan a las fuentes literarias antiguas, *Los dos hermanos y el oro* (Два брата и золото) y *Los dos ancianos* (Два старика).

En el período tardío de su obra, paralelamente a la obra artística, Tolstój presta gran atención a la obra publicista y a la actividad pública, a la comunicación con sus seguidores. Al asumir el papel de "maestro de moralidad" en conexión con la pasión del predicador de la verdad, se estableció una actitud activa del escritor hacia todas las manifestaciones de la realidad: buscó la salida, en primer lugar, de las contradicciones sociales de la vida. Se opuso a la propiedad privada, a la injusticia, a la pena de muerte (*No puedo estar callado* (Не могу молчать) y al uso de la violencia (*No matarás* (Не убий). Tolstój era partidario de las ideas de una distribución equitativa de la tierra. A principios de la década de los años 1890, afectado por los desastres causados por la inseguridad y el hambre, trabajó en el censo en Moscú, en la organización de comedores gratuitos para los campesinos hambrientos. Estas acciones se reflejan en sus artículos *Sobre el censo en Moscú* (О переписи в Москве), *Sobre el hambre* (О голоде) y *¿Hay hambre o no?* (Голод или не голод?)

El rasgo específico de la creatividad tardía de Tolstój es la interacción de su actividad literaria con sus obras publicistas, entra las que cabe destacar las que revelan su nueva visión del mundo: *Confesión* (Исповедь), *Estudio de la teología dogmática* (Исследование догматического богословия), *¿Cuál es mi fe?* (В чем моя вера?) y *¿Qué haremos?* (Так что же нам делать?)

Durante la larga vida del escritor, que comenzó en la era de Púškin y terminó solo unos años antes de la Revolución de Octubre, todos los procesos de la vida espiritual, intelectual y cultural de casi un siglo fueron percibidos libre o involuntariamente, conscientes y reflejados en la conciencia y la creatividad del escritor. En gran parte criado y educado en sus años de juventud por personas y tradiciones culturales del siglo XVIII, Tolstój era una persona del siglo XIX y durante toda su vida fue el portador de la cultura de este siglo. Al mismo tiempo, identificó nume-

rosas tendencias del desarrollo de la literatura rusa y mundial del siglo XX. Estas características de la personalidad del escritor hicieron que su posición en la historia de la cultura rusa fuera única, lo que junto con su genial talento y su propensión a la predicación, contribuyeron al hecho de que Tolstój se convirtiera en uno de los líderes espirituales de su época.

4.1.24. Fëdor Dostoévskij

Fëdor Michájlovič Dostoévskij (1821-1881) enriqueció el realismo con grandes descubrimientos artísticos, profundidad filosófica y psicológica. Su creatividad se relaciona con el periodo de las fracturas sociales históricas de la vida nacional y en su obra literaria se reflejan las aspiraciones espirituales, religiosas, morales y estéticas más tensas de los intelectuales rusos del siglo XIX.

"La idea rusa", presentada por Dostoévskij, se convierte en central para el renacimiento filosófico del "Siglo de plata". La descripción de los rasgos específicos de la conciencia, de la psique humana y de la crisis existencial del ser humano fue captada por los escritores existencialistas; las ideas filosóficamente religiosas y antropológicas, introducidas en el tejido artístico, cautivaron a los grandes maestros de la literatura del siglo XX. Dostoévskij es considerado uno de los precursores del Existencialismo y, probablemente, el mayor representante de la literatura de este movimiento. Novelas como *Crimen y castigo*, *Memorias del subsuelo*, *Los endemoniados*, *Los hermanos Karamázov* y *El idiota* contienen un carácter existencialista en su temática. En la literatura mundial, Dostoévskij es considerado junto a Lev Tolstój como un clásico de primera magnitud.

La década de 1840

Fëdor Michájlovič Dostoévskij, que en 1843 había terminado sus estudios en la Escuela Superior de Ingeniería de San Petersburgo, dejó esta especialidad para trabajar en su primera obra, la novela epistolar *Pobres gentes* (Бедные люди), que le proporcionaría sus primeros éxitos de crítica y, fundamentalmente, el reconocimiento del crítico literario Belínskij. La obra, editada en forma de libro en 1845, convirtió a Dostoévskij en una celebridad literaria a los veinticuatro años. Esta novela fue un brillante fruto de la "Escuela natural": descripciones fisiológicas, una galería completa de nuevos tipos de literatura de clases sociales bajas y un pequeño funcionario como protagonista. También fue evidente un nuevo enfoque para el tipo de "hombre pequeño"[120], que adquirió bajo la pluma del joven escritor

120. "El hombre pequeño" es un tipo de personaje que apareció en la literatura rusa del Realismo, es decir, en los años 20-30 del siglo XIX. El primer modelo de "hombre pequeño" fue Samsón Výrin de la narración de A. S. Púškin *El maestro de postas*. La tradición de Púškin la continuó N. V. Gógoľ en *El capote*.

una personalidad profunda y controvertida; la atención comprensiva del autor a este tipo de personas se combinó con formas innovadoras de revelar la autoconciencia del personaje.

El plan de *Pobres gentes* se relaciona con la asimilación de la experiencia artística de la prosa de Púškin y de Lérmontov, de la prosa de Gógoľ y de las novelas de Balzac. Sin embargo, Dostoévskij interpreta de forma especial la imagen de "hombre pequeño": si en la prosa de Púškin y de Gógoľ, los pobres funcionarios (Samson Výrin de *El maestro de postas* y Akákiji Akákievič Bašmáčkin de *El capote*), de acuerdo con los objetivos del autor, carecían de voz interna y de autoevaluación, el protagonista de *Pobres gentes* Makár Dévuškin se distingue de los personajes puškiniano y gogoliano por el alto grado de reflexión, por el intento de comprender el ser a través de la percepción de la vida miserable de los pobres funcionarios como él, los episodios y los pequeños incidentes en su oficina, así como las situaciones íntimas. El personaje de Dostoévskij, hombre humillado por sus precarias condiciones de vida, de repente "habló en voz alta" en sus cartas sobre varias cosas: sobre la literatura, sobre los derechos de los padres a explotar a los niños pequeños y sobre la dignidad humana. Los horizontes de la conciencia del "pequeño hombre" se han expandido significativamente. Por lo tanto, el realismo ruso fue enriquecido con nuevas posibilidades artísticas.

Además hay que prestar atención a las transformaciones de la vida emocional del personaje principal de *Pobres gentes*, en las que se reflejan las ideas religiosas del mismo autor. El amor del joven por una muchacha, que vive enfrente en una casa pequeña, se recrea fuera del contexto erótico. El sentimiento íntimo de Makár Dévuškin hacia Varvára Dobrosëlova parece un sentimiento paternal: su amor es una especie de sacrificio cristiano del protagonista, que se manifiesta en las acciones pequeñas, pero verdaderamente desinteresadas, que dan al protagonista alegría y la sensación de felicidad auténtica. En este sentido, adquiere gran importancia el nombre parlante del personaje principal, Makár, que procede del griego Μακάριος y significa 'bendito', 'feliz'. Precisamente en esa primera obra literaria del escritor se afirma el modelo filosófico de la persona humana, que vive de acuerdo con las exigencias del ideal religioso del servicio al prójimo. Más tarde en *Los hermanos Karamázov*, este modelo se marcará con un término especial emblemático: el ideal de Madonna. Se trata de que el motivo del amor abnegado y sacrificado que predomina en las cartas de Makár se interacciona con otro elemento clave, el de orfandad real y existencial, que aparece en las cartas de su amada, Varvára Dobrosëlova. Los motivos de la orfandad, la inocencia calumniada, el proxenetismo sucio, el trabajo duro y el matrimonio desigual predominan en las cartas de la protagonista, que son más "épicas" (porque en ellas se expande el cuadro del mundo real) que las de Makár, impregnadas de un elemento "sensible" y de una patética y trágica elevada retórica. Confiando en la tradición y, al mismo tiempo, destruyéndola, Dostoévskij con ayuda de las cartas transmite la psicología de los protagonistas, dotando a ambos participantes en el diálogo de una voz única: el discurso de Varvára Dobrosëlova está bien mantenido, pero es seco, a veces, casi oficial. En cuanto a Makar Dévuškin,

el autor utiliza hábilmente las figuras retóricas y las frases coloquiales, creando la ilusión de un flujo directo de pensamientos y sentimientos, un discurso emocional agitado, un intenso aumento del tono emocional. El escritor revela las profundidades del corazón del protagonista confeso, le permite producir una autoevaluación "pública", y lo que es muy importante, exponer involuntariamente lo que el propio Dévuškin no puede revelar ni evaluar correctamente.

La forma epistolar de la novela y la idea del valor extraordinario de la personalidad, que no depende de la jerarquía de las clases sociales, y la descripción poética de la vida de los pobres de los barrios marginales de San Petersburgo, han reanimado en la novela la tradición del Sentimentalismo. Al desarrollar creativamente el aspecto moralmente filosófico de la prosa sentimental de Karamzín, Dostoévskij señaló la fuente del drama espiritual de los protagonistas: está arraigada en el corazón más "débil" del hombre, en su conciencia conmocionada, en su amor propio hipertrofiado y en la pérdida de una autoestima adecuada. Según el autor, la pobreza y la desigualdad social son factores objetivos, pero solo provocan conflictos internos, por lo tanto Dostoévskij no ve la causa de las crisis existenciales en las circunstancias externas sino en causas subjetivas, personales y, de este modo, profundiza y enriquece el realismo ruso.

Makár siente constantemente que es insignificante: el botón que se desprendió de su ropa sucia y desgarrada y le saltó a los pies de "Su Excelencia", se convierte en un símbolo de vergüenza extrema y de humillación del protagonista. La falta de reconocimiento social, la inseguridad y el miedo a las opiniones de los demás conducen a la pérdida de la autoestima, por eso en las cartas de Makár se repite constantemente el pensamiento de su propia falta de valor e insignificancia, sin embargo el grado extremo de humillación a sí mismo se asemeja a un orgullo "herido", a una dolorosa "ambición". Por lo tanto, de aquí surgen no solo el resentimiento oculto contra las personas, en particular, contra los escritores, que desde el punto de vista de Makár describen a los funcionarios desafortunados de forma incorrecta, sino también el deseo de elevarse, al menos, sobre los siervos, la desesperación y el horror. Se puede decir de Dostoévskij, al describir de forma detallada la subconsciencia de Makár, sembró este grano psicológico del carácter del que más tarde crecerán brotes formidables: la sed de vengarse de todo el mundo por el destino inconfundible, la discordia individualista y la ira desenfrenada.

Hay que subrayar que en esta novela, el autor, al usar un subtexto mitológico, y técnicas del Sentimentalismo y del Romanticismo, supera sus estándares, enriqueciendo su obra con nuevos significados artísticos. Por lo tanto, la tradición epistolar no implicaba recrear la descripción amplia de la vida pública. Sin embargo, Dostoévskij en las líneas profundamente personales de las cartas representa toda una serie de ensayos, que recrean la imagen realista de la vida de los habitantes marginales de los "sótanos de San Petersburgo" y aquí se refleja completamente la personalidad del autor. En *Pobres gentes* comenzó a formarse el llamado "mito de San Petersburgo" de Dostoévskij, que es uno de los componentes del denominado

"texto de San Petersburgo"[121] de la cultura rusa, un metatexto peculiar que se crea en la obra de los escritores de varios siglos. Antes de Dostoévskij, el mito de San Petersburgo ya existía en la literatura nacional, por ejemplo, en la obra de N. V. Gógol'.

El mito de San Petersburgo es un componente filosófico y artístico predominante en la obra literaria de Dostoévskij, y vinculado a la historia, la geografía, la vida cotidiana, y la especificidad social y psicológica de la población de la ciudad de San Petersburgo, que se refleja en el texto a través de las estructuras arquetípicas y que produce motivos simbólicos e imágenes emblemáticas. Así, la desgracia, la falta de condiciones humanas elementales y del aire son los rasgos específicos del interior de la habitación de Makár, de este modo el piso de San Petersburgo se convierte en un símbolo de un espacio "cerrado", en el que el personaje no puede respirar" y destruye a las personas. La propia ciudad de San Petersburgo adquiere rasgos de una ciudad infernal: la Ciudad de la Muerte. Su imagen emblemática está formada, en general, por paisajes urbanos concisos con características como el barro, el frío, la lluvia, el granito húmedo y la niebla, que contrastan con las islas, que se representan como un espacio abierto, donde hay frescura, aire fresco y bosque. La fuente mitológica de esta oposición es evidente: se trata de El Edén y el Diluvio universal. Las asociaciones escatológicas se forman a través de la mención frecuente de los destinos trágicos de los protagonistas menores: el estudiante Pokróvskij muere, la madre de Varvára Dobrosëlova fallece de una enfermedad grave, el funcionario es injustamente despedido, Gorškóv se suicida el día de la decisión judicial favorable de su caso, poco antes de que su hijo menor sea enterrado, etc. Todo eso forma la semántica negativa de la imagen de San Petersburgo. Algunos de estos tipos de habitantes de San Petersburgo están destinados a ser permanentes en la obra del escritor, como, por ejemplo, los niños infelices y el tema de la infancia maltratada y profanada. Sin embargo, el espacio de San Petersburgo en *Pobres gentes* (como texto de San Petersburgo, en general) impregna la idea de la vida en contra de la muerte, la idea de la Providencia. En este sentido, el crítico V. G. Belínskij describió con exactitud el método innovador de Dostoévskij, señalando que el escritor "abrió los misterios de la vida y de los caracteres en Rusia, con los que nadie antes de él había soñado….. *Pobres gentes* es el primer intento de crear una novela social".

— *El doble* (Двойник) (1846).

La trama de *El doble* (Двойник), publicada en 1846, gira entorno a la vida de un funcionario, Jákov Petróvič Goljádkin, que en una ocasión en que fue rechazado en una comida que ofrecía su jefe por el cumpleaños de su hija, su personalidad se "divide" llevando adelante una despiadada lucha interna que enfrenta a un Goljádkin

121. В.Н. Топоров (1995): «Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему)». En: В.Н. Топоров (1995): *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*. Москва. Прогресс:Культура.

sublime con la realidad, un Goljádkin de carne y hueso. Esta novela corta mostró una nueva encarnación de la idea de la dualidad, desarrollada dentro de los límites de la estética del Romanticismo, que en dicha obra, a primera vista, es la forma tradicional de introducir al doble como un personaje especial, conocido por las obras románticas con componente fantástico de E. T. A. Hoffmann y otros autores. Dostoévskij apela a las capas mitológicas de la conciencia del lector, donde el doble o los dobles poseen una naturaleza diabólica y aparecen más a menudo en situaciones previas a la muerte. Sin embargo, el aspecto fantástico mitológico de la dualidad ya aparece aquí inseparable de la dualidad como fenómeno psicológico y está asociado con el aspecto más importante del concepto de personalidad en la obra de Dostoévskij: la conciencia dolorosa y desgarrada es una de las principales características de la personalidad de la "época de transición de la civilización", tal y como entendía su tiempo Dostoévskij. La figura de un funcionario, supuestamente perseguido por un ser humano, similar a él como dos gotas de agua, pero más vanidoso, halagador y afortunado, obtiene un determinismo socio-psicológico. El pobre funcionario se rebeló contra el sistema inhumano, donde muchos años de servicio honesto y la fidelidad al jefe resulta en vano una vez que las pretensiones de él están en desacuerdo con la estricta jerarquía de las normas y valores de los funcionarios. Dostoévskij constata con amargura que en el mundo burocrático es imposible la verdadera hermandad cristiana, como es imposible también la libertad interior en condiciones de falta de la libertad exterior. Pero la rebelión del protagonista acepta formas asociales: son el camino de la ermita los sueños inútiles de autorrealización genuina o los intentos desesperados, por cualquier medio, de ser el centro de atención. El sueño se convierte en una ambición dolorosa, en una locura.

— *La patrona* (Хозяйка) (1847).

La novela corta *La patrona* (Хозяйка) fue la tercera del escritor ruso, tras *Pobres gentes* y *El doble*, y está considerada como una obra enigmática. Fue publicada en la revista *Anales de la Patria* (Отечественные записки) en 1847 y se ambienta en la ciudad de San Petersburgo. Aunque fue considerada por los críticos literarios contemporáneos como un fracaso de Dostoévskij, con el tiempo se hizo evidente que *La patrona* demostró un enfoque innovador frente a las formas conocidas en la literatura y el folclore de modelar la realidad artística, enriqueciendo el corpus de las ideas de las obras tempranas del autor.

Dostoévskij en lugar del tipo agotado de un funcionario, utiliza un carácter psicológico más complejo: el del joven "soñador" Ordýnov, que trata de entender las cosas irracionales básicas de la vida, desconocidas para él, cuya encarnación es la extraña pareja de los dueños del piso alquilado por Ordýnov. Las relaciones incomprensibles que unen a un anciano y a una mujer joven, su pasado misterioso y su actitud interna romántica provocan algo irracional en la mente del "soñador", lo que se explica, en parte, por el hecho de que el motivo del sueño (los sueños, las visiones), muy característico en la poesía del romanticismo, sigue siendo el principal elemento constructivo de *La patrona*. El motivo del caos, la agresión diabólica y el

comienzo irracional destructivo de los sueños del personaje principal de *La patrona* penetrará después en los sueños de otros personajes como Raskól'nikov (*Crimen y castigo*), Dmítrij Karamázov (*Los hermanos Karamázov*), etc.

Ya en *La patrona*, Dostoévskij busca las formas de oposición a las fuerzas del mal: la religiosidad, la fraternidad espiritual, la unidad de la autoconciencia nacional y la conservación de los principios populares en la vida. No es casualidad que las imágenes de Katerína y de Múrin se relacionen con los motivos folclóricos recogidos por el autor en los cuentos maravillosos y en las canciones populares líricas. La imagen de San Petersburgo, gracias a la asociación mitológica con el destino de Sodoma, una vez más —como en *Pobres gentes* y *El doble*— se convierte en una imagen simbólica y adquiere un matiz escatológico.

Hay que destacar que al escritor le atrae la personalidad romántica formada en la atmósfera pública de crisis de los años 1840. Dostoévskij registra la extraordinaria prevalencia, en la vida rusa, de este tipo de soñador, que se caracteriza por la fantasía y la imaginación, relacionada con las imágenes y las ideas del arte romántico y la filosofía, la dualidad espiritual. Sin embargo, el tipo de soñador, creado por Dostoévskij, aparece en diferentes hipóstasis. El tipo de soñador altruista, de "corazón débil", de "corazón bueno" se refleja en *Pobres gentes, Las noches Blancas, La patrona*, *El corazón débil y Nétočka Nezvánova*. El tipo de soñador social utópico, aparece, por ejemplo, en la imagen del narrador de *Los anales de San Petersburgo* (Петербургская летопись) (1847). Un tipo especial de soñador es el protagonista que experimenta un complejo byrónico o napoleónico, que sufre una dolorosa ambición. (*Memorias del subsuelo*)

El realismo del escritor también se manifiesta en estas obras, donde se recrean a personas abandonadas de la sociedad y destrozadas por las circunstancias de la vida. La atención a los pensamientos y sentimientos ocultos del "hombre pequeño" con psique bifurcada, su extraño delirio y sueños fantásticos, enriqueció no solo la creatividad del escritor sino toda la literatura nacional de la década de 1840.

Dostoévskij en la sociedad revolucionaria de Michaíl Petrašévskij.

En la primavera de 1846, Dostoévskij conoció a M. V. Butašévič-Petrašévskij [122], un noble de origen y un socialista de creencias, en cuya casa se reunían jóvenes de formación y ocupaciones diferentes. Las disputas sobre la política actual del zarismo se combinaban con la discusión de los acontecimientos revolucionarios en Europa y con los debates teóricos sobre la forma de transformar la sociedad en una base humanista razonable y justa.

122. Michaíl Vasíl'evič Butašévič-Petrašévskij, conocido como Michaíl Petrašévskij (1821-1866), fue una figura política rusa que popularizó las ideas y principios del socialismo utópico.

Michaíl Petrašévskij, ideólogo de las reuniones de la juventud democrática y seguidor del socialista francés utopista Charles Fourier, rechazó la idea de la acción revolucionaria, intentando lograr la armonía pública, principalmente por el método de convencer a aquellos que tenían capital de la necesidad de las transformaciones sociales. Pasarán muchos años antes de que Dostoévskij diga: las creencias, los argumentos razonables de las cabezas más educadas son a menudo impotentes ante los impulsos individualistas, ante las acciones irracionales y la creencia de que es prácticamente imposible hacer que la gente obedezca las construcciones mentales y las ideas principales es ingenua e, incluso, peligrosa. Pero mientras tanto, en 1846-1849, compartió las opiniones de los compañeros del movimiento revolucionario, cuyo programa fue la destrucción del orden existente y la propaganda de las ideas del comunismo y del socialismo. En las reuniones, Dostoévskij expresaba su opinión contra el régimen de servidumbre y a principios de 1849 entró en un grupo radical de revolucionarios, participando en los planes de creación de una tipografía, donde se imprimían libros y revistas "con el fin de dar un golpe de Estado en Rusia". En abril de 1849, tuvieron lugar detenciones masivas de los participantes en el círculo de Michaíl Petrašévskij, fue arrestado el propio Dostoévskij, que pasó ocho meses en la cárcel con sus compañeros. El 24 de diciembre, junto con veinte compañeros, Dostoévskij estuvo a punto de ser ejecutado. Mas tarde escribiría en su diario lo siguiente: "Nosotros, los seguidores de Petrašévskij, estábamos en el cadalso y escuchábamos la sentencia sin el más mínimo remordimiento ... la inmensa mayoría de nosotros habría considerado una deshonra renunciar a nuestras creencias…… Estaba en la segunda fila y no me quedaba más de un minuto de vida" ¡Y de repente, el indulto! ¿Para qué ese espectáculo tan feo, innecesario y vano? En el último minuto, la pena de muerte fue reemplazada por cuatro años de trabajos forzados. Hay que destacar que en la ciudad de Tobóľsk a la que había llegado Dostoévskij para cumplir trabajos forzados, ocurrió un acontecimiento importante que adquirió un sentido simbólico: Las esposas de los "decembristas" condenados a trabajos forzados, que habían seguido voluntariamente a sus maridos a Siberia en 1826, organizaron una cita con Dostoévskij en la ciudad de Tobóľsk, como si se llevara a cabo un relevo de una generación de revolucionarios políticos a otra; le entregaron un Evangelio, que el escritor guardaría toda su vida. Con este regalo, Dostoévskij recibió un profundo impulso espiritual para cambiar su visión del mundo.

Los cuatro años en Siberia supusieron un tiempo de soledad espiritual. Los condenados, en su mayor parte, campesinos analfabetos y soldados que cumplían penas por atroces crímenes, no podían simpatizar con Dostoévskij como un noble educado y mucho menos compartir sus altos ideales por los que el escritor había arriesgado su vida. Por lo tanto, las creencias sociopolíticas en las que antes el escritor veía la promesa de "renovación y resurrección" de la humanidad se consideraban en Siberia como una ilusión, un "delirio de ensueño". A principios de la década de 1850, Dostoévskij experimentó una profunda crisis espiritual, en la búsqueda dolorosa de nuevos ideales, del sentido de la vida y de los valores comunes. A veces parecía que se había encontrado una solución, así escribe en su Diario: "si se busca

la fraternidad, entonces, debe buscarse en las bases religiosas". Hasta el final de su vida, la sed de fe fue más fuerte que la propia fe, pero esta tensión espiritual puede haber sido el estímulo más poderoso para la búsqueda espiritual del escritor.

Dostoévskij cumplió los trabajos forzados como un revolucionario y un luchador activo por la felicidad de un pueblo al que no conocía; el destino lo llevó con lo más bajo de la sociedad "con ladrones, con personas sin sentimientos humanos y con reglas perversas". De esa experiencia amarga de los trabajos forzados surgió una gran decepción con el hombre, y un horror ante el abismo del mal humano, que dará lugar a la creación de motivos constantes de los terribles vicios humanos y al análisis artístico de acciones destructivas difíciles de explicar. Sin embargo, el escritor, tras experimentar, según él, "el contacto directo con el pueblo", busca y siente "la conexión fraternal con él en la desgracia común". La bondad natural y el alma humana cristiana, la cortesía creativa y, posiblemente, las lecciones humanistas de los socialistas utópicos ayudaron a Dostoévskij a superar esa crisis espiritual. En este periodo, escribe en una carta a su hermano lo siguiente: "la gente es gente en todas partes, y en los trabajos forzados entre los ladrones, yo, después de cuatro años, por fin fui capaz de ver en ellos a personas. Créeme hay personajes profundos, fuertes, admirables, y a algunos no se les puede no respetar, son decididamente hermosos".

Así, en la mente de Dostoévskij aparecen nuevas creencias: según el escritor, un abismo separa las clases nobles del pueblo sencillo, la nobleza debe aceptar la "verdad popular" y su fe; precisamente el sentimiento religioso puede convertirse en un medio de unión con el pueblo.

Las impresiones contradictorias recibidas en los cuatro años de trabajos forzados se reflejaron en el libro *Recuerdos de la Casa Muerta* (Записки из мертвого дома). Este libro, publicado en 1862, es una síntesis de autobiografía, libro de memorias y compendio de ensayos documentales. Todos los fragmentos escritos en géneros diferentes están unidos por un tema principal, la Rusia popular y por la figura de un narrador ficticio, Aleksándr Petróvič Gorjánčikov, personaje de alguna forma, cercano al autor, que siente agudamente la brecha colosal que separa la nobleza del pueblo sencillo, incluso, en los trabajos forzados e, incluso en esas condiciones precarias insoportables. A este narrador pertenece una observación profunda que se representa como fase de la elaboración del concepto de la personalidad por Dostoévskij: en cada uno no solo se esconde el abismo de las fuerzas oscuras, destructivas, sino también en cada uno existe la posibilidad de la mejora infinita, el comienzo del bien y de la belleza. En *Recuerdos de la Casa Muerta*, por ejemplo, se analizan las acciones criminales, a veces inhumanas de personas cariñosas con "corazones débiles", crueldad inexplicable de los seres queridos que parece que se aman, sumisión sin sentido de las víctimas y el terrible hábito de los verdugos de disfrutar del dolor físico y moral de los condenados. Pero el autor, por supuesto, tiene otros recuerdos: en el capítulo sobre el teatro que existía en la cárcel se transmite el deseo interno de los condenados de disfrutar de la belleza y del arte; en el capítulo *La Fiesta de la Navidad* se describe la reverencia que une a todos los condenados en la misa de Navidad, se habla con simpatía de los médicos que salvan de la muerte a los con-

denados castigados cruelmente en la cárcel. En *Recuerdos de la Casa Muerta* por primera vez se refleja de forma clara la antropología de Dostoévskij, que se puede resumir del modo siguiente: "el hombre es un Universo en miniatura".

De fragmentos separados se forma el panorama de la Casa Muerta, que se convierte en símbolo de la Rusia de los últimos años de la era de Nicolás I. En las páginas de este libro, Dostoévskij hace una amarga pregunta retórica: "¿Cuántas personas estupendas por naturaleza murieron en los trabajos forzados?", "murieron en vano los mejores, murieron de forma anormal, ilegal, irreversible. ¿Quién es el culpable? A la pregunta de ¿Quién es responsable del infierno de la Casa Muerta: las circunstancias históricas, el entorno público o cada persona e individuo, dotado de libertad para elegir entre el bien y el mal? Ya en el primer libro de Dostoévskij en los años 1860, la balanza se inclinó por primera vez hacia la segunda respuesta. En los años siguientes, el escritor se centrará en el problema de la libertad humana.

La novela *Humillados y ofendidos* (Униженные и оскорбленные) fue escrita y publicada en 1861. Al igual que en la primera novela, el espacio artístico se implementa en la imagen de un ambiente hostil al hombre de ciudad, y, una vez más, de San Petersburgo. La trama es el amor no correspondido del narrador por una joven infeliz. Precisamente en esa obra aparece por primera vez un motivo persistente y característico para las obras tardías del escritor: el del amor abnegado y del sufrimiento como un destino de corazones verdaderamente cristianos.

El principio de la década de 1860 es el tiempo de la formación de Dostoévskij como pensador ortodoxo, que reflexiona sobre la idea de la identidad rusa y la humanidad.

La ideología del Póčvenničestvo[123]

Esta ideología encontró su expresión, ante todo, en los artículos de carácter publicista que vieron la luz en las revistas *Tiempo* (Время) (1861-1863) y *Época* (Эпоха) (1864-1865), que Dostoévskij y su hermano editaban con sus propios medios.

El levantamiento del pueblo de principios de los años 60 y las reformas de 1861 dieron lugar a la expectativa universal de "una nueva palabra" en la historia del propio pueblo. Pero si los demócratas revolucionarios de los años 1860, liderados por Nikoláj Černyševskij, instaron al pueblo a cambiar violentamente los regímenes existentes, Dostoévskij vio la promesa del bienestar público en otro aspecto: en la

123. El Póčvenničestvo (de la palabra rusa почва que significa 'tierra') fue un movimiento literario, político y cultural ruso del siglo XIX, surgido en la década de 1860. Rechazaba los ideales europeos como universales y abogaba por una defensa de las tradiciones rusas, siendo considerado a veces un término intermedio entre los eslavófilos y los occidentalistas (dos tendencias opuestas que florecían en aquellos años) y otra variedad más de los "eslavófilos". Se opusieron a la influencia del materialismo y utilitarismo europeos en la sociedad rusa. Algunas de las figuras que han sido adscritas a este movimiento fueron Fëdor Dostoévskij, Nikoláj Stráchov y Apollón Grigórev.

fusión pacífica de las clases educadas y del pueblo. La nueva ideología *Póčvenničestvo* se desarrolló bajo la influencia de los eslavófilos. Sin embargo, a diferencia de estos, el escritor vio el camino para lograr el ideal público en la participación de Rusia en los logros de la civilización y el progreso, así como en la educación de las masas, que se consideró el deber de los intelectuales rusos. Al mismo tiempo, él creía que la clase noble educada también debía aprender y percibir la visión original del mundo del pueblo, basada en la idea ortodoxa de la fraternidad universal, en la predicación cristiana de la humildad y del sufrimiento.

La identidad nacional, la "originalidad" y su propia forma de desarrollo, "tomada del espíritu y los principios populares", son las cualidades que, según Dostoévskij, eran ignoradas por los intelectuales occidentalistas, pero que en realidad no son contrarias a la humanidad de la cultura rusa. Según Dostoévskij, el hombre ruso "se compadece de toda la humanidad", el pueblo ruso está destinado a penetrar en las ideas y aspiraciones de otros pueblos y a "sumergirse en una actividad nueva, amplia y aún desconocida en la historia". Dostoévskij predicará hasta el final de su vida la idea mesiánica del pueblo ruso.

Hay que destacar que Dostoévskij, al evaluar a los occidentalistas y a los eslavófilos, afirmaba que en ambas tendencias hay una parte de verdad. Por otra parte, al oponerse firmemente al "partido revolucionario" y sus tácticas radicales, no se negó en absoluto a aceptar los ideales socialistas, interpretándolos sin embargo en el espíritu de la doctrina de Cristo. Por lo tanto, las imágenes del "paraíso terrenal", de la edad de oro y de la "armonía mundial", inspiradas por los mitos eternamente vivos, expresaban esencialmente la fe del escritor en la posibilidad de la base del socialismo, que fue interpretado de modo original. Precisamente "en el sentido de la relación orgánica de todas las personas entre sí, en la simpatía fraternal y en la compasión de una persona a otra "... el escritor vio la base del "socialismo del pueblo ruso", que se contraponía tanto al "utópico" como al "político", es decir, el socialismo revolucionario de los demócratas rusos y los socialistas de Europa occidental".

— *Memorias del subsuelo* (Записки из подполья*)* (1864).

Memorias del subsuelo es una novela corta organizada en dos partes. La primera, dividida en once capítulos breves, se titula *El subsuelo*. Consta básicamente de un monólogo interior del protagonista, un miserable funcionario frustrado, antihéroe contradictorio, enfermizo y excitable, que dirige su charla a un público inexistente. Esta novela reflejó la disputa de Dostoévskij con los demócratas revolucionarios, pero la problemática de la misma adquiere un carácter existencial y no se limita al contexto socio-político. En *Memorias del subsuelo* aparece un héroe ideólogo, que en términos de arte se implementará por primera vez más plenamente en la novela *Crimen y castigo*. El "subsuelo" se entiende por el autor como un complejo específico de ideas y rasgos psicológicos de la personalidad del protagonista que pueden ser originales (no por casualidad al protagonista le llaman hombre paradójico), pero que frecuentemente son poco atractivos o simplemente inmorales. Este

complejo del "subsuelo" como tipo de conciencia y de comportamiento incluye no solo la voluntad constante de "disolverse con todos" y esconderse en su "rincón" idílico, sino también la dependencia eterna de las opiniones, juicios y reacciones de otro, es un cambio constante de sufrimiento por la envidia, por los intentos fallidos de prestar atención a sí mismo, por la conciencia de su caída moral, por los remordimientos infértiles de la conciencia.

La composición de *Memorias del subsuelo* consta de dos partes. La primera es un monólogo del protagonista, desesperado, que revela su visión del mundo. La segunda tiene una trama clara. En general, la forma de género del libro es una confesión llena de revelaciones y sentimientos fuertes e irracionales.

El propio héroe al final de su confesión se llama a sí mismo antihéroe. El autor no le da nombre al personaje principal, que está privado de los valores generalmente aceptados. En el pasado, el protagonista, un joven romántico y bien educado, perdió no solo los altos ideales, sino también los lazos naturales y profundos con el mundo. El aislamiento voluntario es una forma fundamental de su existencia. Día a día, el protagonista solo se comunica con su sirviente, viviendo en un apartamento que se percibe como una protección contra el hostil mundo exterior y le otorga metáforas características como: "mi mansión, mi cáscara, mi estuche".

El personaje principal, dotado de una capacidad intelectual extraordinaria, no se vio realizado como persona pública; siempre fue un perdedor, que encontró en su camino burla y humillación. Mientras tanto, al reconocer el valor más alto de la personalidad, sufre de subestima, incluida la propia, en una palabra, de la falta de dignidad humana. "Mantener la dignidad" es uno de los puntos centrales de su credo de vida. Dado que los caminos generalmente aceptados, que conducen a la autoestima, fueron rechazados y reconocidos como vulgares por el personaje paradójico, entonces busca formas extravagantes. El resentimiento del fracasado determina el carácter vengativo y de protección psicológica primitiva ("me humillaron y yo quería humillar") se convierte en una agresión incesante, incluso, en una amenaza para todo el mundo: él quiere hacer algo asqueroso, abominable, sembrar semillas de destrucción.

Hay que destacar que la confesión del héroe de *Memorias del subsuelo* está llena de pensamientos serios y trágicos sobre las bases profundas no solo de la existencia humana, sino también de todo el mundo. En la mente abierta del hombre paradójico surge la imagen de la "muralla" que simboliza el destino fatal, la presión de las circunstancias inevitables, fatales en el destino del hombre. En el aspecto filosófico de las reflexiones del protagonista, la muralla es el símbolo de la victoria de las leyes impersonales universales sobre cualquier manifestación de la necesidad individual, especial. El hombre, según el héroe desesperado, puede oponerse a ella solo con sus impulsos libres, su voluntad, su "fantasía" ... La libertad, la libertad de deseo, la libertad de la voluntad son lo que puede proteger a la persona del destino fatal. Hay que destacar que precisamente en esa obra, Dostoévskij descubre los problemas que serán objeto de estudio en la escuela especial de pensadores de los siglos XIX-XX, en el Existencialismo.

Al compartir con el protagonista los pensamientos amargos y profundos sobre el hombre, Dostoévskij advierte a sus contemporáneos y descendientes de que la libertad en la conciencia de un "hombre del subsuelo" se convierte en un "capricho salvaje", en una discordia moral.

Al mismo tiempo, el autor necesita las reflexiones del hombre paradójico, para expresar su propia opinión en una disputa actual sobre la naturaleza humana y la sociedad con los demócratas revolucionarios. Dostoévskij en este momento ya está decepcionado con el objetivo final de los socialistas e ironiza sobre las teorías racionalistas de los utopistas y sobre la posibilidad de la armonía social absoluta. El punto central de esa discusión oculta del autor es la imagen del Palacio de Cristal, conocido por los lectores de la novela de Nikoláj Gavrílovič Černyševskij *¿Qué hacer?,* que aparece en el capítulo titulado *Cuarto sueño de Véra Pávlovna* y simboliza la realización de los principios comunistas, que se representa como el paraíso terrenal para todos. Sin embargo en *Memorias del subsuelo,* el Palacio de Cristal se convierte en símbolo de una calculada perspectiva social muerta, el personaje principal expresa metafóricamente la opinión de la siguiente manera: "tengo miedo del edificio de cristal indestructible, al que ni siquiera se puede irritar enseñándole la lengua". Dostoévskij cree que el "paraíso terrenal" es imposible también porque la naturaleza del hombre es insondable, impredecible e irracional, por lo tanto el mismo ser humano es capaz de destruir cualquier reino de armonía, debido a su propio deseo libre, sus caprichos más salvajes y su imaginación, irritada hasta la locura.

— *El jugador* (Игрок) (1867)

Esta obra completa el primer ciclo de cinco novelas muy significativas del escritor, iniciado por *Pobres gentes*, al que algunos investigadores las llaman "Pentateuco" de Dostoévskij por analogía con el Pentateuco de Moisés. Fue escrita en 1866 y publicada en 1867. La narración se desarrolla en primera persona, desde el punto de vista de Alekséj Ivánovič, tutor de una familia rusa, que vive en la ciudad alemana ficticia de Roulettenburg, a través de cuyo nombre parlante (derivado de рулетка *ruleta*) se crea el espacio específico artístico del juego, que de acuerdo con la voluntad del autor prácticamente está muy alejado no solo de Rusia, sino también de todo el mundo exterior. El centro de este espacio específico es la casa de juego, en la que se unen todas las líneas narrativas relacionadas, que se representan como "lugares de escenario" convencionales, donde la vida en sí no se vive por los personajes sino que se juega. La modalidad de juego se convierte en determinante en el comportamiento de los personajes principales y secundarios, se trata de la lucha con las fuerzas trascendentales en la mesa de la ruleta, de gestos teatrales y de poses de los héroes, así como de experimentos sociales y psicológicos. La realidad, como tal, pierde su valor en la mente de los participantes en el "juego", que está presente en todos los aspectos de la vida, y que le da al personaje principal, Alekséj Ivánovič, una sensación de libertad interna, pero ilusoria, al igual que es ilusoria la imaginaria posibilidad de utilizar el cálculo, la intuición, las reglas de

juego de la ruleta para vencer el destino y encontrar el único significado en el hecho de que está privado notoriamente de los vínculos con el mundo de la autenticidad. El personaje principal elimina alternativamente de su vida todos los roles sociales, excepto uno, el papel efímero del jugador.

En la novela *Crimen y castigo*, que Dostoévskij escribió simultáneamente con *El jugador*, la conciencia del héroe también se reducirá en gran medida, pero no se centró no en la ruleta, sino en la peligrosa combinación intelectual.

— *Crimen y castigo* (Преступление и наказание) (1866)

Esta novela marca el comienzo de la etapa más madura y productiva ("tardía") de Dostoévskij y la aparición de un nuevo tipo de novela en la literatura mundial. Fue publicada por primera vez, en 1866, en la revista *El mensajero ruso*.

Hay numerosas interpretaciones sobre esta gran obra. Por un lado, los investigadores destacan un nuevo tipo de carácter del protagonista, que estrechamente se relaciona con la búsqueda espiritual del mismo autor. Así, por ejemplo, B. M Ėngeľgárdt, que la califica como "novela ideológica", subraya que precisamente el ideologismo se convierte en el rasgo específico más importante de las novelas tardías de Dostoévskij, porque el principio de modelar el mundo se relaciona en la novela con las diferentes ideas que expresan los personajes de la novela. Se trata del sistema personal de opiniones o de la idea apasionada (la idea de Napoleón y Rothschild, en *Crimen y castigo*), la idea social típica de generación, de clase, de grupo (la idea de igualdad interpretada por Šígalëv de forma vulgar y primitiva en *Los demonios*), y la idea de escala nacional o universal ("Quien no tiene raíces, no tiene a Dios en su alma" en *Los hermanos Karamázov,* y en *El idiota*). Además, en las novelas de Dostoévskij se encuentran grandes generalizaciones artísticas de las ideas históricas principales: las ideas cristianas, socialistas, comunistas y burguesas. Por lo tanto, en el centro del sistema de los personajes de las novelas se presentan a héroes ideólogos que tienen ideas diferentes: Raskóľnikov, Svidrigájlov (*Crimen y castigo*), Mýškin, Ippolít Terénťev (*El idiota*), Stavrógin, Kiríllov, Šígalëv (*Los demonios*), Arkádij Dolgorúkij, Versílov, Kraft (*El adolescente*), el anciano Zosíma, Iván y Alëša Karamázov (*Los hermanos Karamázov*), etc. En este sentido, el principio de la orientación artística del héroe en el entorno es una u otra forma de su relación ideológica con el mundo.[124]

Por otro lado, Michaíl Bachtín en su obra *Problemas de la poética de Dostoévskij* consideró la desventaja del concepto de B. M Ėngeľgárdt en que él monologiza el mundo de Dostoévskij y lo lleva al monólogo filosófico que se desarrolla dialécticamente. Bachtín afirma que el diálogo es una característica esencial del pensamiento artístico de Dostoévskij, se produce una "situación de diálogo" entre

124. Б.М. Энгельгардт (1924): *Идеологический роман Достоевского.* В кн.: Достоевский: Статьи и материалы. Л. Мысль. 1924. С. 93.

el autor y el protagonista, entre los propios héroes, entre el escritor y la realidad, entre el autor y el texto. Al destacar este rasgo específico de Dostoévskij, Bachtín escribió: "... todo en la novela de Dostoévskij se convierte en diálogo con la oposición dialéctica como su centro... Es característico de las novelas "la exposición dialogada interior…El diálogo va hacia dentro en cada palabra de la novela, en cada gesto, en cada movimiento mímico del protagonista... lo que determina la aparición no de una sino de varias voces,"[125].

El diálogo de la conciencia del autor y de "otra conciencia" del ser humano es la base ideológica estética de otro principio constante, constructivamente significativo de la visión del mundo en las novelas tardías de Dostoévskij: la polifonía. Tomado de la teoría de la música, el concepto de polifonía, es decir, de "voz múltiple", fue metafóricamente transferido por Michaíl Bachtín a la obra de Dostoévskij para indicar la inconsistente división de las "voces" individuales (de las "verdades" y las conciencias diferentes), la libertad y la independencia de la conciencia del héroe en relación con el autor y la igualdad de posiciones de los personajes y del autor. El punto de vista del autor no debe ser visto de forma directa, sino solo a nivel de la poética de la novela. También se deben distinguir las imágenes del autor-narrador y del autor creador del texto, que en el nivel ideológico estético conserva la posición de evaluación superior.[126] La concepción del investigador sobre el diálogo y la polifonía de Dostoévskij todavía siguen provocando opiniones contradictorias de los teóricos y críticos.

Respecto a la novedad del género de las novelas de Dostoévskij, hay que destacar que Michaíl Bachtín describió las construcciones de género, que determinaron la poética de muchas novelas del escritor: son el método socrático o debate socrático y la sátira menipea, que se remontan genéticamente a la cultura popular del carnaval. De aquí surgen los rasgos específicos de las novelas y algunas otras formas de género, como la búsqueda de la verdad por el protagonista en las esferas existenciales, la organización del espacio artístico según el modelo mitológico (infierno-purgatorio-paraíso), los experimentos morales y psicológicos, la ciencia experimental, el naturalismo, problemas actuales, etc.[127]

Crimen y castigo se basa en el género de novela policiaca, cuya intriga criminal aventurera determina la trama y más tarde actúa en la línea narrativa exterior (el asesinato, los interrogatorios, las acusaciones falsas, la confesión en la comisaría de policía y los trabajos forzados) y posteriormente se esconde detrás de las insinuaciones y analogías. Sin embargo, la trama clásica de la novela policiaca tradicional

125. М.М. Бахтин (1963): *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва. Советский писатель. С. 36-59.

126. М.М. Бахтин (1963): *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва. Советский писатель. С. 79-87.

127. М.М. Бахтин (1963): *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва. Советский писатель. С. 93-107.

se destruye en la de Dostoévskij: no hay secretos del crimen como tal, el autor inmediatamente presenta la figura del asesino al lector, las fases de la trama no se determinan por el progreso de la investigación policiaca, sino por el movimiento doloroso hacia el arrepentimiento del asesino. Además, el delito no se considera un acto ilícito de un individuo y su revelación no es como un "ejercicio puramente analítico", habitual en este género. En el contexto de su búsqueda moral y espiritual, el crimen para Dostoévskij no es tanto una manifestación del ser humano patológico, moralmente enfermo, cuanto una muestra de la inseguridad pública, una huella de los pensamientos peligrosos y destructivos que penetran en la mente de la gente joven.

Además hay que destacar que en el sistema novelesco de *Crimen y castigo* se combinan tradiciones diferentes: la tradición puškiniana (estructura de diálogo y final abierto), la gogoliana (hiperbolismo de los sentimientos y pensamientos, elementos místicos), la de la literatura rusa medieval (la metafísica religiosa) y la de William Shakespeare, que consiste en introducir el principio de la tragedia de Shakespeare en la estructura novelesca, creando un género nuevo: la novela-tragedia. En este sentido se puede determinar el género de *Crimen y castigo* como una novela-tragedia social psicológica, filosófica y polifónica. El principio clave polifónico adquiere gran importancia y determina rasgos innovadores de la novela como: el hecho de que cada personaje tenga su propio mundo interior (su punto de vista personal), la interacción de mundos diferentes, "el coro" de voces diferentes y el dominio del diálogo-discusión. La trama incluye tres líneas narrativas diferentes: la historia del crimen de Raskól'nikov, la de la familia de Marmeládov (de carácter histórico-social) y la de Dúnja Raskól'nikova y Svidrigájlov (de carácter sentimentalista).

El conflicto en su forma más general se expresa por el título de la novela, que es simbólico y tiene varios significados. El crimen es la primera de las dos esferas de la composición de la novela, su centro es el episodio del asesinato de la vieja usurera y su hermana embarazada, que relaciona las líneas de conflicto y todo el tejido artístico de la obra en un nudo apretado. El castigo es la segunda esfera. Estas dos esferas al cruzarse e interactuar, obligan a los personajes, al espacio y al tiempo, a los objetos representados, a los detalles de la vida cotidiana, a los detalles de las conversaciones, a las imágenes de los sueños y a los pasajes de los textos, etc., es decir, a todo el sistema de imágenes, a reflejar el significado y la visión del mundo del autor.

Hay que destacar que el tiempo artístico se expande hasta el tiempo histórico mundial, más precisamente, histórico legendario. A los acontecimientos de hoy se acerca el tiempo del nuevo Testamento: la vida terrenal de Cristo, su resurrección y el tiempo del próximo Fin del Mundo. Las palabras de Marmeládov sobre el Juicio Final en la víspera del asesinato se entienden en la novela como una advertencia para Raskól'nikov; la lectura de la parábola de la maravillosa resurrección de Lázaro por Cristo se convierte en una motivación directa y poderosa para su arrepentimiento. El sueño simbólico que vio Raskól'nikov durante los trabajos forzados en Siberia sobre una plaga mortal que golpeó a los seres humanos, causa analogías con el resultado trágico de la historia terrenal en el Apocalipsis. Una alternativa histórica

legendaria inesperada se relaciona con el tiempo artístico del epílogo, que gracias a una referencia directa al antiguo mito de Abrahán, el ancestro de los pueblos judío y árabe, el "padre de todos los creyentes", se relaciona retrospectivamente con el comienzo de los tiempos, "antes de la historia". El protagonista se encuentra en una nueva y hasta ahora completamente desconocida realidad, y el nombre de Abrahán en el contexto emblemático de la novela simboliza la sed espiritual del personaje principal.

El espacio artístico en la novela también tiene sus peculiaridades. Así, en el episodio simbólico fantástico del último sueño de Raskól'nikov, adquiere una escala verdaderamente cósmica; en el epílogo, Siberia, donde se encuentra Raskól'nikov, condenado a trabajos forzados, se asocia con el Calvario y con la tumba del Señor, donde Cristo resucitó. Además, en la novela aparece la imagen metafísica de San Petersburgo que se construye a través del mosaico de reminiscencias y alusiones; (Púškin *El jinete de bronce*, Gógol' *Narraciones de San Petersburgo*), la imagen de San Petersburgo se convierte en símbolo del caos moral, del mundo destructivo: aparecen los motivos clave del frío, de la oscuridad y de las formas muertas; los colores simbólicos (la combinación del amarillo y del rojo como señal filosófica del mundo loco y vicioso).

En general, el plan simbólico de la encarnación del conflicto del crimen y del castigo es estructuralmente rico y funcional. La condensación de los símbolos se encuentra en un episodio de la trama (la lectura de la parábola del Evangelio), y en las imágenes condicionales, mitopoéticas o "históricas" (los sueños, el motivo de la resurrección de Lázaro, Napoleón), y también en los detalles que adquieren significados metafóricos en el contexto de la novela, entre ellos, por ejemplo, destaca la imagen del hacha y del reloj antiguo de plata que le regaló su padre a Raskól'nikov, que se enriquece con nuevos significados indirectos en el contexto del crimen cometido por él: en la parte posterior de este reloj aparece representado un globo, que simboliza la unidad de todos los seres humanos (ya cristianos) de la tierra, que aspiran a establecer la armonía (el Reino de Dios) en la tierra, y la continuidad de las generaciones, aunque puede interpretarse como símbolo de la responsabilidad por todo el mundo (el globo es una especie de "potencia") y, al mismo tiempo, en la escala del destino personal de Raskól'nikov, es el símbolo del tiempo pasado existencialmente bueno antes de su caída moral, es decir, antes del asesinato. No es casualidad que Raskól'nikov venda a la usurera este reloj, la herencia de su padre, y en el contexto simbólico, la herencia de Dios poco antes del asesinato.

Otro detalle simbólico significativo, relacionado con el motivo del crimen es, como ya se ha dicho, la imagen del hacha (el emblema del crimen): en el episodio del asesinato, el hacha no está dirigida a la victima, sino al mismo Raskól'nikov. Dicho episodio se construye en primer lugar como una alegoría del suicidio espiritual de Raskól'nikov, y en segundo lugar, como una metáfora de la elección moral del personaje principal.

Entre los topónimos simbólicos se distingue la Plaza Sennája, donde se encuentra el camino de Raskól'nikov a la comisaría de policía, que se asocia en sus significados mitológicos con el camino de Cristo al Gólgota. Precisamente es en la Plaza Sennája, donde Raskól'nikov se pone de rodillas persignándose, besando la tierra, y se inclina a los representantes de la misma "tierra", y en esto consiste el sentido ideológico del símbolo. Además, la Plaza Sennája se convierte en una intersección existencial: el arrepentimiento público es un punto vital en la evolución del héroe.

Por lo tanto, hay que destacar que numerosos nombres parlantes, el simbolismo del color, los topónimos simbólicos, etc., a través del sistema simbólico como parte de la poética de la novela, forman las oposiciones de la vida y la muerte, el bien y el mal, el pecado y la virtud, medios aceptables e inaceptables para lograr el objetivo.

La frontera de estas oposiciones existenciales pasa a través de la imagen central de la novela: Rodión Raskól'nikov. El protagonista se representa como una figura extremadamente controvertida, incluso doble, bifurcada. Este rasgo específico se refleja en su nombre y apellido parlantes: el nombre *Rodión* fonética y etimológicamente se relaciona con las palabras rusas positivas родина ('patria'), род ('generación'), родной ('natal'), etc. El apellido *Raskól'nikov* semánticamente se relaciona con la palabra rusa раскол ('cisma', 'escisión'). Además, los detalles simbólicos en la descripción de la habitación del protagonista no solo forman una estructura generalmente emblemática (la habitación es similar a un ataúd), sino también un fondo de motivación psicológica del crimen. Por lo tanto, el autor realista intenta mostrar la conexión del estado psicológico y el estilo de vida, el ambiente, es decir, cómo una persona experimenta la influencia de los obstáculos. Sin embargo, la interacción de las circunstancias de la vida y la conciencia del héroe no puede reducirse a una dependencia causal. Viviendo en la pobreza y en condiciones insoportables, Raskól'nikov no pierde el desinterés ni el altruismo ni la capacidad de empatizar. Pero los nobles impulsos del alma se apagan con los malos razonamientos: la confrontación del sentimiento y del pensamiento amargo, escéptico, es una característica de muchos personajes ideólogos de Dostoévskij. En *Crimen y castigo* se representa una persona con la psique dividida, con contradicciones incompatibles: se caracteriza, por un lado, por la crueldad y la agresividad y, por otro, por la compasión profunda y la filantropía. Destacamos el importante detalle del método creativo: el autor no solo describe la división interna del protagonista, sino que también, utilizando la experiencia artística de la novela *El doble*, introduce en ella a los personajes que duplican a Raskól'nikov y refuerzan sus características esenciales.

Los fenómenos de la vida intelectual de Raskól'nikov se someten jerárquicamente a su mundo de sentimientos y a sus acciones. Es un generador y, al mismo tiempo, realizador de ideas, pero la idea le atormenta, le afecta, y él empieza a depender de ella y a destruir todos sus sentimientos puros. El escritor, tras analizar los motivos del asesinato, por un lado, constata que la teoría de Raskól'nikov se basa en la dura experiencia de la vida del protagonista, en su "verdad", y en la "justicia" interpretada por él de modo subjetivo, en la inseguridad personal, la falta de empleo, en la verdad sobre los sufrimientos de su familia, en la verdad sobre

los niños desnutridos que cantan por un pedazo de pan en los restaurantes y en las plazas, en la realidad despiadada de los que viven en desvanes y sótanos. En estas terribles realidades es justo buscar las causas sociales del crimen que se entiende por Raskól'nikov como rebelión contra la realidad cruel, aunque primeramente esa rebelión se encarnó solo en las construcciones mentales del héroe.

Pero, por otro lado, al negar mentalmente el mal existente, Raskól'nikov no ve ni quiere ver lo que le enfrenta; niega no solo el derecho legal, sino también la moral humana. Está convencido de la banalidad de los nobles esfuerzos: "Las personas no cambiarán hacia mejor y nadie las rediseñará y no valen la pena esos esfuerzos". Además, el héroe se convence de la falsedad de todos los cimientos públicos y trata de poner en su lugar, los otros inventados por él mismo como lema: ¡Viva la guerra infinita! Esa pérdida de fe, este escepticismo profundo y la sustitución de valores se convierten en la fuente intelectual de la teoría y la práctica criminal de Raskól'nikov. El mundo moderno es injusto e ilegal en la mente de Raskól'nikov, pero, por otro lado, el héroe no cree en un futuro de "felicidad universal" porque el ideal de los socialistas utopistas parece inalcanzable para él: "No quiero esperar la "felicidad universal". Yo también quiero vivir, o mejor no vivir".

Este motivo de la arbitrariedad que surgió ya en *Memorias del subsuelo* se repite en *Crimen y castigo* ("yo vivo una vez, yo también quiero..."), convirtiéndose en el motivo de autoafirmación a toda costa. Precisamente del enorme egoísmo y del orgullo, inherentes al protagonista, nace el culto a la arbitrariedad que se convierte en base psicológica de la teoría del crimen.

La teoría de Raskól'nikov se describe en un artículo de periódico que fue publicado seis meses antes del crimen, y se vuelve a contar por dos participantes de un encuentro: por el detective Porfírij Petróvič y por Raskól'nikov. El diálogo después del asesinato en el apartamento del detective Porfírij Petróvič es un episodio crucial, culminante en el desarrollo de la idea del conflicto. El pensamiento principal, en que cree Raskól'nikov, se expresa de forma concisa: "Las personas, según la ley de la naturaleza, se dividen en dos categorías: en inferiores (ordinarias), es decir, en el material que sirve solo para el nacimiento de ellos mismos, y en personas, propiamente dichas, es decir, que tienen el don o el talento para decir en su entorno una nueva palabra".

La misma teoría de Raskól'nikov parece dividir la sociedad, porque se basa en la idea de la élite (selección) y el desprecio hacia la parte principal de la humanidad. Para reforzar su teoría, Raskól'nikov apela a los nombres de personalidades eminentes, figuras históricas y ejemplos de la historia mundial. Así en la cabeza de Raskól'nikov, la imagen de Napoleón de figura específica, histórica se convierte en simbólica: para él, es el símbolo del poder absoluto sobre la gente, y sobre la historia, y, lo más importante aún, sobre las leyes principales de la vida, el símbolo de la arbitrariedad sin límites. Para justificar su teoría inhumana, Raskól'nikov utiliza el razonamiento sobre las leyes de la naturaleza, y la reflexión sobre el movimiento de la humanidad hacia el objetivo, sobre el cambio del presente por futuro. Incluso exponiendo el artículo verbalmente, Raskól'nikov hábilmente recurre a argumentos

demagógicos astutos, se basa en las leyes filosóficas y en observaciones precisas de la vida. Pero en la demagogia hay una trampa oculta, un peligro terrible. Todos los argumentos están diseñados para convencer de que el material humano, la masa, las personas corrientes están obligadas a ser obedientes, y los seres humanos extraordinarios —los destructores del presente en nombre de los mejores— tienen derecho a pasar a través de cualquier obstáculo: "a través del cadáver, a través de la sangre". En el discurso del personaje principal aparece una frase clave: "derecho al delito".

Por lo tanto, Raskól'nikov trata de abolir de forma autodestructiva lo que (malo o bueno) la humanidad preservaba de la autodestrucción: el veto al crimen contenido en los mandamientos religiosos, las leyes escritas o no escritas, las prohibiciones morales, no importa lo cambiable que históricamente sea este concepto. "Yo maté el principio", afirma de forma segura y cínica después del asesinato de los indefensos. Los obstáculos que separan la acción moral de la inmoral, la humana de la inhumana, que con frecuencia llevan a la gente al borde del abismo, según Raskól'nikov, son "los prejuicios, solo miedos".

Uno de los principales motivos del delito de Raskól'nikov fue el intento de afirmar el derecho a la arbitrariedad sin límites, a la libertad no limitada por las leyes morales. De ahí surge el segundo motivo fundamental del delito: la prueba de sus propias fuerzas, su propio derecho al delito. Es en este sentido en el que deben entenderse las palabras de Raskól'nikov dirigidas a Sónja Marmeládova: "He matado para mí mismo". La explicación es extremadamente transparente: "quería comprobar si yo era una persona ordinaria o extraordinaria". Obsesionado con el enorme engreimiento, el protagonista quería liberarse de "prejuicios" como la conciencia y la compasión. Las ambiciones teúrgicas de Raskól'nikov constituyen una rebelión multitudinaria contra Dios y este es el motivo más importante del crimen, al igual que es la parte más significativa del problema de la novela. Raskól'nikov trata de refutar a Dios, a pesar de sus declaraciones de que cree en Él y en la nueva Jerusalén.

Hay que destacar que en la teoría de Raskól'nikov se reflejaron las ideas de su época sobre las cualidades específicas y los derechos de la persona, cuyas posibilidades apenas superan los límites de la tierra. En la forma artística de la novela, Dostoévskij predijo las ideas del tiempo, que flotaban en la atmósfera intelectual de Europa. Dos décadas más tarde, el filósofo alemán Friedrich Nietzsche crearía una teoría poética, una doctrina casi mítica sobre el ideal sobrehumano, liberado de la moralidad, destinado a destruir todas las vidas falsas, dolorosas y hostiles en su obra *Así habló Zaratustra*. En la cultura europea surgirá el culto de una persona fuerte, un individualista que supera todo en su camino a través de su propia voluntad y sin mirar hacia atrás, hacia las normas éticas y religiosas.

Pero si el filósofo alemán canta al superhombre, convirtiéndolo en un mito cultural poético, Dostoévskij en su novela advirtió sobre el peligro que conlleva el nihilismo y la arbitrariedad sin límites (la libertad no limitada por las leyes morales) tan popular en las mentes de algunos contemporáneos. Este peligro se expresa más claramente en el último sueño de Raskól'nikov, en el que de forma metafórica se describe cómo las masas de personas, seguras de la posesión de la

verdad, se mataban entre sí, sin piedad. Las pesadillas de la noche de Raskóľnikov son la última fase del castigo. Su esencia consiste en las experiencias dolorosas de lo que ha hecho, en los sufrimientos que llegan al límite, después de los cuales hay solo dos resultados mutuamente excluyentes: la destrucción de la personalidad o la resurrección espiritual.

Pero el castigo, como el crimen, adquiere diversos significados en la novela. Es polifacético, está a la vez fuera de Raskóľnikov y dentro de él. Inmediatamente después del asesinato, al despertarse en su propia habitación, Raskóľnikov siente el horror físico de lo que había cometido. Fiebre, pesadillas nocturnas, delirio, la sensación de que se está volviendo loco, son los castigos que la naturaleza misma impone inevitablemente a quien se rebele contra ella, contra la vida. Lo inevitable es la alienación, la soledad desesperada, incluso en el círculo de los más cercanos, de su familia. Después de haber cometido el pecado más doloroso, Raskóľnikov se da cuenta de que tras el asesinato él se apartó, se alejó de la gente y eso fue "una sensación dolorosa" y el castigo por su soberbia y el desprecio hacia las personas corrientes porque están rotas las conexiones entre él y la gente.

El castigo se hace especialmente severo y doloroso, porque la "teoría" capturó el corazón compasivo de Raskóľnikov: "el espíritu infectado" condujo a la ira, a la incredulidad, "él ya era un joven escéptico, distraído y, por lo tanto, cruel", —así el autor revela un vínculo psicológico de las creencias, las emociones y el carácter del héroe

En este contexto, surge una idea errónea y perversa de su propio acto. Después del asesinato dentro del alma de Raskóľnikov surgen los sentimientos de temor, de repugnancia por sus actos, de alienación, y, por último, de los remordimientos de la conciencia, pero todas esas emociones naturales le parecen una debilidad del ser humano y que le impiden superar esa "prueba" de sangre. En este sentido, Raskóľnikov está atormentado por no soportar su crimen. Este es el castigo que se impone a sí mismo. En general, es falso, artificial, es el mismo pecado, desde el punto de vista del autor cristiano, son pasiones oscuras, no parecen verdadero sufrimiento.

La liberación de esas pasiones oscuras comienza lentamente, cuando Raskóľnikov encuentra a una persona que es capaz de comprenderlo por completo, con empatía activa y con amor para aliviar su sufrimiento. De acuerdo con la lógica paradójica del mundo del arte de Dostoévskij, este tipo de persona es una prostituta. En el conflicto moral y psicológico del bien y del mal hay un episodio culminante en el que una pecadora lee al asesino la parábola Evangélica de la resurrección de Lázaro y esto hace que Raskóľnikov se arrepienta. En la pecadora Sónja Marmeládova, el escritor descubre la apariencia de una guerrera santa y cristiana. El sacrificio y el amor abnegado de Sónja iluminó con una nueva luz la vida de Raskóľnikov y la misma imagen de esta adquiere una profundidad humana y un matiz bíblico.

En el doloroso camino de deshacerse de su teoría, Raskóľnikov por voluntad del autor conoce a Lúžin y Svidrijáilov. Las imágenes de personajes inmorales demuestran por un lado el grado de propagación del mal, y por otro, el reflejo de

las malas intenciones de Raskól'nikov. La imagen de Svidrigájlov se considera con razón un descubrimiento artístico de F. M. Dostoévskij. En él se encarna el tipo de persona, capaz, por un lado, de disfrutar cínicamente de los frutos de sus actos delictivos, y por otro, de buscar el ideal, el alto amor. Raskól'nikov ve en la personalidad de Svidrigájlov su reflejo deformado, su dualidad y sus rasgos contradictorios. Estos héroes son gemelos psicológicos. Sin embargo, a diferencia de Svidrigájlov, Raskól'nikov encuentra su propia salida de la trágica situación: no el suicidio, sino el arrepentimiento.

El renacimiento espiritual del protagonista en la novela se describe de forma bastante convencional, o más bien solo se prevé. Sin embargo, la doctrina religiosa de Dostoévskij sigue siendo inviolable: el hombre, tras haberse purificado gracias al sufrimiento, tras haber alcanzado la verdadera fe, es capaz de revivir espiritualmente.

— *El idiota* (Идиот) (1868).

Esta novela, en la que el escritor trabajó en Suiza y en Italia, fue publicada en 1868, dos años después de *Crimen y castigo*, pero todavía estaba tratando de representar a su contemporáneo en su "amplitud", en situaciones y condiciones extremas, inusuales en la vida. Sin embargo, la imagen de un criminal ambicioso, que finalmente llegó a Dios, deja paso aquí a un hombre ideal que ya lleva en sí mismo a Dios, pero que sufre en el mundo de la codicia y de la pérdida de la fe. Si el protagonista de *Crimen y castigo* quiere convertirse en superhombre, rechazando a Dios, el personaje principal de esta nueva novela, Lev Mýškin, según la intención del escritor, está cerca del ideal de la encarnación de lo divino en el hombre. En *Notas para la novela "El idiota"* de F. Dostoévskij se reflejan los siguientes conceptos clave: "La idea principal de mi novela es mi idea preferida y demasiado difícil de realizar... Por eso, no me he atrevido antes a reflejarla en algún personaje. La idea clave es reflejar a una persona perfecta y hermosa. Es una tarea enorme. Lo perfecto es nuestro ideal, sin embargo nuestro ideal y el ideal de la Europa civilizada todavía no ha sido elaborado... La única persona perfecta para mí es Cristo"[128]. Hay que destacar que para Dostoévskij, los personajes literarios en los que se refleja la imagen de Cristo fueron Don Quijote de Miguel de Cervantes, Samuel Pickwick de Charles Dickens (*The Pickwick Papers*) y Jean Valjean de Victor Hugo (*Les Misérables*).

A primera vista, la idea de la novela parece paradójica: en el príncipe, al que llaman "idiota", "tonto" el escritor trata de reflejar a "un hombre bastante hermoso". Pero en la tradición religiosa ortodoxa rusa, los débiles, al igual que los chiflados, eran respetados porque se creía que por sus bocas hablaban fuerzas divinas superiores. En los borradores de la novela, el autor llamó a su héroe el "Príncipe Cristo",

128. Ф.М.Достоевский. Собрание сочинений в 15 тт. Т.6. Примечания. С.622-623. https://rvb.ru/dostoevski/02comm/28.htm

y en el texto mismo insistentemente suenan los motivos de "La segunda venida de Jesucristo". Las primeras páginas de la obra enfatizan los rasgos peculiares de Lev Nikoláevič Mýškin. Su nombre y apellido se representan como oxymoron; la descripción de la apariencia del personaje por el autor es más que la apariencia de una persona. Además, Mýškin está enfermo, físicamente débil, pero tiene el alma fuerte y los ideales elevados. El príncipe Mýškin viene de Suiza a Rusia, por su propia enfermedad, a una sociedad de San Petersburgo enferma, obsesionada con las enfermedades sociales.

La imagen de San Petersburgo en la nueva novela de Dostoévskij se diferencia de la imagen simbólica de San Petersburgo que aparece en *Crimen y castigo* porque el autor refleja de manera realista un entorno social específico: se trata del mundo de los cínicos, el mundo que se adaptó a los requisitos de la época burguesa de los aristócratas propietarios, como el general Epančín, propietario de fincas y fábricas, o el aristócrata Tóckij, miembro de empresas comerciales y sociedades de acciones. Este es el mundo de los funcionarios de carrera, como Gavríla Ardaliónovič Ívolgin (Gánja) y el de los comerciantes millonarios, como Parfën Rogóžin. Aquí, "sin motivos morales" triunfan en la sociedad, en palabras del propio escritor, el caos, la confusión y el desorden. En la novela, en toda su plenitud, se actualiza el esquema arquetípico de la confrontación del caos y el cosmos, en la oposición mitológica cristiana de la entropía diabólica y el orden divino del mundo.

El protagonista, que refleja el ideal cristiano del mismo autor, Lev Mýškin, es un descendiente de una familia de duques empobrecida. En la mansedumbre, dulzura, sinceridad, bondad, incluso, en el comportamiento infantil del príncipe Mýškin, es evidente la idea consciente del escritor cristiano: el evangelio habla de la proximidad especial de los niños al Reino de los Cielos. Mýškin fue criado y educado, aparentemente, por un seguidor de Jean-Jacques Rousseau, cuya idea del ser humano natural se actualiza en la novela de Dostoévskij: Mýškin se parece a los personajes de Jean-Jacques Rousseau por su inmediatez, naturalidad y armonía mental. Es evidente en su carácter otro paralelo literario con la imagen de Don Quijote, la más venerada en la literatura mundial por Dostoévskij. Al igual que Don Quijote, Mýškin sorprende a todos por su ingenua fe en el bien, la justicia y la belleza.

Mýškin se opone apasionadamente a la pena de muerte, asegurando que "el asesinato por una sentencia es desproporcionadamente peor que el asesinato llevado a cabo por un criminal". Él puede compadecerse de la desgracia y sufrimiento de otra persona, pero, sobre todo, según la intención del escritor, los protagonistas de la novela (Nastáśja Filíppovna, Parfën Rogóžin y Aglája Epančína) pueden experimentar el impacto positivo de Mýškin.

Las relaciones de Mýškin con Nastáśja Filíppovna se asocian con una tradición neotestamentaria apócrifa (la liberación por Cristo de la pecadora María Magdalena de la obsesión de los demonios), hay que tener en cuenta también que el nombre completo de la protagonista, Anastasíja, en griego significa 'resurreción'. Además el escritor usa técnicas artísticas especiales, destacando la importancia de dicha imagen

y preparando la percepción de Nastáśja Filíppovna por Mýškin: se trata de la conversación de Lébedev y de Parfën Rogóžin en el tren en la que a Nastáśja Filíppovna la llaman la brillante "camelia" de San Petersburgo (del nombre de la novela *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas (hijo), en la que en el espíritu romántico y sentimentalista se representa el destino de la cortesana parisina); también se trata del retrato de Nastáśja Filíppovna que sorprendió al príncipe Mýškin, abundando en su percepción de los detalles psicológicos directos: los ojos son profundos, la frente pensativa, la expresión facial es apasionada y arrogante.

El honor profanado, el sentido de su propia maldad y la culpa se combinan en este personaje con la conciencia de la pureza interna, y la superioridad y el orgullo desproporcionado y con un profundo sufrimiento. Ella se rebeló contra las intenciones de Tóckij de casarla con Gánja Ívolgin y, protestando contra el principio mismo de la venta, en su propio día de cumpleaños monta un escándalo, una escena excéntrica. Hay que destacar que en las novelas de Dostoévskij, las escenas excéntricas concurridas y tormentosas, las disputas y los escándalos se representan como un experimento psicológico moral, que es un rasgo típico de la base del género de la sátira menipea. En la composición, estas escenas desempeñan el papel de un punto crítico, después de lo cual se reestructuran los conflictos declarados y el sistema de personajes; por lo tanto, en la obra comienza a dominar el aspecto filosófico ético, y la novela empieza a adquirir rasgos de tragedia. De este modo, Dostoévskij crea una novela de nuevo tipo: la novela-tragedia.

Esta definición de género fue introducida por V. Ivánov, creyendo que en el corazón de todas las novelas de Dostoévskij se encuentra la "tragedia de la libre elección final del hombre entre la existencia con Dios y el abandono de Dios para llegar a la inexistencia".[129]

El destino de Nastáśja Filíppovna muestra mejor la trágica negación del mundo por la personalidad. Cuando el príncipe Mýškin pide la mano de Nastáśja Filíppovna y con esa propuesta se abre la vida para ella, Nastáśja Filíppovna no quiere ver en este acto del príncipe un sentimiento sincero y un corazón generoso: a ella le parece todo esto un sacrificio que no tiene ningún sentido porque no puede olvidar su pasado, no se siente capaz de tener una nueva relación sincera y desinteresada. Internamente siente que es una "cortesana", que no merece un amor puro y se entrega al comerciante Parfën Rogóžin. Este acto de Nastáśja Filíppovna puede interpretarse como autodestrucción, sin embargo la autodestrucción en el contexto del análisis profundo de la psique humana por Dostoévskij no es solo el reverso de un enorme amor propio, sino también un tipo especial de protesta contra la humillación. El final de esa línea narrativa amorosa es trágico: Nastáśja Filíppovna no pudo mejorar el alma de Parfën Rogóžin, llena de pasiones contradictorias bajo la influencia del

129. ВЯЧ. Иванов (1994): «Достоевский и роман-трагедия». En: ВЯЧ. Иванов, *Родное и вселенское.* Москва. Республика. С. 298.

amor por Nastasya Filíppovna, y se convierte para él, al igual que para el príncipe Mýškin, en símbolo de un destino fatal. Con Parfën Rogóžin se relaciona el motivo del amor apasionado por Nastáśja Filíppovna; se trata de un carácter espontáneo, impulsivo, en él hay todo: generosidad, impulsos nobles, inteligencia natural y fuerza interior, pero también pasiones muy oscuras: celos y odio, quiere que Nastáśja Filíppovna le pertenezca solo a él. Al hablar de la belleza profanada en el mundo del dinero y la injusticia social, Dostoévskij fue uno de los primeros en pasar el problema de la belleza a un plano semántico diferente: vio en la belleza no solo su influencia noble y sublime en el alma del ser humano, sino también su efecto devastador y destructivo. De acuerdo con Dostoévskij, en la constante contradicción interna del ser humano, como su característica genérica, se esconde la ambivalencia de la belleza, que une inseparablemente lo divino y lo diabólico, lo apolíneo y lo dionisiaco. Insoluble y trágica en la novela sigue siendo la pregunta de que si la belleza salvará el mundo.

En *Notas para la novela El idiota* de Dostoévskij se describen las ideas clave relacionadas con la trama amorosa de la novela: "En mi novela hay tres amores: 1) el amor apasionado irracional —el comerciante Rogóžin; 2) el amor interesado —Gánja; y 3) el amor cristiano —el príncipe Mýškin". En este sentido precisamente, el príncipe Mýškin entiende profundamente el sueño oculto sobre la renovación moral y espiritual de Nastáśja Filíppovna. Él creyó a primera vista en su inocencia, se compadece de su destino trágico y en su corazón crece la compasión por ella. Por lo tanto siendo el prometido de Aglája Epančína y experimentando una sensación del enamoramiento por ella, en el momento de una cita decisiva con las dos mujeres, Nastáśja Filíppovna y Aglája Epančína, elige inconscientemente a Nastáśja Filíppovna. Este impulso irracional del príncipe Mýškin confirma la esencia de las bases profundas de su personalidad, realiza el credo significativo de la vida del héroe: "La compasión es la principal y, tal vez, la única ley de la existencia de toda la humanidad"[130]. La elección dolorosa del protagonista entre las dos mujeres en la novela *El idiota* no significa la dualidad del carácter de Mýškin, sino, más bien, su compasión sin límites.

La influencia de Mýškin en el alma de su rival Parfën Rogóžin no se describe en la novela de forma detallada, se limita a la reconciliación de ambos personajes antitéticos en la sombría casa de Parfën Rogóžin tras el asesinato de Nastáśja Filíppovna. A la luz del final trágico, este episodio se ve como un sombrío presagio: por el intercambio de cadenas con cruces, los personajes comparten simbólicamente un destino terrible común: el de dos mártires, arrancados de la vida normal de manera diferente. Uno, Parfën Rogóžin es condenado a trabajos forzados por el asesinato de Nastáśja Filíppovna, el otro, el príncipe Mýškin, pierde la razón y se vuelve loco. Este destino trágico de los dos personajes principales también se refleja en

130. Ф.М. Достоевский, *Собр.соч. в 15 т.*. Т.6 https://rvb.ru/dostoevski/02comm/28.htm

los detalles simbólicos que aparecen en la rica mansión de Parfën Rogóžin: se trata de una copia del famoso cuadro *Cristo Muerto* de Hans Holbein el Joven, conocido por el hecho de que en él se representa a Cristo excesivamente naturalista, como nadie antes lo había pintado y por el que, según Mýškin, "se puede perder la fe". El significado artístico y simbólico de este cuadro en la novela se puede interpretar como la muerte sin la esperanza de la resurrección. La misión del príncipe Mýškin termina con la derrota: el amor desinteresado, la humildad y el bien han demostrado ser impotentes en el mundo cruel del egoísmo, la voluptuosidad, la codicia y el cálculo. En este sentido, en la novela surge una proyección directa de los motivos del Apocalipsis en la vida "actual", en la modernidad artísticamente recreada. El motivo del poder destructivo del dinero se nota particularmente en la novela. La transformación del mundo, basado en el amor evangélico, sigue siendo un ideal inalcanzable, y el propio Mýškin es el héroe y la víctima, por un lado, de sus propias ilusiones, y, por otro, de la visión religiosa utópica del propio escritor. La lógica brutal de la realidad dictaba al escritor el trágico final de la novela.

A las preguntas más importantes de la vida humana en la novela *El idiota* no hay una respuesta unívoca, pero hay una luz de esperanza, encarnada no solo en la imagen del príncipe Mýškin, sino también en las imágenes de Véra Lébedeva, Burdóvskij y Kólja Ívolgin.

— *Los demonios.*

El énfasis publicista, la tendencia ideológica y la sugestividad expresiva son los rasgos específicos del estilo de todas las novelas tardías de Dostoévskij. En *Los demonios* (Бесы) (1871-1872) se reflejaron en mayor medida estos rasgos peculiares, por lo tanto dicha novela se calificó como novela panfleto. El título de la novela *Los demonios* (Бесы) se basa en el poema de Púškin con el mismo título y en el episodio evangélico sobre los demonios y los cerdos (Mc V, 1-20). Ante todo hay que destacar que el contenido de la novela se relaciona con ideas actuales, concretamente en ella el escritor crítica el nihilismo y el anarquismo como ideas populares de la época. En este sentido, la novela *Los demonios* se considera la respuesta ideológica del escritor a dos acontecimientos clave: el discurso con las declaraciones políticas del ideólogo del anarquismo ruso M. A. Bakúnin en Ginebra y el juicio sobre el grupo terrorista de Sergéj Nečáev[131] en San Petersburgo. Precisamente este último, que organizó el asesinato de su propio compañero revolucionario por una leve sospecha de traición, fue el prototipo de uno de los personajes centrales de la novela, Stepán Trofímovič Verchovénskij, jefe de los grupos revolucionarios clandestinos en una ciudad provinciana de Rusia. Sin embargo, las ambiciones de Verchovénskij se extienden ampliamente en el espacio y en el tiempo: con el sueño de realizar un

131. Sergéj Gennáďevič Nečáev (1847-1882) fue una figura revolucionaria rusa popularmente asociada con los movimientos nihilista y anarquista, y conocido por su teoría de la revolución con medios mínimos y por su extremismo.

golpe revolucionario en Rusia, planea un nuevo dispositivo público, cuya base será el miedo, la falta de educación y el libertinaje de las masas.

Estas perspectivas se exponen en el cuaderno diario de Šígalëv, uno de los ideólogos de la organización, teórico social e historiador, intelectual del grupo revolucionario de Verchovénskij, quien había diseñado un sistema para la organización post-revolucionaria de la humanidad. "Mi conclusión" —dice— "contradice abiertamente la idea inicial. Partiendo de la libertad ilimitada, he llegado al despotismo ilimitado". Según este plan, el noventa por ciento de la sociedad debería ser esclavizado por el otro diez; la igualdad del rebaño es verse reforzado por las tácticas de un Estado policial, el terrorismo de Estado, y la destrucción de la vida cultural, artística e intelectual. De acuerdo con las leyes del género de la novela panfleto, Dostoévskij le da un aspecto poco atractivo, cercano a la caricatura: "de orejas largas... con un aspecto sombrío...". Siguiendo las mismas reglas del género de la novela panfleto, utiliza imágenes exageradas, expresivas y vibrantes para transmitir un programa inhumano en el monólogo de Verchovénskij: "Todos los esclavos en la esclavitud son iguales... a Cicerón le cortan la lengua, a Copérnico le arrancan los ojos, a Shakespeare le tiran piedras —eso se llama "šigalëvščina". La palabra clave "šigalëvščina" (del apellido Šígalëv de uno de los protagonistas) desde el tiempo de la publicación de la novela *Los demonios* se emplea para denominar la forma extrema de la inmoralidad en la política, la arbitrariedad cínica sin límites, la discordia y la crueldad de los que se han arrogado el derecho de disponer de la libertad de las demás personas. Como buen demagogo, Verchovénskij está explotando el concepto del "bien común", pero detrás de esto se esconden las ambiciones personales, así como el deseo de autoafirmarción a toda costa. Verchovénskij elige al líder de este movimiento, que será Nikoláj Vsévolodovič Stavrógin, porque, según palabras de aquel, es poseedor de una fuerza "infinita", y es un culto y refinado aristócrata, una persona especial, capaz de cautivar a la gente gracias a sus cualidades personales. La elección de este no es accidental, en otro sentido: en el pasado y en el presente de Nikoláj Vsévolodovič Stavrógin se cuentan una serie de actos inmorales: entre ellos, el consentimiento tácito para el asesinato de la "loca en Cristo", Maríja Timoféevna Lebjádkina, con la que Stavrógin estaba casado y cuyo matrimonio estaba tratando de ocultar a la sociedad.

La imagen de Stavrógin en la novela está rodeada de misterio. Durante los eventos descritos, Stavrógin se representa como una persona bastante educada, pero muy contradictoria. En una ocasión en su mente, se produjo una búsqueda activa de las bases de la visión del mundo, una lucha de las ideas internas. Los ideales eslavófilos, en realidad ortodoxos, por un lado, y los ateos, revolucionarios, por otro, provocaron las contradicciones en su alma y, al mismo tiempo, la riqueza de su mundo interior. Así, Maríja Timoféevna Lebjádkina, por ejemplo, le llama "el príncipe pío". Sin embargo, la falta de fundamentos y valores morales absolutos predestinaron su ruptura mental y su devastación espiritual. Los investigadores prestaron atención al hecho de que este apellido procede de la palabra griega σταυρός, que significa 'cruz' y provoca asociaciones evangélicas (la pasión de Cristo). En este

sentido, Dostoévskij expone la inversión semántica del famoso episodio evangélico: Stavrógin cae bajo la cruz pesada de las numerosas traiciones, porque traicionó el alto propósito que soñaba, traicionó y arruinó a los demás, y luego se arruinó y traicionó a sí mismo como Judas.[132]

En el conflicto místico entre el orgullo, el egoísmo y la humildad de Stavrógin, y en sentido mas amplio, en todo el concepto filosófico estético de la novela *Los demonios* se refleja la tendencia moralista religiosa, muy característica de la literatura rusa medieval; en este sentido, en sus ideas morales y espirituales, Dostoévskij se orienta hacia las obras eclesiásticas de San Juan Clímaco y de la eminente figura de la iglesia ortodoxa rusa Nil Sórskij[133] [véase § 2.6.3.2.].

Al transformar creativamente las tradiciones de la literatura cristiana, los motivos e imágenes bíblicas, folclóricas, mitológicas y las imágenes conocidas en la literatura mundial, Dostoévskij busca la dinámica del desarrollo de la acción y el dramatismo de la línea narrativa. Todos los hechos en la novela se describen en nombre del cronista testigo, "sin conocimiento" de los acontecimientos futuros e "intrigado" junto con el lector. Este medio artístico se repetirá después en las dos últimas novelas de Dostoévskij. El terrible incendio, los crímenes sangrientos en la casa de la familia de Maríja Timoféevna Lebjádkina, el asesinato del estudiante Iván Pávlovič Šátov, que se apartó del "movimiento" radical de Šígalëv, y la muerte de Líza Túšina y de Dáŕja Šátova convierten la vida de la ciudad en una orgía diabólica

En la trama trágica de la novela adquiere gran importancia la imagen de otro personaje principal Alekséj Nílyč Kiríllov, cuyo suicidio se representa por el escritor como una acto de autodestrucción, relacionado con la influencia de los "demonios" Verchovénskij y Šígalëv, aunque tiene profundas causas autosuficientes. Kiríllov ha estado profundamente influido por Stavrógin, quien le predicaba el ateísmo, por lo que éste no reconoce al Dios tradicional y cree que el hombre puede, mediante la superación personal, alcanzar un poder extraordinario y divino. "Si no hay Dios, yo soy Dios". Kiríllov ve el poder y la libertad suprema no en el poder sobre la gente, sino en el poder sobre lo más valioso —sobre la propia vida: "tengo que dispararme a mí mismo, porque el punto más completo de mi arbitrariedad sin límites es suicidarme". En esta línea narrativa, relacionada con la imagen de Kiríllov, se observa un fondo mitológico distintivo: en este personaje se muestran paradójicamente las características del sacerdote, del oráculo y el primer sacrificio expiatorio en nombre de la transformación del hombre en el superhombre similar a Dios: "Yo soy el principio y el final. Y yo os salvaré". Superando el miedo animal, Kiríllov se suicida. Pero este acto no demuestra el poder del espíritu humano, porque desde

132. Н.Ф. Буданова (1988): «О некоторых источниках нравственно-философской проблематики романа «Бесы». En: *Достоевский. Материалы и исследования.* Лениград. Т.8. М.Наука. С. 93-106.

133. Н.Ф. Буданова (1988): «О некоторых источниках нравственно-философской проблематики романа «Бесы». En: *Достоевский. Материалы и исследования.* Ленинград. Т.8. Москва. Наука. С. 93-106.

el punto de vista de la moralidad cristiana el hombre no tiene derecho a ignorar la Providencia de Dios.

Otro acto de autodestrucción, el suicidio de Stavrógin, que no sufrió su propio satanismo, se representa en la novela como resultado del nihilismo espiritual y práctico. A los nihilistas, Dostoévskij los iguala no solo con los extremistas revolucionarios de los años 1870, sino también con los liberales occidentalistas que rechazaban las raíces nacionales, con los demócratas revolucionarios de los años 1860. Sin embargo, esta novela no solo describe el pasado histórico, sino que resultó ser un futuro abierto: la novela *Los demonios* se distingue por motivos proféticos y previsiones históricas y sociales catastróficas.

— *El adolescente* (Подросток) (1875)

Dostoévskij trata de expresar en la novela *El adolescente* (Подросток), publicada por primera vez en 1875, la idea constante de la continuidad de las generaciones de los rusos. En *El adolescente*, Dostoévskij retoma la figura del narrador, escribiendo en primera persona lo que ya había hecho en las novelas anteriores. El texto recoge las memorias del protagonista, Arkádij Dolgorúkij, escritas un año después de los acontecimientos. En ellas relata la formación de su carácter, juzga a su padre e incluye "digresiones" sobre su infancia.

El personaje principal, Arkádij Dolgorúkij, es el fruto de una "familia casual", sin embargo, lleva en él lo mejor de las tradiciones del mundo campesino ortodoxo y de la nobleza rusa educada. Del mundo campesino procede su madre, Sófja Andréevna, casada con Makár Ivánovič Dolgorúkij, que se convierte en peregrino ortodoxo y viaja por Rusia como "el santo del pueblo". Precisamente, estos personajes se relacionan con los ideales del escritor y se representan metafóricamente como las raíces nacionales con las que según Dostoévskij, debe fusionarse la nobleza rusa, representada por la imagen del padre biológico de Arkádij Dolgorúkij, que se llama Andréj Petróvič Versílov. Hay que destacar que el aristócrata Versílov es uno de los buscadores de la verdad en el mundo artístico de Dostoévskij, que creía en la idea utópica de la "Edad de Oro", pero que le decepcionó como un gran "error de la humanidad". En la imagen de este personaje se reflejan las personalidades de tantas figuras históricas y literarias significativas de la época del escritor como Gércen, Ogarëv y Belínskij. Versílov, este "ruso europeizado", a diferencia de los héroes de la novela *Los demonios*, está descrito por Dostoévskij con una clara simpatía. Tiene las mejores cualidades humanas: honestidad, nobleza y dignidad. La dualidad y la debilidad de Versílov se manifiestan ante todo en una relación confusa con dos mujeres, con la madre de Arkádij Dolgorúkij, Sófja Andréevna, que tiene un carácter religioso, tranquilo y humilde, y con la viuda Katerina Nikoláevna Achmákova, que es alegre y activa, y las dos son amadas por él.

La novela se desarrolla principalmente sobre la base de la relación del protagonista con su padre, Andréj Versílov, por quien inicialmente siente rechazo y finalmente adoración. Lo odia como consecuencia de ciertos rumores que lo acusan de diversos actos negativos hasta que descubre que dichos rumores son falsos; desde

ese momento se da cuenta de que su padre "no es un aventurero que se ha arruinado y ha caído, sino un hombre de alma leal y absoluta nobleza. Arkádij, entonces, pasará del odio a su padre a una absoluta y extasiada adoración"[134].

El investigador Jorge Serrano señala, al respecto, que "Dostoévskij introduce así en la novela el retorno del padre pródigo hacia el hijo, en lugar de ser a la inversa como en la Biblia. Será entonces el hijo quien, siendo consciente de que su padre no es el depravado moral que él creía, velará por él defendiéndolo y protegiéndolo".[135]

Hay que destacar que para Arkádij Dolgorúkij su padre sigue siendo un misterio durante mucho tiempo. Acercarse a él, comprenderlo y regresar a su madre es una de las dos "superideas" del joven de 20 años. La segunda idea no es menos atractiva al comienzo del desarrollo de la acción: quiere convertirse en un Rothschild ruso, para obtener un "millón" de rublos, pero, al igual que en *Crimen y castigo*, no por el dinero sino para salvar a la gente de las desgracias y de los sufrimientos. Al igual que el protagonista de *Crimen y castigo,* Arkádij Dolgorúkij, pasa sus días encerrado en una habitación pequeña y alejado de la gente — situación que recuerda la actitud de Raskól'nikov recluido en su habitación y al "hombre del subsuelo"—; tras la reconciliación, se apodera de él un optimismo ingenuo y desmesurado, que lo lleva a creer en la posibilidad de alcanzar un utópico paraíso terrenal[136].

El desarrollo de la trama en esa novela se determina por la pregunta filosófica retórica y abierta del escritor: ¿Qué prevalecerá en la mente de un adolescente: la idea del Siglo de Oro, el sueño de Rothschild o los mandamientos cristianos? En este sentido, la idea de la adquisición de valores auténticos en las peripecias de la vida, en el proceso complejo de la adultez determina el contenido básico de la novela. Al mismo tiempo, teniendo en cuenta la influencia de las tradiciones de Jean-Jacques Rousseau, que dedicó sus libros al tema de la educación de la persona, la variedad de género de la novela *El adolescente* debe definirse como una novela de formación.

— Los hermanos Karamázov

Los hermanos Karamázov (Братья Карамазовы) (1879-1880), es una novela filosófica y psicológica, que entra profundamente en los debates éticos de Dios, el libre albedrío y la moralidad. Es un drama espiritual de luchas morales relacionadas con la fe, la duda, el juicio y la razón, contra una Rusia en proceso de modernización, con una trama que gira en torno al tema del parricidio. En la novela, desde el principio, se aprecia la orientación a la tradición de la literatura rusa medieval, ante todo hacia la obra hagiográfica. Esto se refiere a las líneas narrativas relacionadas

134. K. Mochulskiy (1971): *Dostoievski. His life and work*. Princeton, University Press, p. 51.

135. J. Serrano Martínez (2003): *Dostoievski: entre el bien y el mal*, Madrid, Universidad Complutense, p. 526.

136. J. Serrano Martínez (2003): *Dostoievski: entre el bien y el mal*, Madrid, Universidad Complutense, p. 527.

con el anciano Zosíma y la familia Karamázov, ante todo Alëša y Mítja e, incluso, Fëdor Pávlovič e Iván. La manera de narrar la historia de la familia *Karamázov* y los principios de la presentación de los acontecimientos también se basan en la antigua tradición rusa: objetividad, pasajes del carácter moralista, inclusión del razonamiento filosófico religioso y conclusiones moralistas, etc. Al igual que en la novela *Los demonios*, el narrador se representa como cronista y hagiógrafo.

En el centro de la atención del escritor están los acontecimientos ocurridos en la ciudad con el nombre parlante Skotoprigóńevsk (relacionado con la palabra скот 'ganado'), donde son más evidentes (en comparación con la capital) las contradicciones que desgarran la naturaleza rusa y el propio espíritu nacional. La familia Karamázov se representa por el escritor como una variante de la "familia casual", y se convierte en el modelo artístico de las antinomias de toda Rusia. Es, por un lado, la destrucción de los principios patriarcales, la pérdida de los fundamentos ortodoxos de la vida, el nihilismo espiritual y la inmoralidad, por el otro, el fortalecimiento de la fe cristiana y las fuerzas espirituales, que inducen a la hermandad de sangre y religiosa, y finalmente, "el principio colectivo".

Cada uno de los hermanos Karamázov refleja, de acuerdo con Dostoévskij, los tipos más importantes mentalmente psicológicos del pueblo ruso y de toda la humanidad. En el aspecto psicológico de la imagen de la personalidad, los personajes realizan la intención estética de Dostoévskij de la hiperbolización de las pasiones y los sufrimientos. El cabeza de familia es el noble provinciano Fëdor Pávlovič Karamázov, una persona sin escrúpulos cuyo desenfreno no conoce límites. Su comportamiento excéntrico se combina con un cinismo ilimitado. Todas las preguntas metafísicas para él se resuelven y se reducen a la negación indiferente del sentido de la vida y a la misma aceptación indiferente de la muerte, como inexistencia absoluta: "en mi opinión, me he quedado dormido y no me he despertado, y así están las cosas. Recordadme, si queréis, pero si no queréis, maldita sea, me importa un pito. Está es mi filosofía". En la imagen de Fëdor Pávlovič Karamázov se refleja el rasgo específico más importante de la trama de las novelas tardías del escritor, en particular, la aventura. En *Los hermanos Karamázov* son evidentes situaciones típicas de la novela de aventuras: una serie de "aventuras" de Fëdor Pávlovič en el pasado, un choque de amor fatal, un asesinato misterioso, etc.

Respecto a los hermanos Karamázov, hay que destacar que cada uno de los cuatro hermanos tiene no solo su propia "verdad" y su "idea", sino también la "prueba de esas ideas. Todos juntos, como espejos, se reflejan entre sí, se repiten, y se oponen entre sí. Los polos de esta confrontación son, por un lado, el servil Pável Fëdorovič Smerdjakóv, hijo ilegítimo de Fëdor Pávlovič Karamázov, que odia no solo a su padre y a sus hermanos, sino también a Rusia, en general (en este sentido él es la versión extrema de "hombre del subsuelo"), y, por otro lado, el más joven de los hermanos, Alëša Karamázov, hombre justo y pío, que habla mejor que actúa. Aunque Alëša Karamázov representa un papel discreto en la trama principal de la novela, sin embargo se convierte en confidente de todos los protagonistas y simboliza su conciencia encarnada en un ser humano. Alëša Karamázov se representa

en la novela en un momento de serias pruebas espirituales: en cualquier situación complicada debe hacer una elección entre la fe y la verdad de la vida. Al superar todas las tentaciones, Alëša por fin hizo la elección siguiente: "quería perdonar a todos y por todo, y pedir perdón por todos y por todo…Hay que destacar que en el borrador de la novela se representa, al igual que su hermano Iván, como un filosofo, pero en la versión final de la novela Dostoévskij prefirió enfatizar como rasgo principal de su imagen no su capacidad intelectual sino la sabiduría de su corazón. Entre los rasgos principales de Alëša hay que destacar la sinceridad, un corazón abierto, la ausencia de egoísmo, la generosidad, la valentía y la fuerza de voluntad, cuya combinación hace esta imagen única en la novela porque con Alëša Karamázov entra la luz de la verdad absoluta, en otras palabras Dostoévskij refleja su alto ideal cristiano. Alëša y su hermano Mítja son parecidos, tienen una naturaleza viva y alegre. Sin embargo Mítja Karamázov representa el tipo de "ruso escandaloso": es demasiado temperamental y desenfrenado en sus deseos, no puede frenar sus ráfagas de mal humor. No es casualidad que su nombre también lleve una carga semántica "transparente": el nombre Dmítrij se relaciona con Demetra que es la diosa griega de la tierra y de la fertilidad. En este sentido, Dmítrij es desgarrado por las pasiones terrenales, está lleno de fuerzas naturales desenfrenadas. Hay que tener en cuenta también el mismo apellido parlante Karamázov, que significa 'tierra negra'. Dmítrij cree fielmente en Dios, pero en el momento de las acciones escandalosas y desmedidas, los valores cristianos pierden su poder para él. Acusado injustamente del parricidio y condenado a trabajos forzados, llegó a la idea del sufrimiento y de la redención: en este sentido se trata de otro rasgo característico que une a los dos hermanos Alëša y Mítja. A pesar de comprender toda la injusticia de la sentencia, Dmítrij acepta su castigo con humildad.

Otro hermano, Iván Karamázov, es un personaje-ideólogo. El capítulo titulado *Pro y contra* es la culminación del conflicto de ideas en la novela. Iván en la taberna discute con Alëša sobre "asuntos palpitantes" del ser: las ideas existenciales son probadas a escala universal y el problema de la libertad se asemeja directamente a la fe religiosa. En el centro de este capítulo se encuentra la leyenda *El Gran Inquisidor,* supuestamente escrita por Iván. En el corazón de su trama está la llegada ficticia de Cristo a la Italia medieval, donde predomina una Inquisición católica feroz. El Inquisidor siciliano está dispuesto a enviar a la hoguera al Hijo de Dios, al Maestro, para que no impida llevar a cabo la doctrina humanista a su forma interpretada por el Inquisidor, que es incompatible con los valores cristianos. Los argumentos del Inquisidor (y del mismo Iván) de alguna forma repiten los de Raskóľnikov (*Crimen y castigo*) y Šígalëv (*Los demonios*): las personas, insignificantes por su propia naturaleza humana, no pueden apreciar la libertad, con alegría la rechazan a cambio de pan y de que los dirijan; renuncian a ella por la felicidad. El Inquisidor está seguro de esto, porque se preocupa por la humanidad, es un idealista. A diferencia del Inquisidor, Cristo predica una comprensión muy diferente y elevada del hombre: besa la boca sin vida de un anciano guerrero, probablemente viendo en él a la oveja más perdida de su rebaño.

Alëša siente la deshonestidad del Inquisidor que usa el nombre de Cristo para alcanzar sus objetivos. Iván, al comparar los dos puntos de vista en su leyenda, acepta la opinión del Inquisidor porque no solo no cree en la gente, sino que niega el mundo mismo creado por Dios. En la pregunta eterna de la justificación de Dios, que en la filosofía y la teología se define por el concepto de teodicea, Iván está al lado de los que se rebelan contra el Creador. Su razonamiento es el siguiente: si Dios permite el sufrimiento de los seres inocentes, que no tienen pecados en absoluto, eso significa que Dios es injusto, sin piedad, o no es Todopoderoso. Por eso, Iván rechaza la idea religiosa del final universal de la armonía suprema, la niega diciendo que: la armonía suprema "no merece ni una lágrima ... de un niño torturado". Pero frustrado por la justicia suprema, Iván hace una conclusión fatal y ilógica sobre la arbitrariedad sin límites", sobre la libertad no limitada por las leyes morales): "todo está permitido".

Una vez más, como en las novelas anteriores del escritor, la libertad de pensamiento, no arraigada en la moral y la fe, se convierte en la arbitrariedad sin límites de la palabra y el acto. Iván plantea una idea criminal y el lacayo Smerdjakóv la realiza, por eso, ambos son culpables del parricidio. Por lo tanto, Iván y Smerdjakóv son responsables ante sí mismos, ante las personas y ante las fuerzas superiores, en las que no parecen creer. Pero estas fuerzas, respetadas por la gente como la idea de Dios o las leyes espirituales de ser, llevan a cabo el castigo: Smerdjakóv se suicida e Iván se vuelve loco, está condenado a discutir con el demonio que aparece primeramente en sus pesadillas de la noche, y después le acompaña a todas las partes en cualquier momento, en este sentido, el demonio es su "doble", el reflejo de su dualidad, el reflejo de sus propias fuerzas demoníacas y del "ideal de Sodoma". Sin embargo, las pasiones intelectuales de Iván y el deseo de aclarar los fundamentos filosóficamente éticos del universo simbolizan la insatisfacción del espíritu humano. No es casualidad que el problema filosófico religioso de la teodicea en el mundo artístico de la novela esté alineado alegóricamente con el nombre de Job. Este personaje bíblico se evalúa de manera diferente en las tradiciones teológicas y filosóficas (existenciales): como representante de la paciencia, la humildad, como buscador de Dios. Precisamente Iván acentúa la "disputa" de Job con Dios, sus preguntas nítidas, su audacia.

De forma contraria, reflexiona sobre Job el anciano Zosíma, porque este viejo religioso acepta a Dios no como fuerza externa, sino como base interna del hombre. Zosíma, que comprende el poder de las dudas religiosas, se presenta como un predicador consciente de los principios cristianos y de la idea del amor abnegado. Por eso, a Alëša, que pensó en encerrase en un monasterio, le da el sabio consejo de que transforme la vida a través de sí mismo, viviendo fuera de la vida monástica. Así se refleja una de las principales ideas del escritor: la del perfeccionamiento de sí mismo.

Los investigadores definen de manera diferente el tipo de género de *Los hermanos Karamázov*: novela tragedia, novela ideológica o novela socialmente filosófica. Pero además de eso, a dicha novela, al igual que *Crimen y castigo*, debe

atribuirse el término *novela polifónica*, porque la palabra del autor aquí suena en un coro de voces diferentes de los héroes, cada uno de los cuales tiene su "palabra sobre el mundo", su propia verdad. Incluso el autor facilita un motivo especial para Smerdjakóv: en el asesinato de su padre por Karamázov, Smerdjakóv consuma la venganza por su madre maltratada y humillada, la de su propia existencia falsa del hijo lacayo.

Pero toda la estructura del coro de voces diferentes, de las distintas "verdades" e "ideas" diferentes de la novela lleva al lector a la conclusión de que el autor busca la auténtica verdad sobre el mundo en la postura del anciano Zosíma, de su discípulo Alëša y de todos los personajes de la novela, que se representan como cristianos genuinos que están dispuestos a servir incondicionalmente el bien y el amor fraternal. Sin embargo, idealmente, las aspiraciones artísticas del autor, interpretadas al estilo de la ética religiosa, simplifican su posición y no agotan los problemas planteados y hasta el final no resueltos en la novela. No obstante, el estudio del subtexto filosófico religioso y las fuentes bíblicas, así como los motivos mitológicos y arquetípicos de la novela permite profundizar la comprensión de los conceptos éticos de *Los hermanos Karamázov*.

Los investigadores definen de forma diversa el método artístico innovador de Dostoévskij: realismo metafísico (una síntesis de la poética realista y la problemática existencial), realismo cristiano (Emilia Pardo Bazán, José Luis López Aranguren), realismo provocativo (José Ortega y Gasset), etc. Por ejemplo, por un lado, Emilia Pardo Bazán, en su ensayo *La revolución y la novela en Rusia* (*1887*), descubrió los rasgos particulares del método artístico de Fëdor Dostoévskij, destacando que toda su obra literaria tiene un fundamento cristiano. Precisamente ella definió el realismo de Dostoévskij como realismo místico. Por otro lado, José Ortega y Gasset, en su obra *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* (1925), llamó a Fëdor Dostoévskij "provocador del espíritu", destacando que el autor ruso era, ante todo, uno de los más grandes innovadores de la forma novelesca" y "que el "realismo" de Dostoévskij no está en las cosas y hechos por él referidos, sino en el modo de tratar con ellos a que se ve obligado el lector. No es la materia de la vida lo que constituye su "realismo", sino la forma de la vida". Además, hay que subrayar que el método de Dostoévskij se relaciona genéticamente con las ideas renacentistas, el Romanticismo europeo y la tradición de Púškin y Gógoľ.

4.1.25 Nikoláj Leskóv

Nikoláj Semënovič Leskóv (1831-1895) entró en la literatura rusa, como el escritor que sobre todo fascinó con su lenguaje extraordinario: renovó la lengua literaria, a la que aporta su conocimiento tanto del ruso más vulgar en todos sus registros, dialectalismos y argots como del más culto y clásico, e incluso del eslavo eclesiástico. Además, en su obra literaria se percibe la orientación a la tradición gogoliana, concretamente se trata del maximalismo moral, que se manifestaba en

una mirada peculiar hacia Rusia y su destino histórico, así como en la capacidad del escritor de decir la amarga verdad sobre el hombre ruso y, al mismo tiempo, de creer en él, de tener la esperanza de encontrar un camino justo, santificado con la única mansedumbre del espíritu y la pureza del corazón. En cualquier problema actual, a Leskóv le preocupaban el aspecto moral, por lo tanto, se mantuvo fuera de cualquier movimiento literario o político: a él no lo aceptaron ni los de derechas, ni los de izquierdas, ni tampoco él los aceptaba a ellos, y siguió siendo "de nadie" hasta el final: no fue un eslavavófilo, ni tampoco un occidentalista, no fue conservador, ni tampoco un revolucionario. Sin embargo en su obra literaria, Nikoláj Leskóv aspiró a crear un gran fresco de la vida rusa en la segunda mitad del siglo XIX concentrándose en sus contradicciones. Creó una galería de tipos originales, raros y pintorescos: monjes mansos, fanáticos religiosos, amantes apasionados, campesinos aparentemente simples, excéntricos, burócratas, comerciantes, etc.

Hay que destacar que el escritor tenía unos conceptos bastante complejos sobre el pueblo. El objeto del análisis histórico-social y psicológico en sus obras literarias fue la conciencia de masas de los campesinos y las peculiaridades de la psicología popular. En sus relatos y novelas, Nikoláj Leskóv revela las profundidades de la conciencia campesina, lo que constituye la esencia del carácter nacional ruso, incluyendo sus partes "oscuras".

En los años 1860, el escritor publicó sus primeros relatos entre los que destaca *Lady Macbeth de Mcensk* (Леди Макбет Мценского уезда) (1865), relato vagamente inspirado en la obra de Shakespeare, donde Nikoláj Leskóv se concentra en el problema del destino de una persona fuerte y extraordinaria que se encuentra en condiciones extremas. En este relato al escritor le atraen los personajes complejos, contradictorios, incapaces de resistir la influencia perjudicial de la realidad cruel y, por lo tanto, sujetos a la autodestrucción moral. El escritor encontró estos caracteres en la realidad rusa ordinaria y sin exageración tendía a igualarlos con los personajes de Shakespeare, por lo que, ellos le sorprendieron con su poder interno y pasión. Entre ellos se encuentra la esposa del comerciante Katerína Izmájlova, a la que por sus graves crímenes llamaron Lady Macbeth de Mcensk. Pero el propio Leskóv ve en ella no solo a una criminal, sino a una mujer que "lleva a cabo un drama de amor", y, por lo tanto, la representa como una personalidad trágica.

El escritor creía que en el amor todo depende de la gente, por lo tanto Leskóv puso el drama del amor y del sentido mismo de Katerína Izmájlova en una dependencia directa de su naturaleza. La atracción amorosa hacia Sergéj nace en Katerína del aburrimiento, reinando en "el palacio de los mercaderes con vallas altas y perros encadenados", donde todo está "tranquilo y vacío ... no se escucha ni el sonido de la vida, ni la voz del ser humano". El aburrimiento y el "anhelo" hacen que la joven esposa del viejo comerciante preste atención a un joven hermoso y fuerte y así su historia de amor desde el principio se relaciona estrechamente con la vida cotidiana. En general, el sentimiento de la esposa del rico comerciante hacia el joven ayudante de su marido es más carnal que del corazón. Sin embargo, la pasión que capturó a Katerina no tiene límites, el amor que explotó el vacío de

su existencia adquiere carácter de fuerza destructiva, barriendo todo en su camino. La protagonista se representa como una mujer confiada e ingenua, que no conoció antes el sentimiento amoroso: la primera vez que escucha las palabras de amor de Sergéj, cautivada por ellas, no siente la falsedad y el interés del sentimiento de su amante, que tiene su propio plan para hacerse con la riqueza de su marido. Para Katerína, el amor se convierte en la única vida posible, que parece ser un "paraíso"; y ella a diferencia de su amante, no rechaza su desgraciado amor, ni en el momento del crimen que cometió su amante ni cuando estuvo encarcelada. Sin embargo, este increíble personaje femenino se encuentra en un terrible callejón sin salida mental que le conduce a una muerte sin arrepentimiento.

En los años 1860, Nikoláj Leskóv publicó la novela política *Sin salida* (Некуда) (1864), cuyo carácter antinihilista le supuso las críticas de los círculos progresistas. En ella, reflejó, en general, el deseo de analizar el estado de la vida rusa en el contexto de sus fuerzas públicas, la lucha de ideas, el cambio de mentalidad, las generaciones y la aparición de nuevos tipos de personas. En cuanto a la comprensión directa de la época de la década de 1860, hay que subrayar que a Leskóv le preocupaba profundamente el problema de la actitud de la sociedad hacia la solución de la cuestión de los caminos del desarrollo histórico de Rusia, y lo más importante, las formas de su renovación social. Al creer que la única mejora evolutiva posible y necesaria de la sociedad rusa era a través de reformas, el escritor expresó su escepticismo sobre el movimiento revolucionario de principios de la década de 1860, que no estaba relacionado en absoluto, por su firme convicción, con las masas populares. Por lo tanto, en la novela las imágenes de los revolucionarios adquieren un matiz de trágica fatalidad.

En la novela *Sin salida*, el autor divide a los personajes que profesan las ideas de la lucha revolucionaria en dos grupos: en el primero entran los nihilistas del círculo de Moscú, que son descritos satíricamente; en el segundo, los nihilistas "puros" que encarnan altos ideales y la trágica condena del movimiento revolucionario, y sobre los que el autor narra con simpatía. Los nihilistas "puros" (Elena Bertól'di/Bertoldi, Líza Báchareva, Víl'gel'm Rájner/Wilhelm Rainer y Justín Pomáda) están condenados a un destino trágico porque, según el autor, no conocen suficientemente Rusia ni la vida del pueblo ruso. En este sentido, Leskóv continúa desarrollando en la novela el motivo del sacrificio vano de los revolucionarios, relacionándolo con la idea de la inviabilidad de las formas revolucionarias de protesta social en Rusia. Se puede decir que Leskóv entra en polémica con sus propios personajes revolucionarios en la novela, pero al mismo tiempo, el escritor retrató a muchos de ellos por seguir siendo fieles a sus ideales, a pesar de sus destinos trágicos.

Con las imágenes de los nihilistas del círculo de Moscú en la novela, Leskóv introduce algo irreal, demoniaco: los "falsos" nihilistas se representan como gente cínica y astuta que rechazan los valores morales y son descritos sarcásticamente por el autor.

Pero, el énfasis satírico en la descripción de los nihilistas "falsos" culmina en otra novela política *Acuchillado* (На ножах) (1871), en la que la principal tarea del

autor fue mostrar la caída del verdadero movimiento del nihilismo y la degradación moral de los "falsos" nihilistas que manejaban métodos delictivos, con el fin de crear "su nueva verdad universal" en Rusia.

Tras criticar la actividad revolucionaria radical, Leskóv propone superar las crisis individuales y sociales por medio del perfeccionamiento ético y social del individuo, del que vendrá el de la nación. Próximo al partido conservador, ensalza la vida patriarcal del clero ortodoxo en sus *Crónicas del pasado: Gentes de la Iglesia* (Соборяне. Старгородская хроника) (1872).

Haciendo hincapié en que el libro que escribió fue concebido como una "crónica, no como una novela", Leskóv descubrió su objetivo que consistía en que los acontecimientos que se mostraban en esa obra adquirieran una escala épica.

Los personajes principales son personas de rango espiritual que sirven en la iglesia, por eso, el refugio más importante para el clero es la catedral, o la "casa de Dios", que para ellos no es solo una institución ortodoxa de la iglesia, sino también una creación de Dios: el mundo visible e invisible, en el que se disuelven los corazones de los personajes de Leskóv, entregados a Dios. Uno de ellos es Savélij Tuberózov, un sacerdote de provincias al que preocupa la ausencia en la vida de la iglesia de un principio espiritualizado y viviente.

Leskóv en *Crónicas del pasado: Gentes de la Iglesia* no ocultaba su actitud crítica hacia la iglesia ortodoxa moderna. En este sentido hay que destacar que la publicación en 1878 de *Pequeños detalles de la vida episcopal*, de corte satírico y anticlerical, le hizo perder sus cargos oficiales en el Estado zarista; su estética se volvió más crítica y así continúa ya hasta el final en *Apuntes de un desconocido* (Заметки неизвестного) (1884) o en el cuento *Pequeña equivocación* (Маленькая ошибка) (1883). Al igual que su personaje, el arcipreste Savélij Tuberózov en *Crónicas del pasado: Gentes de la Iglesia*, que se percibía a sí mismo "no como filosofo sino como ciudadano", Leskóv, no preocupado por la comprensión de los fundamentos esenciales de la fe cristiana, en primer lugar vio en la doctrina cristiana la encarnación de las ideas humanísticas efectivas —el amor por el prójimo, la ayuda a los afligidos— y asoció el camino del verdadero cristiano con su aplicación práctica. En este sentido, Leskóv estaba cerca de Lev Tolstój, que en la doctrina de Cristo vio en primer lugar el aspecto ético asociado con las actividades para el bien de los hombres.

Leskóv enfatiza el rasgo específico de la naturaleza activa de Savélij Tuberózov, que es la agitación espiritual: "me siento triste y afligido sin actividad". Sin embargo, en el comportamiento de Savélij Tuberózov no solo se manifiesta un temperamento apasionado de luchador, sino también la aspiración de Don Quijote por las hazañas espirituales. Sin embargo, al igual que Don Quijote, el arcipreste Savélij Tuberózov no vive en un tiempo heroico, lo que induce a las personalidades activas por la naturaleza a permanecer inactivas: "No estoy luchando, no estoy preocupado por nadie y no veo ninguna preocupación", así resume su estado vital.

Pero incluso condenado a la no realización de sus ideales, Savélij Tuberózov en su discurso a todos los funcionarios que se reunieron en el templo trata de decir

la verdad sobre el mundo moderno. La hazaña espiritual que se realiza en contra de los asuntos terrenales, injustos desde su punto de vista, lo eleva a la altura de una situación heroica y trágica. Consciente de la inevitabilidad de la despedida del mundo patriarcal, Leskóv termina *Crónicas del pasado: Gentes de la Iglesia* con la muerte de Savélij Tuberózov: los ancianos sabios se van, dando paso a recién llegados. Lo antiguo, patriarcal desaparece, pero lo nuevo, según Leskóv, no promete nada reconfortante. Tal vez, por eso, después de la publicación de *Crónicas del pasado: Gentes de la Iglesia* el escritor vuelve a dedicarse al género de la crónica histórica, relacionada con el pasado, que, a diferencia del presente, mantiene las esperanzas de Savélij Tuberózov.

En los años 1870 y 1880, Nikoláj Leskóv ofrece retratos del "hombre justo" casi siempre perseguido, pero dotado de virtudes cristianas, prototipo, según el autor, del carácter ruso ideal. Sus protagonistas de este ciclo proceden del pueblo, por lo general, y son tratados por el autor con gran simpatía y, a veces, con un exquisito humor: *El peregrino encantado* (Очарованный странник) (1873), *El inmortal Golován* (Несмертельный Голован) (1880), *La pulga de acero* (Левша) (1881), *Los varones interesantes* (Интересные мужчины) (1885), *Un hombre de guardia* (Человек на часах) (1887) y *Los ingenieros incorruptibles* (Инженеры бессребреники) (1888). A este tipo de ser humano le llamó el mismo Leskóv "taumaturgo" (en ruso чудотворец, que, a través del eslavo eclesiástico, es calco del griego θαυματουργός 'taumaturgo, hacedor de milagros'). Los "taumaturgos" de Leskóv se caracterizan por su preocupación por las cuestiones eternas, según las palabras del autor, "por todas las preguntas superiores", que la era moderna evitaba. Al llamarles "taumaturgos", Leskóv vuelve a dar a este concepto el significado espiritualizado y elevado propio de la tradición ortodoxa. Para todo el mundo desordenado e injusto que los rodea, ellos parecen extraños y raros, porque tienen una vida espiritual intensa. Según Leskóv, precisamente ellos, gracias a la tensión espiritual, a las capacidades creativas y a la fe, "hacen moverse a la historia con más fuerza que otros".

Este tipo de "hombre justo" aparece en la famosa obra de Leskóv, *La pulga de acero* (1881), donde se unen acontecimientos históricos reales e imaginarios y se representa al protagonista más fantástico de todos los héroes de Leskóv, al armero ruso de gran talento, llamado Lévša. En su tierra natal está humillado, nadie necesita su talento excepcional y él, gravemente enfermo, se apresura desde el extranjero a casa para decirle al zar que no se pueden limpiar los fusiles con polvo de ladrillo porque, en este caso, no dispararán. Pero la patria recibe a Lévša de la manera más cruel: le quitaron todo el dinero y le mandaron a morir a un hospital público. Sin embargo, Lévša, moribundo, no piensa en sí mismo y le quiere decir "dos palabras al zar" sobre cómo no defraudar al ejército ruso en la guerra a causa de los fusiles estropeados y salvar a los soldados rusos, pero nadie le escuchó salvo un pobre y gracioso armero, gran patriota, que en el lecho de muerte solo pensaba en los beneficios del Estado y del pueblo ruso. Este tipo de "milagreros" de Leskóv se caracterizan ante todo por su gran poder espiritual.

En la serie de "hombres justos" de Leskóv destaca especialmente la figura del peregrino Iván Seveŕjánovič Fljágin en la obra *El peregrino encantado* (1873), que inicia su camino espiritual en la tierra. No es casualidad que la historia del "peregrino encantado" tenga un final "abierto". Para Leskóv era importante mostrar lo difícil y lo dramático con lo que se encuentra el héroe en su camino espiritual (y los seres humanos similares) hasta encontrar su destino terrenal.

La narración se divide en veinte capítulos, el primero es una especie de exposición o prólogo, el resto narra la vida del protagonista e incluye unas historias separadas, más o menos terminadas. La lógica de la narración no está determinada por la cronología de los eventos, sino por los recuerdos y asociaciones del narrador. Por su forma artística, la narración muestra similitudes con los cánones de la obra hagiográfica: la historia de la infancia del héroe, la descripción de la vida y la lucha contra las tentaciones. En el prólogo, que narra la infancia del personaje principal, se destaca su carácter apasionado, alegre, impulsivo y un poco desenfrenado, carente de equilibrio. Precisamente estos rasgos peculiares y la falta de un fuerte fundamento moral en él (a veces no ve la diferencia entre el bien y el mal) le conducen al peligro: se convierte en un ladrón y asesino. La descripción de los episodios de la vida de Iván Seveŕjánovič Fljágin se construye como una cadena de acontecimientos fatídicos. Como si a las fuerzas fatales le hubiera encantado su voluntad, él mismo dice: "He hecho muchas cosas, incluso, en contra de mi propia voluntad". Este poder de las fuerzas fatales lo convierte en un "peregrino encantado", que, al igual que los protagonistas de los cuentos maravillosos rusos, está inmerso en un sueño muerto, hechizado por los encantos del enemigo.

En interpretación de Leskóv, el carácter ruso no solo es abierto y fiable, sino que también de forma sorprendentemente fácil cae en el mal. Como resultado, el héroe de Leskóv entra en conflicto no solo con circunstancias externas que dramatizan su vida, sino también consigo mismo, con su propia naturaleza impulsiva.

Para derrotarse a sí mismo, para encontrar el equilibrio entre las fuerzas inmensas que él gastó en vano y el ideal moral, Iván Seveŕjánovič empieza a reflexionar y a actuar de otro modo, lo que lo devuelve al camino de la verdadera vida, el encanto por la belleza del mundo y la fascinación por él, que se convierte en el rasgo predominante de la naturaleza de este peregrino y así en la narración se abre otro significado metafórico del título "el peregrino encantado". En este sentido, el episodio que narra la historia amorosa de Iván Fljágin y la gitana Grúša adquiere gran importancia, porque el amor abnegado por la gitana Grúša se convierte en un momento de conciencia de la verdad de la vida, en un resultado peculiar de su peregrinación dura y que simboliza el comienzo del camino del "hombre justo", "despreocupado de sí mismo". También es muy importante el momento en el que se despierta en el héroe la necesidad de realizar una hazaña de alto sacrificio en nombre del pueblo: "Muero por el pueblo", —dice Iván Fljágin, que va a defender su tierra natal de los enemigos y que en esa etapa de su vida se asocia con los protagonistas épicos folclóricos. Al final, Iván Fljágin aparece como una persona

que se caracteriza por su poder espiritual y su fuerza moral y que ha encontrado el sentido de la vida en una sencilla verdad: vivir para los demás.

Durante los años 1880, Leskóv, en su afán de llevar a cabo una reforma moral evangélica y de humildad cristiana, inicia un ciclo nuevo, basado en las vidas de los santos de las leyendas bizantinas: *El juglar Pamfalón* (Скоморох Памфалон) (1887) y *La hermosa Aza* (Прекрасная Аза) (1888), entre otras. Por otra parte, sus denuncias de los graves defectos del sistema zarista son tan virulentas que la policía secuestra y quema obras suyas como *Gracia administrativa* (Административная грация) (escrita en 1893 y publicada en 1934) o *Madriguera lebruna* (Заячий ремиз) (escr. 1894, publ. 1917). Son satíricas también *Alegría y tristeza* (Смех и горе) (1871) y *El sinvergüenza* (Бесстыдник) (1877), entre otras.

4.1.26. Antón Čéchov

A Antón Pávlovič Čéchov 1860-1904 se le considera el último clásico ruso del siglo XIX. Entra en la literatura a principios de la década de 1880, y termina su camino creativo a principios del siglo XX. Pertenece simultáneamente a dos épocas significativamente diferentes del proceso literario ruso y mundial, lo que permite, por un lado, determinar su creatividad como finalización de la tradición del Realismo clásico ruso, y por otro, como la anticipación de los descubrimientos espirituales y estilísticos de la literatura del tiempo más reciente.

Primera etapa.

Antón Čéchov comenzó su actividad creativa como escritor satírico. En la primera mitad de la década de 1880, coopera activamente en revistas humorísticas de carácter entretenido, como *La libélula* (Стрекоза), *El despertador* (Будильник), etc. Con el fin de satisfacer los gustos de sus lectores, público de clase media no exigente, así como por consideraciones políticas (para evitar los enfrentamientos con la censura) los editores de estas revistas exigían que los autores no tocaran temas sociales agudos, sino que solo animaran al público medio. El género más comúnmente utilizado para estos fines fue una breve historia divertida con un final inesperado o una escena, una breve narrativa de tipo de ensayo, construida principalmente en el diálogo cómico de los personajes. Antón Čéchov en sus obras cómicas tempranas prácticamente nunca va más allá de los límites de este género, "solo anima al público". Sin embargo, esta tendencia de evitar la problemática ideológica no solo no le impidió crear obras maestras de prosa humorística, como *El libro de reclamaciones* (Жалобная книга) (1884), *La cirugía* (Хирургия) (1884), *La lota* (Налим) (1885), *Apellido de caballo* (Лошадиная фамилия) (1885) o *El drama* (Драма) (1887), que no tienen ninguna intención de criticar el orden social, sino que también se ha convertido en uno de los fundamentos de su futuro credo artístico: no relacionar la representación de la vida real con las ideas actuales.

Un ejemplo característico de esta conciencia "estereotipada" en ese período fue para Antón Čéchov, la de los opositores al gobierno ruso que tenían una ideología democrática y liberal, a los ojos de los cuales la renuncia a la imagen ideológica, promovida por las revistas donde Čéchov imprimió sus primeras obras, era un signo evidente de la aprobación unánime de la política "retrógrada" de Alejandro III. Solo como un contraste directo de los requisitos de esta ideología, se entiende el énfasis humorístico de las obras čechovianas tempranas en las que no se encontraba ideología de ningún tipo. En *El libro de reclamaciones*, lo gracioso nace del choque de las frases inesperadas que pertenecen a los autores con mentes y visiones del mundo diferentes y de diversos niveles culturales, que generalmente no chocan en la vida normal. *Apellido de caballo* por su trama es una anécdota típica, construida sobre un juego de palabras puramente cómico.

Hay que destacar que el medio artístico preferido por el Antón Čéchov humorista era también el choque de las representaciones mentales, las intenciones o las esperanzas del héroe con una u otra situación real de la vida, que no había tenido en cuenta o que no había entrado en sus planes originales. En esta técnica se basan las historias en *El tornillo* (Винт) (1884), *Los simuladores* (Симулянты) (1885), *El suboficial Prišibéev* (Унтер Пришибеев) (1885), *La lezna en el saco* (Шило в мешке) (1885), *El drama* (Драма) y *Caras lecciones* (Дорогие уроки) (1887). A veces, una situación no planificada que ya causa risa en el lector se complementa con otra, aún más inesperada, lo que aumenta significativamente el efecto cómico producido por la narración. Por lo tanto, en *El drama* (Драма), la escritora grafómana Muráškina, con la esperanza de que el editor, al que ella casi por la fuerza hace escuchar su obra mediocre, la publique en su revista, no recibe nada de lo que quiere: cansado de las tonterías de Muráškina y totalmente deprimido por su falta de talento, el editor mata a Muráškina con un pisapapeles, lo que constituye la primera sorpresa para el lector. Sin embargo, como resulta de la última frase, (¡y esta es la segunda sorpresa!) —el juicio con jurado justifica el asesinato cometido por el editor. La historia de *El drama* es interesante también en el sentido de que en esa obra el personaje cómico Muráškina es una representante de la literatura ideológica de la tendencia democrática y la misma obra literaria mediocre de ella, llena de motivos banales y estereotipos estilísticos, se convierte en objeto de burla.

En las narraciones *La muerte de un funcionario* (Смерть чиновника) (1883) y *El gordo y el flaco* (Толстый и тонкий) (1883), considerados modelos clásicos de humor čechoviano, se refleja la disputa de Antón Čéchov con las interpretaciones anteriores de la imagen del "hombre pequeño", adoptada por los escritores del campo democrático y liberal. El "hombre pequeño", muy a menudo un funcionario de clase baja, ha sido considerado invariablemente como una víctima del mecanismo social cruel y abrumador que opera a través de representantes de la fuerza pública y la autoridad de grandes dignatarios y funcionarios de policía, representado comúnmente con tinta negra, como criaturas que causan mal, odio y agresión. En dichas narraciones čechovianas, esa interpretación ideológica se destruye y resulta ser al revés. "Los representantes de la fuerza y del poder", el general en *La muerte de*

un funcionario y el gordo en *El gordo y el flaco*, a pesar de tener gran poder y de ocupar una alta posición en la sociedad, no tienen nada autoritario, son amables y mentalmente abiertos. Sin embargo, la esclavitud espiritual de los "hombres pequeños", el pobre funcionario Červjakóv, que se disculpó infinitamente con el general por estornudar en el teatro (*La muerte de un funcionario*), y el flaco (*El gordo y el flaco*), que comienza a humillarse ante el gordo, que había sido su compañero de colegio en el pasado, se explica no por obstáculos externos o por la presión social desde el exterior sino por leyes extrañas y no dependientes de ninguna presión externa sino de la psique humana individual y de las representaciones limitadas sobre el mundo.

La misma controversia se encuentra en la narración *El suboficial Prišibéev* (1885), donde el personaje principal desde un punto de vista estrecho y estereotipado sobre el mundo ya no es un funcionario humillante, sino una persona autoritaria. El protagonista, el suboficial Prišibéev está tratando de establecer de diversas maneras un control total sobre el comportamiento de las personas que viven en el pueblo con él. Sin embargo, la concepción general de la historia está lejos de ser "democrática" sino directamente opuesta a ella. El héroe autoritario Prišibéev no es un representante de las autoridades, sino que, sin fundamento, aplica la autoridad y abusa de ella, mientras que las autoridades auténticas del pueblo lo detienen para el mantenimiento de la paz y el orden públicos: Prišibéev, que soñaba con construir un verdadero "orden", se encuentra ante un tribunal y, para su propio asombro, es condenado a un mes de arresto por su comportamiento no permitido en la sociedad.

La libertad de cualquier ideología, según Antón Čéchov, no significaba la libertad de los valores morales y orientaciones espirituales con los que el escritor relacionaba la confianza en el progreso histórico, entendida no tanto en el sentido sociopolítico como en el sentido amplio de la educación cultural, y el culto humanista de la ciencia y del arte, que era una fuerza que tenía un papel primordial en la reeducación de la raza humana. La falta de conciencia y de cultura, que se manifiestan en la autodestrucción servil y en la violencia autoritaria contra los débiles, o a menudo, en la grosería y la brutalidad, se convierten en los objetos inmediatos de la exposición cómica en las narraciones *Carta al vecino científico* (Письмо к ученому соседу) (1880), *Por las manzanas* (За яблочки) (1880), *La hija de Al'bión* (Дочь Альбиона) (1883), *Camaleón* (Хамелеон) (1884), *En el extranjero* (На чужбине) (1885), etc.

Estos puntos de la orientación espiritual no declarados y no manifestados de forma directa, no fueron observados por los primeros lectores de las narraciones čechovianas. No fue descubierto inmediatamente el sentido filosófico profundo, que no solo se encuentra en las obras humorísticas de Antón Čéchov, sino que determina la base esencial significativa de toda su obra. Sea cual sea la diferencia entre los personajes cómicos —la posición social, la profesión, el nivel de educación, la edad o el tipo de temperamento—, todos ellos tienen un rasgo común: tratan de orientarse en un mundo incomprensible y complejo, utilizando para ello los movimientos estereotipados de pensamiento y de formas de respuesta emocional,

pero el uso de estos métodos banales y estándar en la gran mayoría de los casos no trae el resultado esperado, porque el mundo resulta más difícil que un esquema estrecho. Este aspecto filosófico oculto de la creatividad de Antón Čéchov, que analiza la naturaleza misma de la conciencia humana, fue definido con éxito como "gnoseológico"[137], problemática que se encuentra en obras que están aparentemente muy lejos de cualquier filosofía, por ejemplo, en la narración *El camaleón* (1884), cuyo personaje principal, el oficial de policía Očumélov, con facilidad, dependiendo de la situación, pasa de un tipo de conciencia a otro, lo que resulta en la aparición de "imágenes" de la misma realidad completamente opuestas entre sí; y en la narración *El apellido de caballo*, en la que la conciencia de personajes que tratan de inventar un apellido arcaico, todo el tiempo se mueve a lo largo de una línea determinada y no es capaz, al menos parcialmente, de desviarse de ella.

Hay que destacar que Antón Čéchov revela y analiza constantemente la brecha entre el mundo como tal y su "forma" subjetiva en la mente de cada personaje, esa brecha abre en la mente humana unas características que no es posible explicar no solo desde las posiciones de una crítica ideológica democrática, que ve la raíz de todo mal en la presión social, que viene de un estado "tiránico", sino tampoco desde el punto del ideal cultural de la educación y de la ilustración del ser humano. La conciencia, que se describe por el escritor, es la conciencia no flexible, estancada, inerte, no abierta de la realidad compleja. La visión de la naturaleza humana de Antón Čéchov tiene mucho que ver con la visión del mundo artística de contemporáneos europeos como Émile Zola y Guy de Maupassant, los clásicos del naturalismo francés, que constantemente relacionaban, de acuerdo con los descubrimientos más recientes de la ciencia, todos los fenómenos espirituales y los procesos que tienen lugar en la sociedad humana, con los fenómenos y procesos fisiológicos. En este sentido, respecto al método artístico de Antón Čéchov, médico de formación, sería correcto definirlo como "naturalismo médico", resulta que la rigidez de la conciencia de la gran variedad de personajes cómicos no es tanto la consecuencia de su falta de participación en la cultura y la educación, cuanto su relación con la misma naturaleza "biológica" humana, por lo que su conciencia no puede ser radicalmente cambiada o transformada. En este sentido, la visión del mundo y del ser humano en la obra temprana del escritor adquiere un matiz pesimista. Detrás de la comedia de costumbres, representada por el escritor en su obra humorística, que a muchos lectores le parecía una broma ligera, se esconde una tragedia: la de la existencia humana.

137. В.Б. Катаев (1979): *Проза Чехова: проблемы интерпретации*. Москва. Издательство Московского университета.

La obra de Antón Čéchov de la segunda mitad de los años 1880 y principio de 1890.

La segunda mitad de la década de 1880 es el momento de la búsqueda, por el escritor, de su nuevo estilo "serio" en la literatura, así como la búsqueda activa de su autodeterminación intelectual y espiritual. El género principal de Antón Čéchov sigue siendo la narración pequeña, pero los temas son muy diversos, y el mundo de sus personajes abundante y diverso. El escritor no se limita a representar una única esfera de la vida; en sus obras se encuentran los habitantes de la ciudad y del pueblo, los nobles, los artesanos, los campesinos, los oficiales, los funcionarios, los médicos, los clérigos, los literatos, los actores, etc. Como antes, las distinciones sociales y profesionales no tienen importancia para el escritor. Su principal interés es el ser humano en sus interacciones psicológicas con otras personas, así como en el mundo en el que el ser humano vive y en el que está tratando de encontrarse consigo mismo. El tema del choque de la conciencia humana con la vida incomprensible y la existencia humana con su destino fatal sigue siendo en este período uno de los temas favoritos de Antón Čéchov. Si en historias como *Gríša* (Гриша) (1886) o *Kaštánka* (Каштанка) (1887), el dramatismo de la situación descrita se suaviza significativamente, en obras maestras como *Tristeza* (Тоска) (1886) y *Vánka* (Ванька) (1886), todo lo trágico se enfatiza deliberadamente, y en los héroes de estas obras, los pobres urbanos ordinarios, descritos siguiendo la tradición clásica del Realismo, de repente se reflejan los héroes trágicos de literatura universal. La situación del chico Vánka, en *Vánka*, que llegó de la aldea a un taller de un zapatero, que es injustificadamente grosero y cruel con él y la posición del cochero Ióna en *Tristeza*, que sufre dolorosamente la muerte de su hijo y no encuentra a nadie que pueda consolarle ni compartir su dolor, se describen como absolutamente desesperadas. Ambos buscan oportunidades de contacto con el alma querida y viva, pero no pueden encontrarla, ambos se sienten solos, abandonados, extraños y que nadie los necesita en el mundo que los rodea. Su soledad no se relaciona solo con condiciones sociales crueles, sino que adquiere otro matiz: es una soledad existencial. Es curioso que Ióna no pueda encontrar compasión no solo de los ricos pasajeros, con los que habla sobre su hijo fallecido, sino también de "su compañero", otro cochero. Después de todo, ambos personajes encuentran la salida en el hecho de que se entregan a la feliz ilusión de una posible comunicación: Vánka escribe una carta a su abuelo, pidiéndole que lo lleve a su casa natal en su pueblo, y Ióna comparte su dolor con su propio caballo. Pero la ilusión sigue siendo la ilusión: una idea subjetiva de lo debido y lo deseable que no se encuentra en la cruel realidad. Así, el abuelo no recibirá la carta de Vánka porque tiene una dirección incorrecta, y el caballo, como buen animal, por supuesto, no entiende lo que le dice Ióna. No es suficiente decir que la realidad en las narraciones čechovianas rompe las ilusiones humanas; la situación de sus protagonistas es mucho más trágica, porque viven en un mundo en el que, como demuestra el autor con su objetividad científica, todo lo perfecto, puro y sublime, que la gente busca, existe solo en su imaginación, y

se convierte en el fruto de sus fantasías subjetivas, que, al tratar de realizarlas en la vida real, las refutan sin piedad, identificando su naturaleza ilusoria. El tema de la refutación de los sueños ideales del héroe por parte de la vida terrible y cruel se convierte en el principal también en las narraciones *Los sueños* (Мечты) (1886), *Volódja* (Володя) (1887), *El reino de las tías* (Бабье царство), *El maestro de literatura* (Учитель словесности), *En el rincón natal* (В родном углу) y *En el carro* (На подводе) (1886).

El tema de la soledad existencial en las narraciones de amor se interpreta a su manera: *El guardabosques* (Егерь) (1885), *La bromita* (Шуточка) (1886), *En el camino* (На пути) (1886), *El cuento de la señora NN* (Рассказ госпожи NN) (1887) y *La pequeña Véra* (Верочка) (1888). En ellas, el amor se representa por Antón Čéchov como un sentimiento suave, frágil y poético, que, sin embargo, está totalmente limitado a la esfera de las experiencias internas del héroe: se representa como una "añoranza" que quema el alma de los enamorados, que no reciben ninguna respuesta por parte de la persona a la que aman, o se describe como un impulso instantáneo de simpatía mutua, que nunca, por varias razones, se convierte en un sentimiento íntegro y armonioso y, que finalmente, les deja tan internamente solos como estaban antes.

Un grupo especial lo constituyen las narraciones *El correo* (Почта) (1887), *La felicidad* (Счастье) (1887) y *La zampoña* (Свирель) (1887), que se caracterizan por las descripciones brillantes de la naturaleza, que no solo forman el fondo necesario de la narración, sino que se convierten en fundamento de toda la construcción semántica y de la composición de la obra. En este grupo temático y estilístico se encuentra la novela corta titulada *La estepa* (Степь) (1888), que se considera la primera experiencia del escritor en el campo del gran formato literario. Todas estas obras carecen de trama porque para el escritor no tienen importancia ni esta ni el desarrollo de la acción, aspira ante todo a describir la emoción lírica, expresada principalmente a través del "estado" de la naturaleza descrita. En este sentido, Antón Čéchov creó un tipo de paisaje que no existía antes en la literatura rusa. Por lo general, se le llama "paisaje del estado de ánimo", o paisaje impresionista, lo que provoca asociaciones con el estilo artístico innovador en el arte de Europa occidental del mismo tiempo: —el estilo del Impresionismo, que nació en Francia en la década de 1860 y se manifiesta más claramente en la pintura. Entre los mayores artistas impresionistas de paisajes, el más cercano al escritor es Claude Monet, un clásico del paisaje impresionista. En sus paisajes y en los de Antón Čéchov, la imagen de la naturaleza se caracteriza por una gama de colores exquisita y, al mismo tiempo, atenuada, "borrosa", así como por el hecho de que el objeto de la imagen no es una realidad objetiva, "sólida", independiente de la percepción de la conciencia humana, como lo era en la estética realista tradicional, sino una realidad, vista a través del prisma del autor o de los héroes. El "paisaje impresionista" čechoviano es un paisaje con la emoción humana reflejada en él. La naturaleza, al mismo tiempo lleva el sello del hombre y de la vida de su alma. Así, en *La estepa* refleja un amplio panorama de la estepa del sur, con su mundo diverso de aves y

animales, con los aromas de sus hierbas y plantas, con su espacio abierto, el frío y las tormentas; todo eso se describe a través de la percepción del niño Egóruška, que viaja por la estepa percibiendo nuevas impresiones de la naturaleza esteparia, antes desconocida por él. A veces, aparece un profundo sentimiento de soledad y de desorientación entre los vastos espacios esteparios como si se transmitiera a la naturaleza: en *La estepa*, el escritor ofrece una imagen expresiva: parece que la misma estepa se queja de que nadie necesita su asombrosa belleza y está condenada a la muerte y el olvido. Por lo tanto, en la naturaleza de la obra čechoviana se refleja un estado del alma humana completamente definido —melancólico— y, al mismo tiempo, la naturaleza se representa como el doble de la conciencia humana, impotente para escapar de su soledad.

En las obras literarias de este periodo, junto al tema de la soledad existencial, aparece otro filosófico: un callejón sin salida espiritual. Este tema se convierte en el principal en las narraciones *El disgusto* (Неприятность) (1888), *El ataque de nervios* (Припадок) (1888), *El miedo* (Страх) (1892), *Los vecinos* (Соседи) (1892) y *Volódja grande y Volódja pequeño* (Володя большой и Володя маленький) (1893). Precisamente en dichas narraciones se refleja la idea clave del autor: Antón Čéchov insiste en la imposibilidad fundamental para la persona de pensamiento moderno de resolver los problemas existenciales complejos de una manera habitual o generalmente aceptada.

La situación de "callejón sin salida espiritual" se convierte en la base de la novela corta de finales de la década de 1880 más importante del escritor, titulada *Una historia aburrida* (Скучная история) (1889), en la que claramente se observan motivos autobiográficos. Se trata de la narración de una crisis espiritual personal, en forma de una historia sobre la vida de un viejo profesor universitario, un profesor de renombre mundial, un especialista en medicina que al final de sus años pierde la fe en las verdades e ideales a las que había servido tan desinteresadamente antes. Tiene una extraña enfermedad, que se expresa en el hecho de que tiene miedo de la muerte, no entiende el sentido de la vida, se irrita con los seres queridos, se siente solo, perdido y nadie le necesita en todo el mundo. Sus nuevos pensamientos sombríos le asustan también porque ponen en tela de juicio la creencia humanista en el progreso cultural de la humanidad, que él, como hombre de ciencia, estuvo propagando a lo largo de su vida. El subtexto autobiográfico de estas experiencias es bastante evidente. El sufrimiento del profesor se refleja en el de su alumna Kátja, el personaje femenino principal de esa obra. Kátja es una doble psicológica del profesor: después de no haber sido admitida en la Academia de Teatro, perdiendo a su amado y a su hijo, ella, al igual que él, se siente completamente frustrada en la vida y pierde la fe en su propia existencia. El sufrimiento del profesor se agrava también por el hecho de que no puede entender la causa y la naturaleza de ese sufrimiento. Se enfrenta a un dilema: si, al perder la fe en el sentido de la vida, ve que esta es una tragedia implacable e irrevocable que no está en el poder del hombre (punto de vista, apoyado por Kátja) o si, al igual que Kátja, resulta ser víctima de una grave enfermedad espiritual que distorsiona la visión normal del mundo y necesita

una gran superación. Al final de la historia, el dilema sigue estando sin resolver. Al parecer, al hacer un resumen de su vida, el profesor llega a una conclusión importante para él: su antigua visión del mundo no lo salvó de la crisis espiritual, porque inicialmente no tenía ninguna idea vital de su existencia o tampoco ninguna idea religiosa". En este sentido, el último episodio adquiere un matiz simbólico: cuando Kátja le pide al profesor, dirigiéndose a él como a un amigo mayor, a un mentor y a un maestro, (es decir, a un hombre, en todos los sentidos, que es una autoridad espiritual incondicional para ella), que le dé una respuesta a la pregunta de cómo a ella, que había perdido todas las esperanzas, el profesor no puede decir nada más que: "no lo sé" y no le da a Kátja ni siquiera un consejo de cómo intentar, tal vez en el futuro, encontrar su "idea común". Al parecer, en el fondo, el profesor está seguro de que de todos modos ninguna búsqueda dará el resultado deseado. Lo que el escritor trae a su lector se puede expresar con la siguiente fórmula paradójica: sin fe o "sin idea común" la existencia humana pierde su sentido, y apenas hay una idea que, frente a la trágica vida, no se convierta en una ilusión vacía. Esta fórmula, que se encontró por primera vez en *Una historia aburrida*, tuvo un impacto determinante en las narraciones de la década de 1890: *Cámara N º6* (Палата № 6), *Historia de un hombre desconocido* (Рассказ неизвестного человека) y *El monje negro* (Черный монах).

La narración *Cámara Nº 6* (1892) está saturada de motivos sociales agudos. El personaje principal, el médico Rágin, propenso a la reflexión filosófica sobre la vida, sufre porque ve en ella algunos misterios y contradicciones. Por lo tanto, no sabe cómo combinar la divinización de la belleza y el poder de la mente humana, que es el creador de los mayores valores culturales, con la idea de que no solo el hombre con su mente, sino también todo lo creado está condenado a la muerte y a la inevitable transformación final en polvo cósmico "sin sentido". Bajo la influencia de estos pensamientos pesimistas, comienza a descuidar sus deberes médicos directos, por lo que es fuertemente criticado por el liberal Grómov, que se encuentra en la cámara para locos, y con el que mantiene una buena relación, ya que, desde su punto de vista, Grómov tiene una mente maravillosa y una erudición cultural extraordinaria. Reconocido como "loco" por las constantes conversaciones con Grómov, el mismo Rágin se encuentra en la cámara Nº 6 y entonces se da cuenta de las condiciones terribles, incluida la apatía de los médicos que no hacen nada por los pacientes. No cabe duda de que la posición de Rágin es condenada por el autor como la de una persona mediocre que trata de cerrar los ojos sobre la tragedia social. Al final del relato, en el que los pacientes desafortunados y maltratados brutalmente por el vigilante Nikíta a la menor desobediencia, la cámara nº 6 se asemeja cada vez más a una cárcel, una imagen simbólica, interpretada por muchos lectores liberal como una imagen sombría de la época rusa zarista, que suprimía cualquier manifestación del pensamiento libre e independiente. Sin embargo, en la obra hay otro subtexto más profundo: es que el "liberal" Grómov y el "conservador" Rágin que parece que se contraponen por sus creencias y puntos de vista, al mismo tiempo son representados como almas gemelas. Ambos, como personas delicadas, con intereses espirituales

y con amor por la actividad mental sofisticada, se oponen al ambiente vulgar de la ciudad provinciana en la que viven. Ambos tratan de encontrar la salvación de las cargas de la vida en cualquier creencia elevada o "filosofía". Si Grómov, con sus puntos de vista democráticos, cree fanáticamente en el "amanecer" de un futuro hermoso, Rágin, por el contrario decepcionado, sin compartir su optimismo, tiene envidia de su capacidad de creer, cuya ausencia en él mismo la siente como un defecto doloroso y una desventaja. Ambos, en el fondo de su ser, no conocen la verdadera fe. No solo Rágin, sino también Grómov al final de la historia se desanima, sintiéndose impotente para cualquier cosa, incluida su fe progresiva, para oponerse a la terrible realidad, simbolizada por la cámara, la "cárcel", de la que ninguno de ellos puede salir en libertad. Además de la tragedia social, en dicha obra comienza a verse claramente la tragedia existencial. No es casualidad que Rágin y Grómov, con sus ideas diferentes, sean prisioneros de la misma cárcel. No son víctimas de la cruelfatalidad, sino de la realidad, como tal, un dispositivo imperfecto del mundo que condena a cualquier persona inteligente y pensante al sufrimiento. Por lo tanto, la muerte de Rágin, que llegó un día después de su encarcelamiento en la cámara para locos, no es solo el castigo del héroe por su deseo de esconderse de la tragedia de la vida, sino también la confirmación indirecta de la tesis pesimista de Rágin sobre el destino amargo del hombre en el mundo imperfecto.

Historia de un hombre Desconocido (1893) es otra historia sobre la pérdida de la fe. El personaje principal de la obra es el Desconocido, terrorista revolucionario, cuyo objetivo es matar a un alto funcionario, lo que servirá para la liberación del país y del pueblo. Pero la experiencia de la vida, una enfermedad grave y la premonición de su propia muerte, cercana al final, lo hacen renunciar a su intención; ya no siente odio hacia su enemigo ideológico al que debe matar. Las ideas revolucionarias radicales del protagonista se representan en la narración como otro sistema racional de la visión del mundo, que impide ver las contradicciones reales de la vida. Para salir del callejón sin salida espiritual, el Desconocido intenta desarrollar artificialmente un nuevo ideal de vida, pero no puede encontrarlo. El mismo tema de la pérdida de los ideales que se rompen tras encontrarse con la cruda realidad se repite en el destino de una joven mujer encantadora, de la que se enamora el Desconocido, Zinaída Fëdorovna, cuyo suicidio al final solo enfatiza la situación general de desesperanza de la que son rehenes y víctimas los personajes de la historia.

El protagonista de la narración *El monje negro* (Черный монах) (1894), el profesor de filosofía Kóvrin, también busca alguna fe que lo inspire y le dé fuerza para la vida. El símbolo de esta fe y, al mismo tiempo, de la condición de una existencia terrenal completa es para el protagonista la imagen fantástica del monje negro, que surge de su imaginación y se relaciona a través de asociaciones con una cadena de imágenes que indican la presencia en el mundo de un misterio que no se puede destruir. Este sentido elevado se refleja en la hermosa naturaleza y en la música encantadora, así como en los estados de inspiración creativa y en la aspiración del protagonista por la "verdad eterna". Pero la hermosa fe de Kóvrin pronto revela su naturaleza ilusoria. El protagonista se ve obligado a admitir que todo este

tiempo estuvo mentalmente enfermo, y por lo tanto, no solo el mismo monje negro, sino también todas las imágenes y representaciones relacionadas con él —desde el "sentido supremo", que no se puede destruir, hasta la "verdad eterna"— resultan ser espejismos, fantasías vacías de una imaginación enferma. Aunque al final, el protagonista, insatisfecho con la falta de ideales elevados, intenta de nuevo volver a la fe en el "sentido supremo" de la vida, está claro que pide otra vez lo que en una ocasión lo engañó. Es curioso que la última vez que el monje negro aparece ante Kóvrin como mensajero de la muerte venga cuando el protagonista fallece de un ataque de hemorragia pulmonar inesperado.

El tono pesimista y predominante, la concentración en los problemas trágicos existenciales en dichas obras reflejan la crisis espiritual que experimentó el mismo escritor. Sin embargo, hay que destacar que Antón Čéchov como hombre, y como escritor, hizo un esfuerzo para superar la crisis espiritual e ir más allá del círculo melancólico de experiencias existenciales en las que sus personajes sufrían. A los intentos humanos de superar la crisis espiritual y moral debe atribuirse el viaje extraño y heroico del escritor en 1890 a la isla de Sachalín, que era un destino para trabajos forzados. En la obra literaria de Antón Čéchov, los esfuerzos por romper el círculo melancólico también son notables en toda la década de 1890. Entre las obras čechovianas de este periodo se puede distinguir una serie de narraciones y novelas cortas en las que la situación de "callejón sin salida espiritual" empieza a superarse. Por primera vez, este cambio semántico aparece en la novela corta titulada *El duelo* (Дуэль) (1891).

En *El duelo* —una obra construida sobre una nueva interpretación de una serie de situaciones clásicas de la literatura rusa— Laévskij, el protagonista de la novela, hombre egoísta, caprichoso y moralmente débil y mentiroso (versión čechoviana del tipo de "hombre superfluo"), tras haber experimentado una catástrofe espiritual, consigue el poder de detener sus malos impulsos y comienza a cambiar gradualmente para mejor, por eso se distingue de muchos personajes de obras čechovianas anteriores que son incapaces, a pesar de todos los esfuerzos, de lograr el mismo resultado.

También empieza a abrirse el círculo melancólico de soledad y desesperación en las narraciones *El violín de Rothschild* (Скрипка Ротшильда) (1894), *El estudiante* (Студент) (1894) y *La casa con la buhardilla* (Дом с мезонином) (1896). En *El violín de Rothschild*, el fabricante de ataúdes, Jákov Brónza, que durante toda su vida no se compadeció de nadie, incluso, de las personas más cercanas a él, empieza a sentir compasión por su esposa enferma y por el pobre judío Rótšiľd, al que antes había despreciado y odiado. Los nuevos sentimientos que aparecen en su alma se convierten en la maravillosa melodía que toca antes de morir en el violín, y, aunque es infinitamente triste, su belleza se percibe como llena de un alto significado, capaz de abrir almas humanas al amor mutuo y a la comprensión profunda y compasiva entre sí. En *El estudiante*, el protagonista, el estudiante Iván Velikopóľskij, gracias a la comunicación con los campesinos sencillos, a los que había contado el relato evangélico sobre la negación de Pedro, consigue deshacerse de los pensamientos sombríos acerca de la inactividad del movimiento histórico de

la humanidad: bajo la influencia del evangelio el estudiante cambia drásticamente la dirección de sus pensamientos y, por primera vez, con alegría descubre por sí mismo que en el mundo hay y siempre ha habido "verdad y belleza".

Desde 1898, en las obras čechovianas aparece no solo un tono de optimismo sino también el tema del futuro como una especie de perspectiva que da esperanza o un alto ideal, que le confiere al alma poderes extraordinarios. Por primera vez, la imagen de este futuro surge en la narración *En casa de unos conocidos* (У знакомых) (1898), en la que el protagonista sueña con un futuro nuevo y feliz. En *Un caso de la práctica médica* (Случай из практики) (1898), el sueño de un futuro hermoso une a dos personas que sufren por la soledad interior, al médico Korolëv y a la joven Líza, quienes, gracias a una conversación sincera entre sí, superan su soledad y se recuperan espiritualmente de la enfermedad de la incredulidad en las fuerzas positivas de la vida.

Hay que destacar que el ideal del futuro determina de modo implícito la evaluación del presente en tres narraciones relacionadas con personas comunes y por el tema de la fuga de la vida real y la pérdida de la libertad espiritual *El hombre en el estuche* (Человек в футляре), *El grosellero espinoso* (Крыжовник) y *Sobre el amor* (О любви). La vida, de la que huyen los protagonistas, se presenta aquí no tan trágica y cruel, como en la obra čechoviana anterior, sino desconocida, impredecible y misteriosa, que lleva en sí la imagen de la nueva libertad. Así en la narración *El hombre en el estuche* aparece el tema clave de la libertad espiritual, de la libertad interior. El protagonista es Bélikov, un profesor de griego, al que le da miedo todo, la misma vida real provoca en él un pánico existencial enorme: tiene miedo de reírse, de decir algo inesperado, teme a la gente, a las mujeres, tiene miedo de enamorarse y muere por este extraordinario miedo. La imagen de Bélikov y su modo de vivir simbolizan la esclavitud voluntaria espiritual. Según Čéchov, la esclavitud voluntaria espiritual significa la vida no realizada en la que el mismo ser humano voluntariamente destruye sus capacidades creativas. La misma palabra "estuche" que aparece en el título de la narración, adquiere varios significados simbólicos: por un lado, simboliza el miedo existencial del ser humano a la vida real impredecible y el deseo de fugarse de la realidad, encerrándose en su propio mundo de representaciones estereotipadas sobre la vida; por otro lado, metafóricamente expresa el poder de los obstáculos externos sobre el ser humano y la pérdida de la libertad interna, espiritual; el "estuche" también puede simbolizar la conciencia humana inerte y estancada que no acepta lo nuevo.

El tema del renacimiento espiritual relacionado con el amor determina la trama de *La dama del perrito* (Дама с собачкой) (1899), cuyos protagonistas son Gúrov y Ánna Sergéevna, un hombre casado y una honesta e inteligente mujer casada, que son igualmente infelices en sus matrimonios. La salvación de su humillante y abrumador "estuche" para ellos es su amor correspondido, que nace del encuentro casual en vacaciones, y que con el tiempo se convierte en un gran sentimiento serio. El sentimiento de amor correspondido no solo alivia a los personajes de la soledad, sino que también los conduce a nuevos horizontes espirituales, se vuelven sensibles

a la belleza del mundo, piensan en los "objetivos superiores de ser" y, al igual que el protagonista de la narración *El estudiante*, comienzan a sentir la vida del hombre y la humanidad como un movimiento "continuo" hacia la "perfección". Al mismo tiempo, se les da la oportunidad de reconciliarse con la muerte, aceptándola no como una terrible señal de una tragedia irreemplazable e irrevocable de la vida, sino como un componente natural del misterioso proceso mundial.

El pensamiento sobre la posibilidad de superar la tragedia de la muerte también está presente en la narración *El prelado* (Архиерей) (1902), cuyo protagonista es el obispo Pëtr, que en gran medida se asemeja al protagonista de *Una historia aburrida*: ambos en el umbral de la muerte recuerdan su vida en la que los dos parecen haber tenido tanto éxito: uno se ha convertido en un famoso profesor y el otro es un obispo; ambos sufren porque se han separado de sus seres queridos, sienten una soledad existencial y ambos se ven obligados a reconocer que ni la experiencia de la vida ni la mente natural les han ofrecido una comprensión genuina y profunda de lo que está sucediendo en el mundo. Pero no es menos importante la diferencia entre ellos. Si el profesor en *Una historia aburrida* no puede reconciliarse internamente con la muerte, aunque, como médico, reconoce su inevitabilidad, el obispo que tampoco "quería morir", se refiere a ella con mayor facilidad y con menos tensión. La propia muerte del obispo, según la nota directa del autor, no destruye la armonía universal: cantan las aves, brilla el sol y se regocijan y se divierten las personas que celebran la Pascua, en cuya víspera muere el protagonista.

Estos ejemplos muestran que el futuro que algunos personajes čechovianos esperan para el propio escritor no es estrictamente histórico. Más bien, la imagen del futuro tiene un aspecto filosófico psicológico. No se trata de la llegada real de un futuro perfecto, sino que se trata de un cambio en el punto de vista hacia el presente, que se relaciona con el ideal de libertad del autor de todas las formas inertes y estancadas de existencia en el emparejamiento con el ideal ético de la apertura mental, el amor misericordioso y compasivo y la fe sincera en el significado inagotable de la vida siempre renovada.

El escritor ruso A.V. Amfiteátrov destacó que todos los personajes de Čéchov podían formar una población de una gran ciudad y que en comparación con sus narraciones, algunas novelas rusas parecían obras con pocos personajes. A diferencia de los clásicos rusos del siglo XIX, la realidad diversa en la obra de Čéchov está formada por las narraciones cortas, que gracias a Čéchov se convirtieron en un género clave en la literatura rusa del final del siglo XIX, que sustituyó a la novela larga. En una ocasión, Čéchov probó a escribir una novela larga, pero no pudo terminarla y añadió: "La novela no es mi género. Yo sé escribir sobre las cosas largas de forma corta".

En la obra literaria de Čéchov encontramos ante todo una combinación de rasgos del Realismo y del Modernismo. Podemos resumir los rasgos innovadores de sus narraciones de Čéchov del modo siguiente: en primer lugar, hay que subrayar que las narraciones čechovianas no tienen un desarrollo del tema claro, reflejan el torrente natural de la vida; en segundo lugar, es importante que en cualquier personaje se

realice el principio de las contraposiciones que simboliza las posibilidades infinitas de la vida y del ser humano; en tercer lugar, hay que destacar que sus narraciones se caracterizan por un final abierto, porque el autor plantea una cuestión vital, sin embargo el lector tendría que resolver este problema existencial, y, en este sentido, Čéchov siempre apela a la actividad intelectual y emocional del lector.

El teatro de Antón Čéchov

Para sus contemporáneos, Antón Čéchov ante todo era un prosista. Sus experiencias en el teatro, que fueron consideradas por muchos como originales, fueron interpretadas como un complemento a su obra en prosa muy bien conocida. El verdadero significado del dramaturgo Čéchov fue plenamente reconocido más tarde. Hay que destacar que un papel importante lo desempeñaron las producciones de Arte, realizadas por el teatro de arte de Moscú, de K.S. Stanislávskij y V. I. Nemirióvič Dánčenko, que por primera vez lograron encontrar la clave para el drama pionero del escritor. Hoy en día, Čéchov es reconocido como uno de los dramaturgos más grandes del siglo XIX, sus obras son la base del repertorio de los principales teatros del mundo.

La primera obra dramática importante de Čéchov, puesta en escena —el drama *Ivánov* (Иванов) (1887)— se distinguió por la originalidad de la construcción y la dificultad inusual en el desarrollo del carácter del personaje principal. En la imagen del intelectual ruso Ivánov, en un tiempo adorado por sus altos ideales "liberales" de la transformación social de la sociedad, pero "frustrado" y tratando de tomar como norma la existencia gris, cotidiana y sin hogar, en la que se sumergen otros personajes de la obra, Čéchov retrató el tipo característico para los años 1880 de una persona que había perdido la fe. El suicidio de Ivánov al final de la obra, que expresa simbólicamente el callejón sin salida de la situación vital en la que se encontraba el protagonista, sin embargo, se presenta de tal manera que no es posible definir inequívocamente la actitud del autor ante este suceso: el personaje, —a los ojos del autor—, al mismo tiempo se encuentra "fuerte" y "débil", es un traidor de los altos ideales antiguos y una víctima inocente de las circunstancias trágicas de la vida.

Sin embargo, la innovación de Čéchov en el teatro se manifestó de forma completa en las siguientes cuatro obras: *La gaviota* (Чайка) (1896), *Tío Vánja* (Дядя Ваня) (1897), *Las tres hermanas* (Три сестры) (1900*)* y *El jardín de los cerezos* (Вишнёвый сад) (1903)

En un sentido amplio, la estética del Čéchov dramaturgo se relaciona con la de los creadores del "nuevo drama" europeo —August Strindberg, Henrik Ibsen, Maurice Maeterlinck y Gerhart Hauptmann—, en cuyas obras no se encuentra el desarrollo de una trama dinámica con energía "explosiva" de la acción teatral sino que los autores se concentran en la esfera de la vida privada y familiar de las personas de clase media, además, se nota la tendencia (principalmente en la obra del teatro de Maurice Maeterlinck) al simbolismo. No menos importante para Čéchov fue la tradición del drama "realista" ruso de mediados del siglo XIX, en primer

lugar la obra de teatro de I. S. Turgénev y A. N. Ostróvskij, con su tendencia al debilitamiento de la intriga de la historia y la atenuación del conflicto, debido a la cuidadosa representación de las escenas las disposiciones y los personajes secundarios para la trama principal, que adquieren un significado completamente independiente y simbólico. Hay que destacar que a través de sus cuatro grandes obras de teatro, Čéchov (junto con August Strindberg y Henrik Ibsen) han transformado el teatro moderno. Fue uno de los pioneros de una "acción indirecta", donde el uso de eventos fuera del escenario, personajes ausentes y diálogos que no revelan mucho son práctica común.

El curso de la vida diaria en sus pequeñas y casuales manifestaciones cotidianas, que no conocen ni los conflictos mundiales ni los giros radicales de los acontecimientos, se convierte en el rasgo distintivo y el objeto principal de la imagen en la dramaturgia de Čéchov. Si en el drama se producen eventos vívidos y significativos, como el terrible incendio de la ciudad en *Las tres hermanas* o la subasta de la finca y el jardín en *El jardín de los cerezos*, entonces estos eventos invariablemente se encuentran en la periferia de la acción principal y fundamentalmente no cambian en nada los destinos de los protagonistas. La ausencia de hechos en las obras de teatro čechovianas está directamente relacionada con el exceso de personajes o, por otra parte, por la falta de un personaje central, principal, portador de una idea específica o de valor importante, cuya viabilidad se verificaría a través de una colisión con la realidad o con ideas y valores de otros personajes. La transformación radical de la trama tradicional de la obra de teatro se manifiesta también en las peculiaridades de los diálogos, en cuyos discursos se mezclan constantemente lo importante con lo superfluo, lo profundamente grave con lo ridículo, a veces anecdótico. Para crear la impresión de una mayor credibilidad, Čéchov también utiliza efectos de sonido y ruido: sonidos de timbre o de campana, sonidos musicales de violín o piano, un golpe de hacha en los árboles, etc.

Hay que destacar que la ausencia de los eventos exteriores y todo lo "externo" en la obra de teatro de Čéchov aumenta el significado de todo lo "interno", o lo psicológico. El drama čechoviano es un drama psicológico tanto en el sentido más general, como en el más literal de la palabra. El autor se concentra ante todo en las experiencias, las emociones, las angustias mentales y los sufrimientos, es decir, en lo que desde el interior llena y dinamiza su vida cotidiana, en la que no se encuentran grandes eventos externos. Según el propio Čéchov, las personas en sus obras "almuerzan, solo almuerzan, y mientras tanto surge su felicidad y se destruyen sus vidas". Por lo tanto, el drama čechoviano en comparación con el tradicional, se caracteriza por un fuerte aumento del papel del "subtexto" psicológico, de la esfera de las experiencias mentales ocultas cada persona, que no se reflejan en su discurso consciente, pero que encuentran la expresión en sus réplicas aleatorias "extrañas", con menos frecuencia —en el silencio y los gestos no motivados por la situación.

Es importante destacar que las cuatro obras de teatro se llevan a cabo en un entorno rural, por lo general en un pueblo o una casa rural. Esto ayuda al escritor y al público a concentrarse más en los personajes y a explorarlos en mayor pro-

fundidad. Sin embargo, eso no quiere decir que el campo se presenta de forma positiva. Hay una similitud en la forma en la que algunos personajes son atrapados o manipulados para quedarse donde están, a pesar de que les gustaría escapar. En *La gaviota*, Nína cree que todos sus problemas se resolverán tan pronto como adquiera la fama y la fortuna tras abandonar a su familia y se mude a Moscú para ser actriz. En *Tres hermanas*, el público se convierte en un testigo de la desesperación de los sueños de las hermanas a través de la falta de oportunidades y la privación cultural de la vida provinciana. En el acto final de la obra, el coronel Veršínin es trasladado a Polonia, dejando a la familia Prozórov en la ciudad. Tío Vánja, el protagonista epónimo, está profundamente amargado por haber pasado toda su vida trabajando para Serebrjakóv, un erudito al que tío Vánja adoraba, pero que se descubrió que era un escritorzuelo, mientras que el médico Ástrov siente que sus años en la provincia lo han dejado insensible al mundo. Ljubóv Ranévskaja, por el contrario, se ve obligada a volver después de perder todo su dinero en Francia, y no es un reencuentro feliz, no solo porque está separada de su amante, sino también porque asocia su casa de la infancia con la tragedia de su vida: la muerte de su hijo. El marco provinciano ayuda a Čéchov en la exploración del problema que muchos de sus contemporáneos abordaron en sus obras: el choque entre los valores de la modernidad y los de la vieja Rusia. Modernidad significa la modernidad occidental, su racionalismo, el laicismo y el materialismo. Rusia, especialmente su nobleza, había venido adoptando estos valores desde principios del siglo XVIII, en la época de Pedro el Grande, y la literatura rusa del siglo XIX fue escrita como una reacción a este cambio. Los valores occidentales a menudo son representados como falsos, pretenciosos y espiritual y moralmente en bancarrota. En *El jardín de los cerezos*, el conflicto entre Gáev y Ranévskaja, por un lado, y Lopáchin y Trofímov, por otro, puede ser visto como un símbolo de la lucha entre el viejo orden feudal y la occidentalización. Trofímov, como personaje es el mejor ejemplo, ya que ve el legado histórico de Rusia como el de la opresión, y ofrece una ideología que está más influida por Europa.

Frente a este tipo de conflictos, un gran número de personajes pasan por crisis personales y la autorreflexión. En *La Gaviota*, Máša se queja de que se aburre y muestra su insatisfacción con su vida, que ella secretamente espera que cambiaría si Tréplev se enamorara de ella, porque su vida de repente tendría un propósito y un significado. Sin su amor, Máša ve la vida como inútil y semejante a la muerte, un castigo que se debe cumplir. Más tarde en la obra, Máša cambia de opinión y se casa con Medvedénko por aburrimiento, no por amor. Su vida todavía la deprime y anhela a Tréplev, pero ser esposa y madre le dan un nuevo sentido a su vida. Tréplev y Nína también tratan de buscarle sentido, pero a través de su trabajo. Ambos creen que el cumplimiento de sus objetivos de convertirse en actriz y en escritora dará más significado y oportunidad a sus vidas. Ambos asocian una vida con sentido con la admiración de los demás. Nína cambia su opinión sobre esto en el cuarto acto. Tras haber llevado una carrera mediocre llega a la conclusión de que la resistencia es más noble que el éxito. Trigórin tiene una crisis existencial, cuando en su vida

aparece la joven Nína. Su vida en el pasado pierde significado y su futuro se puede reducir a que solo tendrá sentido si se intenta tener una relación amorosa con Nína. En *Tío Vánja*, el tema de la crisis existencial se muestra a través de una idea del amor que en las obras de Čéchov es un sinónimo de dolor y de lucha, es decir, otro aspecto de la vida. El matrimonio entre Serebrjakóv y Eléna es sin amor pero estable. Sin embargo, se ve amenazado por Vojníckij, que está desesperado por el amor de Eléna, quien lo rechaza de todo corazón, encontrando en sus declaraciones de amor un impulso para destruirla. Sónja, que ama al Dr. Ástrov es rechazada por él, ya que se siente atraído por Eléna. La relación entre Eléna y Ástrov es la más convencional en términos de relaciones románticas tradicionales, donde un protagonista joven y apasionado decide rescatar a una bella mujer de un matrimonio infeliz. Sin embargo, su cortejo a Eléna no es ni remotamente romántico, y en última instancia, su relación no ocurre en absoluto, lo que les deja reflexionando sobre lo que podría haber sido.

Hay que destacar otro rasgo específico de las obras de teatro de Čéchov, que es su incertidumbre de género: con todos los signos del drama realista y psicológico, al mismo tiempo, combinan curiosamente las características de los géneros tradicionales de la comedia y de la tragedia. Los personajes cómicos, a veces de vodevil, incluso los episodios de la farsa se encuentran en todas las obras de teatro de Čéchov, además, el propio autor definió el género de *La gaviota* y de *El jardín de los cerezos* como comedia. Pero el humor de Čéchov no es de naturaleza cómica, en el humor čechoviano hay muy poca diversión y optimismo. Las técnicas cómicas a menudo son utilizadas por el dramaturgo para expresar la atmósfera de desorden general y la falta de comprensión mutua en la que los personajes de todas sus obras se encuentran de una manera u otra. En este sentido, adquiere gran importancia, en particular, la función de los monólogos y diálogos "vacíos" que parecen absurdos, que no mueven la idea o la trama del drama y que se rompen sin ningún motivo. Este tipo de monólogos y diálogos, típicos de la dramaturgia de Čéchov, permiten considerarla como una especie de predicción o primera experiencia del drama "existencialista" y del teatro del absurdo, que floreció en el siglo XX. Además de la atmósfera del absurdo, el comienzo trágico oculto de las obras čechovianas se realiza también en la trama: no importa cómo se entrelacen y se enfrenten las líneas de la vida de diferentes protagonistas, los propios personajes siempre permanecen internamente solos, perdidos, independientemente de si anhelan el ideal o no.

Hay que destacar que los símbolos juegan un papel esencial en las obras de Čéchov, lo que es evidente en los títulos de *Gaviota* y *El jardín de los cerezos*, pero que también muestran que la naturaleza es la fuente más grande de simbolismo en cada obra. Esto es consistente con el marco rural, donde la naturaleza también se ve como una fuente de ilusión y de memoria. Gáev de *El jardín de los cerezos* ve "la eternidad" en la naturaleza, un medio que une el pasado y el presente con su permanencia. El jardín de los cerezos es el centro del escenario, y todos los personajes son atraídos hacia él, ya que no solo es increíblemente enorme, sino que también es muy importante para la trama. Se puede verlo como una reliquia de pasado, ya

que no puede ser salvado de la destrucción y de este modo no tiene más valor. Por lo tanto, todo el mundo ve un aspecto diferente del pasado en el mismo, ya sea personal o histórico. Ranévskaja, por ejemplo, se imagina a su madre muerta caminando por el jardín en el primer acto; para ella, el cerezal es una reliquia personal de su infancia idílica. Trofímov, por otro lado, cerca del final del segundo acto ve en el huerto los rostros de su familia: los siervos que vivían en la esclavitud; para él, el cerezal representa el recuerdo de su sufrimiento. Para Lopáchin, el huerto está íntimamente ligado a sus recuerdos personales de una infancia brutal, así como la presentación de un obstáculo a la prosperidad de sí mismo y de Ranévskaja. Aunque cada personaje tiene su propio punto de vista, hay una división general entre los viejos y los jóvenes, especialmente entre Lopáchin y Ranévskaja; los jóvenes tienden a ver el huerto con una luz negativa y los mayores, positiva. Esto refuerza aún más la identificación simbólica del huerto con el pasado.

La imagen de la gaviota cambia su significado a lo largo de la obra. En primer lugar, en el primer acto, Nína utiliza una gaviota para describir la forma en la que ella desea estar con sus vecinos en la finca de Sórin. En este caso, esta ave representa la libertad y la seguridad. Más tarde, presagia los acontecimientos trágicos de la obra. En el segundo acto, Tréplev mata a una gaviota y se la entrega a Nína, diciéndole que un día va a estar muerto como la gaviota por su amor desgraciado por Nína. Más tarde, Trigórin utiliza la gaviota como símbolo de Nína y la forma en que la destruirá, como Tréplev destruyó a la gaviota. En el cuarto acto, Nína regresa a la finca y se llama a sí misma gaviota antes de llamarse actriz. La gaviota pasa de ser un símbolo de libertad y de seguridad sin preocupaciones a otro de dependencia y de destrucción a manos del amado.

Las otras dos obras no se concentran tanto en los símbolos, pero todavía están presentes como elementos de los temas más grandes. Vojníckij (*Tío Vania*) trae un ramo de rosas para Eléna en el tercer acto, una ofrenda de paz que nunca se va a lograr, porque Vojníckij la ve con Ástrov y porque las flores no llegan a la mujer que ama, se convierten para Eléna en un símbolo de su amor sin esperanza.

Al igual que el *Jardín de los cerezos*, los árboles en el jardín de *Tres hermanas* representan una idea de algo eterno, un vínculo entre el pasado y el futuro. Aquí, los árboles podrían ser interpretados como los guardianes de la familia, esperando a que las mujeres salgan de sus capullos y que disfruten de la vida que habrían vivido si sus padres todavía estuvieran vivos. Por supuesto, esto nunca sucede, y Natáša se convierte en el nuevo futuro, con ganas de destruir los árboles para crear un jardín de flores.

Además, hay que destacar que en el aspecto temático, las cuatro grandes obras čechovianas continúan y desarrollan la problemática de la obra en prosa del escritor, poniendo en un primer plano el problema de la búsqueda espiritual de la persona frente a la tragedia de la vida y la búsqueda de su verdadera fe, capaz de dar respuestas a las principales preguntas de la existencia.

— *La gaviota*

En *La gaviota*, el tema de la complejidad y la confusión de las relaciones humanas se ve a través del prisma del arte, en el que participan cuatro personajes principales de la obra, que representan dos generaciones diferentes. La generación de mayores son la famosa actriz Arkádina y su amante, el famoso escritor Trigórin, que se orientan a la dirección tradicional, "realista" en el arte. La generación joven son el hijo de Arkádina, Konstantín Tréplev, envidioso de la fama de Trigórin y de la madre, que está en lucha psicológica con ellos, que defiende las "nuevas formas" en el arte y que escribe un drama "simbólico" en el espíritu de Maurice Maeterlinck, y su amada Nína Zaréčnaja, apasionadamente enamorada del teatro y que no menos apasionadamente soñaba con el tiempo de convertirse en una persona tan famosa como Arkádina y Trigórin. Pero a medida que la trama evoluciona, resulta que los sueños de los jóvenes personajes son ilusorios. A pesar de toda su sinceridad y exaltación subjetivas, las ilusiones de los jóvenes se rompen en el choque con la realidad objetiva. Hay que señalar que el autor desde el principio destaca el carácter ficticio de sus sueños, familiarizando al lector (y al espectador) con las imperfecciones humanas de aquellos que han alcanzado la fama en el arte. Talentosa y tiernamente atada a su hijo, Arkádina, al mismo tiempo es increíblemente codiciosa, vanidosa y caprichosa. Trigórin no entiende su propósito como escritor, además, se representa como un hombre que no tiene ni valores espirituales morales ni poder de voluntad: tras seducir a Nína, enamorada de él, finalmente la abandona sin piedad.

El tema de la crueldad de la vida, que se ríe de los sueños humanos y las esperanzas, se refleja también en la cadena de personajes enamorados, que tienen la misma "enfermedad": el amor no correspondido. Al final de la obra, Nína y Tréplev, al parecer, encuentran algún tipo de fe: ella comienza a darse cuenta de que lo principal en el arte y en la vida no es "la gloria, ni el brillo", sino la capacidad de "llevar su cruz" es decir soportar todo lo trágico que trae la vida real; Tréplev empieza a entender que no se trata de "nuevas formas" de arte o de lucha contra la generación de los "viejos" escritores, sino que el artista ante todo tiene que poseer el don de la creación y talento. Sin embargo esta fe no les ayuda a liberarse de las sombras de la vida, ni a desentrañar, al menos, uno de sus nudos dolorosos. La obra termina en que Nina admite su incapacidad para arrancar a Trigórin de su corazón y en que, a pesar de su traición, lo ama "aún con más fuerza que antes", y después de esto Tréplev, que durante la separación con Nína no había dejado de amarla, se suicida.

— *Tío Vánja*

La base de la trama de *Tío Vánja* es también la historia de la pérdida de la fe, que se convierte en una ilusión, y la de las consecuencias que tiene esta pérdida para una persona incapaz de vivir sin ella. Iván Vojníckij o el tío Vánja, adoró toda su vida al profesor Serebrjakóv, pariente suyo, en el que vio a un gran científico y trabajó para su bienestar y prosperidad. Cuando descubre que, en realidad, no hay nada de gran erudito en Serebrjakóv y que como hombre está muy lejos de la

perfección moral, la existencia del tío Vánja se convierte en un tormento absoluto. Considera que perdió sus mejores años sirviendo al profesor, y un día, incluso, tratando de vengarse de él por su propio fracaso, bajo la influencia del odio, le dispara con una pistola. Además sufre un fracaso amoroso porque la joven y bella esposa del profesor, Eléna Andréevna, no responde a los sentimientos del tío Vánja, así como ella no responde al amor del doctor Ástrov, hombre talentoso y brillante, que se representa no solo como amigo sino como doble psicológico del tío Vánja. El ridículo intento del tío Vánja de disparar al profesor Serebrjakóv no conduce a nada, excepto que los Serebrjakóv se van de casa, a donde llegaron en verano y todo sigue como antes de su llegada. Al final, como suele suceder en las obras čechovianas, de repente aparece una cierta pequeña esperanza para la posibilidad de otro tipo de existencia, que se expresa por la sobrina religiosa del tío Vánja, Sófja, que le propone aceptar todo lo que existe como tal y encontrar la felicidad en el trabajo diario, en el servicio a los demás. Sin embargo, el valor de esta esperanza se ve como dudoso, por el hecho de que el trabajo propuesto por Sónja para el tío Vania que perdió la fe, no es realmente un rescate, ya que este no tiene ningún propósito inspirador, y por el hecho de que Sófja, en la víspera de su monólogo sobre la felicidad del trabajo humilde, recibió pruebas irrefutables de indiferencia hacia ella y su destino de parte del soltero Ástrov, a quien ella amaba profundamente.

— *Las tres hermanas*

En *Las tres hermanas*, el tema de los sueños y la fe ilusorios se relaciona con el de la felicidad, también ilusoria. Las protagonistas son tres hermanas, inteligentes, bien educadas y delicadas, que viven en una ciudad pequeña provinciana y sueñan con la felicidad. Ól'ga, que está soltera, sueña con el matrimonio, Máša, casada temprana y desafortunadamente, sueña con el amor perfecto e ideal; Irína aspira a llenar su vida con un trabajo noble, desinteresado, que pueda dar sentido a su vida. Pero sus sueños se rompen uno por uno; la culpa de esto, según Čéchov, no es solo del destino, es decir, la fuerza objetiva de las duras circunstancias, que no dependen de la voluntad del hombre, sino también de la incapacidad humana de las propias protagonistas de ir más allá de su propia visión subjetiva, que limita significativamente la espiritual. Sus sueños son demasiado abstractos, alejados de la vida real. Los monólogos finales conmovedores de las tres hermanas dejan una vez más al lector y al espectador una esperanza de posibilidad de transformación del mundo, cuando quede claro definitivamente por qué existen todos estos tormentos y sufrimientos mentales, cuyo significado, mientras las personas viven en el presente, resultan incomprensibles. Sin embargo, mientras las hermanas pronuncian sus hermosos monólogos, en el escenario aparece el marido de Máša, Kulýgin, que en el subtexto simbólico de esa obra simboliza la inmutabilidad del presente aburrido, desagradable y triste, y el cínico médico militar Čebutýkin que dice su frase favorita: "¡Me da igual ¡No importa!" expresando la idea del trágico absurdo de todo lo que ha sucedido, está sucediendo y sucederá en el mundo.

— El jardín de los cerezos

A diferencia de las obras anteriores, *El jardín de los cerezos*, la última obra de Čéchov, está más saturada de problemas socioeconómicos y, a primera vista, parece más optimista por su tono emocional. Sus protagonistas son personas de diferentes generaciones y capas sociales que coexisten en Rusia a finales del siglo XIX y principios del XX. La generación de mayores son los nobles Ljubóv Andréevna Ranévskaja y su hermano Leoníd Andréevič Gáev, realmente inteligentes y simpáticos, guapos, ambos poseen un "aura cultural", pero son completamente inactivos La generación más joven que los reemplaza es el comerciante Ermoláj Alekséevič Lopáchin, un emprendedor activo, enérgico, que también respeta un estilo de vida inteligente, pero no entiende lo que es la cultura real. Sin sentir, a diferencia de Ranévskaja, la belleza del jardín de los cerezos, que debe venderse por las deudas contraídas, propone cortarlo para construir en el solar casas de campo, que traerían buenos ingresos. La generación más joven son el "estudiante eterno", Pétja Trofímov, que tiene ideas socialistas y que cree en el amanecer de un futuro hermoso, así como la hija de Ranévskaja, Ánja, con la ingenuidad infantil que comparte las opiniones de Pétja y, como él, no se lamenta por la pérdida del jardín hermoso de los cerezos porque para ella ese jardín simboliza el pasado del que ella quiere alejarse. Sin embargo, el final de la obra, a pesar de ser catalogada como comedia, es trágico. El antiguo sirviente de la casa, Firs, está a punto de morir en la casa, abandonado y encerrado por sus antiguos dueños, lo que expresa una de las ideas más importantes para Čéchov: la constante tragedia de la existencia humana, que no depende del cambio de los períodos históricos, los tiempos y las épocas.

4.1.27. Motivos españoles en la literatura rusa del siglo XIX

Púškin y España

El gran poeta ruso Aleksándr Púškin se interesó permanentemente por la cultura española, estudió español, leyó libros de escritores españoles en la lengua original y en el año 1832 tradujo un fragmento de *La gitanilla,* una de las novelas ejemplares de Miguel de Cervantes. Aleksándr Púškin escribió varios poemas sobre motivos españoles (*Céfiro nocturno, El pobre caballero, Ante una beldad hispana, Aquí estoy, Inesilla*) y la obra de teatro *El convidado de piedra*. Precisamente gracias a estas obras literarias de Aleksándr Púškin en la literatura rusa se formó una imagen romántica de España, un país exótico, enigmático con la naturaleza, música y cultura maravillosa.

Del céfiro nocturno...

Del céfiro nocturno
éter fluye.
Bulle,
huye
el Guadalquivir.

Salió la luna dorada,
¡silen...! ¡chis!... guitarra al son.
La española enamorada
se ha asomado a su balcón.

Del céfiro nocturno
éter fluye.
Bulle,
huye
el Guadalquivir.

¡Quítate, ángel, la mantilla!
¡Cual claro día muéstrate!
¡Por la férrea barandilla
enseña el divino pie!

Del céfiro nocturno
éter fluye.
Bulle,
huye
el Guadalquivir[138]

Aleksándr Púškin escribió numerosas obras en las que trata de España y de los españoles. Así, por ejemplo, en el año 1829, escribió el poema *El probre caballero*, en el que la idea clave es el amor abnegado.

El pobre caballero

Hubo un pobre caballero,
sencillo y silencioso,
de aspecto sombrío y pálido,
recto de alma y valeroso.

138. Versión de Eduardo Alonso Duengo. http://amediavoz.com/Púškin.htm

Una visión tuvo un día
que no entendió su razón,
que con impresión profunda
se grabó su corazón.

Caminando hacia Ginebra,
a la vera de una cruz,
vio a la Virgen María,
Madre del Señor Jesús.

Desde entonces, fervoroso,
nunca más miró mujer,
ni hasta la tumba, con ellas
quiso palabra tener.

Desde entonces, la celada
del rostro no levantó,
y un rosario en torno al cuello
en vez de banda llevó.

No quería rezar al Padre,
Hijo ni Espíritu Santo.
Era nuestro paladín
un hombre en extremo extraño.

Pasaba noches enteras
al pie de una imagen santa,
sin quitar de ella los ojos
y vertiendo ríos de lágrimas.

Lleno de amor y de fe,
a sus píos ensueños fiel,
Ave Mater Dei, con sangre
escribió sobre el broquel.

Entre los que a luchar fueron
contra el infiel enemigo,
iba él, nombrando a su dama,
por los campos palestinos.

Lumen Coelum, Sancta Rosa
con arrebato exclamaba,
y contra los sarracenos
su amenaza descargaba.

Al volver a su lejano
castillo en él se encerró,
todo triste y taciturno
sin extremaunción murió.

Mientras se estaba muriendo
llegó el espíritu artero
para a su reino llevarse
el alma del caballero.

A Dios no rezaba —dijo— ,
el ayuno no guardaba
y de modo inconveniente
a la Virgen veneraba.

La Inmaculada, sin duda,
su protección le extendió
y en el reino de los cielos
al paladín admitió. [139]

Hay que destacar que precisamente este poema hacía llorar a Dostoévskij de emoción. Lo cuenta su propia hija en la biografía que dedicó a su padre.

> "[...] Habiendo formado así un poco nuestro gusto literario, empezó a recitarnos las poesías de Púškin y de Tolstój, dos poetas nacionales a los que tenía particular afección. Recitaba admirablemente sus poesías; había una que no podía leer sin lágrimas en los ojos, *El pobre caballero*, de Púškin, un verdadero poema medieval, la historia de un soñador, de un don Quijote, profundamente religioso, que pasa su vida por Europa y por Oriente, combatiendo por el Evangelio. En el transcurso de sus viajes tiene una visión: en un momento de exaltación suprema, ve a la Virgen Santísima a los pies de la Cruz. Corre desde entonces una cortina de acero sobre su rostro y, fiel a la Madona, no vuelve a mirar a las mujeres. En *El idiota* refiere cómo recitaba esa poesía una de sus heroínas. "Un espasmo gozoso recorre su rostro", —dice— describiendo esta escena. Eso es precisamente lo que le sucedía a él cuando recitaba; su rostro se transfiguraba, su voz temblaba, sus ojos se velaban de lágrimas. ¡Padre querido! ¡Era su propia biografía la que nos leía en aquel poema! También él era un caballero pobre, sin miedo y sin tacha, que combatió toda su vida por las grandes ideas...." [140].

139. Versión de Carlos Vielba Porras. https://es.scribd.com/document/427299800/EL-CABALLERO-POBRE-docx

140. *Vida de Dostoyevski por su hija*. Edit. El buey mudo. 2011, pp. 224-225.

En 1826, Púškin se dirige a la imagen de Don Juan y empieza a escribir su "pequeña tragedia" titulada *El convidado de piedra.* Hay que destacar que Don Juan es la imagen preferida de la literatura universal, le fueron dedicadas más de 140 obras literarias, incluida la primera versión de dicha leyenda, titulada *El Burlador de Sevilla y El convidado de piedra* de Tirso de Molina (1630), las obras de teatro *Don Giovanni Tenorio ossia il dissoluto* de Carlo Goldoni (1760) y *Don Juan, ou le festin de Pierre* de Molière (1682), la novela en verso *Don Juan* de Byron (1818-1823), la narración romántica *Don Juan* de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1806), el poema *Don Juan aux enfers* de Baudelaire (*Fleurs du mal*, 1857), etc.

Sin embargo, *El convidado de piedra*, de Púškin se caracteriza por la novedad del género y de la interpretación de la famosa leyenda sobre Don Juan. El poeta ruso tuvo muchos precursores en el tratamiento de este tema. A diferencia de todas las interpretaciones anteriores, la obra puškiniana es una tragedia y este género determinó la idea clave y el carácter del protagonista, que en la versión puškiniana es contradictorio: por un lado, Don Juan provoca nuestras simpatías porque es una persona libre, independiente que rechaza las formas rutinarias de la vida y que puede lanzar un reto a la sociedad y a todo el mundo. Por otro lado, es egocéntrico, puede destruir las normas morales para conseguir lo que quiere y muere en el momento más feliz de su vida, cuando encuentra su verdadero y único amor. Este carácter incluye el elemento filosófico, es la cumbre del método del realismo puškiniano porque refleja las contradicciones de la misma vida real. Así, en esa obra se refleja la concepción artística de Púškin en la que la idea clave es la libertad y la voluntad humana. Por un lado, la libertad se entiende como una norma de vida, la aspiración hacia la libertad es un rasgo significativo del hombre que posee mucha personalidad (como Don Juan en la versión puškiniana); una falta de personalidad significa la muerte del alma. En este sentido, cualquier reto a los obstáculos fatales es siempre poético porque es la lucha por la libertad espiritual. Por otro lado, la aspiración hacia la libertad puede convertirse en arbitrariedad si no está limitada por las leyes morales.

Además, Don Juan en la versión puškiniana se representa como "improvisador de una canción de amor", "amante eterno", "aventurero alegre", siempre listo para tener una aventura amorosa. Púškin cambia el carácter de Don Juan, introduciendo la escena de Laura, cuando el protagonista aparece ilegalmente en Madrid, expulsado por sus aventuras. Esta escena no se encuentra en las obras de los predecesores del poeta ruso. En este episodio en la obra puškiniana, Don Juan no solo conquista a Laura, sino que mata a su nuevo amante.

En primer lugar, el amor solo trae al protagonista placer cuando es particularmente intenso. Esto sucede en minutos de peligro mortal. En estos momentos, el amor (el disfrute más completo de la vida) se experimenta con mayor intensidad. Sin el emparejamiento ni el contraste con la muerte, el amor para Don Juan pierde su plenitud y profundidad. Este rasgo peligroso acerca al protagonista al mundo demoníaco. Laura lo llama directamente "diablo". Doña Ana sabe por rumores e historias que él es un "demonio". Don Juan, por lo tanto, une dos mundos —el

divino y el demoníaco, dos estados de ser— la vida y la muerte. El disfrute del amor por él es tan claro como oscuro.

En segundo lugar, las aventuras de amor de Don Juan son placeres instantáneos que se experimentan como una eternidad. Para él en el mundo del amor se unen la vida y la muerte, lo momentáneo y lo eterno. Después de haber alcanzado el límite de sensaciones y sentimientos, Don Juan aspira por tener su nueva aventura amorosa, sin saciarse y llevar el juego del amor hasta el límite. Y mientras esté vivo, no puede escapar de este círculo vicioso. Solo al final, Don Juan muere con el nombre de Doña Ana en la boca, por primera vez, tal vez a un instante de la muerte, al comprender el significado elevado y serio de la vida y del amor.

Otro motivo español en la obra literaria de Púškin se relaciona con la "huella" de la Alhambra de Granada en la cultura rusa. Se trata de su cuento literario en verso titulado *El gallo de oro* (Сказка о золотом петушке), cuya historia de la creación surge a principios del siglo XIX, cuando el escritor norteamericano Washington Irving, fascinado por las antiguas leyendas orientales que escuchó durante su estancia en Granada, escribió sus famosos *Cuentos de Alhambra,* libro, muy popular, que ha sido traducido a innumerables idiomas, incluido el ruso. A este libro le prestó atención Aleksándr Púškin, que en 1834 escribió su cuento en verso titulado *El gallo de oro.* Más tarde, en la segunda mitad de siglo XIX, el compositor ruso Nikoláj Rímskij-Kórsakov compuso la ópera *El gallo de oro* (Золотой петушок). El cuento de Púškin fue publicado en la revista titulada *Biblioteca para la lectura* (Библиотека для чтения). El desarrollo del tema es el siguiente: El protagonista principal, el zar Dodón, en su juventud poseía un carácter tempestuoso y guerrero, y le rodeaba la gloria de vencedor en todas las batallas con los enemigos de Oriente. Sin embargo, cuando llegó su vejez, no tenía ganas de guerrear con nadie, prefería pasar los días en plena tranquilidad y contemplación, pero sus enemigos de oriente no le daban ninguna tranquilidad, violando constantemente las fronteras de su reino. Entonces el zar Dodón reunió a sus hijos, a sus jefes militares y a sus consejeros para encontrar alguna solución a esa desgracia. Todos proponían solo tonterías y nadie era capaz de dar un consejo adecuado e inteligente. En este momento de repente aparece un viejo sabio oriental, astrólogo y le regala al zar Dodón un gallo de oro mágico, que posee la capacidad de predecir el futuro y avisar al zar sobre una invasión hostil: si ve a los enemigos de lejos, el gallo cantará. Entonces pusieron al gallo de oro en lo alto de la torre más alta para que vigilara el reino del zar Dodón, quien ofreció oro en recompensa al sabio astrólogo, pero lo rechazó diciendo lo siguiente: "Ahora mismo no necesito nada, pero quiero que tú cumplas mi primer deseo, cuando yo te diga". El zar Dodón aceptó esa condición y le prometió al astrólogo cumplir su primer deseo, a lo que éste añadió: "Quiero que publiques una orden y firmes nuestro acuerdo". Y el zar replicó: "Te doy la palabra de honor de zar y eso tiene más valor que una orden". El astrólogo se marchó y con el gallo de oro mágico empezó un periodo tranquilo, sin enemigos. El gallo de oro protegía al reino de todas las invasiones inesperadas. En una ocasión cantó y el zar Dodón mandó a su hijo mayor con las tropas a combatir contra los enemigos. Pasaron ocho días, pero

no había noticias de él, entonces el zar mandó a su hijo menor a la batalla y ocurrió lo mismo. Así que decidió ir él mismo al campo de batalla. Cuando llegó allí, vio a sus soldados y a sus dos hijos muertos. Se echó a llorar y quería luchar contra el enemigo pero no había ningún enemigo y no entendía nada. De repente apareció un pabellón de campaña y de él salió una zarina oriental, joven y bella, que con un encanto increíble, embriagó al zar Dodón con su dulce voz, sus palabras y bailes, y así olvidó su dolor y sufrimiento por la muerte de sus hijos, entregándose a los abrazos de esa zarina, a quien le propuso ser su esposa y entregarle todas sus tierras y riquezas. Ella aceptó su propuesta y volvieron juntos a la capital del reino. Al entrar en la capital, el zar se encontró con el astrólogo oriental, quien le recordó su acuerdo, pidiéndole que le entregara a la bella zarina, pero el zar Dodón se negó, montando en cólera y expulsándole y pegándole con su bastón. En este momento, la zarina empezó a reírse sarcásticamente, su cara se deformó y se convirtió en un ser diabólico. El gallo de oro se acercó volando al zar Dodón, le picó en la sien y el zar Dodón cayó muerto. La zarina y el astrólogo desaparecieron y el pueblo se quedó sin entender lo que había ocurrido.

Este cuento es el más filosófico de todos los de Púškin y se encuentra en pleno campo de la intertextualidad. La primera fuente de *El gallo de oro* son los *Cuentos de Alhambra* de Washington Irving (1832), concretamente se trata de la obra titulada *Leyenda sobre el astrólogo árabe,* que fue indicada como la fuente de la obra de Púškin por la poeta del Siglo de Plata Ánna Achmátova, en su tratado *El último cuento de Púškin* (Последняя сказка Пушкина), publicado en 1933.[141] Achmátova supone que el motivo clave se relaciona con la pelea entre el zar Dodón y el astrólogo, porque el zar rompió su palabra de honor y no cumplió el deseo de aquel. Achmátova supone que Púškin reflejó en este cuento el carácter pérfido del zar Nicolás I y sus relaciones complicadas con él y le parece a ella un panfleto político. Los eslavistas contemporáneos también lo consideran así, relacionando esta obra de Púškin con el drama histórico Borís Godunóv[142]. El eslavista americano A. Kodzhak interpreta el final de este cuento como el símbolo de la caída del poder despótico. Otros suponen que en *El gallo de oro* predomina el tono irónico y chistoso[143]; realmente Púškin escribió un cuento-chiste sobre el peligro del encanto femenino: el enemigo interior (las pasiones oscuras irracionales) son más peligrosas que cualquier enemigo exterior.

141. А. Ахматова (1984): *О Пушкине. Статьи и заметки*: 2-е изд., дополн. Горький, Волго-Вятское книжное издательство. С. 28.

142. А. Коджак (1978): «Сказка Пушкина „Золотой петушок"» En: *American Contributions to the VIII International Congress of Slavists.* Zagreb and Ljubljana. September 3-9. Columbus; Ohio. Vol. 2: Literature, pp. 332-74.

143. В.Э. Вацуро, *Сказка о золотом петушке* (опыт анализа сюжетной семантики) http://feb-web.ru/feb/Púškin/serial/isf/isf-122-.htm; А.С. Пушкин, *Собрание сочинений в 10 томах*. М.: Гихл, 1959-1962. Том 3. Поэмы, Сказки. https://rvb.ru/Púškin/02comm/0801.htm

La cuestión de la fuente de dicho cuento es muy importante, dado que al poeta ruso le interesaba todo: el mundo oriental, el occidental, el eslavo, el ruso, etc. intentaba encontrar en el material folclórico y literario de todos los pueblos algo universal, común. Como ya se ha dicho antes, Púškin se inspiró en los Cuentos de la Alhambra de Washington Irving, que estaban basados en el folclore árabe.

Ante todo podemos encontrar un motivo semejante en el cuento de Púškin y en los *Cuentos de Alhambra* de Washington Irving: *The House of the Weathercock* (La casa del gallo del viento), según Washington Irving y *El gallo de oro* según Púškin. Este motivo del talismán lo encontramos en el cuento titulado *El cuento sobre la ciudad de cobre* (de la famosa colección de cuentos árabes *Las mil y una noches* (en árabe, ألف ليلة وليلة *ʔAlf layla wa-layla*); se trata de la estatua de un caballo de cobre mágico, que indica el camino a los viajeros perdidos. Sin embargo hay diferencias porque Púškin interpreta el desarrollo del tema folclórico a su manera y transforma las imágenes típicas folclóricas. Por ejemplo, el astrólogo en el cuento árabe y en la leyenda de Washington Irving se representa como un protagonista negativo, es hipócrita, pérfido, infernal, y malo, y el califa se convierte en su víctima. Su regalo al califa (un cordero y un gallo mágicos, que predicen las invasiones inesperadas de los enemigos) y su acuerdo con él se convierten en una trampa para aquel califa, una trampa racionalmente construida por el astrólogo, que en el cuento puškiniano es diferente: su acuerdo con el zar Dodón aparece de forma espontánea, no es una trampa para el zar, porque entonces el astrólogo no sabe lo que quiere pedirle, desaparece y aparece en el momento culminante, convirtiéndose en la victima, al igual que el zar Dodón; su función es predecir la desgracia en el futuro (el futuro trágico).

La imagen de la zarina de Šemachá en el cuento de Púškin es diferente a la de la princesa cristiana en el cuento de Washington Irving, donde la princesa cristiana se representa como una tentación para el califa y el astrólogo no desempeña un papel importante en el cuento. Sin embargo en la obra de Púškin, esa imagen se desarrolla, se hace más compleja y adquiere matices simbólicos. Aparece como "un amanecer precioso" entre los cadáveres de los soldados y los hijos del zar caídos; en el campo destruido y oscuro, la zarina es bella y perfecta pero su camino está cubierto de sangre. Su conquista del viejo zar, que olvida a sus hijos caídos y a su propio pueblo por sus encantos, se representa como el símbolo de su degradación moral.

Un episodio clave es el encuentro del zar, que junto a su amada entra en la capital, con el astrólogo. A diferencia de la leyenda de Irving en la que este, mujeriego empedernido, exige y recibe a la princesa cristiana, el astrólogo en el cuento de Púškin es más viejo y débil que el zar Dodón y, además, de eso está castrado, por lo que la lucha por la zarina entre el zar y el astrólogo adquiere un carácter absurdo, es un episodio de carácter grotesco. El motivo de esa lucha es la pasión infernal que no tiene límites y que conduce al zar al crimen, al asesinato (Karamzin vio en este final el reflejo del crimen de Iván el Terrible y de cómo, ciego de rabia, asesinó a su propio hijo). Entonces, la zarina simboliza la fatalidad

de las pasiones oscuras. La función del castigo justo la cumple el gallo de oro, que pica al zar de forma mortal, y así desaparece la fiebre infernal, relacionada con su pasión ciega.

Lérmontov y España

Según sus datos familiares, la rama rusa de la generación de Lérmontov está relacionada con el conde escocés Georg Lermont, que sirvió al zar ruso en el siglo XVII. Michaíl Lérmontov, por un lado, consideraba Escocia su tierra natal y se llamaba a sí mismo descendiente de "valientes luchadores", por otro lado, solía firmar sus cartas como Michaíl Lerma, el nombre del legendario duque español. Se interesó por los temas de la vida e historia españolas y escribió el drama histórico *Los españoles* (Испанцы). Hay que subrayar que la primera versión del poema *El demonio* (Демон) fue escrita en 1829, cuando Michaíl Lérmontov tenía 15 años y en la primera redacción, la acción tiene lugar en un país lejano, en una costa, que según la opinión de los críticos, se trata de España.

Hay que destacar que el tema español es una manifestación característica del interés de la parte educada de la sociedad rusa por España, que fue particularmente significativo en la era del pronunciamiento de 1820. El interés de Lérmontov por España también se refleja en otras obras: en los poemas *Dos cautivas* (Две невольницы) y en *Confesión* (Исповедь), en la segunda edición del *El demonio* y una serie de dibujos.

Los españoles (Испанцы) es una de las grandes obras de la dramaturgia romántica rusa de la década de 1830, que representa una etapa importante en el desarrollo creativo de Lérmontov. El énfasis humanista de la tragedia está estrechamente relacionado con las tradiciones literarias progresistas, tanto rusas como de Europa occidental. Algunos de sus episodios están cerca de las situaciones dramáticas de este tipo en las obras de Gotthold Ephraim Lessing (*Emilia Galotti*, *Nathan el sabio)*, Friedrich Schiller (*Don Carlos*), Victor Hugo (*Hernani*) y Shakespeare (*Hamlet*), lo que se debe al parentesco espiritual de Lérmontov con sus predecesores, así como al deseo del joven poeta de dominar las leyes de la maestría dramática.

En la tragedia *Los españoles* de Lérmontov se presenta la España del período particularmente brutal de la Inquisición (siglos XV-XVII), pero sin un cronograma histórico preciso, ya que los datos cronológicos son contradictorios. Por un lado, la presencia de rabinos y judíos en España indica el periodo histórico hasta 1492. Por otra parte, la aparición entre los personajes de la tragedia del monje jesuita la llevan a una época posterior a 1540 (año de aprobación de la orden jesuita). Sin embargo, la larga historia de Alvares sobre sus numerosos antepasados (acto primero, escena I), incluyendo al primero de ellos —contemporáneo del rey español Carlos I—, relaciona el acto de la tragedia con el siglo XVII.

La primera vez que Lérmontov se dirigió al género del drama, a veces desarrolló su obra con una gran expresividad artística y una idea de protesta contra la

desigualdad social y la opresión nacional. Por lo tanto, Lérmontov en *Los españoles* sigue desarrollando las tradiciones de los poetas y escritores "decembristas"[144].

El principal protagonista rebelde es Fernando, capaz de resistir la violencia y la opresión; tiene numerosos rasgos semejantes con el personaje clave del poema lérmontoviano *Mcýri*. Al describir la compleja dialéctica de los pensamientos y acciones de Fernando, Lérmontov se basa en la idea filosófica de Shelling sobre la unidad contradictoria del bien y del mal, lo que lleva a una conclusión positiva sobre el valor público de la energía de la destrucción.

Gógol' y España

El motivo español aparece también en las obras gogolianas, concretamente en *Diario de un loco* (también conocido como *Apuntes de un loco*), una de las narraciones más conocidas de Gógol', que en numerosas ocasiones ha sido llevada al teatro. Fue escrita en 1834 en forma de diario del protagonista principal, Popríščin, modesto empleado, enamorado de la hija de su director. Su ansia de ser reconocido socialmente y aceptado como novio le lleva a la locura. Primeramente describe su vida y sus sentimientos hacia la hija de su director, y después en sus apuntes aparecen los signos de su locura: oye la conversación de dos perros (Médži y Fidél') y escucha que, incluso, se escriben cartas. Se levanta un día y "cae en la cuenta" de que es el rey de España (este es uno de los momentos clave de la obra): "¡Hoy es un gran día! ¡En España hay un rey! ¡Por fin ha sido encontrado! Y este rey soy yo. (...)." Más tarde es internado en un manicomio y piensa que le han llevado a Madrid para gobernar: "¡Qué país tan extraño es España! Al entrar en la primera habitación, vi a muchas personas con el pelo rapado, y enseguida me figuré que debían de ser dominicos o capuchinos, pues tienen el hábito de afeitarse la cabeza. El comportamiento del ministro conmigo me pareció de lo más extraño: me llevó de la mano y me condujo a un cuarto, a cuyo interior me empujó, diciéndome: "Quédate aquí. Y si persistes en pasar por Fernando, ya te quitaré yo las ganas de seguir haciéndolo."

El motivo y la imagen de Don Quijote en la literatura rusa de siglo XIX

Miguel de Unamuno, en su libro *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905)[145] escribió que Miguel de Cervantes había conseguido reflejar en la imagen de Don Quijote los rasgos particulares del carácter nacional español: el idealismo, el individualismo, el

144. Véase Б.М. Эйхенбаум (1960): *«Испанцы» Лермонтова как политическая трагедия.* В кн.: *М.Ю.Лермонтов. Сборник статей и материалов*. Ставрополь. Ставропольское книжное издательство. С. 45-56.

145. M. de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho* http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=22841

personalismo, la percepción trágica de la vida y el rasgo principal de la mentalidad española: la dualidad reflejada en la unidad dialéctica de Don Quijote y Sancho Panza. Miguel de Unamuno señala que en la imagen de Don Quijote, según sus palabras literales, en "nuestro Cristo español", se refleja el alma inmortal del pueblo español. El filósofo Arthur Schopenhauer, en su libro *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1859), destacó que Don Quijote es una alegoría de cada ser humano, que a diferencia de los demás, no se dedica solo a su bien personal, sino que aspira a alcanzar un objetivo ideal, que determina sus pensamientos y su voluntad; y, por supuesto, le parece a todo el mundo muy extraño. El hispanista y traductor ruso, Vsévolod Bagnó, autor del libro *El Quijote vivido por los rusos* (1995), destaca que "el destino ruso de Don Quijote es uno de los ejemplos únicos en la historia de la cultura universal, de la transformación de una tendencia literaria particular de un país en la tendencia predominante de la vida cultural y histórico-social de otro". Los rusos consideraron *Don Quijote* de Miguel de Cervantes no solo un libro genial sino una alegoría sobre la vocación del ser humano, viendo en el protagonista principal a un profeta, un mito, que puede ser la clave de los acontecimientos de la vida intelectual y pública de Rusia.

La imagen de Don Quijote aparece también en las reflexiones de Fëdor Dostoévskij cuando trabaja en *El idiota*, novela y publicada originalmente en la serie *El mensajero ruso*, entre 1868 y 1869. *El idiota* está considerada como una de las novelas más brillantes de Dostoévskij y del Siglo de Oro de la literatura rusa. En anotaciones a la novela, el escritor ruso escribió que su objetivo principal era reflejar al ser humano positivo, destacando que el único ideal positivo para él fue Cristo. Definió la imagen de Don Quijote, creada por Miguel de Cervantes, como el mejor ejemplo literario hacia el que él se orientaba.

La imagen de *Don Quijote* aparece también en el artículo *Hamlet y Don Quijote* (Гамлет и Дон Кихот) de Iván Turgénev, escrito en 1859 y publicado en la revista *Sovreménnik* (El contemporáneo) en enero de 1860. El 22 de enero de ese mismo año, Iván Turgénev lo leyó en un congreso público, organizado por la Fundación Literaria, dedicada a ayudar a escritores y científicos pobres de San Petersburgo. Más tarde, dicho artículo traducido al francés y conservado en el archivo del escritor en París, (actualmente se encuentra en la Biblioteca Nacional de París), se convirtió en un clásico ya en el siglo XIX y hasta ahora no ha perdido su importancia. Las imágenes de Hamlet y Don Quijote en él reciben una amplia interpretación. Según el pensamiento de Iván Turgénev, el alma humana es ambivalente, cada persona es compleja y contradictoria, y en cada persona se refleja un Hamlet y un Don Quijote, estos polos opuestos se unen en cada uno de nosotros. Hamlet y Don Quijote son los dominantes, los polos, las "ideas" que el hombre busca. El artículo se basa en el contraste de estas dos imágenes literarias: mientras que Hamlet está dudando todo el tiempo, el decidido Don Quijote está dispuesto a luchar contra el mal del mundo. Ambos son caballeros humanistas, pero son radicalmente distintos y tienen diferentes ideales de la vida. Para Hamlet, el objetivo de esta está dentro de él mismo, para Don Quijote, en otra persona.

Según Iván Turgénev, cada uno de nosotros, dependiendo de nuestro ideal de vida, pertenece al primer o segundo tipo de personas. Algunos solo existen por el bien de su propio yo, egoístas como Hamlet, otros, por el contrario, viven por el bien de los demás, son altruistas como Don Quijote. Hamlet, según el escritor, es egoísta y escéptico, se concentra en sí mismo, todo su mundo interior gira alrededor de su alter ego, en su naturaleza predomina el exceso de análisis y posee fuerza intelectual pero le falta fuerza de la voluntad. Respecto a Don Quijote, Iván Turgénev enfatiza que no existe egoísmo en su naturaleza, no se concentra en sus sentimientos ni en sus pensamientos, el objetivo de su vida es la verdad sublime y está dispuesto a sacrificarla por este noble objetivo, en su naturaleza no hay reflexión, sino entusiasmo, sinceridad y corazón de oro. Al presentar al héroe de Cervantes como defensor de las ideas de justicia, portador del amor abnegado y luchador por la felicidad de la gente, Iván Turgénev compara a Don Quijote con Cristo. Tal vez, bajo la influencia de esta comparación, Fëdor Dostoévskij unió posteriormente en la imagen del héroe de la novela *El idiota* los rasgos de Cristo y de Don Quijote. En su artículo, Iván Turgénev idealizó la imagen de Don Quijote, centrándose en el énfasis ético de la famosa novela de Cervantes. Iván Turgénev se quedó admirado por el genio de Cervantes y destaca que Don Quijote es "una reflexión clara y suave del alma del escritor español". "Cervantes estudió, como él mismo afirmó, la ciencia de la paciencia..."—escribe Turgénev— en él, como en cada ser vivo individual, se refleja todo el ser humano, ... su poesía es un río profundo".

El énfasis ético del artículo *Hamlet y Don Quijote* fue apreciado también por Lev Tolstój, que señaló que precisamente en esta interpretación filosófica de la imagen de Don Quijote se reflejó la fe de Iván Turgénev en el bien y en el amor desinteresado.

La imagen de Don Juan

La imagen de Don Juan y los motivos de Granada y la Alpujarra aparecen en la obra del poeta Alekséj Konstantínovič Tolstój (1817-1875), quien en 1862, publicó el drama en verso *Don Juan*, en el que convirtió al legendario personaje en una persona auténticamente romántica. En la interpretación del dramaturgo ruso, Don Juan posee una mente filosófica, busca y encuentra en el amor un sentimiento especial que le ayude a descubrir el misterio de la existencia humana y del cosmos. En dicho drama hay un episodio en el que Don Juan canta una serenata bajo el balcón de la esposa del comendador. En 1878, el famoso compositor ruso Pëtr Il'íč Čajkóvskij (1840-1893) escribió la música para dicha serenata, que se convirtió en una obra muy popular en Rusia. En la famosa *Serenata de Don Juan* de Čajkóvskij, basada en el texto del poeta Alekséj Tolstój, se canta sobre la belleza de Andalucía, y precisamente la cita "de Sevilla a Granada" (от Севильи до Гранады) se convirtieron en una frase idiomática en la lengua rusa.

Van desapareciendo
las tierras doradas
de la lejana Alpujarra
Al son del sonido de mi guitarra
¡Sal, querida mía!
.....
De Sevilla a Granada
En la quietud de la noche
Se escuchan las serenatas
Y el sonido de las espadas.[146]

Vasílij Bótkin

Simultáneamente en los años 1856-57 en Rusia y en España fueron publicados dos libros fundamentales para la compresión mutua entre ambos países: Juan Valera y Alcalá-Galiano, diplomático, político y escritor español, publicó *Cartas desde Rusia*, en las que reflejó sus impresiones sobre su estancia en Rusia (1854-1857), y Vasílij Bótkin, periodista, crítico literario y viajero ruso, publicó un ciclo de ensayos *Cartas sobre España* sobre sus impresiones del viaje en 1845. Es curioso que ambos autores coincidieran una vez en San Petersburgo. Sobre este único encuentro escribió Juan Valera y Alcalá-Galiano en su carta de 20 de enero de 1857, en la que afirmaba que conoció a algunos periodistas rusos, incluido Vasílij Bótkin, que "había pasado en España un año entero y que me había mostrado su trabajo sobre España, del que no entendí ni una sola palabra porque estaba escrito en ruso. Sí observé que había traducido algunos romances españoles antiguos, por ejemplo, entre ellos, el que cuenta la muerte de D. Alonso de Aguilar[147].

El crítico ruso Vissarión Belínskij, redactor y editor de *Cartas sobre España,* de Vasílij Bótkin en su tratado *La visión de la literatura rusa de 1847*, incluyó el siguiente comentario sobre esta obra: "El libro *Cartas sobre España* fue una noticia agradable en la literatura rusa. España es "terra incognita" para nosotros. El mérito principal del autor es que miró todo con sus propios ojos sin prestar atención a las opiniones estereotipadas sobre España que se pueden encontrar en los libros, periódicos y las revistas. Al leer este libro, se nota que el autor en primer lugar miró, observó y estudió todo, preguntando a la gente, y después expresó su propia opinión sobre el país. Precisamente, por eso, su punto de vista es nuevo y original. En este libro asegura al lector que él no está leyendo sobre un país fantástico sino que conoce uno así que existe en realidad"[148]. En 1845, Vasílij Bótkin visitó España y viajó

146. La traducción es nuestra.

147. J. Valera (1986): *Cartas desde Rusia*, Barcelona, Laertes, siglo A. Ediciones, pp. 91-92.

148. В.Г. Белинский, *Письма* https://www.litres.ru/vissarion-belinskiy/pisma-1841-1848/chitat-onlayn/page-30/

por ella durante tres meses; estuvo en Madrid, Córdoba, Sevilla, Cádiz, Málaga y Granada, y escribió un ciclo de ensayos, *Cartas sobre España*, que publicó en la revista *El contemporáneo* en 1847-1851 y más tarde, en 1857 año publicó un libro completo. En las *Cartas sobre España*, Vasílij Bótkin no solo presenta al lector ruso la situación sociopolítica de España de los años 40, sino que busca comprender la originalidad de la historia y la cultura españolas.

En uno de los ensayos, Vasílij Bótkin declara que percibe España, sobre todo, como el país de Cervantes y Don Quijote. Le sorprende y admira la memoria viva sobre el Caballero de la Triste Figura: "la gente hasta ahora muestra los lugares de las hazañas de Don Quijote —escribe en uno de los ensayos— e incluso, que Don Quijote realmente existió. En La Mancha me mostraron El Toboso, la patria de Dulcinea, y la venta, donde Don Quijote fue armado caballero". El viajero ruso señala que la caballerosidad se ha conservado en el ámbito privado de los españoles. A Bótkin le sorprende que no haya familiaridad en la fórmula de tratamiento de los españoles, hace hincapié en que el español es un hombre cortés y amable, con dignidad, recordando que en España se hablan de *usted*. Esta es la forma de alocución del general al soldado, y del amo al sirviente, e, incluso, los niños que juegan en la calle, se hablan entre sí: "Mire usted". "En general, —escribe Vasílij Bótkin— el sentido de dignidad personal en este pueblo es sorprendente...".

En Sevilla, el viajero ruso quedó fascinado por "la antigua España romántica con sus guitarras, dueñas, balcones bajos y citas nocturnas en las ventanas". Pero lo más sorprendente para Vasílij Bótkin fue Granada, a la que describe como un maravilloso oasis con jardines, fuentes y arroyos. El viajero ruso vivió en la zona de la Alhambra, durante días caminando por los jardines del Generalife y admirando la belleza de la naturaleza: "Granada es una ciudad encantadora... siempre recordaré este paraíso" —escribió— "esta belleza es imposible de expresar con palabras"[149].

Al viajar por Andalucía, a Vasílij Bótkin siempre le admiraba la belleza de la tierra española. "He visto la naturaleza de Italia y Sicilia" —escribe— "pero en España su belleza tiene un carácter completamente diferente: aquí es majestuosa, inmensa, más poética... Le dice más al alma que a los ojos". Canta himnos a la belleza de las españolas, cuyos ojos brillantes ("incluso, los ojos de la española del sur en la oscuridad brillan") deslumbran al viajero ruso.

Vasílij Bótkin quedo admirado por la poesía popular andaluza, una fuerte impresión produjeron también en él las baladas históricas y los romances de Andalucía. "¡Es increíble cómo se han conservado aquí los recuerdos históricos! —escribe en uno de sus ensayos. La memoria de las batallas contra los moros todavía está viva en los andaluces, Aquí, cada campesino conoce los maravillosos acontecimientos de su provincia, los conoce no por los libros que no sabe leer, sino por las baladas

149. В.П. Боткин, *Письма об Испании*. http://az.lib.ru/b/botkin_w_p/text_0040.shtml

históricas y los romances"[150]. El español, según Vasílij Bótkin, está muy orgulloso de su historia nacional, porque la conoce y ha sido criado con la poesía popular de romances y baladas, en las que la historia de su tierra natal respira poesía y grandeza.

Los españoles, según Vasílij Bótkin, gracias a la riqueza de la poesía popular, conocen mucho más su historia que otros pueblos de Europa. "Ningún otro pueblo europeo tiene una literatura tan rica y poética como los españoles" —señala Bótkin. "Su poesía popular no vive en libros, sino en una historia oral continua. En gran parte, los españoles constituyen una excepción (en el mejor sentido de la palabra) de otros pueblos de Europa"[151].

En las *Cartas sobre España*, Vasílij Bótkin abrió al lector ruso el mundo de un país lejano y asombroso, el sur, que vio con sus propios ojos, viajando por el país. En su libro, España se presenta como un país original con una gran historia y una rica cultura, y los españoles como gente hermosa, independiente y libre, capaz de conservar sus tradiciones nacionales.

BIBLIOGRAFÍA

MANUALES DE LITERATURA RUSA

DE CASTRO GIL, Mª. F. (1979): *Poetas rusos del siglo XIX.* Barcelona

EFIM, É., NIVAT. G., SERMAN, I., STRADA, V. (2005): *Histoire de la littérature russe,* t. 3 : *Le xixe siècle. Le temps du roman*, Paris, Fayard.

FINKE M. C. (1995): *Metapoesis: The Russian Tradition from Púškin to Chekhov*. Durhum.

Historia de las literaturas eslavas (1997): Coordinador: Fernando Presa González, Edicciones Cátedra, S. A. Madrid.

KAHN, A. LIPOVETSKY, M. REYFMAN, I., SANDLER, S. *A History of Russian Literature.* Oxford : Oxford University Press,.

Histoire de la litterature russe / Dir. par E. Etkind, G. Niva, I. Serman et V. Strada. En 4 vol. Geneve, 1995-1998.

Histoire de la littérature russe ouvrage dirigé par Efin Etkind ... [et al.], Paris Fayard cop. 1996.

JACKSON, R. (2012): Essays on Russian Literature: Moral-Philosophical Configurations. New York: Academic Studies Press.

LO GATTO, E. (1952): *Historia de la literatura rusa*, Barcelona: Luis de Caralt.

— (1972): *La literatura rusa moderna*. Buenos Aires: Losada.

MIRSKY, D. S. (1958): *A History of Russian Literature*. New York: Vintage.

NABOKOV, V. (2010): *Curso de literatura rusa*, RBA.

150. http://az.lib.ru/b/botkin_w_p/text_0040.shtml
151. http://az.lib.ru/b/botkin_w_p/text_0040.shtml

PORTNOFF, G. (1932): *La literatura rusa en España*. Nueva York: Instituto de las Españas.
Reference Guide to the Russian Literature, Fitzroy Dearborn, London [etc.], cop. 19.
RIPELLINO, A. M. (1970): *Sobre literatura rusa: itinerario a lo maravilloso* Barcelona : Barral.
SÁNCHEZ PUIG, M. (1996): *Diccionario de autores rusos*, siglo *XI-XIX*, Madrid: Ediciones del Orto.
SCHOSTAKOVSKY, P. (1945): *Historia de la literatura rusa desde los orígenes hasta nuestros días*. Buenos Aires: Losada.
The Cambridge History of Russian literature, Cambridge University Press, 1992 (Moser, Charles A., editor)
Teatro ruso. Barcelona: Iberia, 1957 . 2 v.
The Routledge Companion to Russian Literature, ed. by Neil Cornwell, London, New York, Rotledge, 2001.
THOORENS, L. (1969): *Rusia, Europa oriental y del Norte*, Madrid: Editorial Daimon.
VV. AA. *Literatura Rusa Medieval. Perspectivas Actuales*. Granada: Universidad de Granada.
WAEGEMANS, E. (2003): *Historia de la literatura rusa*, Madrid: EIUNSA.
WALISZEWSKI, K. (1946): *Historia de la literatura rusa*. Buenos Aires: Argonauta.
—(1900): *Littérature russe*. París, A. Colin.

TENDENCIAS LITERARIAS CLAVE DE LA DÉCADA DE 1800-1830

АЛЬТШУЛЛЕР, М.Г. (1984): *Предтечи славянофильства в русской литературе: Общество «Беседа любителей русского слова»*. Ann Arbor.
Арзамас: Сб. в 2-х кн. Кн. 1-2. Москва.Художественная литература. 1994.
ВАЦУРО, В.Э. (1994): *Лирика пушкинской поры.* «Элегическая школа». Санкт-Петербург. Наука.
История романтизма в русской литературе. *1790-1825, 1825-1840*. Москва. Наука. 1979.
КУПРЕЯНОВА, Е. Н. (1981): “Основные направления и течения русской литературно-общественной мысли первой четверти XIX века”: В кн. *История русской литературы*. Т. 2. *От сентиментализма к романтизму и реализму*. Ленинград. Наука.
ЛОТМАН, Ю.М. (1993): *Беседы о русской культуре*. Санкт-Петербург. Искусство.
ЛОТМАН, Ю.М., УСПЕНСКИЙ, Б. А. (1975): “Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры”. В кн.: *Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 358. Труды по русской и славянской филологии: XXIV. Литературоведение.* Тарту. Тартуский государственный университет.
ОЗЕРОВ, В. А. (1960): *Трагедии. Стихотворения*: («Библиотека поэта». Большая серия). Ленинград. Советский писатель.
Поэты 1790-1810-х гг.: («Библиотека поэта». Большая серия). Ленинград. Советский писатель.1972.
УСПЕНСКИЙ, Б. А. (1985): Языковая программа Карамзина и ее исторические корни. Москва.Языки русской культуры.

Vasílij Andréevič Žukóvskij

АВЕРИНЦЕВ, С.С. (1996): *Поэты*. Москва.Языки русской культуры.
В.А. Жуковский и русская культура. Ленинград. Наука.1987.
ГИНЗБУРГ, Л. Я. (1997): *О лирике*. Москва.Интрада.
ГУКОВСКИЙ, ГА. (1995): *Пушкин и русские романтики*. Москва. Художественная литература.
СЕМЕНКО, И.М. (1975): *Жизнь и поэзия Жуковского*. Москва. Художественная литература.
ЭЙХЕНБАУМ, Б.М. (1969). Мелодика русского лирического стиха. В кн.: Б. ЭЙХЕНБАУМ, Б.М. : О поэзии. Ленинград. Советский писатель.

Konstantín Nikoláevič Bátjuškov

КОРОВИН, В.И. (1987): *«И жил так точно, как писал…» (К.Н. Батюшков)*. Москва.Знание.
КОШЕЛЕВ, В.А. (1987): *Константин Батюшков: странствия и страсти*. Москва. Современник.
САНДОМИРСКАЯ, В.Б. (1968): "К.Н. Батюшков". – В кн.: *История русской поэзии.* Т. 1. Ленинград. Наука, Ленинградское отделение.
ФРИДМАН, Н.В. (1971): *Поэзия Батюшкова*. Москва.Наука.

La obra literaria de los "decembristas"

АРХИПОВА, АВ. (1987): *Литературное дело декабристов*. Ленинград. Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский дом)
БАЗАНОВ, В.Г. (1950): *Поэты-декабристы*. Москва; Ленинград. Изд-во Акад. наук СССР.
КОРОЛЕВА, Н.В. (1975): Декабристы и театр. Ленинград. Искусство.
Литературное наследие декабристов. Ленинград. Наука.
ТЫНЯНОВ, Ю. Н. (1969): Пушкин и его современники. Москва .Наука.
ЦЕЙТЛИН А.Г. (1955): *Творчество Рылеева*. Москва. Издательство Академии наук СССР.

Aleksándr Sergéevič Griboédov

BONAMOUR, J. A. S. (1965) : *Griboedov et la vie littéraire de son temps.* Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Paris. Serie "Recherches"; T. 28, Paris. Presses universitaires de France.
La biografía de Aleksándr Griboédov y el texto completo de El mal de la razón en español en el siguiente enlace: http://olegshatrov.wordpress.com/letra/. Traducción, prólogo y notas de Oleg Shatrov. Madrid, 2009.
SÁNCHEZ PUIG, M. (1997): «Griboédov y su comedia El mal de la razón», en: *Historia de las literaturas eslavas* (coordinador y editor: Presa González, F.), Madrid. Cátedra, pp. 1026-1027; «Век нынешний и век минувший…»: Комедия «Горе

от ума» в русской критике и литературоведении. Санкт-Петербург. Азбука-классика. 2002.
АНИКСТ, А. (1972): *Теория драмы в России от Пушкина до Чехова*.
А.С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции. Ленинград. Наука.1977.
Москва. Наука.
ЛЕБЕДЕВ, А.А. (1980): *Грибоедов. Факты и гипотезы*. Москва.Искусство.
СТЕПАНОВ, Л.А. (1982): *Драматургия А.С. Грибоедова*. В кн.: История русской драматургии XVII-XIX века. Ленинград. Наука.

Aleksándr Sergéevič Púškin

FEINSTEIN, E. (1999): *Púškin – A Biography*. The Ecco Press. New York. Chapter XVI.
Grandes escritores rusos: Púškin, Gógoľ, Lérmontov .– 4. ed. . – Buenos Aires : W. M. Jackson, 1956.
АННЕНКОВ П.В. (1985): Материалы для биографии А.С. Пушкина. Факсимильное издание. Москва.
БОЧАРОВ, С.Г. (1974): *Поэтика Пушкина. Очерки.* Москва.Наука.
ВАЦУРО, В.Э. (2000): Пушкинская пора. Санкт-Петербург. Академический проект.
ГАСПАРОВ, Б.М. (1999): *Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка*. Санкт-Петербург.Академический проект.
ЖИРМУНСКИЙ, В.М. (1978): Байрон и Пушкин. Ленинград. Наука.
КИБАЛЬНИК, С.А. (1998): *Художественная философия Пушкина.* Санкт-Петербург. Дмитрий Буланин.
КОРОВИН, В. (1982): Лелеющая душу гуманность: О некоторых гранях пушкинского гуманизма. Москва. Детская литература.
ЛОТМАН, Ю.М. (1996): А.С. Пушкин. Исследования и статьи. Москва.Искусство.
— (1983): *Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий*. Москва. Просвещение.
МАНН, Ю.В. (2001): Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. Москва. Аспект-Пресс.
НАБОКОВ, В. (1998): Комментарий к роману «Евгений Онегин». Санкт-Петербург. Искусство-СПБ, Набоковский фонд.
НЕПОМНЯЩИЙ, В. (1999): Пушкин. Русская картина мира. Москва. Издательство Книжный Клуб Книговек.
ЯКОБСОН, Р. (1987): Работы по поэтике. Москва. Прогресс.

Poetas del círculo de Púškin

SHAW J. THOMAS. (2001): *Baratynski. A Dictionary of the rhymes. A Concordance to the Poetry.* Second edition, revised. – Idyllwild, California: Charles Schlackes, Jr., Publisher, 2001
БОЧАРОВ, С.Г. (1985): О художественных мирах. Москва. Советская Россия.

КИБАЛЬНИК, С. А. “Баратынский (Боратынский) Е. А.”. В кн.: *Русские писатели XIX – нач. XX в.: биобиблиогр. слов.* – Москва. Просвещение. 1995. – С. 95.
ЛЕБЕДЕВ, Е.Н. (2000): Тризна: книга о Е.А.Боратынском. Санкт-Петербург, Москва. Летний сад.

Michaíl Júŕevič Lérmontov

Grandes escritores rusos: Púškin, Gógoľ, Lérmontov .– 4. ed. . – Buenos Aires: W. M. Jackson, 1956
RIPELLINO, A.M. (1970): “Materiales para un estudio sobre la poesía de Lérmontov”, en *Sobre la literatura rusa*, Barcelona, p. 8-102
SOKOLOVA, L. : “The reception of the literary work of M.Y. Lermontov in Spain”, en *Cuadernos de Rusística Española*, № 10, (2014), Granada, p. 79-84.
ВИНОГРАДОВ, В. В. “Стиль прозы Лермонтова”. В кн.: *В. В. Виноградов. Избранные труды. Язык и стиль русских писателей. От* КАРАМЗИНА, ДО ГОГОЛЯ. Москва. Наука.1990.
ЖУРАВЛЕВА, А. И. (2002): *Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики*. Москва. Прогресс-Традиция.
КОРОВИН, В. И. (1973): Творческий путь Лермонтова. Москва. Просвещение. 1973.
Лермонтовская энциклопедия. Москва. Советская энциклопедия. 1981.
ЛОТМАН, Ю. М. (1988): В школе поэтического творчества. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Москва. Просвещение.
Михаил Лермонтов: *pro et contra*. Санкт-Петербург. Издательство Русского Христианского гуманитарного института. 2002.
СЕРМАН, И. (2003): *Михаил Лермонтов. Жизнь в литературе. 1836-1841*. Москва. РГГУ.
ЭЙХЕНБАУМ, Б. (1924): *М. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки.* Ленинград. Госиздат.
ЭЙХЕНБАУМ, Б. М. (1961): *Статьи о Лермонтове*. Москва-Ленинград. Изд-во АН СССР.
ЭТКИНД, Е. Г. (1999): *«Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопоэтики русской литературы XVIII-XIX веков.* Москва. Языки русской культуры.

Nikoláj Vasíľevič Gógoľ

AMBERG, L. Kirche, Liturgie und Frommigkeit im Schaffen von N. V. Gogol‘“ Bern; Frankfurt am Main; New York; Paris: 1986 (Slavica Helviticf, Bd. 24). S. 35.
Grandes escritores rusos: Púškin, Gógoľ, Lérmontov. 4. ed., Buenos Aires: W. M. Jackson, 1956. 495 p.
HERMOSILLO, Alfredo “Gógoľ en El Historiador Palmesano, La Iberia y El imparcial. Bern: Peter Lang, 2010. pp. 335-340 http://es.scribd.com/doc/237124378/Gogol–en–El–Historiador–Palmesano.

— “Cambios estilísticos de las traducciones Almas muertas al castellano”. Mundo Eslavo 13 (2014), pp. 149-162. http://mundoeslavo.com/index.php/meslav/article/view/172/155

LEGER, L. (1945): Nicolas Gógol’: el genial humorista . – Buenos Aires : Ediciones Suma. – 222 p.

SOKOLOVA L.: “La mision espiritual de N.Gogol en la literatura rusa”, *Cuadernos de rusistica Espanola,* Granada, № 5 (2009), pp. 89-97.

SOKOLOVA L., GUZMÁN TIRADO R. “Sobre las peculiaridades de la traducción al español de los nombres parlantes en las obras de N. V. Gogol”, *Sendebar,* Universidad de Granada, Nª 27 (2016), pp. 163-179.

БЕЛЫЙ, А. (1996): *Мастерство Гоголя*. Москва, МАЛП.

БЕРДЯЕВ, Н.А. (1924): *Новое средневековевье.* Берлин. Обелиск.

БОЧАРОВ, С. Г. (1976): «О стиле Гоголя». В кн.: *Теория литературных стилей. Типология стилевого развития нового времени.* Москва. Наука. 1976.

ВАЙСКОПФ, М. (1993): *Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст*. Москва. Радикс.

ВОРОПАЕВ, В. А. (1999): *Н.В.Гоголь: жизнь и творчество*. Москва. Издательство Московского государственного университета.

ЗЕНЬКОВСКИЙ, В. (1994): Н. В. Гоголь. Санкт-Петербург. Logos.

МАНН, Ю. М. (1995): *Поэтика Гоголя*. Москва. Наследие.

— (2004): *Гоголь. Труды и дни: 1809-1845*. Москва. Аспект Пресс.

МАРКОВИЧ, В. М. (1989): *Петербургские повести Н. В. Гоголя*. Ленинград. Художественная литература.

МЕРЕЖКОВСКИЙ Д. (1909): *Гоголь. Творчество,жизнь,религия.* Санкт-Петербург. Пантеон.

МОЧУЛЬСКИЙ К.В. (2000): Великие русские писатели Х1Х века. Санкт-Петербург. Алетейя .

— (1995): Гоголь. Соловьев. Достоевский. Москва. Республика. С. 16-19,

ЭЙХЕНБАУМ, Б.М. (1969): «Как сделана шинель». В кн.: ЭЙХЕНБАУМ, Б.М. *О прозе*. Ленинград. Художественная литература.

MOVIMIENTO LITERARIO DE LA DÉCADA DE 1840

ЕГОРОВ, Б. Ф. (1973): *Очерки по истории русской литературной критики середины XIX в.* Ленинград. ЛГПИ.

МАНН Ю. В. (1986): *Диалектика художественного образа*. Москва.Советский писатель.

— (1972): «Утверждение критического реализма. Натуральная школа». В кн.: *Развитие реализма в русской литературе*. Москва. Наука.Т. 1.

«Натуральная школа» и ее роль в становлении русского реализма. М. Наследие. 1997.

ЩУКИН В. (1987): *Русское западничество сороковых годов XIX века как общественно-литературное явление.* Kraków: Jagellonian University Press.

Aleksándr Ivánovič Gércen

ACTON, E. (1979): *Alexander Herzen And the Role of the Intellectual Revolutionary,* Cambridge University Press.
KELLY, A. M. (2016): *The Discovery of Chance: The Life and Thought of Alexander Herzen,* Harvard University Press.
SMITH-PETER, S. (2018): *Imagining Russian Regions: Subnational Identity and Civil Society in Nineteenth-Century Russia*. Brill.
Berlin, *Pensadores rusos*, México, FCE, 1980: *Russian Thinkers*, Londres, The Hogarth Press, 1979.
STOPPARD, T. (2010): *La costa de Utopía. Viaje. Naufragio. Rescate*, Versión de Juan V. Martínez Luciano, Madrid, Centro Dramático Nacional, 3 vols., 120, 106 y 120 pp.
ВЕСЕЛОВСКИЙ, А. Н. (1909): Герцен-писатель. М. Типолитогр. т-ва И.Н. Кушнерев и К°.
Герцен – художник и публицист. М. Издательство Московского университета. 1977.
ГИНЗБУРГ, Л. Я. (1957): «Былое и думы» Герцена. Ленинград. ГИХЛ.
ГУРВИЧ-ЛИЩИНЕР, С. (1994): *Творчество Герцена в развитии русского реализма середины XIX века.* Москва.Наследие.
ЭЙДЕЛЬМАН, Н. Я. (1973): *Герцен против самодержавия.* Москва. Мысль.

Iván Sergéevič Turgénev

MARÍAS, J. (2012). *Vidas escritas*. Madrid: Alfaguara.
MAUROIS, A., seud. (1947). *Turgénev*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina.
MORI, M. (1997). *Estampas rusas*. Oviedo: KRK Ediciones.
WADDINGTON, P. (1980). *Turgénev e Inglaterra*. London: Macmillan.
ZÚÑIGA, J. E. (1996). *Las inciertas pasiones de Iván Turgueniev*. Madrid: Alfaguara.
— (2010). *Desde los bosques nevados: memoria de escritores rusos*. Barcelona: Galaxia Gütenberg.
БАТЮТО, А. И. (1990): *Творчество И. С. Тургенева и критико-эстетическая мысль его времени*. Ленинград. Наука.
— (1972): Тургенев-романист. Ленинград. Наука.
ЛЕБЕДЕВ, Ю. В. (1982): *Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети».* Москва. Просвещение.
МАРКОВИЧ В. М. (1975): *Человек в романах И. С. Тургенева.* Ленинград. Издательство Ленинградского университета.
МУРАТОВ, А. Б. (1985): *Тургенев-новеллист (1870-1880-е годы).* Ленинград. Издательство Ленинградского университета.
ПУМПЯНСКИЙ, Л. В. (2000): “Статьи о Тургеневе”. В кн.: *Пумпянский Л. В. Классическая традиция*. Москва. Языки русской культуры.
ТОПОРОВ В. Н. (1998): Странный Тургенев. Москва. Издательство РГГУ.

Iván Aleksándrovič Gončaróv

КРАСНОЩЕКОВА, Е. (1997): *Гончаров. Мир творчества.* Санкт-Петербург. Пушкинский фонд.
МАНН, Ю. В. (1969) «Философия и поэтика «натуральной школы». В кн.: *Проблемы типологии русского реализма.* Москва.Наука.
ОТРАДИН, М. В. (1994): *Проза И. А. Гончарова в литературном контексте*. Санкт-Петербург.Издательство Санкт-Петербургского университета.
СТАРОСЕЛЬСКАЯ, НД. (1990): Роман И. А. Гончарова «Обрыв». Москва. Художественная литература.

MOVIMIENTO LITERARIO DE LA DÉCADA DE 1850-1860. LA NOVELA ¿QUÉ HACER?" DE N. G. ČERNYŠÉVSKIJ EN EL CONTEXTO SOCIAL-HISTÓRICO.

PAPERNO, I. (1988): *Chernyshevsky and the Age of Realism: A Study in the Semiotics of Behavior*. Stanford: Stanford University Press.
PEREIRA, N.G.O. (1975): *The Thought and Teachings of N.G. Černyševskij*. The Hague: Mouton.
ЕГОРОВ, Б. Ф. (1982): *Борьба эстетических идей в России середины XIX века*. Ленинград. Искусство.
ЧЕРНЕЦ, Л. В. (1982): "Экспериментальная поэтика Н. Г. Чернышевского". В кн.: ЧЕРНЕЦ, Л. В. *Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики).* Москва. Издательство Московского университета..
ЩУКИН, В. (1987): *Русское западничество сороковых годов XIX века как общественно-литературное явление*. Kraków: Jagellonian University Press.

Michaíl Evgráfovič Saltykóv-Ščedrín

НИКОЛАЕВ, Д. П. (1977): *Сатира Щедрина и реалистический гротеск*. Москва.Художественная литература.
ПРОЗОРОВ, В. В. (1988): Салтыков-Щедрин. Москва.Просвещение.

Aleksándr Nikoláevič Ostróvskij

ЖУРАВЛЕВА А. И., МАКЕЕВ М. С. (1997): *Александр Николаевич Островский*. Москва. Издательство Московского университета.
КОСТЕЛЯНЕЦ Б.О. (2007): Драма и действие: Лекции по теории. Москва. Совпадение.
ЛОТМАН Л. М. (1961): А. Н. Островский и драматургия его времени. Москва; Ленинград. Издательство Академии Наук СССР.
— (1974) "Островский и литературное движение 1850-1860-х годов". В кн.: *А. Н. Островский и литературно-театральное движение XIX-XX веков.* Ленинград. Наука.

LAS TENDENCIAS CLAVE EN LA POESÍA RUSA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX (FËDOR IVÁNOVIČ TJÚTČEV, NIKOLÁJ ALEKSÉEVIČ NEKRÁSOV, AFANÁSIJ AFANÁŚEVIČ FET)

PRATT, S. (1984): *Russian Metaphysical Romanticism: The Poetry of Tiutchev and Boratynskii.* Standford: Stanford University Press.

TOMLINSON, C. Versions from Fyodor Tjútčev, 1803-1873. *New York: Oxford Univ. Press. Literature: Russian: Authors, 101. 1960.*

TORQUEMADA SÁNCHEZ, J. (1999): *Afanásij Fet*. Madrid: Ediciones del Orto.

БРОЙТМАН, С. Н. (1997): *Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура*. Москва. РГГУ.

БУХШТАБ, Б. Я. (1990): *А. А. Фет. Очерк жизни и творчества*. Ленинград. Наука.

КОРМАН Б. О. (1964): *Лирика Н. А. Некрасова*. Воронеж. Издательство Воронежского унвиерситета.

КОРОВИН, В. И. (1983): *Русская поэзия XIX века.* Москва.Знание.

— (2004): "Произведения Ф. И. Тютчева. Поэзия." В кн.: *Ф. И. Тютчев. Школьный энциклопедический словарь*. Москва. Просвещение.

СКАТОВ, Н. Н. (1971): "Некрасов и Тютчев (два цикла интимной лирики)". В кн.: *Н. А. Некрасов и русская литература*. Москва. Наука.

СОЛОВЬЕВ, В.Л. (1991): "Поэзия Ф. И. Тютчева". В кн.: *Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика*. Москва. Искусство.

ТЫНЯНОВ, Ю. Н. (1977): "Вопрос о Тютчеве". В кн.: ТЫНЯНОВ, Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва.Наука.

СКАТОВ, Н. Н. (1973): *Некрасов: Современники и продолжатели.* Ленинград. Советский писатель.

— (1973): "Некрасов и Фет". В кн.: СКАТОВ, Н. Н. *Современники и продолжатели*. Москва. Советская Россия.

ШЕНШИНА, В. (2003): *А. А. Фет-Шеншин. Поэтическое миросозерцание*. Москва. Добросвет.

Lev Nikoláevič Tolstój

FINKE M. C. (1995): *Metapoesis: The Russian Tradition from Púškin to Chekhov.* Durhum.

JACKSON, R. (2012): *Essays on Russian Literature: Moral-Philosophical Configurations*. New York: Academic Studies Press.

KRÉSSOVA, N. (Ed.). (2011): *Lev Tolstój en el mundo contemporáneo.* Granada: Editorial Comares.

MCLEAN, H. (2008): *In Quest of Tolstoy*. – New York: Academic Studies Press.

MORSON, G. S.(2007): *Anna Karénina in Our Time: Seeing More Wisely*. Yale. University Press, 2007.

RÍOS ROJAS, A. (2015): *Lev Tolstój. Su vida y su obra*, Madrid: Rialp.

RIPELLINO, A. M., (1970): *Sobre literatura rusa: itinerario a lo maravilloso,* Barcelona: Barral.

ROLLAND, R. (2010): *La vida de Tolstój*, Barcelona: Acantilado.

STEINER, G. (2002): *Tolstój o Dostoévskij*. Madrid: Ediciones Siruela.
STENBOCK-FERMOR, E.(1975): *The Architecture of Anna Karénina,* Amsterdam: John Benjamins Publishing.
БОЧАРОВ, С. Г.(1978): *Роман Л. Толстого «Война и мир».* 3-е изд. Москва. Художественная литература.
ГАЛАГАН, Г. Я. Л. Н. (1981): *Толстой. Художественные и этические искания.* Ленинград. Наука.
НИКОЛАЕВА Е. В. (2000): *Художественный мир Льва Толстого*. 1880- 1900-е годы. Москва. Флинта.
ЭЙХЕНБАУМ, Б. М. (1974): *Лев Толстой. Семидесятые годы*. Ленинград. Художественная литература.
— (1931): *Лев Толстой*. Кн. 2. 60-е годы. Москва; Ленинград. ГИХЛ.
— (1928): *Лев Толстой*. Кн. 1. 50-е годы. Ленинград. Прибой.

Fëdor Michájlovič Dostoévskij

ARANGUREN, J. L. (1970). *El cristianismo de Dostoévskij.* Madrid: Taurus.
AVILÉS FARRÉ, J. (1996). "La novela como fuente para la historia, el caso de Crimen y castigo (1866)". *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea* (Universidad Nacional de Educación a Distancia) (9): 337-360
BACHTÍN, M.M. (1986): *Problemas de la poética de Dostoévskij*. México: FCE.
BERDIAEV, N. (2008). *El espíritu de Dostoévskij*. Granada: Nuevo Inicio
DÍAZ MÁRQUEZ, M. (2012): *La luz en Dostoévskij.* Sevilla: Ediciones Casas. 2012.
DUNCAN, P. J. S. (2000): *Russian Messianism: Third Rome, Revolution, Communism and After*. Londres: Routledge
FRANK, J. (1988): *Dostoevsky: The Stir of Liberation, 1860-1865, volumen 3* Princeton, N.J.: Princeton University Press.
— (1990): *Through the Russian Prism: Essays on Literature and Culture* Princeton, N.J.: Princeton University Press
HUDSPITH, S. (2004): *Dostoevsky and The Idea of Russianness: A New Perspective on Unity and Brotherhood* Londres: Routledge Curzon.
KAUFMANN, W. (1975): *Existentialism from Dostoevsky to Sartre.* Nueva York: Plume.
LLINARES CHOVER, J. B. (2007): "Una lectura antropológica de *Memorias del subsuelo* de Dostoévskij". *Thémata. Revista de Filosofía. Núm.39.* Universidad de Valencia.
LÓPEZ-MORILLAS, J. (1991). *«Prólogo». Apuntes del subsuelo*. Madrid: Alianza Editoria.
MOČÚĽSKIJY, K. (1971): *Dostoévskij. His life and work*, Princeton, University Press.
OSBORNE, R.E. (1954): "Emilia Pardo Bazán y la novela rusa", *Revista Hispánica Moderna,* 20, pp. 273-281.
PARDO BAZÁN, E. (2009): *La cuestión palpitante, la revolución y la novela en Rusia*.. Editorial Bercimuel. Madrid.
PAREYSON, L. (2007): *Dostoévskij. Filosofía, novela y experiencia religiosa.* Madrid: Ediciones Encuentro, S. A.
SCANLAN, J. P. (2002). *Dostoevsky the Thinker*. Ithaca: Cornell University Press.

SERRANO MARTÍNEZ, J. (2003). *Dostoévskij: Entre el bien y el mal*. Madrid: Editorial Complutense.
STEINER, G. (2002). *Tolstój o Dostoévskij*. Madrid: Ediciones Siruela.
TORRES BODET, J. (1969): *Tres inventores de realidad*: *Stendhal, Dostoévskij y Pérez Galdós*, Madrid., Edic. de la Revista de Occidente, (Colección Cimas de América).
ZWEIG, S. (2004). *Tres maestros. Balzac, Dickens, Dostoévskij.* Barcelona: Acantilado.
БАХТИН М. М. (1972): *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва. Художественная литература.
«Бесы»: антология русской критики / Сост. Л. И. Сараскиной. Москва. Согласие. 1996.
БЕРДЯЕВ, Н. А. (1994): "Откровение о человеке в творчестве Достоевского". В кн.: БЕРДЯЕВ, Н. А. *Философия творчества, культуры и искусства*. В 2 т. Т. 2. Москва. Искусство.
— (1990): "Русская идея". В кн.: *О России и русской философской культуре: философы русского послеоктябрьского зарубежья.* Москва. Наука.
ВЕТЛОВСКАЯ, В. Е. (1977): Поэтика романа «Братья Карамазовы». Ленинград. Наука.
ИВАНОВ, ВЯЧ. (1994): "Достоевский и роман-трагедия". В кн.: ИВАНОВ, ВЯЧ. *Родное и вселенское.* Москва. Республика.
ЛОССКИЙ, Н. О. (1994): "Личность в художественном творчестве Достоевского". В кн.: ЛОССКИЙ, Н. О. *Бог и мировое зло*. Москва.Республика.
МОЧУЛЬСКИЙ, К. В. (1995): Достоевский. Жизнь и творчество. В кн.: МОЧУЛЬСКИЙ, К. В. *Гоголь. Соловьев. Достоевский.* Москва.Республика.
СОКОЛОВА, Л.В. (2016): "Особенности перевода «говорящих имён» в произвдениях Ф.М.Достоевского на испанский язык". В кн. *Миры литературного перевода*. Москва. с. 178-181
СОЛОВЬЕВ, В. С. (1991): "Три речи в память Достоевского". В кн.: СОЛОВЬЕВ, В. С. Философия искусства и литературная критика. Москва.Искусство.

Nikoláj Semënovič Leskóv

В мире Лескова. Сборник статей. Москва. Советский писатель.1983.
ЕВДОКИМОВА, О. В. (2001): Мнемонические элементы поэтики Н. С. Лескова. Санкт-Петербург. Алетейя.
КАПИТАНОВА, Л. А. (2002): Н. С. Лесков в жизни и творчестве. Москва.Русское слово.

Antón Pávlovič Čéchov

BARTLETT, R. (2007): *Čéchov: Escenas de una vida.* Salamanca: Siglo XXI, 2007
ČECHOV, A. (2002) : *Plays*. Londres: Penguin.
GINZBURG, N. (2006): *Antón Čéchov, vida a través de las letras*, Acantilado, Barcelona.

MALCOLM, J. (2004): *Leyendo a Čéchov*, Alba, Barcelona, 2004
NÉMIROVSKY, I. (1946). *La vida de Čéchov*. Barcelona: Noguer Ediciones.
RAYFIELD, D. (1968): *Anton Chekhov – A Life*. London: HarperCollins, 1997; New York: Henry Holt, 1998.
SALGADO GÓMEZ, E. (1968): *Čéchov, el médico escritor*, Ediciones Marte: Barcelona.
SOKOLOVA, L. (2013): "El problema de la traducción de los conceptos nacionales intraducibles en textos literarios de Antón Chejov: los aspectos teórico y práctico", *III coloquio internacional sobre tipología léxica,* Granada, Universidad de Granada, pp. 56-62.
ZERNASK, H. (1986): *El Otro Jardín: Vida y Obra de Antón Čéchov*. Editorial Universitaria de Buenos Aires,
КАТАЕВ, В. Б. (1989): *Литературные связи Чехова*. Москва. Издательство Московского государственного университета.
— (1979): *Проза Чехова: Проблемы интерпретации*. Москва. Издательство Московского государственного университета.
СУХИХ, И. Н. (1987): *Проблемы поэтики А. П. Чехова*. Ленинград. Издательство Ленинградского университета.
ТИХОМИРОВ, С. В. (2002): *Творчество как исповедь бессознательного. Чехов и другие. (Мир художника – мир человека: психология, идеология, метафизика)*. Москва; Ярославль. Ремдер.
ТОЛСТАЯ, Е. (1994): *Поэтика раздражения. Чехов в конце 1880-х – начале 1890-х годов*. Москва.РГГУ.
ЧУДАКОВ, А. П. (1986): *Мир Чехова: Возникновение и утверждение*. Москва. Советский писатель.

LOS MOTIVOS ESPAÑOLES EN LA LITERATURA RUSA DEL SIGLO XIX

ALEKSÉEV, M: (1975): *Rusia y España: una respuesta cultural*. Madrid, Hora H.
BAGNO, V. (1995): *El Quijote vivido por los rusos*. Madrid. 1995.
— (1998): *Rusia y España: frontera común, Diálogo de culturas,* Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 11-28.
— (1999): "España y Rusia: dos culturas de frontera", *Nueva Revista,* Madrid, V.64, agosto, P.56-64;
BELADIEZ, E. (1969): *Dos españoles en Rusia. El Marqués de Almodóvar (1761-1763) y Don Juan Valera (1856-1857),* Madrid, Editorial "Prensa Española".
DE UNAMUNO, M. (1925): *Vida de Don Quijote y Sancho,* 1905, *Del sentimiento trágico de la vida,* 1913, y *La agonía del cristianismo* (1925).
FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. (1985): *Viajeros rusos en la España del siglo XIX*. Madrid, Compañía Literaria, Texto 2 Viajeros
GÓMEZ CRESPO, F. (1971): *Contribución al estudio de temas españoles en la obra de Puškin.* Trabajo presentado como Tesis doctoral. Facultad de filosofía y letras. Sección de filología románica. Universidad de Madrid, t. 1-3.
KAGAN-KANS, E. (1975): *Hamlet and Don Quihote*: *Turgenev's Ambivalent Vision*. The Hague; Paris: Mouton.

SANZ GUITIÁN, P. (1995): *Viajeros españoles en Rusia*. Madrid, Compñía Literaria, 1995.

SCHANZER, G. O. (1970): "Las primeras traducciones de literatura rusa en España y en América". In: *Actas del tercer congreso de hispanistas*. México, p. 815-822.

SOKOLOVA, L., GUZMÁN TIRADO, R., KIBALNIK, S., MOKLETSOVA, I., SAFRONOVA, L. (2013): *Rusia y España: diálogo intercultural.* Granada: Jizo Ediciones.

SVIGUILSKY, A. (1965): "Relations litteraires hispano-russes (XVI-XIX)" . *Revue de literature comparee, 3,* pp. 454-463.

TURKEVICH L. B. (1950): *Cervantes in Russia*. Princeton.

VALERA, J. (1986): Cartas desde Rusia, Barcelona, Laertes, S. A. Ediciones.

VIDAL, E. (1978): *La imagen de España en Rusia a mediados del siglo XIX.* Universidad de Barcelona.

АЛЕКСЕЕВ, М. П. (1985): *«Письма об Испании В.П. Боткина и русская поэзия», В кн.: «Русская культура и романский мир»*, Ленинград, Наука, 1985.

БОТКИН, В.П. (1976): *«Письма об Испании»*, Ленинград, Наука.

ТУРГЕНЕВ, И.С. (1980): «Гамлет и Дон Кихот» В кн.: ТУРГЕНЕВ, И.С. *Полн. собр.соч. писем.* В 30 т. Москва. Наука. Т.5. С. 328-347.

БАГНО, В.Е. (2003): «Русское донкихотство как феномен культуры». В кн.: *Вожди идей и моды*. Наука, Санкт-Петербург.

V. LA LITERATURA RUSA DEL SIGLO XX. TENDENCIAS PRINCIPALES Y FIGURAS CLAVE. MOTIVOS ESPAÑOLES EN LA LITERATURA RUSA DEL SIGLO XX

5.1. PERIODIZACIÓN DE LA LITERATURA RUSA DEL SIGLO XX

La nueva periodización amplia de la historia de la literatura rusa del siglo XX implica la distinción de tres períodos:

5.1.1. La literatura del primer tercio del siglo XX

Ante todo hay que destacar que a principios del siglo XX, en la literatura rusa se forma un nuevo tipo de método artístico: el Modernismo. Junto con el realismo tradicional surgen nuevas corrientes literarias como el Simbolismo, el Acmeismo, el Futurismo, la "literatura proletaria" (que posteriormente recibió el nombre de "literatura del realismo socialista"), etc. La "era del Modernismo" se caracterizó por una variedad de tendencias y corrientes artísticas que interaccionaron entre sí: por ejemplo, el realismo tradicional absorbió los rasgos del Impresionismo (Iván Búnin), del Expresionismo (Leonid Andréev) y de otras corrientes del Modernismo, por este motivo, al Realismo de principios del siglo XX se le suele denominar Neorrealismo. En este período del desarrollo literario destacan figuras clave como Maksím Góŕkij, Iván Búnin, Aleksándr Blok, Ósip Mandel'štám, Sergéj Esénin, Marína Cvetáeva, Borís Pasternák, Ánna Achmátova, Vladímir Majakóvskij, entre otros). Un papel especial para el desarrollo de la literatura rusa del siglo XX desempeñaron escritores como Maksím Góŕkij e Iván Búnin.

La nueva generación de escritores que llegó a la literatura en la década de 1920 absorbió el espíritu fructífero del pluralismo artístico de principios del siglo XX y, a pesar del efecto unificador de la ideología del bolchevismo triunfador, está representada por numerosas personalidades brillantes (Michaíl Bulgákov, Andréj Platónov, Michaíl Šólochov, Leonid Leónov, Michaíl Zóščenko, etc.). En el desarrollo de la literatura rusa, la década de 1920 fue un período complejo, pero dinámico y creativamente fructífero. A pesar de que no pocos representantes de la cultura rusa, que no aceptaron la Revolución de Octubre, fueron expulsados del país en 1922 y muchos otros emigraron de forma voluntaria, la vida artística en Rusia no se detuvo. Por el contrario, en la literatura rusa surgieron grandes escritores como

Leoníd Leónov, Michaíl Šólochov, etc. Casi hasta el final del período se mantuvieron las relaciones creativas vivas con los escritores rusos que habían emigrado (I. Šmelëv, B. Zájcev y otros); la literatura rusa se enriqueció, a su vez con nuevos nombres como Vladímir Nabókov, Gajtó Gazdánov, Mark Aldánov y muchos otros, que también en gran medida determinaron los descubrimientos artísticos del primer tercio del siglo XX.

Hay que destacar que en la literatura rusa de este periodo se distinguen tres subsistemas, en gran parte aislados uno de otro: la literatura soviética (impresa legalmente en la URSS), la literatura rusa en el extranjero y la literatura rusa clandestina (prohibida para su publicación por la censura soviética).

5.1.2. La literatura de los años 1930-1950

Respecto al periodo de 1930 hay que subrayar que los años 1930 comenzaron con el "año de la gran fractura", cuando se deformaron bruscamente las bases del antiguo orden de vida ruso y comenzó la intervención activa del partido comunista en la esfera de la cultura. Se intensificó la represión contra los intelectuales, numerosos escritores fueron arrestados y acabaron en los campos de concentración de Stalin, en particular, Ósip Mandel'štám, Isaák Bábel', Borís Pil'nják y Pável Vasíl'ev, entre otros. En estas circunstancias, el desarrollo de la literatura rusa durante todo ese tiempo fue extremadamente difícil, tenso y ambiguo.

Ese periodo se caracteriza por el dominio de la censura soviética y por la división de la literatura rusa en dos partes: la literatura soviética y la literatura clandestina. En 1932 surgió el concepto de "método básico de la literatura soviética", es decir, el llamado "Realismo socialista". En el contexto de la dominación del régimen totalitario, se estableció la "estética" normativa del Realismo socialista. Fue el periodo de la censura más cruel a nivel estatal, de la coyuntura política y de la represión masiva. En este período continuaron su trabajo grandes escritores como Alekséj Tolstój, Michaíl Príšvin, Ánna Achmátova, Borís Pasternák, Michaíl Bulgákov, Andréj Platónov, Leonid Leónov y Michaíl Šólochov. Sin embargo, la eliminación del pluralismo artístico y la creación de la Unión de Escritores Soviéticos bajo el control del Comité Central (1934) afectó negativamente al destino de la creación literaria de algunos escritores que habían surgido con éxito en la década de 1920 y especialmente al destino de los debutantes de la década de 1930.

La Gran Guerra Patria, que comenzó en junio de 1941, determinó las nuevas tareas para la literatura, a las que inmediatamente respondieron los escritores del país. La mayoría de ellos estuvieron en los campos de batalla. Más de mil poetas y prosistas se alistaron en el ejército, convirtiéndose en corresponsales militares (Michaíl Šólochov, Aleksándr Fadéev, Il'já Ėrenbúrg, Andréj Platónov y otros). Entre los géneros literarios mas populares de este periodo hay que destacar las obras poéticas con motivos patrióticos de Ánna Achmátova, Konstantín Símonov y Aleksándr Tvardóvskij. Los prosistas cultivaron géneros más típicos de este periodo: ensayos de carácter publicista, reportajes y narraciones.

En el marco del período heroico-trágico de la Gran Guerra Patria de 1941-1945, aparecieron obras literarias célebres como las novelas históricas *Pedro I* (Пётр I) e *Iván el Terrible* (Иван Грозный), de Alekséj Tolstój, los poemas *Vasílij Tërkin,* de Aleksándr Tvardóvskij, *Diario de febrero* (Ленинградский дневник) y *Poema de Leningrado* (Ленинградская поэма), de Óľga Berggóľc, etc.

5.1.3. La segunda mitad del siglo xx (1950-90)

Este período se inicia a mediados de los años 50 del siglo xx y se caracteriza por un cierto cambio de la política del partido comunista en la esfera ideológica y cultural, lo que tuvo un impacto inmediato en el proceso literario, que ya se había manifestado en la situación literaria y cultural de los años 1960. Hay que destacar que el desarrollo literario de la segunda mitad del siglo xx se caracterizó por el florecimiento de tendencias diversas. Dentro de este largo período, los investigadores destacan varias etapas relativamente independientes: el estalinismo tardío (1950-1953), el deshielo de Chruščëv (1953-1964), el estancamiento brežneviano (1965-1985), la *Perestrójka* (1985-1991) y el periodo de las reformas modernas (1991-1998). La literatura se desarrolló en cada uno de estos muy diferentes períodos de forma bastante dinámica, por un lado, siguiendo la tradición clásica y, por otro, absorbiendo las nuevas tendencias del desarrollo literario mundial.

La diversidad de movimientos literarios de este periodo se asocia con la búsqueda de formas de salir de la crisis moral y social, provocada por las discrepancias entre los ideales soviéticos y las realidades de la vida social y moral de la URSS. Entre las numerosas corrientes literarias de 1960-2000 hay que destacar las siguientes:

1. *La prosa de la aldea o la prosa tradicionalista* fue un movimiento en la literatura soviética que comenzó durante el deshielo de Chruščëv y que incluye obras que se centraron en las descripciones de las comunidades rurales soviéticas. Los autores que pertenecieron a dicha corriente literaria son Aleksándr Jášin, Vasílij Belóv, Fëdor Abrámov, Valentín Raspútin, Borís Možáev y Vasílij Šukšín. Algunos críticos destacan a Aleksándr Solženícyn por su novela titulada *Casa de Matrëna*, que narra el destino trágico de la mujer rusa campesina del siglo xx.[1] Aunque todos los escritores de dicha corriente literaria se distinguen por su propio estilo original, al mismo tiempo tienen rasgos semejantes: la orientación a la tradición y a los valores éticos y morales de la cultura nacional, y la búsqueda de lo espiritual.

2. *La Prosa sobre la Gran Guerra Patria* es una corriente literaria que surgió en el periodo de la Gran Guerra Patria y siguió desarrollándose en la segunda mitad

1. K. Parthe (1992): *Russian Village Prose: the Radiant Past*, Princeton University Press, Princeton, NJ: 1992, p.151.

del siglo XX. Hay que subrayar que este evento trágico histórico se interpretaba, por un lado, como una tragedia nacional y, por otro lado, como una catástrofe existencial de toda la humanidad. En este sentido, esta tragedia tan grave e importante permaneció durante mucho tiempo en la memoria del pueblo y requirió una reflexión e interpretación social histórica y filosófica. Entre las obras clave sobre la Gran Guerra Patria destacan las novelas social-filosóficas *La calma* (Тишина) (1964), *La nieve ardiente* (Горячий снег) (1969), *La orilla* (Берег) (1974) y *La elección* (Выбор) (1980) de Júrij Bóndarev, la novela social histórica *Los vivos y los muertos* (Живые и мертвые) (1961) de Konstantín Símonov, la novela epopeya *Vida y destino* (Жизнь и судьба) (1961) de Vasílij Gróssman, la novela socio-psicológica *En agosto de 1944* (В августе 1944) (1973) de Vasílij Bogomólov, las novelas existenciales *Balada alpina* (Альпийская баллада) (1963), *Sótnikov (*Сотников) (1970), *El obelisco* (Обелиск) (1971), *Vivir hasta el amanecer* (Дожить до рассвета) (1972), *Ir y no volver* (Пойти и не вернуться) (1978) *El signo de la desgracia* (Знак беды) (1983) de Vasil Uładzimiravič Bykaŭ/Býkov, la novela filosófica *El pastor y la pastora* (Пастух и пастушка) (1971) de Víktor Astáfev, las novelas históricas políticas *La victoria* (Победа) (1978-82) de Aleksándr Čakóvskij, etc. El tema clave de todas estas obras es el desenmascaramiento del fascismo como la ideología destructiva del siglo XX y la idea principal es la necesidad de prevenir la guerra, entendida como catástrofe de toda la humanidad. Además de eso, la guerra se interpreta como una prueba existencial del ser humano, como un momento en el que cada ser humano tiene que tomar su decisión moral. En este sentido, estos escritores descubren las contradicciones morales del hombre que se encuentra en la guerra en una situación de elección entre el bien y el mal.

3. *La prosa intelectual* es un tipo especial de prosa rusa de la segunda mitad del siglo XX, en la que se reflejaron las ideas sobre el proceso histórico y sobre el papel que desempeñan los personajes históricos y las personas corrientes en la historia, sobre los valores morales y religiosos que determinan el destino del ser humano y de la humanidad. Entre las obras clave de esta tendencia destacan *La casa del malecón* (Дом на набережной) (1976) y *El viejo* (Старик) (1979) de Júrij Trífonov, las novelas históricas filosóficas *El conservador de antigüedades* (Хранитель древностей) (1965) y *La facultad de las cosas inútiles* (Факультет ненужных вещей) (1978) de Júrij Dombróvskij, la novela filosófica *La Casa de Púškin* (Пушкинский Дом) (1989) de Andréj Bítov, etc. Hay que subrayar que las obras de estos escritores son diferentes por su tono y estilística, pero en todas ellas los autores interpretan el mundo del hombre a través de la cultura espiritual, religiosa y material. Además de eso, dichas obras se distinguen por la combinación de rasgos específicos del Realismo y del Modernismo.

4. *El Postmodernismo ruso* se distingue por la deconstrucción de la cultura soviética (la destrucción de los estereotipos soviéticos, por el rechazo del protagonista positivo de la literatura soviética, etc.), por las técnicas especiales su estilo grotesco, su ironía que llega al cinismo, por el oxímoron y por la intertextualidad. Además, en las obras de los postmodernistas rusos se eliminan todas las diferencias

de estilo y de género, así como todos los tabúes, incluido el léxico prohibido. En este sentido, los postmodernistas rusos en sus obras literarias reflejaron la crisis de la literatura rusa del final del siglo XX y reflejaron problemas clave como la pérdida de la utopía soviética o la nostalgia por la armonía.

Se pueden distinguir algunos periodos dentro del Postmodernismo ruso. El primero abarca desde la segunda mitad de los años 60 hasta el principio de los 70. En este periodo destaca la obra clave de carácter postmodernista *Escuela para tontos* (Школа для дураков), escrita en 1973, en la que Sáša Sokolóv usó la técnica del flujo de conciencia e introdujo componentes del Postmodernismo como la cadena de asociaciones metafóricas, la intertextualidad, lo grotesco, la parodia, la técnica del juego del autor con el lector, etc. El segundo periodo comprende desde 1980 hasta el año 2000 y se distingue por el colapso del sistema soviético, que se reflejó ante todo en la estética del shock de los escritores postmodernistas como Víktor Pelévin y Vladímir Sorókin. Hay que subrayar que el Posmodernismo en este periodo se convierte en el estilo predominante en la literatura rusa. Así, en novelas como *Norma* (Норма) (1979-1983) y *Tocino azul* (Голубое сало) (1999), Vladímir Sorókin, utilizando la fantasmagoría y la técnica del absurdo, realiza la deconstrucción de la cultura soviética. Otro escritor clave del Postmodernismo ruso es Víktor Pelévin, que en sus obras clave como *Čapáev y la vacuidad* (Чапаев и пустота) (1996) y *Generation "П"* (1999) critica la sociedad de consumo. Hay que destacar que en el año 2000 el postmodernismo deja de ser la tendencia predominante, porque aparecen autores postsoviéticos que escriben en el periodo de la libertad de prensa y renuevan la tradición clásica del Realismo y del Modernismo del siglo XX.

5. *El Postrealismo ruso* se basa en el principio del análisis objetivo del mundo, que está en constante cambio, y en la postura del autor abierta hacia el universo. La novedad fundamental del Postrealismo consiste en que este método artístico se orienta hacia una nueva estética. En las primeras obras literarias del Postrealismo se refleja el rechazo del culto a lo social, los escritores postrealistas aspiran a descubrir ante todo la vida privada del ser humano, entendida como una "célula" única de la historia universal, creada por los esfuerzos individuales del hombre, impregnada de significados personales y relacionada con las biografías y los destinos de otras personas (Vladímir Makánin, Ruslán Kiréev y Júrij Bújda). Algunas obras postrealistas se distinguen por la combinación de motivos religiosos y mitológicos (Friedrich Gorenštéjn, Alekséj Slapóvskij, Vladímir Šaróv).

6. *El Neonaturalismo ruso* de los años 1980-1990 por sus orígenes está relacionado con la *"Escuela natural"* del Realismo ruso del siglo XIX, cuyos rasgos principales fueron descubrir y recrear cualquier aspecto de la vida real y la ausencia de restricciones temáticas. Al igual que en la literatura rusa del siglo XIX, en las obras neonaturalistas predominan los temas del "*hombre pequeño*" y de los "*humillados y ofendidos*", sin embargo, a diferencia de la literatura clásica rusa, *la literatura negra* de finales de la década de 1980 representa el mundo del pueblo ruso como una concentración de horror social que se convirtió en la norma de la vida cotidiana. La encarnación más directa del tema del horror social fue el motivo de

la violencia en las obras neonaturalistas en prosa como, por ejemplo *El cementerio humilde* (Смиренное кладбище) (1987) de Sergéj Kaledín; *Menos* (Минус) (2002) y *Noches de Atenas* (Афинские ночи) (2002) de Román Sénčin.

5.2. EL CONTEXTO CULTURAL E HISTÓRICO DEL DESARROLLO LITERARIO DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX

La literatura rusa de este periodo se distingue por la búsqueda de un nuevo paradigma filosófico, por la lucha de ideologías diferentes, por la idea de la evolución activa o el "cosmismo ruso", por la creación de modelos mitológicos nuevos y por el florecimiento de corrientes del Modernismo como el Simbolismo, el Acmeismo y el Futurismo.

En primer lugar cabe destacar que en los siglos XIX y XX cambió el paradigma en todas las áreas de conocimiento, lo que se relaciona con descubrimientos clave como la teoría de la relatividad, la divisibilidad del átomo y la idea de la superación de la fuerza de atracción de la tierra. Gracias a la nueva interpretación de las relaciones del ser humano con el universo, aquel se entiende no solo como un fenómeno de la existencia terrenal, sino como un ser del espacio cósmico, que a su vez supone un impacto en el concepto artístico de la personalidad. Hay que subrayar que en este periodo, la filosofía del Positivismo deja de dominar y comienza la búsqueda de una nueva mitología que refleje los parámetros del pensamiento humano del siglo XX. Respecto a la cultura rusa, hay que destacar que en la vida espiritual del primer tercio del siglo XX en ese país predomina la tendencia llamada "*богоискательство*" (la búsqueda de Dios[2]), que fue una corriente filosófica religiosa de carácter neocristiano entre los intelectuales liberales.

Hay que destacar, en primer lugar, que el Modernismo ruso, que entendía la historia mundial como una oposición entre lo divino y lo diabólico, reinterpretó las ideas eclesiásticas dogmáticas y positivistas sobre el lugar y la predestinación del ser humano en el mundo, reemplazándolas por los conceptos de la nueva conciencia religiosa. En segundo lugar, precisamente ese intenso deseo de renovar la vida social se reflejó en la lucha de ideologías diferentes. Karl Marx, Friedrich Nietzsche y, en cierta medida, Sigmund Freud se convierten en figuras clave en los puntos de referencia socio-filosóficos de principios del siglo XX. Así, el primer volumen de *El capital* de K. Marx fue publicado en Rusia en 1872 y se convirtió en el libro más

2. *La búsqueda de Dios* es un movimiento filosófico-religioso en el entorno de los intelectuales rusos de finales del siglo XIX y principios del XX, cuyos representantes fueron escritores y filósofos rusos como Nikoláj Aleksándrovič Berdjáev, Sergéj Nikoláevič Bulgákov, Dmítrij Sergéevič Merežkóvskij, Zinaída Nikoláevna Gíppius, Vasílij Vasíľevič Rózanov y otros que se agruparon principalmente alrededor de la *Sociedad religiosa y filosófica*. El principal objetivo de este movimiento no fue buscar a un "nuevo Dios", sino buscar "nuevos caminos hacia Dios".

popular entre los intelectuales rusos porque la idea de lucha de clases, que conducirá a través de la revolución a la justicia social, a una sociedad sin clases como una verdadera historia de la humanidad, cayó en un terreno favorable, preparado por otras utopías socialistas. El marxismo como ideología influyó en escritores rusos como Maksím Góŕkij y Andréj Platónov, así como en filósofos (Nikoláj Berdjáev y Pëtr Strúve). Para parte de los intelectuales, el marxismo se convirtió en un programa para construir un nuevo estado.

Además, es preciso destacar la influencia de Friedrich Nietzsche, ante todo de su idea del "superhombre". Según el filósofo alemán, el principal estímulo de la existencia es la voluntad del poder, el deseo de autoafirmación. En este sentido, la idea del "superhombre" determinó el rechazo de los valores morales tradicionales y el concepto radical de "*Dios ha muerto*". Nietzsche fue considerado como el profeta de la ruina de estos valores y de la pérdida de la fe cristiana. La recepción de las ideas de Nietzsche en Rusia a principios del siglo XX fue tan polifacética que afectó a filósofos y escritores de creencias ideológicas diferentes, provocando arduas discusiones. Así, por ejemplo, como diálogo virtual con Nietzsche se puede interpretar el tratado filosófico *Justificación del bien* (Оправдание добра) (1894-1897) de Vladímir Solovëv, que entendía la doctrina de Nietzsche como la increíble combinación de la mentira y de la verdad. Además de eso, otro filósofo ruso, Vjačesláv Ivánov, ya en 1904 definía a Nietzsche como "Señor de nuestras mentes", subrayando que precisamente este filósofo alemán distinguía dos componentes en la cultura: el de Dionisio, entendido como una celebración de todo tipo de pasiones e instintos oscuros, a veces perversos, como el reino del caos, y el componente de Apolo (armonioso). Sin embargo, Vjačesláv Ivánov negó la idea principal del "superhombre" y desarrolló la de la inacababilidad ética del ser humano, interpretada según los valores cristianos[3].

Otra figura clave que influyó en el pensamiento filosófico y artístico de dicho periodo fue el creador del psicoanálisis, el psiquiatra austriaco Sigmund Freud; ante todo se trata de sus ideas sobre el papel importante de la subconciencia en la vida del ser humano y sobre los procesos, las motivaciones y los impulsos inconscientes, que determinan principalmente la esfera sexual. En general, las ideas de Freud profundizaron el concepto modernista de la personalidad en la literatura rusa, así como el psicoanálisis de la subconciencia del autor y de los protagonistas de sus obras literarias[4]. En tercer lugar, es preciso mencionar que otro rasgo específico del desarrollo de la literatura de dicho periodo está relacionado con la idea de la evolución activa o el denominado "cosmismo ruso" (Nikoláj Fëdorov, Konstantín

3. Р.Ю. Данилевский (1998): К истории восприятия Ф. Ницше в России // Русская литература. №4. С. 232-239.

4. Véase para más detalle: А. Эткинд (1994): *Эрос невозможного. История психоанализа в России*. Москва.

Ciolkóvskij, Vladímir Vernádskij)[5]. La idea clave de esta línea del pensamiento científico y filosófico del siglo XX es la de la "evolución activa" como una nueva etapa del desarrollo del mundo, cuando la humanidad, dirigida por la razón y el sentimiento moral, afecta a la evolución. De ahí surge el interés no solo por la biosfera, sino también por la "noosfera" (neologismo que introdujo Vladímir Vernádskij)[6]. En cuarto lugar, hay que destacar que la literatura rusa de dicho periodo está marcada por la creación de modelos mitológicos nuevos, que se entienden en la época del Modernismo como un fenómeno que no está disponible para el conocimiento racionalista. En la cultura del Modernismo, los mitos conocidos antiguos se interpretan de una manera nueva y adquieren significados metafóricos y existenciales. En este sentido, los modelos mitológicos que penetran en las corrientes filosóficas y literarias rusas de dicho período se convirtieron en clave universal, en un código para resolver la esencia profunda de todo lo que sucede en la historia, en la modernidad y en el arte[7]. Por ejemplo, la Biblia se convirtió en fuente de nuevos mitos revolucionarios. De esta forma, la identificación de la Revolución Rusa con el Nuevo Testamento se refleja, entre otros, en las obras del periodo 1905-1906 de Maksím Górkij o en el poema *Inónja* (Инония) de Sergéj Esénin, donde, además, el poeta hace alusión a los personajes bíblicos y los interpreta de una manera nueva.

Hay que destacar que precisamente el Modernismo se entiende como un nuevo tipo de conciencia artística, que refleja una nueva visión del mundo y nuevos fenómenos en el arte y en la literatura de finales del siglo XIX y principios del XX. En el marco del Modernismo se formaron corrientes artísticas como el Simbolismo, el Acmeismo y el Futurismo.

A diferencia de la literatura clásica rusa del siglo XIX, en la que el escritor a menudo se representa como demiurgo, creador del mundo del arte y se centra en el análisis de las relaciones sociales históricas entre el ser humano y la sociedad, en la literatura del Modernismo, el escritor aspira a reflejar el mundo transcendental, rechazando el papel de predicador social y apareciendo como partidario del Relativismo, que entiende que todo en el mundo es relativo: el mundo es cambiante y la verdad no es absoluta, sino que depende de la situación. El modernista muestra el mundo no en su desarrollo lineal consistente, ni en su integridad, sino

5. Movimiento filosófico y cultural, surgido en Rusia a principios del siglo XX. Implica una teoría de filosofía natural que trataba de los orígenes, de la evolución y del futuro del universo y de la humanidad. Las raíces de este pensamiento se encuentran tanto en la tradición filosófica occidental como en el cristianismo ortodoxo ruso y han tenido una posterior repercusión en algunos autores transhumanistas Los representantes clave de este movimiento son: Nikoláj Fëdorovič Fëdorov (1828-1903), Konstantín Ėduárdovič Ciolkóvskij (1857-1935), y Vladímir Ivánovič Vernádskij (1863-1945).

6. Véase: С.Г. Семенова (1990): *Николай Федоров. Творчество жизни.* Москва. Советский писатель; В. Елистратов (1994): «Русский космизм и русский космос», *Дружба народов*. № 6. С. 186-194.

7. Véase: З.Г. Минц (1979): «О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов» En: *Блоковский сборник*. Тарту. Издательство Тартуского университета. 1979. С. 83.

fragmentado, presentado a través de muchas mentes. En el arte del Modernismo, la lengua desempeña un papel importante: se trata del culto de la palabra poética y de la sofisticación. En este sentido, el juego con la palabra fue percibido como una señal de una imaginación creativa extraordinaria, como el don del escritor. El arte del Modernismo es sugestivo y crea una realidad artística no a través de la descripción directa de los hechos, sino por medio de una cadena de asociaciones. El credo de los modernistas es descubrir la esencia humana a través de los arquetipos y de los mitos.

5.3. CORRIENTES PRINCIPALES DEL MODERNISMO RUSO. EL SIMBOLISMO

Como es sabido, el Simbolismo es la primera y más influyente corriente literaria del Modernismo europeo. Se originó en Francia en la segunda mitad del siglo XIX, debido a la crisis del Positivismo y del Naturalismo. Precisamente, los simbolistas crearon la concepción de la palabra simbólica en la que el símbolo se entiende como núcleo semántico, como memoria universal, que permite comprender intuitivamente la esencia ideal del mundo como una especie de unidad. Las bases filosóficas del Simbolismo fueron las obras de Arthur Schopenhauer y Eduard von Hartmann, así como las de filósofos románticos como Schelling, Fichte o Schlegel, que describieron las profundidades del alma humana. Los fundamentos de la nueva estética y la práctica artística fueron establecidos por Paul Verlaine, Arthur Rimbaud y Stéphane Mallarmé. Respecto al Simbolismo ruso hay que destacar que las búsquedas estéticas de los artistas modernistas rusos, sobre todo de Dmítrij Merežkóvskij y de Andréj Bélyj, también se consideran como un fenómeno de la filosofía y de la estética neorromántica. Sus principios clave son la oposición al Naturalismo, el rechazo del Positivismo y del Racionalismo y la afirmación de la existencia absoluta de lo ideal.

La primera interpretación teórica del Simbolismo en Rusia está relacionada con el tratado de Dmítrij Merežkóvskij (1866-1941) *Sobre las causas de la degradación y sobre las nuevas corrientes de la literatura rusa moderna* (О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы), que fue publicado en enero de 1893 y que se consideró como el manifiesto de la nueva corriente literaria. Al declarar el Simbolismo como el comienzo de una nueva era literaria, Dmítrij Merežkóvskij subrayaba tres de sus principales rasgos específicos: el contenido místico, el símbolo y la expansión de la imaginación artística. Este último rasgo específico se definió como el deseo de encarnar "los matices invisibles de experiencias inconscientes del corazón humano"[8]. Así, Dmítrij Merežkóvskij determinó el

8. Е.В. Иванова (1994): «Русский модернизм и литературный процесс конца XIX - начала XX века», *Российский литературоведческий журнал*. №5-6. С. 21.

programa del nuevo movimiento literario en el aspecto artístico (el estilo simbólico), y en los aspectos filosóficos. En su manifiesto, Dmítrij Merežkóvskij se basó en la concepción filosófica sobre los dos mundos: la realidad cotidiana y el mundo trascendental de los valores verdaderos, según la cual el objetivo del arte se entiende como la penetración a través del mundo terrenal en el mundo invisible trascendental.

Hay que subrayar que la base teórica del Simbolismo ruso fue la filosofía de Vladímir Sergéevič Solovëv (1853-1900), que era un neoplatónico, aunque su teoría incluye la herencia religiosa y estética de la ortodoxia. Precisamente él creó la doctrina de la unidad, cuya esencia se basa en el hecho de que la unidad de la existencia abarca cada momento individual y está presente en cada uno de ellos, y la existencia se entiende como una integridad irrompible. La Humanidad, según la interpretación de este filósofo ruso, encuentra el sentido de la vida a través de su unión con lo divino. La formación de la Humanidad se entendía como la Unión del Alma Mundial (único componente libre de la vida natural) con el Logos Divino (lo absoluto, Dios). Un concepto más elevado en la jerarquía de la unidad de Vladímir Solovëv fue el de "Sofía", la Sabiduría de Dios, que se encuentra en las doctrinas filosóficas de los gnósticos alejandrinos, y que se entiende por el filósofo ruso como la encarnación del principio divino Eterno Femenino. Así, conceptos fundamentales para Vladímir Solovëv fueron la Bondad, la Verdad y la Belleza. El reconocimiento de la inmortalidad del alma ha llevado al reconocimiento de la importancia de experiencias morales como la compasión, la búsqueda moral y el pudor, que se consideraban un elemento esencial de la moralidad y del comportamiento del ser humano, y la reverencia a los valores superiores encarnados en Dios. En este sentido, Vladímir Solovëv entró en diálogo virtual con Nietzsche y fue su oponente.

Es importante destacar que dicha concepción filosófica sobre la Unidad y la "Sofía" influyó mucho en la mente de los jóvenes simbolistas rusos como Aleksándr Blok y Andréj Bélyj. Así, el filósofo y poeta simbolista ruso Andréj Bélyj, basándose en las ideas clave de Vladímir Solovëv, en su artículo titulado *La magia de las palabras* (Магия слов) propuso una definición profunda y teórica del símbolo: la palabra simbólica "une el mundo invisible y el mundo que se esconde en la profundidad subconsciente de mi conciencia personal con el mundo silencioso que no tiene sentido y que está fuera de mi personalidad"[9]. Andréj Bélyj interpretaba el símbolo de manera mucho más amplia que los contemporáneos, entendiéndolo como arte, como un signo universal que une las diferentes capas de la existencia.

Los simbolistas rusos se dividen en los "mayores", que entraron en la literatura en la década de 1890, y los "jóvenes" ("místicos"). Entre los primeros, cabe mencionar a Dmítrij Merežkóvskij, Zinaída Gíppius, Valérij Brjúsov y Konstantín Bal'mónt. En el grupo de los "jóvenes" se incluyen a Aleksándr Blok, a Andréj

9. Андрей Белый (1994): «Магия слов» En: *Критика. Эстетика. Теория символизма*: В 2-х томах. Т. 1 Москва. Искусство. С. 178.

Bélyj, Vjačesláv Ivánov y a Júrij/Jurgis Baltrušájtis. A diferencia de los simbolistas "mayores", los "jóvenes" aspiraban a superar el egocentrismo y a enriquecer el Simbolismo ruso con las ideas eslavófilas, sobre todo con la idea religiosa, mística y romántica sobre el destino mesiánico de Rusia y del pueblo ruso. Otro objetivo clave de los simbolistas "jóvenes" fue construir la vida según las leyes del arte.

5.4. ALEKSÁNDR BLOK (1880-1921)

Uno de los más brillantes representantes del Simbolismo ruso fue el poeta Aleksándr Blok, cuya obra se caracteriza por la síntesis de diferentes tradiciones. Ante todo hay que destacar la influencia que ejerció en él el poeta romántico del siglo XIX, Vasílij Žukóvskij, especialmente en lo que concierne a la concepción romántica sobre dos mundos (el real y el irreal), en la que el irreal se entiende como la esfera de las sentimientos irracionalmente hermosos, morales y religiosos, expresados de forma personal. Al igual que el "yo" lírico de Vasílij Žukóvskij, el personaje lírico de Aleksándr Blok aspiraba al mundo desconocido e invisible, infinito y misterioso, pero expresó sus sentimientos de otro modo. Otra tradición clásica que se refleja en la poesía de Aleksándr Blok se relaciona con Michaíl Lérmontov, quien para él era no solo un soñador romántico sino el profeta que pudo penetrar en las profundidades del alma poética y reflejar los temas existenciales de forma personal y sugestiva. Además, Blok desarrolló en su poesía de carácter simbolista la idea lérmontoviana clave de que el sonido en la poesía se entendía como mediador misterioso entre el Hombre, Dios y el Mundo. Hay que destacar también que el crítico literario Júrij Ajchenváľd relacionó la poesía del Aleksándr Blok con la tradición de Fëdor Tjútčev y Afanásij Fet[10].

Otro rasgo específico de este poeta simbolista del siglo XX es su orientación hacia el desarrollo permanente, hacia la evolución; en este sentido, a Aleksándr Blok se le considera seguidor de Aleksándr Púškin. Así, el poeta simbolista sintetiza tradiciones aparentemente opuestas y mutuamente excluyentes: no solo la tradición del Romanticismo ruso (Vasílij Žukóvskij, Michaíl Lérmontov) y la de Afanásij Fet y Fëdor Tjútčev, sino también la de Nikoláj Nekrásov. Además de eso, la productividad de su síntesis creativa está relacionada con una orientación no solo a la tradición poética, sino también a la tradición de la prosa clásica rusa: en este sentido, Aleksándr Blok también desarrolla la tradición de Lev Tolstój y, al igual que en su poesía, en la de Aleksándr Blok se encuentran el componente autobiográfico, el énfasis confesional y las reflexiones tensas sobre su destino.

Respecto a las fuentes filosóficas de la poesía de Aleksándr Blok, hay que destacar que conocía bien la filosofía de la antigüedad y la de la Edad Media,

10. Ю. Айхенвальд (1994): *Силуэты русских писателей*. Москва. Республика. С. 469.

creía que la base del cristianismo era la tradición de Platón, estudió las obras filosóficas de Arthur Schopenhauer, Schelling, Fichte y Kant, y se interesó por las ideas religiosas de Dmítrij Merežkóvskij y de Vladímir Solovëv, cuyas imágenes y conceptos simbólicos clave (la Bondad, la Verdad y la Belleza) se reflejan en la poesía de Aleksándr Blok.

La lírica

En los años 1900 se publicaron las primeras colecciones poéticas del poeta: *El gozo imprevisto* (Нечаянная радость) (1907), *La tierra en la nieve* (Земля в снегу) (1908) y *Las horas de noche* (Ночные часы) (1911). En 1917, el poeta decide publicar la colección de sus obras poéticas en tres volúmenes, dando a cada uno de ellos un título: *Versos sobre la Bella Dama* (Стихи о Прекрасной Даме), *El gozo imprevisto* y *La noche de nieve* (Снежная ночь), que formaron la "trilogía de la humanización" y, al presentarlos a los lectores, trató de darles el verdadero significado de su creatividad, descubriendo no solo el contenido de sus poemas, sino también el contexto de su creatividad, por eso, el poeta trabajó mucho en la composición de estos libros. Aunque el propio Blok en el Prólogo de su colección poética destacó que en toda su poesía se reflejan los mismos sentimientos y pensamientos personales, sin embargo se puede observar que la visión del poeta cambia y se desarrolla de forma permanente, por lo que se puede establecer el siguiente marco cronológico de estos libros:

I. (1898-1904). Ciclos poéticos: *Ante lucem*, *Versos sobre la Bella Dama* (Стихи о Прекрасной Даме) y *Las encrucijadas* (Распутья).
II. (1904-1908). Ciclos poéticos: *Burbujas de tierra* (Пузыри земли), *La ciudad* (Город), *La máscara de nieve* (Снежная маска), *Faína* (Фаина) y *Los pensamientos libres* (Вольные мысли).
III. (1907-1916). Ciclos poéticos: *Mundo terrible* (Страшный мир), *El castigo* (Возмездие), *Los yambos* (Ямбы), *Los versos italianos* (Итальянские стихи), *Las arpas y los violines* (Арфы и скрипки), *Carmen* (Кармен), *La patria* (Родина) y *Sobre qué canta el viento* (О чем поет ветер).

Como podemos ver, el poeta no solo solía unir los poemas en ciclos, sino también aspiraba a combinarlos entre sí, porque su creatividad está organizada por temas y por la combinación de símbolos, mitos y tramas líricas: por ejemplo, las imágenes del "mundo terrible", de la "tormenta de nieve", del "fuego", etc. se encuentran en obras líricas de diferentes ciclos, destacando el contexto único de la poesía de Aleksándr Blok. El crítico literario Víktor Žirmúnskij[11] señaló las

11. В.М. Жирмунский (1977): Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Ленинград. Наука. С. 218.

principales imágenes metafóricas que se encuentran en todos los ciclos poéticos del poeta simbolista y destacó las palabras clave de sus versos: *noche, viento, oscuridad, niebla, tinieblas, crepúsculo, tormenta de nieve*, etc. Los otros investigadores han ampliado esta serie, incluyendo las siguientes: *nave, faro, danza, vuelo, sueño*, etc.[12] En este sentido, la palabra simbólica de Blok no es unidireccional, sino que adquiere significados diversos y se encuentra simultáneamente en diferentes contextos. Además, los tres volúmenes de las obras poéticas de Aleksándr Blok se basan en diferentes tradiciones poéticas. En el primero se refleja la tradición del poeta del siglo XIX, Afanásij Fet, y del filósofo idealista Vladímir Solov́ëv; en el segundo y, especialmente en el tercero, se observa la tradición de Nikoláj Nekrásov. Veamos con más detalle los ciclos poéticos que forman parte de la colección de las obras líricas en tres volúmenes.

Ante lucem (1898-1900). En este ciclo se reflejó la concepción simbolista de la historia, en la que adquiere un papel importante la relación del ser humano con la humanidad a través de ciertas similitudes históricas y culturales. En este sentido, Blok fue uno de los primeros poetas modernistas que unió los motivos amorosos y los civiles en un único ciclo. Por un lado, *Ante lucem* incluye los poemas relacionados con los sentimientos íntimos y personales, como el poema dedicado a la madre del poeta: *A mi madre* (Моей матери) y el poema *En mi sueño de nuevo tú has aparecido con flores en el teatro….* (Мне снилась снова ты, в цветах, на шумной сцене…) en el que se reflejan las impresiones y los sentimientos personales del poeta sobre sus visitas a la casa del famoso químico ruso Dmítrij Ivánovič Mendeléev y sobre la interpretación de *Hamlet* de William Shakespeare, realizada por los jóvenes Aleksándr Blok y la hija de Dmítrij Mendeléev, en la que el joven poeta desempeñaba el papel de Hamlet y la joven Ljubóv́ Mendeléeva, el de Ofelia. En este último poema se expresó de forma brillante el sentimiento amoroso del joven poeta por Ljubóv́ Mendeléeva, que más tarde se convertiría en su musa y esposa. El culto a la amada se reflejó en otro poema de este mismo ciclo poético titulado *Servus-Reginae*, que puede considerarse la fuente de toda la lírica amorosa brillante, en el que se encarnó el énfasis de la alta pasión amorosa. Otro poema de este ciclo, que determinó otra tendencia clave (los motivos civiles) en la poesía de Aleksándr Blok, es el titulado *Gamajún, el pájaro profeta* (Гамаюн, птица вещая), donde sigue la tradición de la literatura rusa clásica del siglo XIX y entiende la literatura como servicio civil a Rusia. Así, los poemas *Servus-Reginae* y *Gamajún, el pájaro profeta* reflejan dos tendencias diferentes en la lírica del joven poeta y descubren el camino dramático del héroe lírico y su paso del mundo de los pensamientos y sentimientos personales hacia la vida pública.

12. Н.А. Кожевникова (1999): "О сквозных словах и образах лирики А. Блока", *Русская словесность*. № 1. С. 11-16.

Versos sobre la Bella Dama (1901-1902) es el ciclo poético principal del primer libro, donde los rasgos específicos del Simbolismo se reflejan de forma bastante clara. En este ciclo, siguiendo las ideas filosóficas clave de Vladímir Solovëv, el poeta reflejó su propia visión del mundo, que se puede resumir de la siguiente manera: la encarnación del mundo ocurre no solo en el universo y en la historia mundial, sino también en el alma de cada ser humano que entra en una relación personal con las fuerzas del mundo entero; en la poesía, la imagen del sentimiento instantáneo es capaz de reflejar toda la historia del mundo, su pasado y su futuro; la encarnación de todo lo temporal en lo instantáneo hace que la lírica se convierta en un medio para comprender la esencia del mundo. En este sentido, la imagen de la Bella Dama en dicho ciclo adquiere gran importancia: sus predecesores literarios son las protagonistas ideales de la poesía medieval trovadoresca y caballeresca, la poesía de Dante Alighieri, los sonetos de Francesco Petrarca, la poesía del Romanticismo alemán, la de Vasílij Žukóvskij y al, mismo tiempo, la encarnación poética del mito creado por el filósofo Vladímir Solovëv sobre "Sofía". El contenido principal de este ciclo descubre las relaciones del héroe lírico y de la Bella Dama, que es una imagen simbólica generalizada; sus relaciones son polifacéticas y pueden interpretarse en los niveles lírico y místico como el contacto de la personalidad del poeta con las fuerzas Divinas Superiores. El propio poeta destacó en las cartas a su novia Ljubóv Mendeléeva en 1902 y 1903 que el misticismo es una forma de vivir más profundamente. Otro rasgo específico de este ciclo poético consiste en que todos los versos se representan como un "diario lírico". En los ciclos poéticos de Aleksándr Blok, los versos no se dividen según los motivos paisajísticos, amorosos, filosóficos, biográficos, etc., sino que todos los versos con motivos diferentes se unen y se obtiene un contexto único. Tal y como señala Zára Minc, en este ciclo poético, la trama lírica única se repite de nuevo en cada uno de los poemas, es decir, se multiplica infinitamente, creando no solo el desarrollo de motivos clave, sino el movimiento cíclico de las repeticiones. En este sentido, un brillante ejemplo de la multiplicidad de las imágenes poéticas individuales del poeta puede ser la imagen simbólica del Fuego, que se representa, por un lado, como un detalle del paisaje, y, por otro lado, como una expresión mística de la naturaleza apasionada de la existencia, y, por fin, como el fuego de las pasiones terrenales y espirituales[13].

Otro rasgo específico del Simbolismo ruso, que se reflejó en este ciclo poético de Aleksándr Blok, es el hecho de que el poeta introduzca los rasgos de la novela en prosa en el ciclo poético, aspirando a unir los géneros de la prosa y de la poesía. Como se ha mencionado, los *Versos sobre la Bella Dama* se perciben como un diario lírico del poeta, es decir, se relacionan con el género de autobiografía, donde se encarna el mito sacro del poeta sobre sí mismo. Todo esto conecta el ciclo lírico

13. З. Минц (1980): "Символ у А. Блока". En: *В мире Блока*. Москва. 1980. С. 173, 175. Véase también: З.Г. Минц (1980): "Блок и русский символизм". En: Литературное наследство. –Т. 92. Кн. 1. Москва. С. 211.

con la trama de la novela, y a los héroes líricos con los personajes de la obra en prosa. En este sentido, el ciclo poético *Versos sobre la Bella Dama* se parece a una novela en verso. La biografía del héroe lírico (que es un rasgo específico del género de la novela) se presenta no solo en el nivel "exterior", en el que se reflejan los sentimientos de un joven que disfruta la naturaleza y adora a su amada (como en el poema titulado *Yo, joven, enciendo las velas…* (Я, отрок, зажигаю свечи…), sino también como un reflejo de lo sagrado y lo secreto, que constituye la esencia del alma del poeta. Respecto a la protagonista lírica, cuya imagen fue creada por Aleksándr Blok bajo la influencia de su fuerte sentimiento amoroso hacia Ljubóv́ Mendeléeva, es preciso señalar que la heroína lírica se encuentra generalmente en la parte superior, y el personaje, en la inferior. Por un lado, aparece invariablemente en el crepúsculo de la noche o de madrugada, es "fuente de luz" y se asocia con la Luna; en este sentido, el poeta relaciona la imagen de la Bella Dama con la mitología griega, con la imagen de Selene, una antigua diosa lunar, patrona de los enamorados. Por otro lado, se representa como la hija del zar que está en el palacio esperando a su amado, imagen que se remonta al folclore ruso. Todo esto crea un aura especial alrededor de la imagen de la Bella Dama. Además, a diferencia de otros poetas simbolistas rusos, Aleksándr Blok destaca en este ciclo poético el plano terrenal: la pasión terrenal, la penetración en el misterio de la psique humana, la percepción profundamente emocional de la naturaleza y todo lo que está sucediendo en la tierra.

Las encrucijadas (1902-1904) es otro ciclo poético en el que se reflejan las relaciones bastante dramáticas entre el poeta y su esposa, Ljubóv́ Mendeléeva, tras su matrimonio el 17 de agosto de 1903. En este ciclo, los motivos del amor sagrado se combinan con los temas dramáticos, relacionados con los conflictos de la vida terrenal: así, en el poema *El viento de invierno juega con los arbustos…* (Зимний ветер играет терновником) aparece el tema de la soledad existencial, el corazón del personaje lírico esta destrozado por el engaño de la Bella Dama (*El viento de invierno juega con los arbustos y apaga la vela que está en el alféizar. Te fuiste a una cita con tu amante. Estoy solo. Te perdonaré. Estoy en silencio...*"; en otro poema, titulado *Todos gritaban cerca de las mesas redondas…* (Все кричали у круглых столов), aparece la imagen grotesca de la muchedumbre que se burla del personaje lírico y de su novia, la Bella Dama; además, precisamente en este poema penetra el motivo de la pérdida de la felicidad y de la armonía interior por el personaje lírico y el tema de la dualidad. Los motivos de la dualidad, de la soledad existencial y las imágenes grotescas y satíricas de este ciclo significaron que el protagonista del ciclo *Versos sobre la Bella Dama,* que prefería vivir en el mundo ideal bastante cerrado en el ciclo *Las encrucijadas,* descubre el mundo terrenal, que se convierte a su vez en el descubrimiento de su propia personalidad como parte de este mundo real. De esta forma, aquí, los versos amorosos se unen con los poemas en los que predominan los temas y motivos sociales: *La fábrica* (Фабрика), *De los periódicos* (Из газет) y otros.

Burbujas de tierra (1904-1905) es un pequeño ciclo poético en el que el poeta se dirige a la mitología inferior (sirenas, brujas, etc.) que se relaciona con la tierra.

Burbujas de tierra son una combinación de palabras que se encuentra en la tragedia *Macbeth* de William Shakespeare. Aleksándr Blok no solo eligió dicha combinación de palabras para titular el primer ciclo del segundo volumen de la colección de sus obras poéticas sino también utilizó un pasaje de la tragedia *Macbeth* como epígrafe para este ciclo porque quería enfatizar el tema principal del segundo volumen: la fuerza enorme y mística de la Tierra. Así, en la poesía de Aleksándr Blok entran las criaturas mitológicas que carecen de un estatus divino y que pertenecen a la mitología inferior, viven cerca del ser humano y se convierten en los protagonistas de las obras folclóricas. Estas criaturas mitológicas se relacionan con las representaciones paganas, la brujería y los ritos mágicos, que siempre influyeron en la mente de los poetas románticos. En este periodo, el poeta publicó el artículo *La poesía de conjuros y hechizos* (Поэзия заговоров и заклинаний) en el que aparecen sus ideas clave que se reflejarían después en el ciclo *Burbujas de tierra* donde predominan los motivos de la demonología pagana, porque Aleksándr Blok creía que cualquier poeta era sucesor de los antiguos magos y hechiceros, gracias a su don de penetrar en todo lo invisible y místico. Hay que subrayar que, en comparación con los ciclos poéticos *Versos sobre la Bella Dama* y *Las encrucijadas,* el ciclo *Burbujas de tierra* abrió un mundo diferente, alegre y pintoresco de la Rusia pagana con sus espíritus malvados de los bosques y de los pantanos, con sus sirenas y brujas. Lo que se conservó en las creencias paganas rusas, en los ritos y en el folclore, no fue recreado por el poeta como un objeto o material exótico, sino fue percibido como un impulso para la creatividad. La magia popular le parecía a Aleksándr Blok la fuente de inspiración, donde brilla el oro de la poesía auténtica.

La ciudad (*1904-1908*) es el ciclo poético contrapuesto a *Burbujas de tierra*: al mundo de la naturaleza y de la armonía que predomina en aquel, el poeta contrapone el mundo opresivo y fantasmagórico de la civilización urbana en el ciclo *La ciudad*, cuya peculiaridad consiste en que el poeta sigue desarrollando la imagen simbólica de San Petersburgo y sus mitos, que se remontan a mediados del siglo XVIII[14].

El mito sobre San Petersburgo se interpreta de modo diferente en la literatura rusa del siglo XIX: por un lado, Aleksándr Púškin en su poema *El jinete de bronce* unió dos leyendas sobre esta ciudad, en las se representa simultáneamente como algo divino y algo fantasmagórico; por otro, en *Historias de San Petersburgo* de Nikoláj Gógoľ y en *Crimen y castigo* de Fëdor Dostoévskij, San Petersburgo se convierte en símbolo de las fuerzas devastadoras que destruyen la vida nacional. En este sentido, en este ciclo de Aleksándr Blok, la imagen de San Petersburgo

14. El mito de San Petersburgo (o la leyenda sobre San Petersburgo), que incluye la predicción de su caída inminente, fue creado por los opositores de Pedro I en 1722 y se considera una especie de protesta social, expresada de forma fantasmagórica. En la literatura rusa del siglo XVIII se refleja claramente la doble idea de esta ciudad rusa y de su creador: por un lado, se percibe como una ciudad milagrosa, construida sobre un pantano a pesar de todo; por otro, se representa como una ciudad maldita, la creación del Anticristo (así se llama a Pedro I en una leyenda sobre la construcción de San Petersburgo).

adquiere nuevas connotaciones: se la representa como una doble unión del agua y de la piedra, como una ciudad misteriosa que afecta al destino de las personas relacionadas con ella. El ciclo *La ciudad*, compuesto por cuarenta y cinco poemas y casi una cuarta parte de los versos, contiene interpretaciones distintas de la imagen mitológica básica de la Serpiente tentadora que es el arquetipo de la Caída del hombre. Aunque el poeta crea la imagen de la ciudad como modelo poético del mundo, en cuyo centro a menudo se encuentran el Templo, la Cruz y la Deidad, ellos están rodeados de oscuridad y de caos. Además, la imagen de la Serpiente está relacionada con el legendario monumento al fundador de la Ciudad, a Pedro I que se asocia con el Jinete del Apocalipsis. En este ciclo se recoge también el mito de la ciudad corrupta, que se asocia con Babilonia (con la imagen de la ramera de Babilonia) y en su contexto simbólico, la Ciudad se convierte en "refugio de locos", por eso, adquieren gran importancia las imágenes metafóricas de los ataúdes, de las criptas, de las tumbas, de "los oscuros palacios ciegos", etc. y se convierten en atributos del estilo de vida hostil para el ser humano. Entre los personajes mitológicos del ciclo, jerárquicamente correlacionados con la imagen principal mitológica de la Ciudad Serpiente, destacan las imágenes del Hombre invisible y del Enano rojo. La primera simboliza las transiciones mitológicas de un estado a otro; es una imagen fantástica de sexo indeterminado; el poeta compara a esta criatura primeramente con un perro, luego con un gato, y finalmente el Hombre invisible se convierte en la Mujer apocalíptica, que también se representa como un fantasma visible: así, dicha imagen simbólica se asemeja a la de la Serpiente tentadora. Respecto a la imagen del Enano rojo hay que subrayar que el color rojo predomina en dicho ciclo poético, adquiere un matiz simbólico y se convierte en señal de degradación espiritual de la civilización urbana. En este sentido, la imagen del Enano rojo puede interpretarse como el alma deformada y frustrada del propio personaje lírico que pierde la armonía interior y se encuentra en una ciudad infernal. Se puede afirmar que el ciclo *La ciudad* marcó una nueva etapa del Simbolismo de Aleksándr Blok. Como subrayó el investigador Júrij Lótman, si el personaje lírico de *Versos sobre la Bella Dama* ignora el mundo de la rutina y de la vulgaridad cotidianas, en el ciclo *La ciudad,* descubre el mundo contradictorio de la ciudad moderna y aparece como un visitante pecaminoso de restaurantes nocturnos, como un "ángel caído", encantado por las pasiones infernales. La cultura urbana de la calle (el circo, la montaña rusa, el cine, los restaurantes y los conciertos de los gitanos), y los visitantes ingenuos de estos lugares eran entendidos por Aleksándr Blok como una vida primitiva, pero misteriosa, y, por lo tanto, se convierte en el objeto de su análisis poético [15].

Los ciclos poéticos *La máscara de nieve* (1907) y *Carmen* (1914) fueron inspirados por el amor apasionado del poeta por la actriz Natáľja Vólochova. Hay

15. Ю.М. Лотман (1996): «Блок и народная культура города», en: Ю.М. Лотман, *О поэтах и поэзии*. Санкт-Петербург. Искусство. С. 658.

que destacar que los treinta poemas que componen el primer ciclo fueron escritos en dos semanas y están dedicados a Natáľja Vólochova. En este ciclo se reflejaros los rasgos específicos del método del Simbolismo como estilo metafórico y la musicalidad del fascinante lenguaje poético. El motivo principal de dicho ciclo es el de la nieve, que se expresa a través de los paisajes invernales y las imágenes simbólicas de la ventisca y de la tempestad de nieve. Además, en los versos de este ciclo predominan los colores blanco y negro, que adquieren significados simbólicos. Por un lado, el blanco en el ciclo es símbolo de las fuerzas oscuras de la naturaleza y de la pasión amorosa: cuando llega la ventisca, la nieve blanca se convierte en una fuerza fantasmagórica, la blancura se convierte en oscuridad. Además, el tema de las fuerzas infernales de la naturaleza y de la pasión amorosa está relacionado con la imagen de la Doncella de Nieve, que es oscura y misteriosa. Esta imagen puede interpretarse de modo diferente, sin embargo el poeta de forma metafórica la relaciona con la de la ventisca: por un lado, esa comparación metafórica descubre el encanto de las fuerzas naturales e irracionales de la Doncella de Nieve, que se convierte en el símbolo de la feminidad, de la esencia femenina; y por otro, la imagen de la ventisca adquiere rasgos infernales y demoniacos y se transforma en símbolo de la pasión amorosa ciega. Hay que destacar que en la imagen de la heroína lírica se encuentra la combinación antitética de los colores blanco y negro, que enfatiza la complejidad y la contradicción del mundo interior de ella. La heroína lírica del ciclo, *La máscara de nieve,* está dotada de los atributos de las fuerzas oscuras e infernales, con ella se relaciona otro motivo clave de la muerte: en sus ojos el personaje lírico, enamorado de ella, encuentra "la oscuridad de la nieve". Además, su deseo de engañar y seducir al personaje lírico conlleva una amenaza para él: en el poema *El segundo bautismo* (Второе крещенье), el amor por ella está relacionado con el deseo de morir; en este poema, la muerte se llama el "tercer bautismo". Además, el motivo de la muerte se encuentra en el último poema de dicho ciclo, titulado *El condenado* (Обреченный).

El motivo de las fuerzas infernales de la pasión amorosa se convierte en el principal en otros ciclos poéticos como *Faína*, *Las arpas y los violines* y *Carmen*. El ciclo poético *Carmen* está dedicado a la famosa cantante rusa Ljubóv́ Deľmás, que de forma brillante interpretó el papel de Carmen en la ópera del mismo nombre. Bajo la influencia del sentimiento amoroso por esa actriz, Aleksándr Blok escribió un ciclo de diez poemas en dos semanas. El poeta encontró en Ljubóv́ Deľmás el reflejo de la belleza y de las fuerzas divinas y, a la vez demoníacas, encarnadas en el tipo de la seductora gitana española Carmen. Desde 1910 hasta 1913 el tema español influyó mucho en la imaginación del poeta simbolista ruso, fue cuando escribió sus poemas *Los pasos del comendador* (Шаги командора), *A la española* (Испанке) y la obra de teatro *La rosa y la cruz* (Роза и крест) donde los motivos españoles son clave. Así, en el ciclo *Carmen*, el tema gitano encarna la pasión amorosa. Como subrayó Efím Étkind, Aleksándr Blok creó un complejo sistema poético en el que el nombre de Carmencita se percibe como el de una diosa, lo que se intensifica gracias a la comparación del corazón del ser humano con el océano,

a la identificación del personaje lírico enamorado con una tormenta y a las palabras románticas elevadas como el "corazón", las "lágrimas de felicidad", etc[16]. Se puede afirmar que la imagen de Carmen en el mundo poético de Aleksándr Blok se transforma según los conceptos clave del Simbolismo ruso y adquiere un sentido nuevo, un sentido existencial. Blok utiliza la tradición y este tema para escribir un capítulo nuevo en la novela universal sobre Carmen[17].

En el ciclo *Mundo terrible* (1909-1916) se refleja el gran interés de Aleksándr Blok por los problemas sociales: se puede decir que tras alcanzar la culminación de la subjetividad lírica en el ciclo *La máscara de nieve,* el poeta se dirige a la poesía de la realidad. El ciclo *Mundo terrible* se abre con el poema titulado *A la Musa* (К Музе) (1912), en el que Aleksándr Blok reflexiona sobre el destino del poeta de su época y sobre el objetivo del arte: en su opinión, el destino de cualquier poeta es trágico, porque siente la "maldición de la belleza" y el dolor y sufrimiento que conlleva el don de creación. Además, el poeta siente su culpa y la responsabilidad de todo lo que está sucediendo en este "mundo terrible". Hay que destacar que este ciclo ha cambiado mucho: él "olvidó el amor" y "perdió la amistad"; su alma está devastada y frustrada. En el "incendio mortal de la vida" se queman las esperanzas y los sentimientos nobles. Además de eso, el motivo de la doble personalidad se convierte en clave en este ciclo y tiene varias máscaras: aparece como un joven envejecido que perdió los ideales nobles en el poema *El doble* (Двойник); como un amante vampiro *La sangre negra* (Черная кровь), como un marinero que perdió su nave *A finales de otoño del puerto...* (Поздней осенью из гавани…), como un muerto *Los bailes de la muert*e (Пляски смерти), etc. La imagen del "mundo terrible" se convierte en uno de los símbolos más expresivos del poeta: simboliza la pérdida de la armonía y de la belleza en el mundo civilizado, la destrucción de la bondad y la pérdida de fe.

El poema *Los doce* (Двенадцать) por su contenido y forma poética se considera una obra literaria de carácter innovador en la poesía rusa. En octubre de 1917, Aleksándr Blok con entusiasmo respondió a los grandes cambios históricos de su país: en un corto plazo, del 8 al 28 de enero de 1918, escribió el poema *Los doce* y, más tarde, el 30 de enero, el poema *Los escitas* (Скифы). En su artículo *Los intelectuales y la revolución* (Интеллигенция и революция), publicado el 9 de enero de 1918, el poeta interpretó la revolución de Octubre no como un evento social sino como un hecho espiritual: vio en la revolución el reflejo de la inmensidad de los impulsos del alma rusa y el maximalismo de la sed de libertad. En este sentido, la Revolución de Octubre fue para Aleksándr Blok la revolución del pueblo, en la que se reflejaron no solo los intereses de los bolcheviques, sino los de todo el

16. Е. Эткинд (1985): Материя стиха. Париж. Institut d`Etudes Slaves. C. 236-237.

17. Un análisis más detallado del ciclo *Carmen* puede encontrarse en el capítulo *Los motivos españoles en la literatura rusa del siglo XX.*

pueblo ruso[18]. Todas esas ideas clave del artículo *Los intelectuales y la revolución* se reflejaron de forma simbólica en el poema *Los doce*, que lleva un título simbólico: el número "doce" se asocia con los doce apóstoles de Cristo. El simbolismo de este número es polifacético y se relaciona con fuentes culturales antiguas: doce dioses supremos en Grecia, doce hijos de Jacob en la Biblia, doce números en el Apocalipsis, como designación del tiempo en que se destacó el significado sacro de su límite (fin del día, fin del año), el triunfo de las fuerzas de la bondad (doce trabajos de Hércules), etc. Michaíl Bachtín interpretó el significado simbólico del título de dicho poema del modo siguiente: los doce, al igual que los apóstoles de Cristo, "no tienen nada y, por lo tanto, pueden tener todo... los que están apegados a algo determinado, no buscan nada; los que no tienen nada, pueden adquirir todo. Dios ama a aquellos que no están apegados a nada, a los que no tienen nada. La falta de cualidades positivas los sitúa más cerca de Dios, los convierte en heraldos de la Deidad…"[19]. Así, el número doce en dicho poema se asocia con un mundo nuevo espiritualizado, pero todo lo nuevo, según el poeta, nace de la lucha entre las fuerzas infernales y las divinas, que en el poema están simbolizados en las imágenes opuestas de la noche negra y de la nieve blanca (pura), como si estuvieran mezcladas por el viento (que es símbolo de la lucha) "en todo el mundo de Dios". Pero de esa cacofonía, cree Aleksándr Blok, nace una nueva armonía compleja, por lo tanto en *Los doce*, al igual que en el artículo *Los intelectuales y la revolución*, el poeta propone a todos que escuchen la "música" de la revolución de la misma manera que él. En este sentido, el contenido de *Los doce* no es político, sino que se relaciona con la percepción subjetiva filosófica de la revolución de Octubre por el poeta simbolista: Aleksándr Blok en su artículo *Los intelectuales y la revolución* escribió sobre la llegada de una era completamente nueva, comparando el "incendio mundial", iniciado por la revolución de Octubre, con la caída del mundo antiguo causado por la aparición del cristianismo. Según Aleksándr Blok, precisamente en las masas en los momentos turbulentos de la historia se refleja "el espíritu de la música", por lo que precisamente las masas se convierten en fuente de una nueva cultura; la misión de las masas es transformar el mundo espiritualmente[20]. De esta forma, los doce protagonistas del poema se convierten en símbolo de las masas, se asemejan a los nuevos apóstoles que entran en una nueva era, pasando a través de la sangre. En el artículo *El arte y la revolución* (Искусство и Революция), escrito en marzo de 1918, Aleksándr Blok subrayó: "Quien entienda que el significado de la vida humana es la inquietud espiritual, dejará ya de ser un pancista, ya no será un

18. *Александр Блок. Интеллигенция и революция* : https://e-libra.ru/read/531241-intelligenciya-i-revolyuciya.html

19. M.M. Бахтин (1993): «Лекции об А. Белом, Ф. Сологубе, А. Блоке. С. Есенине (в записи Р.М. Миркиной). Блок», *Диалог. Карнавал. Хронотоп*. Витебск. № 2-3. С. 155-163.

20. *Александр Блок. Интеллигенция и революция*: https://e-libra.ru/read/531241-intelligenciya-i-revolyuciya.html

tonto insignificante, será un nuevo hombre, un nuevo paso hacia el artista”[21]. Hay que destacar que el concepto “hombre artista” que se encuentra en dicho artículo, es el término de Richard Wagner, que se relaciona con el ser humano sensible y activo que percibe agudamente la vida y es capaz de transformarla espiritualmente.

5.5. EL ACMEÍSMO

El Acmeísmo fue una corriente literaria poética rusa que surgió en la década de 1910 en oposición al Simbolismo ruso. La denominación, que proviene del griego ἀκμή ‘acmé’, es decir, apogeo o cumbre, que fue adoptada por los poetas Nikoláj Gumilëv (1886-1921) y Sergéj Gorodéckij (1884-1967): en los artículos de Nikoláj Gumilëv *La herencia del simbolismo y el acmeismo* (Наследие символизма и акмеизма) y *Algunas corrientes de la poesía rusa moderna* (Некоторые течения в современной русской поэзии) de Sergéj Gorodéckij, publicados en el primer libro de la revista *Apolo* (Аполлон) en 1913 se declaró que los acmeistas aspiraban a un lenguaje claro, concreto y preciso, desean hablar de la Tierra y del hombre actuales unidos en uno. A diferencia del Simbolismo ruso, el Acmeísmo se empeñó en reemplazar el hermetismo, la polisemia y el misticismo de aquel con un lenguaje cincelado en la claridad y ajuste con lo retratado, simple, concreto y directo para llevar a su apogeo la dimensión poética de lo cotidiano.. Si los simbolistas trataban de establecer la relación entre los mundos terrenales y trascendentales a través de los símbolos abstractos, los acmeistas querían alcanzar el mismo objetivo de otra manera: ellos afirmaban la unidad fundamental de los mundos sacro y real. Hay que destacar que en 1912 ya había salido a la luz el libro más acmeista de Nikoláj Gumilëv, *El cielo ajeno*, (Чужое небо), el primer libro de poemas de Ánna Achmátova *La tarde* (Вечер) y los primeros poemas de 1906-1912 de Ósip Mandeľštám.

En el grupo de los acmeistas entraron Nikoláj Gumilëv (1886-1921), Ánna Achmátova (1889-1966), Ósip Mandeľštám (1891-1938), Sergéj Gorodéckij (1884-1967), Michaíl Zenkévič (1891-1973) y Vladímir Nárbut (1888-1938).

Hay que destacar la contraposición no solo de los principios estéticos sino los ideológicos de los acmeístas y los simbolistas. El teórico literario Sergéj Avérincev subrayó que lo principal que distingue al Acmeísmo del Simbolismo es el rechazo radical de las ideas utópicas y el carácter extático de la creatividad de los simbolistas por los acmeístas: “La era de las utopías restauró y erigió un principio romántico oculto, según el cual, el poeta estaba obligado a no salir del éxtasis creativo veinticuatro horas al día…”[22].

21 *Александр Блок. Интеллигенция и революция*: https://e-libra.ru/read/531241-intelligenciya-i-revolyuciya.html

22. С.С. Аверинцев (1996): «Судьба и весть Осипа Мандельштама», en С.С. Аверинцев, *Поэты*. Москва. Языки русской культуры. С. 217.

El poeta acmeista Nikoláj Gumilëv, al igual que el simbolista Aleksándr Blok, reflexiona sobre la formación de la "nueva raza humana", sobre el nacimiento de un nuevo "hombre artista". Pero para Aleksándr Blok, este proceso es un acto revolucionario sangriento, y para Gumilëv es un largo proceso de evolución. En este sentido, Nikoláj Gumilëv no aceptó la idea del poeta simbolista de destruir el "viejo mundo" para construir uno "nuevo". A diferencia de los simbolistas, los acmeistas percibieron la revolución como un apocalipsis real.

Pero, además de por la confrontación ideológica, los acmeistas y los simbolistas se distinguían también estéticamente. La controversia con los simbolistas en el nivel estético significaba un cambio del simbolismo poético: la retirada de las imágenes simbólicas abstractas. El énfasis del Acmeismo consiste en la afirmación de la vida real con los detalles de la vida cotidiana y el regreso de las alturas trascendentales a la tierra pecaminosa. Los acmeistas poetizan la dureza de la tierra, lo que se recogió en el título de la colección poética de Ósip Mandel'štám *La piedra* (Камень) (1913), que es una imagen típica para otros representantes de ese movimiento. Si para los simbolistas, el cielo ("arriba", "allí") era "su" espacio, y la tierra ("abajo", "aquí") se consideraba un espacio "extranjero", "falso", para los acmeistas todo era al contrario. Si la espiritualidad en el simbolismo se relacionaba con el mundo invisible y transcendental, los acmeistas, presentaban la imagen de un alma sin halo invisible, en sus versos el alma obtuvo contornos claros y sólidos, por eso apareció el término "arquitectura del alma"[23].

Otro rasgo diferenciador de los acmeistas consiste en que en sus versos modificaron el vocabulario poético. Los cánones de la poesía simbolista (las "estrellas", "la aurora", etc.) les parecían falsos a los acmeistas, que preferían describir las cosas materiales: el mármol, el metal y la piedra. Así, en la poesía de Ánna Achmátova predominaban las imágenes relacionadas con la arquitectura: las bóvedas de las catedrales, los puentes, las columnas, etc. Además de eso, en su poesía aparecen detalles de la vida cotidiana: el látigo, los guantes, el mantón, etc., que se relacionan con los sentimientos humanos. El poeta Ósip Mandel'štám creía que la realidad de la poesía era "la palabra como tal"; en este sentido, los acmeistas devolvieron a la palabra su significado concreto. El rechazo de la exaltación, de las palabras elevadas, de la concisión y de la moderación del estilo poético y también la ironía han dado un valor especial no solo a la palabra sagrada (al estilo elevado), sino también a la palabra coloquial (al estilo coloquial). Estos rasgos específicos del estilo acmeista se reflejaron de forma brillante en el poema de Nikoláj Gumilëv, titulado *La Palabra* (Слово) (1919). Líderes del Acmeismo como Nikoláj Gumilëv, Ánna Achmátova y Ósip Mandel'štám tuvieron una gran influencia en la poesía rusa del siglo XX.

23. Л. Колобаева (1993): «Архитектура души» в лирике о Мандельштаме», *Русская словесность.* № 4. С. 24-31.

5.6. ÓSIP MANDEĽŠTÁM

Ósip Mandeľštám (1891-1938) fue un poeta acmeista, prosista, traductor y crítico literario. Se le considera uno de los grandes poetas rusos del siglo XX. El encanto y, al mismo tiempo, la complejidad de la poesía de Ósip Mandeľštám consiste no solo en la amplitud de sus asociaciones relacionadas con la cultura mundial y en la intertextualidad de sus versos, sino también en el arte sutil de unir en sus imágenes significados globales, mundiales con objetos materiales, concretos y "corporales". Ese carácter concreto y material de las imágenes poéticas fue devuelto una vez más a la poesía rusa del siglo XX precisamente por los esfuerzos de Ósip Mandeľštám, Ánna Achmátova, Nikoláj Gumilëv y otros poetas acmeistas, sin embargo sus imágenes concretas y materiales ya se distinguían de la poesía clásica del siglo XIX. Los versos de Ósip Mandeľštám absorbieron la experiencia de los simbolistas, sobre todo los descubrimientos poéticos de Aleksándr Blok: ante todo se trata de la sensación más aguda de la existencia infinita y cósmica que predomina en la obra poética del poeta simbolista. Otro rasgo específico de la poesía de Ósip Mandeľštám es su fidelidad a la tradición espiritual de las épocas pasadas en el periodo de las revoluciones, cuando se declaró la superioridad del futuro sobre el pasado. Hay que subrayar que en la era de las revoluciones, de la dinámica histórica y de las transformaciones radicales del mundo y del ser humano, Ósip Mandeľštám fue precisamente el poeta de la estabilidad: de la estabilidad de la cultura mundial, de los preceptos de la moralidad humana y de la continuidad de la tradición ética y estética.

En el desarrollo creativo de Ósip Mandeľštám pueden distinguirse tres periodos: el temprano, a partir de 1910, cuando se publicó la colección de obras poéticas *La piedra* (Камень) (1913); el periodo desde 1920, cuando vieron la luz sus libros de poemas *Tristia* (1922), *El segundo libro* (Вторая книга) (1923), *Poemas* (Стихотворения) (1928) y su prosa y, finalmente, el período a partir de 1930, cuando el poeta escribió *Cuadernos de Moscú* (Московские тетради) (1930-1935), *Cuadernos de Vorónež* (Воронежские тетради) (1935-1937), que fueron publicados, trascurridos muchos años tras la muerte del autor.

De acuerdo con dicha periodización, el teórico y crítico literario Michaíl Gaspárov define tres rasgos específicos que predominan en cada periodo en el método artístico de Ósip Mandeľštám: en el primer período, el poeta acmeista se orienta a la poesía clásica antigua; en el segundo, a la simbolista de las asociaciones, y concretamente, a la tradición de Paul Verlaine; y en el tercero, su poesía se basa en la filosofía de Henri Bergson[24].

Hay que subrayar que la poesía de Ósip Mandeľštám con toda su complejidad y múltiples significados, sigue siendo única en sus principios creativos. Se puede

24. М.Л. Гаспаров (1995): «Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама» en М.Л. Гаспаров *Избранные статьи*. Москва. Новое литературное обозрение. С. 327-370.

definir como una poesía clásica del equilibrio, de la medida y de la armonía, en la que predominan la palabra concreta y la "integridad" de las imágenes, cuya estructura es la "piedra" que une y armoniza los elementos caóticos de la vida. Estos rasgos específicos del método artístico del poeta se reflejan, ante todo, en su primer libro poético *La piedra* y se conservan en sus obras literarias posteriores. Por ejemplo, en su tratado teórico tardío titulado *La conversación sobre Dante* (Разговор о Данте) (1933), Ósip Mandel'štám explica el simbolismo de la imagen de la Piedra como una idea de la relación estrecha de las culturas, de la periodicidad de los tiempos y de la relación entre el pasado y el futuro. Estos principios constituyen la base para la síntesis poética, cada vez más complicada y enriquecida a lo largo de su camino creativo, y cuyos acentos en este tipo realmente cambian con el tiempo. Por ejemplo, en la colección de versos *Tristia* (1922) y en *El segundo libro* (1923), el significado principal no lo tiene la palabra *Logos* sino la palabra *Psique*, la personificación del alma, que en interpretación poética de Ósip Mandel'štám es voluntariosa, caprichosa e irracional. En este sentido, el poeta aspira a unir las diferentes formas: por un lado, la composición lógica y, por otro, las asociaciones de sueños efímeros y reminiscencias mitológicas y literarias.

La primera fuente de versos acmeistas de Ósip Mandel'štám es la poesía antigua. El propio título de su primera colección de versos, *Tristia*, se relaciona con la obra homónima de Ovidio. En este sentido, la clave de la poesía de Ósip Mandel'štám es su orientación hacia el helenismo en su interpretación subjetiva: en su artículo *Sobre la naturaleza de la palabra* (О природе слова) (1922), el poeta afirmó que "el ruso es un idioma helenístico", lo que significa que su palabra conserva su forma interna que "suena y habla", y "actúa". La peculiaridad de la interpretación del mundo antiguo por el poeta acmeista se refleja, al menos, en sus tres ideas: el experimento poético con mitos antiguos, el descubrimiento de lo subconsciente que se encuentra en antiguos mitos y, finalmente, la "predicciones" del futuro según los códigos del pasado. En este sentido, los versos "helenísticos" del poeta acmeista constituyen la parte más importante de la colección *Tristia*: se trata ante todo de versos tan conocidos como *Un chorro de miel de oro de la botella fluía ...* (Золотистого меда струя из бутылки текла…) (1917), *Aprendí la ciencia de la separación...* (Я изучил науку расставанья…) (1918), *La tortuga* (Черепаха) (1919), *La ternura y la desgracia de la hermana ...* (Сестры — тяжесть и нежность…) (1920), *La golondrina* (Ласточка) (1920), etc.

Respecto a los temas clave, el teórico y crítico literario Michaíl Gaspárov destacó tres temas principales de asociaciones creativas en los versos del poeta en este período: el mundo helenístico, la muerte y el amor[25]. Sin embargo, hay que destacar otra fuente de asociaciones temáticas en la poesía de Ósip Mandel'štám que

25. М.Л. Гаспаров (1995): «Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама» en М.Л. Гаспаров, *Избранные статьи*. Москва.Новое литературное обозрение. С. 341.

se relaciona con el misterio del tiempo, del siglo y de su movimiento hacia el futuro por eso su poesía se centra en las predicciones del futuro. Respecto a su época hay que subrayar que el poeta en sus versos de *Tristia* y de los años 1920 crea la imagen trágica de su época a través de los motivos de la caída futura de San Petersburgo (los poemas *Tengo frío. Primavera transparente...* (Мне холодно. Прозрачная весна…) (1916), *En la transparente Petrópolis moriremos...* (В Петрополе прозрачном мы умрём…) (1916), *En la terrible altura el fuego errante ...* (На страшной высоте блуждающий огонь…) (1918), de la caída de la civilización Europea por las guerras y las revoluciones (los poemas *El concierto en la estación de tren* (Концерт на вокзале) (1921) y otros versos de 1921-1925, publicados en el libro poético titulado *Poemas* (Стихотворения) (1928). Además, en los poemas de los años 1921-1925 como, por ejemplo, *El siglo* (Век) (1922) aparece el motivo del tiempo roto. En dicho poema, el siglo pasado se representa como la imagen expresiva de un animal vivo que dio un terrible salto y se rompió la columna vertebral. Según la idea clave de este poema, solo la "música", la "flauta", que es el símbolo del espíritu humano puede conectar los enlaces rotos del tiempo.

Hay que subrayar que la poesía de Ósip Mandeľštám de los años 1920 se distingue también por las cadenas complejas de reminiscencias como las imágenes y las citas de las obras literarias de diversos poetas, que al convertirse en puentes interculturales entre las épocas y las culturas diferentes, sirven en los versos del poeta acmeista como pieza de conexión de los tiempos. Como se mencionó antes, la propia idea de conexión de los tiempos tiene mucha importancia en la visión del mundo del poeta.

En 1933, Mandeľštám escribió el tratado *La conversación sobre Dante* (Разговор о Данте), que puede considerarse un programa estético de su poesía de los años 1930, en él, el poeta acmeista ve ante todo lo que le parece más importante en cualquier poesía: "todo tipo de energía", "la unidad de la luz, el sonido y la materia" y la intertextualidad. Además, al reflexionar sobre los rasgos específicos del método artístico de Dante, Ósip Mandeľštám destaca el papel importante del diálogo en la poesía: el Poeta necesita el diálogo en el sentido amplio de la palabra, como una orientación al lector providencial en el futuro[26].

En los años 1930, en la poesía de Ósip Mandeľštám se reflejó el conflicto trágico del poeta con su época y con el régimen totalitario de Stalin. En este sentido, el poema *Leningrado* (Ленинград) (1930) continúa el tema de la caída de San Petersburgo, ciudad convertida en símbolo de la civilización destruida. En dicho poema, el encuentro emocionante del poeta con esta ciudad (*He vuelto a mi ciudad, conocida como la palma de mi mano*) se relaciona con la sensación trágica del dolor por la muerte de los amigos, con el presentimiento de su propia muerte y de su detención

26 *Осип Мандельштам. Разговор о Данте*: http://mandelshtam.lit-info.ru/mandelshtam/articles/razgovor-o-dante.htm

(*¡Petersburgo! Aún no quiero morir...*). En los versos de la primera mitad de 1930 predominan los motivos de la opresión, del miedo, del callejón sin salida: *Ayúdame, Señor, para pasar esta noche...* (Помоги, Господь, эту ночь прожить….) (1931), *Me pinchan las pestañas. En el pecho se agitan las lágrimas...* (Колют ресницы. В груди прикипела слеза…) (1931), etc.

En 1933, Ósip Mandel'štám escribió el poema satírico sobre Stalin *Nosotros vivimos sin sentir el país...* (Мы живем, под собою не чуя страны…), que se convirtió en la causa de la detención del poeta en 1934 y de su primera deportación. En dicho poema aparece la imagen satírica negativa del "montañés del Kremlin", pero este poema no solo destrona a Stalin como una persona histórica y política, sino que también tiene un significado más amplio: según la interpretación que hace del poema Michaíl Gaspárov, la contraposición clave del poema es "nosotros" y "él". En este sentido, la imagen de "nosotros" simboliza el país entero, "nuestras conversaciones", "nuestros miedos", "nuestras desgracias": se trata de la vida fuera de la historia (*"vivimos ... sin sentir el país"*), fuera de la comunicación libre ("nuestras conversaciones ... no se oyen") [27].

Entre los últimos poemas de Ósip Mandel'štám hay que mencionar *Versos sobre el soldado desconocido* (Стихи о неизвестном солдате), escritos en marzo de 1937, y que constituyen una conversación con toda la humanidad, una reflexión sobre "lo que será ahora y después", cuando la tierra y el cielo, el cosmos y el universo se conviertan en testigos de la época; además, el poeta se dirige a Don Quijote, a Shakespeare y a Lérmontov, que son para él los defensores de la verdad, porque se trata de la destrucción de la humanidad.

5.7. ÁNNA ACHMÁTOVA

Ánna Andréevna Achmátova (1889-1966) fue una destacada poeta rusa. Junto a Nikoláj Gumilëv y Ósip Mandel'štám, fue una de las figuras más representativas de la poesía acmeísta de la Edad de Plata de la literatura rusa. El primer libro de Ánna Achmátova, *La tarde* (Вечер), vio la luz en 1912; precisamente en esta obra, la poeta determinó los principales temas de su obra (el amor, la creatividad y la patria), que se mantendrían durante toda su vida. La elección de estos temas no es accidental porque están relacionados con la concepción de la personalidad, que se encuentra en el centro de la creatividad del primer período de la poeta. El amor y la creatividad se representan en el ciclo poético *La tarde* como las manifestaciones más elevadas del espíritu humano, en las que se refleja al máximo la personalidad de cada persona. Además de eso, el tema de la patria en sus numerosas modifica-

27. М.Л. Гаспаров (1995): «Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама», en М.Л., Гаспаров *Избранные статьи*. Москва.Новое литературное обозрение. С. 341.

ciones y el de la memoria histórica se convierten en temas clave en dicho ciclo poético aunque la poeta no vincula las relaciones humanas con el tiempo histórico que influye en la mente del ser humano.

En 1914 se publicó el segundo ciclo poético, *El rosario* (Чётки), que tuvo nueve ediciones, y donde se refleja una serie de momentos de la vida sentimental de Ánna Achmátova, guardados en la memoria, como la conexión del destino personal con el destino del mundo. En la primera edición, la parte principal de *El rosario* contenía cincuenta y dos poemas, de los cuales veintiocho ya se habían publicado en revistas literarias y se convirtieron en muy populares entre los lectores rusos. La autora de este libro se convirtió en una famosa poeta. Hay que subrayar que los críticos literarios de esa época interpretaron el título del segundo libro de Ánna Achmátova como un reflejo de la armonía del alma, como una señal de la calma espiritual que le da a la poeta la oportunidad de abrir el corazón a todo el mundo. Así, por ejemplo, el crítico Nikoláj Ašúkin escribió lo siguiente: "la poeta recuerda los grandes momentos de su corazón y los descubre al lector sinceramente y con gran emoción. En los versos de Achmátova se abre su alma cansada y tierna, llena de tristeza dolorosamente frágil y del dolor oculto de las desilusiones, pero que está abierta a los encantos terrenales"[28].

Por lo tanto, ya en los primeros ciclos poéticos de Ánna Achmátova, los críticos vieron la originalidad de su Musa no en los medios artísticos específicos, sino en el descubrimiento del mundo mental de la mujer de su época, en la manera extraordinaria e innovadora del reflejo de los sentimientos y emociones humanas, en la profunda interpretación de la personalidad humana. El éxito extraordinario del segundo ciclo poético, *El rosario,* determinó el lugar de Ánna Achmátova en la vanguardia de la poesía rusa de la época. A diferencia del primer ciclo, *La tarde*, el segundo, *El rosario* se consideró como su obra literaria madura y más brillante porque la poeta ha encontrado una manera poética original y estable, y es precisamente aquí donde se reflejan los fundamentos de la creación de la imagen de la heroína lírica, que se conservarán en los ciclos poéticos posteriores como *La bandada blanca* (Белая стая), *El llantén* (Подорожник) y *Anno Domini*.

En septiembre de 1917 vio la luz el tercer libro de poemas, *La bandada blanca* (Белая стая), cuyo título enfatiza la relación semántica inseparable de los poemas que constituyen este ciclo poético, reforzando la idea de la integridad de toda la colección de los versos. *La bandada blanca* se distingue por sus matices sociales porque Achmátova crea no solo el retrato generalizado de los intelectuales creativos, sino que también trata de reflejar las búsquedas espirituales de toda su generación. En este sentido, *La bandada blanca* no se distingue por el reflejo del dramatismo de las relaciones no amorosas, como en los ciclos anteriores, sino por el intento de la poeta de comprender los cambios en las mentes y en los corazones

28. Н. Ашукин (1914): «Четки (Стихи Анны Ахматовой)», *Мир женщины.* № 10. С. 12.

del ser humano que se producen bajo la influencia de los cambios radicales de la época revolucionaria. En este libro aparece también el tema clave del amor pero se representa de otro modo: el conflicto amoroso se relaciona con la búsqueda intensa moral de la armonía en las relaciones humanas. Ya entonces se hizo evidente que Ánna Achmátova había creado su propia escuela poética. El crítico literario de dicha época Konstatin Močúľskij subrayó que "la triste Musa de Achmátova había encantado a todos los corazones"[29].

Es preciso destacar que Ánna Achmátova fue líder indiscutible no solo en la poesía femenina sino en la poesía rusa del siglo XX. En opinión del poeta ruso contemporáneo Naúm Koržávin, "Achmátova ha hecho más para la autoafirmación de la mujer como persona que muchos de los que se dedican profesionalmente a ello"[30].

La influencia de Achmátova en la poesía femenina de la década de 1910 fue fructífera e indudable: según la opinión del poeta acmeísta Nikoláj Gumilëv, "Achmátova reflejó casi toda la esfera de los sentimientos femeninos, y, por eso, cada poeta moderna necesita leer toda su obra poética para realizarse"[31]. Tal y como constató Víktor Žirmúnskij, "la corriente literaria de Achmátova empezó a determinar casi toda la poesía femenina de Rusia"[32].

En 1921, fue publicado un ciclo poético más pequeño, titulado *El llantén* (Подорожник), la mayor parte de cuyos poemas se escribieron entre 1917 y 1919; algunos fueron creados antes, pero por alguna razón no se incluyeron en los libros anteriores. Hay que destacar el matiz metafórico del título de este ciclo poético, el llantén, que se convierte en símbolo de la vida terrenal, sencilla y sensual. Más tarde, en el poema *La Inscripción en el libro "El llantén"* (Надпись на книге «Подорожник»*)* (1941), Achmátova describió este ciclo como una representación extremadamente emocional de todo lo profundamente íntimo y sensual del ser humano. *El llantén* completa así la serie de temas lírico-biográficos de los ciclos poéticos *El rosario* y *La bandada blanca*.

La primera edición del quinto libro *Anno Domini*, apareció en 1922 y su propio título tiene un significado simbólico pues puede interpretarse como una metáfora del destino de la poeta y de su país, que revela el significado principal de toda la obra. En el contexto general de la creación temprana de Ánna Achmátova, el ciclo poético *Anno Domini* se considera el libro en el que mejor se reflejaron sus pensamientos y sentimientos sobre la era de los cambios históricos de su país ("la era de las tres revoluciones") y sobre la etapa clave del desarrollo creativo de la poeta. Hay que destacar que la poesía de Ánna Achmátova tuvo un éxito enorme: el 15 de diciembre de 1922, el crítico literario Kornéj Čukóvskij escribió en su

29. Véase: *Сто одна поэтесса серебряного века: Антология* (Сост. Гаспаров М.Л. и др.). Санкт-Петербург: Деан, 2000. С. 122.

30. Н. Коржавин (1989): Анна Ахматова и «серебряный век», *Новый мир*. № 7. С. 257.

31. Н.С. Гумилев (1990): *Письма о русской поэзии*. Москва. Современник. С. 208.

32. Véase: В. Жирмунский (1973): *Творчество А. Ахматовой*. Ленинград. Наука. С. 87.

diario: ... "Achmátova en la literatura rusa sustituye ahora a Maksím Góŕkij y a Lev Tolstój…. (por su gloria), sobre ella se escriben decenas de artículos y libros, toda la provincia conoce de memoria todos sus versos... [33]".

El amor se convierte en el tema principal de la lírica temprana de Ánna Achmátova, sin embargo está relacionado con los aspectos fundamentales de la existencia, con el problema de la búsqueda del sentido de la vida, con los valores morales y espirituales del ser humano, y adquiere una entonación íntima de confesión o de diario. Por lo tanto, se puede decir que el núcleo de la lírica de la joven Ánna Achmátova es la personalidad del ser humano en toda la plenitud de sus sensaciones íntimas, sensuales, que determinan el nivel de su desarrollo espiritual. La concepción del amor de Ánna Achmátova se orienta, por un lado, a la idea romántica clave de Fëdor Tjútčev sobre el amor como valor supremo y, por otro, se remonta a la tradición de Aleksándr Púškin: el sentimiento amoroso es complejo, dramático, inquietante; en él se mezclan una catástrofe existencial imprescindible y la catarsis purificadora del alma: según las palabras poéticas de la propia poeta "cada uno debe experimentar el sufrimiento del amor en esta tierra", *A la Musa,* (1911). Así, gracias a Ánna Achmátova en la literatura rusa entró una heroína lírica nueva que en sus versos es, por un lado, una mujer moderna e inteligente en una época de cambios social-históricos radicales en Rusia y, al mismo tiempo, es una especie de Eva eterna, una mujer de todos los tiempos, que se representa como la propia feminidad.

Veamos con más detalle los rasgos específicos de la protagonista lírica en la poesía de Ánna Achmátova. En primer lugar, hay que destacar que los contemporáneos vieron en la poesía de Ánna Achmátova una imagen fundamentalmente nueva del mundo y del ser humano, diferente de la tradición de la poesía rusa del siglo XIX. Es que su heroína lírica no se representa como "reina de una sociedad noble", como representante del San Petersburgo aristocrático, sino que se distingue por su simplicidad, por maneras democráticas, por su desarrollo intelectual, y por la riqueza de una vida espiritual tensa. La protagonista de Ánna Achmátova pertenece a cierto círculo de los intelectuales urbanos de la década de 1910, sin embargo al encontrarse en otras condiciones sociales, se pone una máscara literaria y trata de reflejar la visión del mundo de otra persona, que no es siempre cercana a la poeta por sus pensamientos y sentimientos. Por ejemplo, en el ciclo poético *La tarde*, se encuentra en circunstancias psicológicas diferentes: por un lado, en el poema titulado *El rey de los ojos grises* (Сероглазый король), ella lleva la máscara de la esposa infiel que se entera de la muerte de su amado o en el poema *Mi marido me azotaba*… (Муж хлестал меня…) la máscara de la mujer que pertenece a la clase de la pequeña burguesía, etc.

33. «Чуковский об Ахматовой (по архивным материалам)/ Публикация Е. Чуковской» (1987), *Новый мир*. № 3. С. 235-236.

Hay que destacar que este personaje de Ánna Achmátova está siempre en estado de desarrollo, y adquiere matices nuevos. Así, en el ciclo poético *El rosario* se enfrenta al problema de la verdad en las relaciones humanas y de su armonía. Ánna Achmátova propone dos direcciones en la solución de este problema: en primer lugar, la protagonista, que posee un alma delicada y sensible, no acepta el sentimiento en el que no se encuentra la espiritualidad. En segundo lugar, trata de salir más allá de su círculo social porque comprende la incertidumbre y la falsedad del mundo en el que ella y sus amigos están predestinados a vivir. Por lo tanto, ella y su elegido están condenados a la desesperación y a la desesperanza de encontrar a un ser querido hacia la reflexión tensa sobre el sentido de la vida, sobre el destino del poeta y sobre la elección de la posición de la vida.

Un significado especial en el desarrollo de este personaje de Ánna Achmátova lo tiene el ciclo poético *Anno Domini*, porque en él, la interpretación del tema del amor se relaciona con la concepción de la fuerte personalidad que se refleja en los cambios de su comportamiento (si antes ella "solo cantaba y le esperaba", ahora en el diálogo amoroso desempeña un papel dominante), en el intento de encarnar en los versos el tiempo revolucionario, en la solución del problema de la elección moral y en el tono solemne de este libro. Otro rasgo especifico de la interpretación del tema amoroso por Ánna Achmátova consiste en su combinación con la reflexión sobre la tierra natal, pues el amor por la Patria y el Amor-Eros en su poesía no se contraponen: la unión de los versos amorosos y los poemas de los temas civiles patrióticos se forma por medio del uso frecuente en la lírica amorosa de los paisajes rusos, de los motivos folclóricos y de las imágenes cristianas y bíblicas. Además, el carácter lírico psicológico de las experiencias de la protagonista se transmite a través del exceso de palabras que tienen asociaciones culturales e históricas. De este modo se crea un campo semántico único, así como un sistema de arquetipos —(Casandra, Raquel, Fedra, Dido, Cleopatra, Feodósija Morózova,[34] etc.), que permite a Achmátova enriquecer sus poemas amorosos con matices históricos y culturales.

De este modo, el patriotismo y el erotismo, la historia y la cultura se combinan en sus versos. Hay que destacar que la imagen de Rusia en su obra es una de las principales. Para Ánna Achmátova, como para la mayoría de los poetas rusos, son muy importantes los paralelos figurativos tradicionales: Rusia-Madre, Rusia-Novia (Esposa), Rusia-Tierra Santa, etc. Hay que destacar que en su poesía, la relación de la imagen de Rusia con las imágenes del camino, del espacio abierto, del viento, de la canción es también tradicional, sin embargo Ánna Achmátova enriquece las imágenes tradicionales con unos significados nuevos como las imágenes de Rusia-Templo y Rusia-Mesías, de ahí surge el uso frecuente de palabras simbólicas, relacionadas con los atributos cristianos, con los sonidos de las campanas,

34 Feodósija Prokópevna Morózova (1632-1675) fue una de las más conocidas partidarias del movimiento de los viejos creyentes o *raskólniki*.

con los templos y con motivos folclóricos. Al mismo tiempo, la percepción de la patria y, en consecuencia, la imagen de Rusia en los versos de Ánna Achmátova es bastante peculiar, lo que se refleja en el carácter de las denominaciones y en su elección. Como muestra *el Diccionario de Frecuencias de la Lengua Rusa* en los versos de Achmátova, la palabra *patria* se repite nueve veces, *Rusia*, cinco, *Ruś,* dos, sin embargo, la palabra *tierra* es una de las más utilizadas en su poesía (se repite ochenta veces), y es precisamente esa palabra (por separado o en combinación con el epíteto *natal*) la que se encuentra con más frecuencia en toda su obra literaria para determinar el concepto de la patria[35]. En el ciclo poético *El rosario*, los topónimos de la tierra natal se convierten en predominantes y culminarán en los tres libros posteriores. En este ciclo, la imagen de la Tierra-Madre se encarnó de manera peculiar a través de los conceptos rusos morales y filosóficos sobre el espacio. La tierra, la tierra natal se entiende por Ánna Achmátova de manera mitológica y ambivalente: por un lado, como raíces, sabiduría y fuente de la vida, y por otro, como tumba y símbolo de la muerte; en este sentido, la poesía se considera como un eslabón que conecta la tierra con el mundo de Dios. En el tercer libro poético, *La bandada blanca*, que incluye los versos de 1914-1917, del período de la Primera Guerra Mundial y de la Revolución de Octubre, la relación de los temas de la patria y de la muerte se intensifica. El tema de la guerra determina el estilo épico de los versos: para Ánna Achmátova la guerra se relaciona con el dolor, con la desgracia para el país y con los sufrimientos para la gente. Al mismo tiempo se enfatiza la máxima unidad del ser humano y de la tierra natal. Así, en los versos de *La bandada blanca* se refuerza el papel de los paralelos históricos y de las imágenes relacionadas con la historia rusa. En este sentido, la historia se entiende como la conexión constante entre el presente y el pasado, y Ánna Achmátova descubre el drama interno y la tensión trágica de las relaciones del ser humano con el proceso histórico.

El período de 1925-1935 y ante todo la segunda mitad de 1930 fue el momento más trágico de la vida de Ánna Achmátova: en 1934 su hijo fue arrestado y en 1937 fue enviado a uno de los campos de concentración del Gulag[36]. Sin embargo, en los años 1935-1940 compuso el poema *Réquiem* (Реквием), la obra más brillante de la literatura rusa de este periodo, prohibida por la censura soviética. Hay que notar el carácter autobiográfico de esa obra, donde se refleja el dolor y el amor de una madre que durante las largas colas de espera para poder ver a su hijo en la cárcel oye las historias de las demás mujeres. *Réquiem* se mantuvo sin publicar hasta 1987. Ante todo, este poema se distingue por la novedad del tema y del estilo. El

35. Н.А. Николина (1989): «Образ родины в поэзии А. Ахматовой», *Русский язык в школе*. № 2. С. 72-73.

36. El Gulag o GULAG era la sección de los servicios secretos soviéticos que, entre otras funciones de policía, dirigía el sistema penal de los campos de trabajos forzados en la Unión Soviética. El Gulag fue oficialmente creado el 25 de abril de 1930 y disuelto el 13 de enero de 1960.

énfasis de esta trágica composición de Ánna Achmátova consiste en la incredulidad sobre posibilidad de lo que sucedió: "Lo que nosotros hemos soportado.., —dijo Achmátova, —sí, sí, todos nosotros, ¡porque la cárcel nos amenazó a cada uno de nosotros! —no lo reflejó ninguna literatura. Los dramas de Shakespeare y todos sus espectaculares villanos, pasiones y duelos parecen juegos infantiles en comparación con la vida de cada uno de nosotros…. Cada una de nuestras vidas es un drama mil veces más trágico que los de Shakespeare. Las separaciones silenciosas, las negras noticias sangrientas en cada familia. El luto invisible de madres y esposas. Ahora los detenidos regresarán y las dos Rusias se mirarán una a otra a los ojos: la Rusia que arrestaba y la Rusia que era arrestada..."[37]. Por lo tanto, la base histórica concreta del poema se enfatiza ya en el fragmento prosaico que se titula *En lugar de un prólogo*: "En los terribles años del terror de Ežóv[38] hice cola durante siete meses delante de las cárceles de Leningrado. Una vez alguien me "reconoció". Entonces, una mujer que estaba detrás de mí, con los labios azulados, que naturalmente nunca había oído mi nombre, despertó del entumecimiento que era habitual en todas nosotras y me susurró al oído (allí hablábamos todas en voz baja): —¿Y usted puede describir esto? Y yo dije: —Puedo. Entonces algo como una sonrisa resbaló en aquello que una vez había sido su rostro.:"[39]

En los años de la represión masiva, que se convirtieron en los más trágicos para ella, la madre del hijo arrestado, Ánna Achmátova afirmó de nuevo su credo: "Yo estaba entonces con mi pueblo, allí donde mi pueblo, por desgracia, se encontraba". Ella creó un réquiem en el sentido amplio y filosófico de esta palabra, un réquiem dedicado a la generación, que sufrió mucho por el régimen totalitario. *Réquiem* está construido de manera clara y estricta: después de varios fragmentos introductorios (epígrafe, prefacio, dedicatoria e introducción) se incluyen once versos líricos unidos por un tema: el llanto por el hijo inocente que fue condenado a prisión de modo injusto. En este sentido, el poema se considera una confesión amarga de la madre del preso que espera una sentencia. El verso décimo, titulado *Crucifixión*, hace alusión a lo narrado en el Nuevo Testamento sobre la pasión de Cristo. *Réquiem* termina con un epílogo que contiene dos partes: la primera es la palabra conmovedora, dirigida a las novias sin nombre unidas por una desgracia común; la segunda es un discurso de la poeta que se dirige al futuro, a la hora del castigo y de la recompensa. De este modo, *Réquiem* puede considerarse, por un lado, un poema histórico que refleja la época más trágica de las represalias masivas

37. Л.К. Чуковская (1996): *Записки об Анне Ахматовой*. Т. 2. (1952-1962). Санкт-Петербург. Харьков. : Журнал «Нева», Фолио. 1996. С. 146-147.

38. Nikoláj Ivánovič Ežóv (1895-1940) fue, como hombre de confianza de Stalin, jefe de la policía secreta y organizador de las purgas masivas de la década de 1930. Caído en desgracia, fue acusado de espionaje y fusilado.

39 *Anna Ajmátova Réquiem y otros poemas*: http://files.bibliotecadepoesiacontemporanea.webnode.es/200000136-38db739d54/Ana%20Ajmatova%202.pdf

y, por otro, un poema lírico-filosófico que sale de los límites del período histórico concreto de 1930. Así, en este poema, por un lado, la madre soviética llora por el hijo, víctima de la represión de la década de 1930, (porque el prototipo de la heroína lírica era la propia Achmátova), y, por otro, pide a la Justicia Suprema la Madre eterna, la Defensora del Bien, que se asocia en el contexto metafórico con la Madre de Dios: el carácter universal y filosófico de *Réquiem* se enfatiza gracias a la introducción de la imagen evangélica de la Madre de Dios, que sufre al pie de la cruz de su hijo. Por lo tanto, *Réquiem* tiene un impacto emocional y poderoso en las mentes y corazones de las personas de todas las generaciones: todas las madres del mundo lloran y buscan justicia para sus hijos, fortalecen la fe en la justicia y en la bondad. En este sentido, *Réquiem* se considera la obra más importante no solo de Ánna Achmátova en la segunda mitad de la década de 1930, sino también en la literatura rusa de este período.

La lírica tardía de Ánna Achmátova se refiere a las dos últimas décadas de su camino creativo y se representa en la sección *El correr del tiempo* (Бег времени), del libro del mismo título, que fue publicado en 1965. Hay que destacar que esta obra fue considerada originalmente como el séptimo libro de versos. Su estructura, que fue numerosas veces reconstruida, es especialmente compleja y refleja los sentimientos de la poeta sabia, que sobrevivió a los obstáculos trágicos de su época y que aceptó filosóficamente su destino como tal: en la evolución creativa de la poeta, *El correr del tiempo* puede interpretarse como el libro de resúmenes de su vida. En esta obra, los temas sociales casi desaparecen, pero los temas eternos, existenciales predominan y adquieren una entonación profundamente íntima y personal. El ciclo poético clave del libro se titula *Los secretos del oficio* (Тайны ремесла), con él se relacionan también los poemas *Y en los libros, la última página yo...* (А в книгах я последнюю страницу…), Púškin (*Пушкин*), etc. en los que el tema de la vocación del poeta se convierte en clave. El tema de la creatividad se interpreta aquí de modo diferente: si en los versos tempranos, la creatividad y la musa se relacionaban estrechamente y la poeta siempre seguía a la musa, en la poesía tardía aquella permanece sola ante la creatividad (que se convierte en un arte sagrado) sin intermediarios. Así, dicha idea se convierte en la principal en los poemas *La creatividad* (Творчество), *El último poema* (Последнее стихотворение), *Seguramente tengo ganas de mucho más...* (Многое еще, наверно, хочется…). La idea clave del ciclo se refleja en la tríada: Musa – Poeta – Lector. Hay que destacar que la idea sobre la triple autoría de una obra poética, sobre la participación invisible pero muy importante de un posible lector en un acto creativo, es productiva y valiosa y determina toda la lírica tardía de Ánna Achmátova.

Entre las obras poéticas clave de dicho período destaca *Poema sin héroe* (Поэма без героя) (1940-1962). Cabe señalar que *Poema sin héroe* abarca toda la etapa de la vida de la poeta. Ánna Achmátova trabajó en él durante un cuarto de siglo, su primera edición fue impresa en Leningrado a finales de diciembre de 1940 y finalmente fue terminada en Taškent en agosto de 1942. La última versión, de 1964, es casi dos veces más larga que la primera. El poema incluye tres partes:

la primera se titula *Narración de San Petersburgo* (Петербургская повесть) o *El año mil novecientos trece* (Девятьсот тринадцатый год). Esta parte se basa en un caso trágico que tuvo lugar en San Petersburgo, se trata del suicidio de un joven poeta por un amor desgraciado. El principal motivo lírico aquí es el recuerdo del año 1913, en vísperas de la Primera Guerra Mundial, que en Rusia se convirtió en la Revolución. Ánna Achmátova recordó la frontera, que dividía su vida y la del país en dos partes separadas. En este sentido, el joven poeta suicida no pudo convertirse en el protagonista del poema porque no pudo superar el umbral del siglo XX, por lo que la línea narrativa épica se rompe, retrocede bajo el ataque de la línea narrativa lírica, donde la autora del poema se entera de todo, porque precisamente había cruzado el umbral de la historia, había bebido el cáliz de los sufrimientos preparado para ella, y había sobrevivido a los obstáculos dramáticos del siglo XX. En la memoria de la autora renacen los numerosos recuerdos de los acontecimientos de 1913, que también se combinan con las realidades históricas de finales de la década de 1940, víspera de la II Guerra Mundial (la Gran Guerra Patria para los rusos). Precisamente de esa combinación compleja de las dos épocas surge el tema principal de la línea narrativa clave del poema: la víspera de los grandes y trágicos acontecimientos, el tema del umbral fatal en la vida del ser humano y del país. Este tema clave se reflejó en el título de la segunda parte del poema, *Cruz* (Решка), cuya última sección (y más breve) se titula *Epílogo* (Эпилог). La hora y el lugar de la trama del *Poema sin héroe* también se reflejan claramente en el siguiente breve comentario de la autora: "La noche blanca del 24 de junio de 1942". En dicho comentario, Achmátova destacó otro tema principal del poema: la ciudad. Cabe señalar que el tema de San Petersburgo de 1913 se refleja en la primera parte del *Poema sin héroe*, el tema de Leningrado de 1941, en la segunda, y el tema de Leningrado de 1942, en la tercera parte. En este sentido, se puede decir que Ánna Achmátova dedicó su *Poema sin héroe* a la unidad de su patria, aplastada por el Gulag (pero invicta), a la unión de la Rusia del pasado y la del presente, que logró superar las consecuencias trágicas de la I Guerra Mundial y venció en la II. En este sentido, la ausencia en el poema de un héroe individual con propio "yo" enfatiza el dominio omnipotente de "Nosotros". Hay que destacar que *Poema sin héroe* de Ánna Achmátova era y sigue siendo en la actualidad una obra innovadora que combinó las tradiciones del poema lírico clásico, los descubrimientos artísticos de la lírica rusa de 1950 y de 1960, y las tradiciones de la prosa rusa clásica y del siglo XX[40].

Cabe señalar que entre los poetas más grandes a Ánna Achmátova se le considera la más clásica, pues su poesía se orienta más al otro ser humano, a la otra

40. Sobre los paralelos tipológicos del *Poema sin héroe* véase información más detallada en: Д. Лихачев (1981): «Ахматова и Гоголь» en Д. Лихачев, *Литература – реальность -литература*. Москва. Советский писатель. С. 173-179; М.В. Серова (2003): «Онегина воздушная громада...» (К вопросу о структурных моделях «Поэмы без героя» Анны Ахматовой), *Филологические науки*. № 3. С. 12-20.

personalidad. Su obra poética es una parte integral de la cultura nacional rusa, una de las ramas vivas y fructíferas en el árbol de la gran poesía de ee país.

5.8. EL FUTURISMO

El Futurismo es el movimiento de las corrientes de vanguardia artística fundado en Italia por Filippo Tommaso Marinetti, quien redactó el *Manifesto del Futurismo*, publicado el 5 de febrero de 1909, en el diario *Gazzetta dell'Emilia* de Bolonia. Hay que destacar que en Italia este movimiento fue una reacción a la crisis de la cultura burguesa y se considera la respuesta del arte a la influencia de la tecnología en la vida humana y al desarrollo de la cultura industrial. En el *Manifesto del Futurismo*, Marinetti declaró la destrucción del "yo" en la literatura y determinó los medios literarios innovadores, entre ellos destaca el principio de la palabra liberada, que significaba la deconstrucción del lenguaje normativo: la destrucción de la sintaxis y de la gramática, el rechazo radical de los signos de puntuación, el culto al desorden y el anarquismo creativo. También cabe señalar la visualización de la poesía futurista: se trata de la síntesis de la palabra y de su imagen gráfica.

Respecto al Futurismo ruso hay que subrayar que algunas ideas del Futurismo europeo fueron adaptadas por los futuristas rusos, aunque sin duda este movimiento en Rusia fue en gran medida un fenómeno puramente nacional, se originó en un entorno sociopolítico diferente y en un entorno de crisis ideológica, que abarcó los círculos de los intelectuales rusos tras la derrota de la primera revolución rusa de 1905. El Futurismo ruso, que originalmente surgió como una tendencia innovadora en la pintura, significó ante todo la ruptura con los cánones del Modernismo y la creación de ideas absolutamente nuevas en el arte. La aparición de este movimiento como fenómeno público de la vanguardia rusa se relaciona con el invierno de 1907-1908, con el período de las primeras sociedades de jóvenes artistas vanguardistas y de sus exposiciones: se trata de la sociedad *Corona-Stefanos* (Венок-Стефанос) de los hermanos Burljúk, la sociedad *El vellocino de oro* (Золотое Руно) de Michaíl Lariónov y el grupo *Triángulo* (Треугольник) de Nikoláj Kul'bín. Los futuros líderes del movimiento futurista literario en Rusia comenzaron su camino creativo como artistas, participando activamente en las primeras exposiciones de la pintura vanguardista: por ejemplo, poetas futuristas como Vladímir Majakóvskij, Davíd Burljúk y Nikoláj Burljúk, Elena Guró y Alekséj Kručënych eran, como se sabe, artistas profesionales. Cabe señalar que al grupo de los escritores vanguardistas le llamaban de manera diferente: *kubofuturizm* (en este término se reflejaba la influencia de las dos corrientes de la pintura europea: el cubismo francés y el futurismo italiano), *budetljáne* (este termino de raíces eslavas fue inventado por el poeta vanguardista Velimír Chlébnikov, que es el equivalente a la palabra extranjera *futurismo,* la palabra *budetljáne* literalmente se traduce como 'la gente del futuro'). El cubofuturismo se relaciona con el primer grupo radical vanguardista, al que entraron los poetas más talentosos de la época como Vladímir Majakóvskij (1892-1930), el famoso artista

Davíd Burljúk (1882-1967), Velimír Chlébnikov (1885-1922), Alekséj Kručënych (1886-1968) y Vasílij Kaménskij (1884-1961). Los cubofuturistas realizaron una verdadera "revolución estética", el 18 de diciembre de 1912 salió a la luz la colección de poemas futuristas titulada *Bofetada al gusto del público* (Пощечина общественному вкусу), que incluía las obras poéticas de Velimir Chlébnikov, Nikoláj y David Burljúk, Vasílij Kandínskij, Alekséj Kručënych y Vladímir Majakóvskij. Al mismo tiempo se publicó un manifiesto con el mismo título, firmado por los escritores futuristas. Hay que destacar que en este manifiesto se declaró el rechazo radical de la literatura realista y modernista. Además de eso, los autores de dicho manifiesto determinaron los principios innovadores de la literatura futurista: los poetas proclamaron la belleza de la "palabra apreciada", defendieron su derecho a aumentar el vocabulario poético mediante palabras inventadas, es decir, por medio de neologismos[41]

Al liberar la palabra del contenido (en opinión de los vanguardistas, la palabra es más amplia que el significado), los futuristas comienzan a desarrollar los principios de la "palabra apreciada", la palabra como tal, construida no según los principios de la lógica y de la gramática, sino según sus leyes internas. Después de declarar que la poesía anterior había llegado a un punto muerto, los futuristas propusieron a los poetas de su época un lenguaje principalmente nuevo, que incluía nuevas palabras o sus nuevas combinaciones. Se puede resumir la teoría futurista del nuevo lenguaje (el lenguaje заумный 'lenguaje demasiado inteligente') del siguiente modo: en primer lugar, el lenguaje "*zaúmnyj*" es un acto de creatividad irracional, aleatoria que carece de toda lógica, en segundo lugar, en la teoría vanguardista se asocia con el éxtasis religioso, con algo místico y con la magia; en tercer lugar, hay que subrayar que la motivación semántica en el texto futurista se rompe; en cuarto lugar, cabe señalar que la espontaneidad y la arbitrariedad de la poesía vanguardista se basa en las tácticas del juego de la comedia física y de la farsa; en quinto lugar, es preciso destacar que el componente del juego en la poesía de la vanguardia rusa se asocia con el uso de la creatividad de los niños que se distingue por el irracionalismo y el pensamiento no sistémico.

Es importante destacar que en los años revolucionarios, la idea central en los artículos teóricos de los futuristas fue la declaración de "la revolución del espíritu": por ejemplo, en la *Carta abierta a los trabajadores* (Открытое письмо рабочим), Vladímir Majakóvskij interpreta dicha idea del modo siguiente: "solo la explosión de la revolución del espíritu nos liberará de los trapos del arte anterior"[42]" Hay que subrayar que "la revolución del espíritu", según la opinión de los futuristas rusos, se relaciona, por un lado, con la lucha contra el arte anterior, clásico,y, por otro,

41. В. Марков (1967): *Манифесты и программы русских футуристов.* Мюнхен, Wilhelm Fink Verlag. C. 51

42. B. Jangfeld (1976): *Majakovskij und futurism. – 1917-1921.* Stockholm. Almqvist & Wiksell International. P. 22.

con la creación del nuevo arte revolucionario que es el Futurismo enriquecido con el contenido nuevo. En este sentido, el futurismo y la revolución, el poeta futurista y el poeta comunista se interpretan en la teoría y la práctica del futurismo en los primeros años de la revolución como conceptos sinónimos. El futurismo en estos años ya no se limita a un grupo separado, sino que se considera como el arte "izquierdista", un bloque "de izquierdas", un arte radicalmente nuevo y vanguardista que incluye todas las direcciones en poesía y pintura

5.9. VLADÍMIR MAJAKÓVSKIJ

Vladímir Vladímirovič Majakóvskij (1893-1930) fue un poeta y dramaturgo revolucionario ruso y una de las figuras más relevantes de la poesía rusa de comienzos del siglo XX. En 1912, tras entrar en la literatura rusa, Vladímir Majakóvskij formó parte del círculo de los futuristas jóvenes radicales, que negaban el arte clásico y toda la cultura anterior, en general. Por lo tanto, se puede afirmar que los orígenes de la estética de su poesía y su comportamiento de carácter provocador se remontan a los principios clave de los futuristas rusos. Para ellos era importante no depender de los estereotipos y de las tradiciones, y crear un arte absolutamente nuevo. Los críticos literarios modernos destacan que la posición de la vida y de la creatividad, y la visión del mundo del joven Vladímir Majakóvskij "se basaba exclusivamente en la oposición a la sociedad, al orden mundial, a Dios"[43].

Al describir la poesía temprana de Vladímir Majakóvskij, es necesario destacar la extraordinaria riqueza de su contenido, donde en la unidad inseparable se representan los sentimientos líricos directos y las ideas racionales utópicas, lo terrestre y lo espacial, lo amoroso-íntimo y lo existencial, lo vulgar y lo patético, lo sublime. También hay que destacar que el poeta futurista se concentra en los problemas sociales, de donde surge su rebelión y su utopía. El personaje de Vladímir Majakóvskij es individualista, sin embargo precisamente él se convierte, según las palabras de la poeta Marína Cvetáeva, en el primer poeta de masas en el mundo. El héroe lírico de su poesía futurista se asocia con un tipo romántico, pero adquiere matices nuevos: el sujeto lírico de Vladímir Majakóvskij no siempre se contrapone a la multitud, con frecuencia se identifica con ella; además, su relación con el mundo es más dramática y compleja que la posición en el mundo del héroe romántico clásico.

Respecto a los principios estéticos innovadores de la poesía temprana del poeta, cabe señalar que en sus versos predomina el componente emocional, que se refleja expresivamente en la forma del monólogo lírico. Así, Faína Pickeľ divide las obras

43. О.П. Смола (2001): «Владимир Маяковский» en *Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов).* В 2 кн. Кн. 2 / Отв. ред. В.А. Келдыш. Москва. Наследие. С. 624.

poéticas de Vladímir Majakóvskij en tres tipos principales: monólogo, monólogo-conversación y monólogo-meditación[44]. En este caso, en el primer grupo se puede incluir los versos futuristas de 1913-1915 como *¿Y vosotros*, *podríais*? (А вы могли бы?) *¡Para vosotros!* (Вам!), *¡Vea Ud.!* (Нате!), unidos por un rasgo característico común: en ellos el poeta se dirige directamente al lector o, más bien, a las masas. Sin embargo hay una diferencia entre ellos que se refleja en la interpretación del tema "el poeta y la muchedumbre", en la tonalidad, en la entonación, etc. Así, en el poema *¿Y vosotros*, *podríais*? (1913), el sujeto lírico no se eleva por encima de la multitud, sino que enfatiza la originalidad y la personalidad del poeta, que se distingue de los demás por su don de la creación: el poema se basa en preguntas retóricas que no exigen respuesta; además el tono de este poema es un poco bromista e irónico (*¿Y vosotros un nocturno tocar podríais en la flauta de los tubos del desagüe?*). Sin embargo, en el mismo 1913 se crea el poema *¡Vea Ud.!*, en el que el tono alegre se convierte en burla, en ironía y en sarcasmo. Si en *¿Y vosotros*, *podríais?* se hizo hincapié en la discrepancia entre el poeta y la muchedumbre, en *¡Vea Ud.!* se refleja la confrontación irreconciliable entre el poeta y la multitud: la multitud se representa en la imagen metafórica del "piojo de cien cabezas", y el corazón suave y frágil del propio héroe se asocia con la imagen de la mariposa ("¡la mariposa del corazón poético!"). En este sentido, el poema *¡Vea Ud.!* es una especie del reto que lanza el poeta a la sociedad burguesa. Cabe señalar que los motivos de *¡Vea Ud.!* se intensifican y adquieren matices diferentes en la poesía de Vladímir Majakóvskij en la nueva situación histórica de la Primera Guerra Mundial.

En 1915, el poeta publicó otro poema titulado *¡Para vosotros!* que también fue construido en forma de monólogo emocional, dirigido al público burgués. En este poema ya desde las primeras líneas se encuentra no solo la confrontación del héroe y de la multitud, sino también el énfasis acusatorio. El personaje lírico no solo no acepta el estilo de vida burguesa, sino que también desenmascara drásticamente este modo de vivir. Por lo tanto en el poema desaparece el tono de broma y predominan el tono sarcástico, la hiperbolización de las imágenes y las descripciones grotescas. De esa forma, Vladímir Majakóvskij define y declara abiertamente su posición civil con respecto a los acontecimientos que ocurren en la guerra, así como a los ricos que se divierten en este momento.

Cabe señalar que desde los primeros pasos de Vladímir Majakóvskij en la literatura se hizo evidente que llegó un nuevo poeta, que no se parece a nadie, con su propia visión y percepción del mundo. Su capacidad de encontrar la poesía en lo terrenal, su ritmo preciso, su habilidad de crear la disonancia poética y el exceso de los neologismos se manifestaron de forma brillante en sus primeros versos futuristas. Su discurso poético revienta moldes y etiquetas. Como artista revolucionario llevó

44. Ф.Н. Пицкель (1978): *Маяковский: Художественное постижение мира*. Москва. Наука. С. 306-308.

la poesía rusa a nuevos terrenos donde imperan las hipérboles desmesuradas, los ritmos del habla cotidiana, las líneas truncadas y las rimas complejas. Así, el crítico literario Dmítrij Svjatopólk-Mírskij destacó el carácter innovador de la poesía de este gran poeta futurista: "Se puede poner a Majakóvskij junto a Lomonósov, porque, al traducir el lenguaje de la poesía al lenguaje de la calle y de la vida moderna, Majakóvskij hizo mucho más que sus colegas futuristas, y, por lo tanto, su poesía puede considerarse un hito de importancia primordial "[45].

Se puede resumir los rasgos innovadores de la poesía de Vladímir Majakóvskij del modo siguiente: 1. En la poesía rusa del siglo XIX dominaba la rima exacta, que se expresaba en la coincidencia de todos los sonidos (e incluso, las letras) al final de las líneas correlacionadas del texto poético, pero el poeta futurista liberó la rima rusa, introduciendo, en la práctica la rima inexacta, 2. El poeta llevó a cabo experimentos originales en el campo de la rima y no solo argumentó que se puede diversificar hasta el infinito los tipos de rimas, sino que también introdujo muchas formas inusuales e inesperadas de rimas en su obra poética. 3. Vladímir Majakóvskij actualizó la rima y todo el vocabulario poético. Él democratizó el lenguaje de la poesía, introduciendo en ella palabras que no se usaban anteriormente, su poesía está llena de neologismos.

Entre las obras futuristas tempranas de Vladímir Majakóvskij, el poema *La nube en pantalones* (Облако в штанах) (1915) se considera la obra más significativa y de carácter innovador de este período. El poeta empezó a escribirlo antes de la Primera Guerra Mundial, y lo terminó en el verano de 1915. Se puede decir que la guerra, que reveló numerosos problemas sociales y morales de su época, hizo al poeta ver la perspectiva de la inevitable revolución. Así, el autor escribió en el prefacio del poema lo siguiente: "Yo considero *La nube en pantalones* el Catecismo del arte de hoy. ¡Fuera vuestro amor!, ¡Fuera vuestro arte!, ¡Fuera vuestro régimen!, ¡Fuera vuestra religión! son los cuatro gritos de las cuatro partes". El primer "grito" del poeta es "¡Fuera vuestro amor!", que en el primer capítulo se refleja más expresivamente. El poema se abre con la descripción emocional y expresiva de la espera de la amada por el protagonista, una espera dolorosa que dura indefinidamente, se revelan las heridas del amor, que se representa como un sentimiento lo más corporal y lo más espiritual posible. La profundidad de su sufrimiento se refleja a través de la metáfora expresiva sobre la duodécima hora fallecida: (*"…la medianoche, como un asesino con un cuchillo, atrapó al día, lo apuñaló…!Fuera de aquí! Y cayó la duodécima hora, como cae la cabeza del ejecutado en el cadalso"*).

Cabe señalar que el tiempo que se asocia metafóricamente con la caída de la cabeza del ejecutado, no es solo una figura poética exótica, sino que esta metáfora está llena de un significado importante: el fuego de las pasiones en el alma del pro-

45. Д.П. Святополк-Мирский (2002): *Поэты и Россия: Статьи. Рецензии. Портреты. Некрологи*. Санкт-Петербург. Алетейя. С. 152.

tagonista es tan fuerte que el tiempo normal se percibe como una muerte física del protagonista, como el límite de sus poderes físicos y espirituales. En este contexto metafórico, la duodécima hora fallecida se convierte en símbolo del sufrimiento extremo del poema. A continuación, su amada le dice que se casa con otro, pero en el poema no se implementa la trama de un triángulo amoroso, no aparece la imagen de un rival feliz. La protagonista lo rechaza no porque él tenga algún tipo de defecto moral, sino porque no es capaz de darle la comodidad material a la que aspira. Por lo tanto, ella cambia el amor vivo, apasionado y conmovedor por las capacidades materiales de otra persona. Este amor, según el poeta, no requiere ningún valor moral o espiritual, se puede comprar fácilmente y, por eso, el protagonista rechaza este tipo de amor. En la primera parte de *La nube en pantalones* aparece otra metáfora del amor: "el incendio del corazón", que se convierte en una imagen hiperbólica detallada: para extinguir "el incendio de su corazón" vienen los bomberos y, al tratar de apagar el fuego, suben y pisotean con sus botas el corazón frágil y delicado del poeta. Del mismo modo expresivo se refleja en la segunda parte del poema, otro "grito" ¡Fuera vuestro arte! en el que el poeta demostró toda la fuerza del nihilismo estético de los futuristas respecto al tema las relaciones entre el arte y la realidad. Vladímir Majakóvskij, ante todo, destacó la impotencia del arte de la época (en particular, de la poesía) para influir en la realidad. En este sentido la idea clave de los futuristas rusos, "la poesía de hoy es la poesía de la lucha", se encarna de forma poética en la parte segunda de *La nube en pantalones*. Es necesario destacar que en la poesía de Vladímir Majakóvskij lo poético y lo social se relacionan estrechamente, porque percibía la poesía como un servicio a las masas, con las que él siente la unidad y la solidaridad. Por lo tanto, el "grito" "¡Fuera vuestro arte!" es inseparable de otro "grito" "¡Fuera vuestro régimen!", que se refleja en la parte tercera del poema. Al hablar en nombre de las masas preparadas para el levantamiento revolucionario, el poeta utiliza la palabra "nosotros" que adquiere gran importancia porque refleja el acercamiento del héroe lírico del poema a las masas democráticas del que surge su predicción sobre la revolución futura. Cabe señalar que en esa parte de la composición, el poeta se representa como portavoz del dolor del pueblo, como profeta de la revolución y simultáneamente como víctima ("yo me crucifiqué a mí mismo").

Hay que subrayar que *La nube en pantalones* está lleno de contrastes emocionales: por un lado, aparecen sentimientos íntimos, personales y amorosos, relacionados con el amor desgraciado, y, por otro, se encuentran los retos descarados, provocativos y groseros que el poeta lanza a Dios: "¡Fuera vuestra religión!". De forma más expresiva, este contraste se refleja en la cuarta parte, donde el protagonista vuelve a dirigirse a su amada y vuelve a recibir su rechazo. De este modo se derrumba la última esperanza de alcanzar el amor mutuo, y este personaje levanta sus ojos hacia el cielo, se dirige a Dios, que durante siglos ha dado consuelo a la gente que se encontraba en una situación dramática. Sin embargo, para él, Dios no es una Deidad omnipotente sino pequeña e indefensa, por eso en esa parte del poema predominan los motivos de blasfemias. Al igual que la primera parte, la última termina con una

entonación trágica. El sufrimiento del héroe lírico no conoce límites porque se trata de una soledad existencial: el drama personal amoroso se combina con la tragedia existencial que sufre por la falta de respuesta de la humanidad, de todo y de todos a los que el poeta dirige su apasionado monólogo sobre las desgracias del mundo.

Como destaca Naúm Lejdermán, en los años postrevolucionarios, el poeta, al tratar de superar la soledad existencial de su protagonista, buscará un apoyo espiritual en la clase obrera, en el partido comunista: "La palabra "clase" era para Vladímir Majakóvskij no tanto un signo de grupo social cuanto un símbolo de cierta unidad ontológica y de solidaridad humana... "[46].

Cabe señalar que la ambivalencia del héroe lírico de la poesía de Vladímir Majakóvskij, que se distingue por su rebeldía y simultáneamente por su corazón cariñoso y frágil, se reflejó en el poema de 1915, *La Flauta Vertebral* (Флейта — позвоночник). La falta de armonía entre el poeta y el mundo se refleja a través de la imagen metafórica del sufrimiento amoroso, que agudiza la incertidumbre mental, el conflicto interior del personaje principal consigo mismo, su doble personalidad. Sin embargo, el motivo de la blasfemia, que es clave en el poema *La nube en pantalones*, es reemplazado en el poema *La Flauta Vertebral* por motivos amorosos, además, el amor se representa como Providencia de Dios, el protagonista se dirige a Dios con una oración.

Así, los temas de la poesía de Vladímir Majakóvskij de 1915-1916 son la soledad existencial, la necesidad de encontrar la compasión humana y el alma gemela, la comprensión de la tragedia de Cristo y de Don Quijote en la sociedad de los pancistas y, como consecuencia, la predicación del anarquismo revolucionario y la "venganza santa", el rechazo de la modernidad y la predicción del "paraíso terrenal" en el futuro.

Hay que subrayar que el concepto futurista del futuro paraíso terrenal, como antípoda de la vida viciosa de su época, se expresó claramente en el poema de 1915-1916, titulado *Guerra y paz* (Война и мир). En ella, el poeta crea una imagen apocalíptica de un mundo en el que predomina el pecado planetario de asesinatos y libertinaje; a este mundo vicioso, el protagonista contrapone su filosofía de amor cristiano por el prójimo. En este sentido, el motivo de la conflictividad del mundo y de la catástrofe existencial, típica del arte de vanguardia, se transforma en el poema *Guerra y paz* en el motivo de la armonía universal y del amor planetario. Por lo tanto, se puede interpretar este poema como una especie de nuevo Testamento "de Vladímir Majakóvskij", porque en *Guerra y paz* predominan las imágenes bíblicas, que ayudan al poeta futurista a introducir en la literatura rusa el tema de la pérdida de la fe por todo el mundo moderno, el problema de la irreligión: según la idea clave reflejada en el poema *Guerra y paz*, todos los dioses abandonaron a la gente

46. Н.Л. Лейдерман (1996): «Энергия и инерция бунта (Воля и судьба лирического героя Владимира Маяковского)» en *Русская литературная классика XX века: Монографические очерки.* Екатеринбург.Уральский государственный педагогический институт. С. 42.

y el diablo empezó a gobernarla. En el contexto metafórico y en el subtexto bíblico del poema, el mismo personaje principal se convierte en salvador de la humanidad y en profeta del paraíso terrenal venidero, del florecimiento futuro del universo. Él, al igual que Cristo en el pasado lejano, asume hoy la carga de los pecados humanos y decide arrepentirse. En el poema se expresa la idea de la propia responsabilidad del poeta por todo y por todos, ante todo el mundo.

El concepto de un nuevo hombre libre, relacionado estrechamente con la concepción del paraíso terrenal venidero, se expresó por Vladímir Majakóvskij en el poema *El hombre* (Человек) de 1916-1917. El protagonista aparece en dicho poema como un nuevo Noé, como heraldo del sol, como el elegido que tiene su Belén, su Navidad, sus pasiones, su ascensión y su nueva venida a la tierra. El personaje principal en *El hombre*, al igual que en el poema *Guerra y paz*, trae al mundo la idea del amor por el prójimo. La metafísica neocristiana de Vladímir Majakóvskij, que era ateo y materialista por sus creencias, se encarna en la trama trágica amorosa que adquiere matices líricos, íntimos: el corazón del nuevo Noé se ahoga en la angustia, el alma sufre por los celos, él "se suicidó junto a la puerta de su amada". Por lo tanto se puede resumir que las ideas clave futuristas de este período y sus ideas sobre un nuevo hombre perfecto y sobre el paraíso terrenal venidero se relacionan estrechamente con su estado de ánimo emocional.

El poeta futurista que siempre se opuso de manera demostrativa a la realidad, después de 1917, con entusiasmo abrió su alma a un mundo principalmente nuevo: las Revoluciones de Febrero y de Octubre se consideraban por Vladímir Majakóvskij la encarnación real de sus ideas futuristas utópicas sobre un nuevo hombre libre y un mundo terrenal feliz. El concepto de la comuna prometida por los bolcheviques fue el ideal que reemplazó a los modelos neocristianos en las utopías futuristas del poeta. La idea comunista no solo respondía a sus sueños futuristas del paraíso terrenal venidero, sino que también ofrecía cosas concretas, un significado específico y determinado. A partir de 1917, el individualismo romántico, inherente al héroe lírico en las obras poéticas tempranas, fue reemplazado por la idea de la unidad con millones de personas, y el "yo" se convirtió en "nosotros".

Así, la estética futurista de Vladímir Majakóvskij fue reemplazada por la doctrina del futurismo comunista con sus ideas del arte como construcción de la vida. El poeta empezó a poner en práctica sus ideas inmediatamente: en 1918 escribió numerosas odas patéticas, himnos y marchas, que cantaban y exaltaban la revolución, como *Nuestra marcha* (Наш марш), *Marcha izquierda* (Левый марш), *Oda a la revolución* (Ода революции), etc., en los que el protagonista se representa no solo como agitador y propagandista de la Revolución, sino también como cronista de la nueva era revolucionara en la historia rusa.

Buscando las formas de un arte efectivo y agitador, que glorificara la renovación indígena de la realidad, el poeta se dirige a la dramaturgia. Su obra de teatro de carácter innovador *Misterio bufo* (Мистерия — буфф) fue escrita en 1918 y se le considera la primera obra de teatro revolucionaria. Al usar la conocida historia bíblica sobre el Arca de Noé, Vladímir Majakóvskij de una manera agitadora, orientada a

las masas, reflejó la lucha de ideas, el choque de clases. Cabe señalar que el género de *Misterio bufo* combina rasgos específicos del misterio como el drama religioso medieval europeo (que se considera como una forma de generalización artística, dando a todo lo que está sucediendo en el escenario un significado de "eternidad"), y de la tradición de la comedia física (bufonada), que refleja de forma excéntrica las partes más bajas y concretas de la vida cotidiana. Según la idea clave del autor, *Misterio bufo*, en la que predomina el énfasis del internacionalismo, debía combinar lo sublime y lo bajo, lo histórico y lo cotidiano, lo eterno y lo actual.

Hay que destacar que la negación futurista del poeta se refleja en su actitud hacia la nueva realidad postrevolucionaria: en primer lugar, su actitud hacia el burocratismo del nuevo orden soviético y al estilo de vida pancista se manifestó de forma expresiva en los poemas satíricos *Sobre la porquería* (О дряни) (1921), *Los burócratas* (Прозаседавшиеся) (1922), *La burocracia* (Бюрократиада) (1922) y en las obras de teatro satíricas como *La chinche* (Клоп) (1929) y *El baño* (Баня) (1929). En su poesía, al estilo de vida pancista, el poeta contrapuso la idea del "gran amor" y del "gran odio": el amor en la visión del mundo del poeta se asocia con su modelo de mundo y determina la grandeza del ser humano individual y de toda la humanidad. De noviembre de 1921 a febrero de 1922, Vladímir Majakóvskij escribe el poema *Amo* (Люблю), en el que se refleja la idea de la eternidad del amor, y en febrero de 1923 termina *Acerca de esto* (Про это), en el que se describe la pasión amorosa que trae sufrimiento al protagonista. Cabe señalar que en el poema *Amo*, el amor se representa como alegría y felicidad infinitas que despiertan los mejores impulsos en el alma humana mientras que *Acerca de esto* el sentimiento amoroso se asocia con la tormenta, se trata de un sentimiento dramático, doloroso y cargado de celos; sin embargo, en ambos poemas, el "gran amor" del protagonista se opone al sentimiento amoroso del hombre pancista, que no tiene tanta "grandeza", y se relaciona ante todo con la vida cotidiana.

Respecto a las ideas futuristas del Vladímir Majakóvskij temprano hay que destacar que la encarnación perfecta del testamento revolucionario y de la concepción del hombre libre del futuro se relacionan con su poema *Vladímir Il'íč Lenin* (Владимир Ильич Ленин) (1924), dedicado al partido comunista ruso. La imagen del caudillo de la Revolución de Octubre en el poema respondía al mito popular sobre el Lenin Salvador y coincidía con la imagen canónica del hombre justo de la literatura rusa medieval. Así, por ejemplo, en dicha obra la idea de la aparición predestinada de los hombres justos en el mundo se refleja a través de la descripción del nacimiento místicamente predefinido de Lenin: el niño Lenin nació en la región de Simbirsk, porque "el fantasma del comunismo aparecía en Europa". Pero Lenin estaba destinado a ser elegido, él era el "primero" de los iguales; según la idea clave del poeta, por un lado, Vladímir Lenin es "como tú y como yo", y, por otro lado, se le representa como un titán, que posee muchos atributos de la Divinidad: conoce todo, piensa en cada uno, predice los caminos del desarrollo histórico y enriquece todo el mundo con la nueva conciencia. La composición de *Vladímir Il'íč Lenin* hace una analogía con las Sagradas Escrituras. En la primera parte del

poema predomina el motivo de la llegada del Salvador a este mundo y el sueño sobre él. La imagen de Vladímir Lenin está llena de resplandor y de luz: él tiene "el semblante del sol", que como luz del mundo, ilumina al que tenga la suerte de tocarlo. En la segunda parte del poema, el poeta describe el fenómeno de la llegada del líder de la revolución a la tierra y sus actos revolucionarios hasta la noticia de su enfermedad mortal. La tercera parte se abre con una imagen de la tribulación popular en relación con la muerte de Lenin, cuando la luz celestial y las luces de las lámparas ennegrecen, pero el tema principal de esa parte es la resurrección del jefe de la revolución, su inmortalidad.

Respecto a la imagen de la URSS en la poesía de Vladímir Majakóvskij hay que subrayar que en la obra del poeta, el país soviético se representa como el país del futuro. Así, el tema clave del poema *¡Bien!* (Хорошо!), escrito en 1927 y dedicado al décimo aniversario de la Revolución de Octubre, es el canto lírico y patético de la URSS, que es representada como "la primavera de la humanidad", "la tierra de la juventud", "el país adolescente". El poema de basa en el tiempo histórico, vivido y experimentado por el poeta. En *¡Bien!*, el presente soviético se contrapone al pasado, que el poeta odia, y se relaciona estrechamente con el futuro, que le parece brillante y adquiere más significado que el presente porque precisamente en el futuro, según la idea clave del poeta, se encontrará la encarnación ideal de sus sueños más apreciados sobre la pureza física y espiritual del amor sin sufrimiento, sobre la justicia social, etc. Esa utopía poética de la fraternidad universal, establecida en octubre de 1917, no solo descubre el maximalismo del poeta, sino que también lleva al autor a la justificación del camino de sacrificio de Rusia. Así, sus ideas revolucionarias sobre el paraíso "bolchevique", sobre el modelo del mundo socialista se expresaron en el siguiente postulado poético: "el trabajo libre de los seres humanos libres y reunidos". Es preciso señalar que Vladímir Majakóvskij creía sinceramente que la patria del socialismo estaba relacionada con los ideales comunistas, en los que no se aprecia tanto la personalidad del ser humano como la energía reformadora de las masas, que son capaces de crear "la mayor epopeya histórica".

En la segunda mitad de la década de 1920, la poesía de carácter publicista de Vladímir Majakóvskij refleja las normas de vida soviéticas; en este sentido, sus versos expresaron las ideas comunistas como las únicas verdaderas en las condiciones de la Rusia soviética. En el ensayo autobiográfico *Yo mismo* (Я сам), el poeta escribió que cultivaba deliberadamente el lenguaje periodístico en su poesía. Así, en sus obras de 1920, los sentimientos románticos del poeta fueron reemplazados por el estilo didáctico, que se encuentra ante todo en el Clasicismo y en el Realismo socialista, la imagen del protagonista cambió de forma radical y en lugar del tipo romántico rebelde con el corazón frágil y cariñoso en la poesía de Vladímir Majakóvskij aparece la imagen del heraldo, cuya misión es propagar las ideas revolucionarias. En este sentido, el poeta, al cantar el estilo de vida socialista (el tractor, las fábricas, la electricidad, el entusiasmo laboral de los trabajadores que construían "el paraíso terrenal" en el desierto de Siberia y que se reflejan, por ejemplo, en el poema *El cuento de Chrenov sobre Kuzneckstrój y sobre la gente de Kuznéck* (Рассказ

Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка, 1929) consideraba su poesía como un arma en la lucha de clases.

Hay que destacar que el maximalismo político del poeta también se expresó en el maximalismo estético y en la construcción del modelo de la literatura soviética de la URSS. Sus ideas futuristas utópicas sobre un nuevo mundo y un nuevo ser humano desempeñaron un papel importante en la formación de una nueva estética del arte soviético. En este sentido es necesario destacar su poema titulado *Hablando a plena voz* (Во весь голос) (1929-1930), en que el papel del poeta se presenta como algo utilitario: está movilizado por la Revolución, sirve a los ideales sociales y su poesía, en su interpretación, es "el frente de guerra". Esta concepción ideológica del arte se reflejó en la forma artística verdaderamente perfecta del poema, que se distingue por su integridad poética, por su precisión impecable y por su energía rítmica y emocional del verso. Por lo tanto, se puede decir que el verdadero talento de Vladímir Majakóvskij pudo realizarse incluso en las condiciones dramáticas de la politización total del arte en la URSS.

Es importante hacer notar que en la obra de Vladímir Majakóvskij sus aspiraciones románticas coincidieron con las concepciones utópicas del momento, en este sentido estaba predestinado a convertirse en el pregonero de las ideas revolucionarias de su época. Creía en la utopía, a la que el poeta romántico cantaba en su poesía; en este sentido, los intentos del poeta por reflejar lo deseado en lugar de lo real no fueron un cálculo consciente del conformista; la fidelidad del poeta a la utopía bolchevique finalmente demostró su verdadera solidaridad con millones de ciudadanos suyos, tan sinceramente capturados por las ilusiones socialistas. Esto hay que tenerlo en cuenta para comprender el destino contradictorio y, a la vez, íntegro de este gran poeta.

5.10. BORÍS PASTERNÁK

Borís Leonídovič Pasternák (1890-1960), poeta, novelista, traductor, Premio Nobel de Literatura (1958), entró en la historia de la cultura rusa y continúa influyendo en su desarrollo moderno no solo por su gran don de poeta y prosista, sino también por su brillante personalidad humana. Cabe señalar que un componente importante de su imagen del mundo es la relación inseparable de su creatividad poética con la filosofía, la música, las bellas artes y el teatro. En este sentido, para interpretar sus obras poéticas y en prosa es necesario tener en cuenta no solo el contexto histórico-literario, sino también el amplio contexto histórico-cultural en el que desarrolló su actividad creadora. Hay que destacar que en la mente del joven Borís Pasternák influyeron, ante todo, las ideas filosóficas de Immanuel Kant y de Georg Wilhelm Hegel, y la concepción psicológica de Paul Gerhard Natorp, representante de la neokantiana Escuela de Marburgo: estas ideas sirvieron al joven poeta como un catalizador que determinó sus búsquedas éticas y estéticas, y le hizo reflexionar sobre los problemas fundamentales de la psicología y su papel en la comprensión

de la esencia del arte y la naturaleza del artista, en general. El estudio y la comprensión de estos problemas permitieron a Borís Pasternák entrar en el círculo de ideas filosóficas de la neokantiana Escuela de Marburgo y convertirse en alumno del famoso filósofo alemán Hermann Cohen, fundador, entre otros, de la Escuela de Marburgo. Así, las reflexiones del joven poeta sobre la naturaleza misteriosa del proceso de creatividad se reflejaron en sus primeros versos publicados en 1913 como: *Febrero. ¡Conseguir tinta y llorar!* (Февраль. Достать чернил и плакать!), *El crepúsculo... es como un arma de rosas...* (Сумерки... словно оруженосцы роз), *Como un asador con cenizas de bronce...* (Как бронзовой золой жаровень....), etc. Por la originalidad de sus versos, que se distinguían de la poesía clásica y de la de su época, el joven Borís Pasternák se acercó al círculo de los futuristas y publicó sus primeros versos en la revista literaria de carácter futurista *Lírica* (Лирика), entre los que destacan ante todo *Febrero. ¡Conseguir tinta y llorar!*, donde se refleja el tema principal de Borís Pasternák: "el esplendor y la unidad de todo lo que existe", que se representa como dos motivos clave: el primero es el contacto entre el microcosmos humano y el macrocosmos del universo, y el segundo, el brillo deslumbrante y la intensidad de la existencia, recreada con la máxima tensión a través de las imágenes expresivas. El desarrollo de estos motivos clave determina la estructura de la composición del poema: en el verso *Febrero. ¡Conseguir tinta y llorar!* se refleja el proceso de creación poética, y cada parte de este poema descubre una determinada etapa.

La mayoría de los versos del primer libro poético, titulado *El gemelo entre las nubes* (Близнец в тучах) (1914), fue escrito por Borís Pasternák en el verano de 1913; sus compañeros vieron en esta obra la implementación consciente del programa literario de los futuristas: este libro se distingue por el exceso de imágenes asociativas, de metáforas específicas que no están disponibles para descifrar y por un estilo poético complejo y original. La imagen de la constelación Géminis que se encuentra no solo en su propio título sino también en numerosos versos, recogidos en él, refleja no solo una orientación consciente del joven poeta hacia el Simbolismo, sino también al vínculo intertextual con los versos de su predecesor principal, Fëdor Tjútčev. Además, la imagen de esta constelación que aparece en el primer poema, se convierte en la central en la composición de todo el libro, y adquiere matices simbólicos: por un lado, a través de este símbolo se refleja la "constelación" de los temas clave (el amor y la amistad, la creatividad y el cosmos, la muerte y la inmortalidad, etc.), por otro, la imagen de la constelación Géminis en el contexto metafórico de dicho ciclo simboliza todo el paradigma de la poesía rusa a la que se orienta Borís Pasternák.

El gemelo entre las nubes consta de veinte y un poemas: el primero se titula *El edén* (Эдем) y desempeña el papel de introducción del ciclo poético: está completamente dedicado al tema de la poesía y de la creatividad poética y se considera el prefacio en verso, una declaración metapoética que se remonta a las tradiciones del Clasicismo. El último poema de este libro se titula *Corazones y satélites* (Сердца и спутники) y fue escrito como una conclusión poética: empieza con el

adverbio "así...", como si resumiera todo lo dicho en el libro . ("*Así, solo tú, mi ciudad, con el insomnio de los observatorios...*") y une dos imágenes simbólicas, la del Jardín del Edén y la de la Ciudad. Por lo tanto, la idea del libro consiste en la comprensión poética del principio y del final del destino humano, en la declaración del reflejo del Jardín del Edén como una creación divina en la Ciudad, contruida por manos humanas. Desde el punto de vista metafórico, la imagen del Jardín del Edén es una fuente simbólica de tradiciones poéticas y estéticas, sin embargo la imagen de la Ciudad marca la nueva realidad post-simbolista, se considera lugar del encuentro del pasado y del presente, de lo real y de lo trascendental. Hay que destacar que en este primer libro de poesía, Borís Pasternák combina la tradición clásica (Fëdor Tjútčev) y los descubrimientos de los poetas simbolistas de su época (Valérij Brjúsov y Aleksándr Blok), creando los subtextos que amplifican o más precisamente complican las imágenes mitológicas e intertextuales de sus versos. Así, se puede resumir que todos los temas principales de *El gemelo entre las nubes* pertenecen al paradigma único de la poesía rusa de principios del siglo xx, pero esta tradición fue presentada por Pasternák a través de la imagen de la constelación Géminis.

Los rasgos específicos de la visión del mundo de Borís Pasternák se reflejan de forma brillante en el tercer libro poético, *Mi hermana la vida* (Сестра моя – жизнь), que vio la luz en 1922, pero que fue escrito, casi por completo, en 1917. *Mi hermana la vida* es posiblemente la obra más metafórica de la poesía de Pasternák: el título tiene un impresionante linaje intertextual y, sobre todo, un subtexto cristiano. Como destacan los críticos literarios, dicho título se relaciona con el poema favorito de Borís Pasternák, escrito por Paul Marie Verlaine, y que se encuentra en su libro *Sagesse* (Sabiduría) (1880), concretamente con la frase siguiente: *La vie est laide, encore c'est ta soeur* (La vida es fea, pero aún es tu hermana)[47]. Sin embargo, los orígenes de esa percepción armoniosa de la vida, de su glorificación y de los fenómenos naturales se asocian con los himnos de San Francisco de Asís, quien en el *Cántico de las criaturas* (1224) se dirigió a los astros y a los fenómenos de la naturaleza como si fueran hermanos y hermanas, y llamó a la tierra "hermana" y "madre". De todos modos, el prototipo cristiano del libro *Mi hermana la vida* de Borís Pasternák es obvio; además, a menudo en este ciclo poético se encuentran subtextos relacionados con el Antiguo Testamento: por ejemplo, el primer verso se titula *Mi hermana la vida y hoy….* contiene un motivo bíblico (el mito de la creación), que se relaciona con la idea clave del poeta de elevar las creaciones de las manos humanas al nivel del universo de Dios. Pero, además del subtexto bíblico, en esta obra se observan otras relaciones intertextuales: este libro está dedicado al poeta romántico Michaíl Lérmontov, uno de los versos se titula *A la memoria*

47. Véase: И.Ю. Подгаецкая (2009): «Пастернак и Верлен». *En* И.Ю Подгаецкая, *Избранные статьи*. Москва. Институт мировой литературы им.А.М.Горького РАН. С.404-423

del Demonio (Памяти Демона), que está fuera de los ciclos del libro y adquiere gran relevancia porque el Demonio se considera el héroe romántico inmortal del gran poeta ruso que tuvo una gran influencia en la poesía rusa, en general. Hay que destacar que los medios artísticos lérmontovianos que permitieron unir en *El Demonio* lo mitológico y lo eterno, ayudan a Borís Pasternák a percibir el mundo a vista de pájaro, desde el cielo y a trasladarse a otras épocas históricas. En este caso en sus versos no se encuentran reflexiones metafísicas, el poeta habla con la eternidad fácilmente y con sencillez. Así, en el poema *Lecciones de inglés* (Уроки английского), al introducir los motivos de Shakespeare, el poeta trata de resolver el problema de dejar la bulliciosa vida, cuando se pierde lo más importante (el amor) y el alma se abre para la eternidad. El tema romántico del amor y del arte se complementa con el tema de la naturaleza. Cabe señalar que todos estos temas no existen por separado, cada poema contiene una combinación original y diferente de estos temas clave. Es importante señalar que, en la poesía de Borís Pasternák, la naturaleza se representa como un modelo perfecto de naturalidad y de plenitud. La naturaleza en el libro es una de las imágenes, incluso uno de los sinónimos de la vida; por ejemplo, en este sentido destacan la metáfora clave compleja de la "Vida-Jardín", que refleja las ideas filosóficas del poeta sobre la vida. La percepción de la naturaleza por Borís Pasternák es sorprendentemente precisa y conmovedora, pero al ser el más cercano y completo "sinónimo" de la vida, la naturaleza no es, en este sentido, algo excepcional y único. El amor, el arte y el mundo material desempeñan el mismo papel. Pero el concepto de "vida" no se puede vincular a una imagen o a una metáfora, ya que cada una de ellas, al convertirse en tema clave de un poema, tratará de presentar y expresar toda la vida, por lo que son prácticamente intercambiables y representan plenamente la vida en su conjunto.

La nueva etapa del poeta está marcada por la publicación en 1923 del cuarto libro de poesía, *Temas y variaciones* (Темы и вариации), que es una colección de ciclos poéticos diferentes que reflejan la biografía espiritual del autor. Así, los ciclos poéticos titulados *La enfermedad* (Болезнь), *La ruptura* (Разрыв) y *El jardín atractivo* (Нескучный сад) están directamente relacionados con las peripecias de la vida personal del autor. En otro ciclo poético, *Cinco narraciones* (Пять повестей) encontramos las reflexiones filosóficas del poeta sobre el arte: se trata de los poemas *Mefistófeles* (Мефистофель), *Shakespeare* (Шекспир) y del ciclo poético, dedicado a Aleksándr Púškin, *Temas con variaciones* (Тема с вариациями). En los ciclos poéticos *La mañana de invierno* (Зимнее утро), *Primavera* (Весна), *Sueño de una noche de verano* (Сон в летнюю ночь) y *El otoño* (Осень), en los que se describen las estaciones del año, surge una disputa del poeta con los que lo llaman a abandonar las tradiciones clásicas y se descubre la concepción de la esencia de la poesía. La estilística de numerosos poemas de este libro es muy compleja, las ideas clave se revelan ante todo a través de las descripciones de los detalles del mundo material y de la lírica paisajística de forma asociativa. Otro rasgo específico de *Temas y variaciones* consiste en la percepción original de los temas, motivos, imágenes y técnicas puškinianas que utilizaba Borís Pasternák: al poeta del siglo XX le atraían

más las obras poéticas de Aleksándr Púškin de 1824 a 1830. En el ciclo *Temas y variaciones*, Borís Pasternák se basa en los versos clásicos puškinianos como *Al mar* (К морю), *El poeta* (Поэт), y en conocidos poemas como *Los gitanos* (Цыганы) y *El jinete de bronce* (Медный всадник), sin embargo, el poema puškiniano *El profeta* (Пророк) adquiere más importancia y se considera el testamento espiritual del poeta del siglo XIX, dirigido a sus descendientes del siglo XX. Cabe señalar que el ciclo *Temas con variaciones* se considera un intento de representar la imagen de Aleksándr Púškin de acuerdo con las leyes del género musical. Los vínculos intertextuales que surgen en este ciclo dan al tema de Púškin un movimiento sin precedentes, enriquecen con significados profundos y diferentes la imagen del poeta clásico ruso y extienden la esfera de los estratos socioculturales. En este ciclo clave, *Temas con variaciones,* un poema se cruza con otro, un motivo interacciona con otro y gracias a esta combinación poética todo el ciclo esta subordinado a la imagen inmortal de Aleksándr Púškin, que, por un lado, se une con sus propios personajes y, por otro, se convierte en el motivo principal, que se manifiesta en las variaciones de las posibles interpretaciones. De esta forma, este ciclo, por su contenido, muestra que Borís Pasternák quería descubrir el desarrollo de la tradición puškiniana tras la muerte del gran poeta clásico, y decir que Púškin estaba eternamente vivo.

Entre sus poemas de 1920-1930 destacan los titulados *Alta enfermedad* (Высокая болезнь) (1923-1928), *El teniente Schmidt* (Лейтенант Шмидт) (1926-1927) y *Spertórskij* (Спекторский) (1925-1930), que se caracterizan por el interés del poeta por la historia. Es necesario destacar que las opiniones del poeta sobre la historia son inseparables de sus puntos de vista estéticos sobre el fenómeno del arte en general; según sus ideas clave, la armonía entre el arte y la historia es imposible, su interacción es compleja, controvertida y dramática: "... mi visión del mundo poético se relaciona con la historia y se desarrolla en colaboración con la vida real...."[48].

Borís Pasternák interpreta la historia como un tema épico sobre una base lírica, revelando una imagen amplia, cuya trágica naturaleza se relaciona en gran medida con la idea de la repetitividad de los acontecimientos históricos. En este sentido, su interpretación del proceso histórico se distingue fundamentalmente de las concepciones históricas de sus contemporáneos. Así, por ejemplo, Vladímir Majakóvskij en sus poemas históricos evita la trama psicológica, el héroe lírico de sus poemas se convierte en el propio tiempo histórico porque interpreta la historia de una forma deliberadamente generalizada e ignora la aleatoriedad y la percepción individual de la historia. Por el contrario, Borís Pasternák recrea el flujo de la vida histórica, enredado, multicolor con enormes aleatoriedades. Además, en el poema *El año mil novecientos cinco* (Девятьсот пятый год), dedicado a la primera revolución rusa, el poeta incluye el capítulo autobiográfico *Infancia* (Детство). En este sentido, la idea principal del poeta consiste en que el ser humano, al actuar en el proceso

48. Борис Пастернак. *Охранная грамота*: https://e-libra.ru/read/445615-ohrannaya-gramota.html

histórico, se encuentra en una gran cantidad de situaciones "abiertas", inacabadas. Por lo tanto en los poemas históricos de Borís Pasternák se unen lo épico y lo lírico.

Cabe señalar que, en general, la poesía de Borís Pasternák se considera fruto de la síntesis productiva de la filosofía, la música y la literatura. Según el crítico literario Angelo María Ripellino, Pasternák fue poco propenso a deshumanizar la palabra (por contraste con otros escritores de su generación y de otros grandes poetas), y el "frescor emotivo de sus metáforas se complica al entrecruzarse con varios elementos culturales"; a través de sus versos y de reminiscencias literarias, "se transparenta en cada instante una viva pasión por la música, por las doctrinas filosóficas y por las experiencias de la poesía occidental"[49] .

Entre las obras literarias en prosa más famosas de Borís Pasternák destaca *Doctor Živágo* (Доктор Живаго) (1957). Es importante tener en cuenta que, en este caso, el poeta trató de crear una gran obra épica y que dicha novela fue completada con enormes dificultades, lo que confirman los intentos no terminados de Borís Pasternák de escribir una obra de este género: una con el presunto título *Los tres nombres* (Три имени) (1917-1921), más tarde el intento de escribir una gran obra epopeya en prosa titulada *Revolución* (Революция) (1929-1937), y posteriormente el trabajo inconcluso en la novela *Memorias de Patríkij Živúľt* (Записки Патрикия Живульта) (1936-1938). *Doctor Živágo* fue terminada en 1955 pero no vio la luz en la URSS, aunque el autor intentó publicarla en la revista *Nuevo mundo* (Новый мир): en septiembre de 1956 la revista rechazó hacerlo, motivando su decisión porque en *Doctor Živágo* se deformaba el papel de la Revolución de Octubre. En 1957, la novela fue publicada en Italia por la editorial de Giangiacomo Feltrinelli. En 1958, Borís Pasternák recibió el premio Nobel, pero, amenazado con ser expulsado de la Unión Soviética, el escritor se vio obligado a rechazarlo y la novela tuvo que esperar hasta 1988 para ser publicada en la Unión Soviética. Solo en 1989, su hijo Evgénij (que se ocupó de la difusión de su obra) fue autorizado a recibir el Premio Nobel en nombre de su padre.

La idea principal de la novela Doctor Živágo es la de la inmortalidad: en la novela la vida se representa como un gran esfuerzo para superar la muerte. En este sentido hay que destacar el matiz simbólico del apellido que tiene el protagonista, Živágo, que procede de una forma gramatical de caso genitivo y acusativo del adjetivo **живы́й** en eslavo eclesiástico, que significa 'vivo'. Además, Živágo se asocia con las palabras del Evangelio según San Mateo, capítulo XVI, versículo 16: **ты̀ є҆сѝ хрⷭ҇то́съ, сн҃ъ бг҃а жива́гѡ** ("Tú eres Cristo, hijo de Dios Vivo"), es decir, con la figura del Mesías. Así, en Živágo se encarna el significado metafórico de la imagen del Redentor, que se asocia con la victoria de la vida sobre la muerte y sobre el mal. En este sentido, Živágo no es solo un apellido, se convierte en un

49. A.P. Ripellino (1970): "Interpretación de la poesía de Pasternak", en *Sobre literatura rusa*, Barral, p. 258-259.

símbolo complejo que tiene una base moral y filosófica profunda, que se asocia con el tema de la pervivencia del artista. No es casualidad que el primer título de la novela fuera *No habrá muerte* (Смерти не будет). Además de eso, hay que destacar el papel importante que desempeña en la novela el tío de Júrij Živágo, Nikoláj Nikoláevič Vedenjápin, un sacerdote secularizado a petición propia, que en sus reflexiones filosóficas afirma que la vida es un trabajo para resolver el secreto de la muerte, que solo después de la aparición de Cristo comenzó la vida iluminada por el amor hacia el prójimo, por el amor abnegado, por la sensación de libertad, es decir, la vida eterna. La inmortalidad, según el pensamiento de Nikoláj Nikoláevič Vedenjápin, es "otro nombre de la vida", y solo es necesario "mantener la fidelidad a la idea de la inmortalidad, es necesario ser fiel a Cristo". El propio Borís Pasternák creía que la personalidad de la época cristiana siempre revivía en otras personas. Creía en la inmortalidad de la creatividad y en la inmortalidad del alma. Esta idea se refleja ante todo a través de la imagen de Júrij Živágo y de las de las personas cercanas espiritualmente a él: todos ellos vivían en condiciones históricas dramáticas pero pudieron conservar el amor abnegado y la sensación de libertad interna a pesar de todo lo trágico que sucedió en sus vidas. En este sentido, la vida para ellos se convirtió en una prueba pesada y dura; es necesario destacar que el mismo Júrij Živágo creía que cada uno en el mundo se convierte en Fausto para experimentarlo todo.

Cabe señalar el carácter innovador de la novela *Doctor. Živágo*, que consiste en la ausencia de imágenes tradicionales completas de personajes y de eventos, en el componente simbólico de las imágenes clave, en la intertextualidad (ante todo la relación estrecha de la novela con la tradición Evangélica), en las características psicológicas concisas y en el estilo narrativo parecido al lenguaje de la poesía lírica. En este sentido, la trama de la novela puede interpretarse como metafísica e, incluso, mística, o como simbólica, alegórica, hagiográfica, etc. De este modo, todos los eventos de la novela y las imágenes de todos los personajes se relacionan con la tradición Evangélica, es decir, con lo eterno: se trata del paralelo tipológico del destino de Júrij Živágo con el Vía Crucis del Salvador, del destino de su amada Lara con el destino de Magdalena, de la imagen del comerciante Komaróvskij con la imagen del diablo, etc. No se puede excluir el hecho de que Borís Pasternák creara deliberadamente una versión modernista de la novela clásica rusa, porque en *Doctor Živágo* se reflejan claramente las tareas y los objetivos principales de la literatura clásica: la crítica de la sociedad, el análisis de los acontecimientos históricos, la comprobación experimental de las utopías sociales, la reflexión sobre cuestiones religiosas y filosóficas, la búsqueda de vías de salvación del alma y la transfiguración del mundo, etc. Además, el escritor trató de crear una descripción generalizada de la historia de Rusia de la primera mitad del siglo XX, cuando la cultura se hundió en las revoluciones y guerras mundiales; quería mostrar todo lo que es inmutable e irrompible, a pesar de la ruina, el colapso de las familias y la ruptura de las tradiciones, etc. Hay que destacar que *Doctor Živágo* es una novela histórica porque en ella se reflejan todos los acontecimientos más importantes de

la época: la guerra contra Japón, la revolución de 1905-1907, la Primera Guerra Mundial, la Revolución de 1917 y la Guerra Civil, y 1929, el año de la muerte del personaje principal. Es preciso señalar que la trama y las imágenes en *Doctor Živágo* son ficticias, pero los destinos de los personajes principales se relacionan estrechamente con los grandes acontecimientos históricos. Además, los marcos cronológicos se establecen con precisión por el propio autor: la acción de la novela *Doctor Živágo* comienza el 13 de octubre de 1902 y termina en agosto de 1929; el epílogo nos lleva a los años de la Gran Guerra Patria y a principios de la década de 1950, que fueron los años de la liberación masiva de los prisioneros de los campos de concentración de Stalin. En general, la novela tiene más de cien referencias del autor, relacionadas con los datos históricos: todas las fechas históricas, los hechos y los detalles se han convertido en un lienzo histórico de la novela y reflejan el espíritu de la época y el movimiento del tiempo aunque el volumen de la novela es un poco mayor de quinientas páginas. Hay que destacar que la novela *Doctor Živágo* no es solo el resultado de toda la creatividad anterior de Borís Pasternák, poeta y prosista, artista y filósofo, pues en dicha obra se refleja todo su camino creativo íntegro anterior y la unidad de la cultura rusa.

Es necesario destacar que, aunque en dicha novela se combinan los componentes épico y lírico, predomina la subjetividad lírica, que es el rasgo típico de la poesía, por eso, los críticos literarios frecuentemente comparan *Doctor Živágo* con los poemas y las colecciones de poesía del autor. En realidad, esta novela se distingue por la multiplicidad de motivos poéticos que se encuentran en todas las obras de Borís Pasternák: se trata, por ejemplo, de motivos clave como la "tormenta" o la "vela" en *Doctor Živágo* y en los versos anteriores del poeta. Además de eso, un papel importante en la obra lo desempeña el diario de Júrij Živágo, donde se reflejan sus experiencias personales y sus reflexiones, directamente abiertas al lector. En este sentido cabe señalar que precisamente el diario del personaje principal, que ocupa aproximadamente la tercera parte de todo el texto de la novela, tiene un significado especial para comprender las ideas clave de la obra porque todo el mundo representado por el autor se muestra de la manera en la que lo percibe y lo entiende el héroe principal. Es necesario hacer notar que este tipo de narración subjetiva predomina en toda la novela, pero se refuerza especialmente en la segunda parte, desde el capítulo décimo hasta el decimoséptimo. En otras palabras, la imagen de Júrij Živágo se considera como el "yo" lírico del autor: se puede decir que en dicha novela el componente autobiográfico recibió un nuevo significado creativo porque la novela termina con una especie de colección de poemas, que incluye las mejores composiciones líricas del propio Borís Pasternák, "regalados" por él a Júrij Živágo. Estos veinticinco poemas se perciben como una parte inseparable de la novela, porque aparecen como una transformación creativa de la trama realizada en prosa, y la línea narrativa, a su vez, se considera como un comentario detallado para estos versos. Algunos poemas están directamente relacionados con la trama de la línea narrativa de las novelas *Fangal de primavera* (Весенняя распутица), *La explicación* (Объяснение), *Otoño* (Осень), *La separación*

(Разлука) y *El encuentro* (Свидание); la historia de la creación de otros poemas se encuentra en el propio texto de la novela *Una noche de invierno* (Зимняя ночь). Además, en esta colección poética hay composiciones que introducen imágenes culturales históricas y cristianas que profundizan el componente filosófico de la novela: *Hamlet* (Гамлет), *La Semana Santa* (На Страстной), *Agosto* (Август), *La estrella de Navidad* (Рождественская звезда), *Milagro* (Чудо), *Días aciagos* (Дурные дни), *Magdalena* (Магдалина) y *El jardín de Getsemaní* (Гефсиманский сад). Es necesario subrayar la importancia del poema *Hamlet* (1946), que fue el primero en el ciclo de poemas de Júrij Živágo y que se relaciona estrechamente con el subtexto cristiano de la novela: el propio Borís Pasternák interpretaba la imagen de Hamlet como el drama del deber y del amor abnegado, lo que relaciona el destino de Hamlet con la misión de Cristo. Además, el poeta conecta el tema de Hamlet con el del último poema del ciclo poético *El jardín de Getsemaní*, en el que se expresa la idea clave de la novela *Doctor Živágo*: el Vía Crucis es inevitable como promesa de inmortalidad.

El libro de poemas ruso *La vastedad terrestre* completa la producción literaria de Borís Pasternák. Ya en noviembre de 1957, el escritor determinó el orden de los poemas, pero su trabajo en él continuó casi hasta la muerte del poeta. Tanto en 1958 como en 1959, editó cuidadosamente este libro; al final, incluyó en él los poemas de 1956-1959. Cabe destacar la brillante organización de su composición y su unidad temática, que se basan en la integridad del mundo poético y el sistema artístico del poeta. Un papel importante, según el propio Pasternák, en el libro lo desempeñan tres poemas: el primero se titula *En todo, quiero llegar a la esencia misma…* (Во всем мне хочется дойти до самой сути…) (1956), y se convirtió en la expresión del credo del poeta; otro poema clave se titula, al igual que el libro *La vastedad terrestre* (Когда разгуляется) (1956), y refleja una etapa crucial en la vida del poeta, y el último es *Los días únicos* (Единственные дни) (1959), donde el poeta reflexiona sobre la eternidad y el tiempo. En general, la composición de este libro es multinivelar, y con múltiples capas, paradójicamente simétricas: todos los poemas del libro se unen en ciclos pequeños, en cada uno de los cuales se actualizan dos temas centrales: la creatividad y el tiempo". Así, en el centro del libro se encuentran seis poemas, unidos por el tema del arte y de la creatividad: *La hierba y las piedras* (Трава и камни), *La noche* (Ночь), *El viento* (Ветер), *El camino* (Дорога), *En el hospital* (В больнице) y *La música* (Музыка). Precisamente en estos poemas se desarrollan las principales leyes poéticas y creativas de la época modernista, se visualizan las principales metáforas poéticas de la Edad de Plata de la literatura rusa y las personalidades de sus creadores: de esta forma, la hierba y las piedras se asocian metafóricamente con Sergéj Esénin y Ósip Mandeľštám, la búsqueda religiosa y filosófica de los poetas simbolistas. Por ejemplo, la noche se asocia con Ánna Achmátova y con Marína Cvetáeva, el viento con Aleksándr Blok, el camino, con el propio Borís Pasternák y con Vladímir Majakóvskij, la música se asocia con el compositor Skrjábin, y el hospital con el propio Borís Pasternák al final del camino creativo. De esta forma, al alejarse de los conflictos sociales e históricos

de su época, Borís Pasternák creó su mundo interior, basado en los principios de la armonía y la tranquilidad, como si él no viviera por la ley del país, sino por la del universo, por eso en su poema clave *La vastedad terrestre* se encuentra la imagen simbólica del Templo como modelo perfecto del universo.

5.11. MARÍNA CVETÁEVA

Marína Ivánovna Cvetáeva (1892-1941) pertenece a las poetas, cuyas biografías personales y creativas se relacionan estrechamente con las búsquedas artísticas, filosóficas, e ideológicas de una de las más brillantes y, al mismo tiempo, más dramáticas épocas históricas. Marína Cvetáeva no seguía los cánones artísticos de ninguna de las corrientes literarias de finales del siglo XIX y principios del XX, aunque adaptaba los grandes descubrimientos artísticos a su poesía. Todos los rasgos específicos de su obra literaria como las aspiraciones románticas radicales, la profundidad filosófica, la ironía y las imágenes grotescas, el estilo sofisticado del modernismo y el culto a la pasión, "sin límite", pueden interpretarse como reflejo y desarrollo de las búsquedas espirituales y estéticas de la gran literatura rusa clásica.

Marína Cvetáeva empezó a escribir poemas muy temprano. Sus aficiones literarias eran diversas: adoraba a los héroes románticos de Byron y de Lérmontov, pero en la mente de la joven poeta influyeron también la literatura alemana y la francesa. Los rasgos peculiares de su poesía temprana como el maximalismo juvenil, el culto a la belleza y a la pasión, el librepensamiento y el carácter lírico conmovedor de los versos se conservaron en la obra literaria tardía de Marína Cvetáeva; precisamente dos componentes contrapuestos de su poesía, como el lirismo profundo y el maximalismo de los pensamientos y de las pasiones, determinaron la paradoja de su pensamiento poético y el estilo fragmentado de sus poemas. En 1910 vio la luz su primera colección de poemas *Álbum de la tarde* (Вечерний альбом) y en 1912 se publicó *La linterna Mágica* (Волшебный фонарь). Desde mediados de 1914 comienza un período creativo intenso: por un lado, en muchos versos se refleja la tensión interna y la falta de armonía de la vida mental de la protagonista, que se relaciona con los acontecimientos históricos dramáticos, como la Primera Guerra Mundial, las revoluciones de Febrero y de Octubre y la Guerra Civil que determinó la división de la nación. Hay que destacar que tras la Revolución de Octubre, tuvo que exiliarse en Berlín, en Praga (1922) y luego en Francia (1925) con su marido, antes oficial blanco en activo, que se fue desengañando poco a poco con la actitud de los emigrados. Vivió 14 años en Francia, a disgusto y deprimida. Finalmente, en 1939 regresó a la Unión Soviética. En los versos de este periodo se expresa su preocupación por los problemas de la vida y la muerte, se forma la idea clave de la misión profética del poeta. En este sentido, la inspiración divina y el don poético se relacionan en la poesía de Marína Cvetáeva con su imagen favorita de Aleksándr Púškin, porque precisamente este poeta para ella se convierte en un símbolo que pertenece simultáneamente a dos culturas: la de Moscú y la de San Petersburgo, y

simboliza la síntesis de estas culturas en sus más elevadas tradiciones. Cabe señalar que en busca de una expresión adecuada de sus sentimientos, la joven Marína Cvetáeva abre inesperadamente una fuente poderosa popular poética: se trata del folclore ruso. Así, en su poema *La doncella reina* (Царь-девица), publicado en 1922, la poeta utilizó creativamente el estilo folclórico de la canción rusa, que determinó la nueva entonación, rítmica, fonética, sintaxis, etc. de su poesía.

En 1922 se publicó el libro de poesía titulado *Leguas* (Вёрсты), compuesto de los poemas escritos en 1916. Precisamente, este libro se considera fruto de la poesía madura de la poeta, porque en esa obra se reflejaron de forma brillante los motivos existenciales. Cabe señalar que *Leguas* se basa en el contraste entre la vida y la existencia que se convierte en el núcleo metafísico de toda la poesía de Marína Cvetáeva. Además, la protagonista lírica se representa como mujer rebelde, celosa, independiente, que anhela el amor y en cuya alma se despiertan las profundidades arquetípicas de la memoria del pueblo. Dicho libro incluye uno de los principales temas de su futura creatividad: la gran predestinación del poeta, que está condenado al sacrificio. Todas estas ideas se reflejan de forma expresiva en los ciclos poéticos *El alumno* (Ученик), *Marína* (Марина), *La separación* (Разлука) y *Alabanza a Afrodita* (Хвала Афродите)

Es necesario subrayar que la propia poeta llamó el período de Praga (hasta noviembre de 1925) uno de los más brillantes en el sentido creativo, porque en este publicó activamente sus poemas escritos ya en Rusia en las revistas y en los periódicos de los emigrantes rusos. Un gran éxito tuvo el ciclo poético de *La separación* (Разлука), que luego fue traducido a la lengua francesa, y otras dos obras maestras como *El poema de la Montaña* (Поэма Горы) y *El poema del Fin* (Поэма Конца).

Analicemos de forma más detallada los rasgos específicos de la obra poética de Marína Cvetáeva. En primer lugar hay que señalar que sus obras literarias se basan en un componente mitológico que se relaciona no solo con las tradiciones socioculturales (ante todo las románticas), ni solo con las búsquedas filosóficas y estéticas del comienzo del siglo XX, sino también con la visión personal del mundo: Marína Cvetáeva entendía el mito no como un tema o motivo poético ni siquiera como un símbolo cultural, sino como componente fundamental de la propia creatividad, como fuente de creatividad. En este sentido, la visión del mundo de la poeta absorbió el espíritu del Helenismo, la riqueza poética de las leyendas medievales europeas y la tradición clásica del Romanticismo alemán (Novalis, Hölderlin, Heine), francés (Victor Hugo, George Sand), ruso (Žukóvskij, Lérmontov), la tradición de la antigua cultura eslava y el espíritu de las teorías científicas modernas (Einstein). El elemento mitológico determina el "cosmos poético" de Marína Cvetáeva, donde el ser humano se considera una partícula del universo, relacionada con todo el mundo a través de hilos invisibles. Es necesario destacar que precisamente la antonimia "Yo/el mundo" determina la vida y la creatividad de la poeta: "¡que haya dos en el mundo: Yo y el mundo!" y que dicha antonimia se complica y adquiere significados trágicos en los diferentes versos, desde "estoy con el mundo" hasta "estoy fuera del mundo" y "estoy en contra del mundo". El propio mundo en los poemas de Marína

Cvetáeva se representa, por un lado, como un espacio terrible y loco, y, por otro, como un universo luminoso y armonioso: en este sentido, la poeta vuelve al mito original, arcaico, a la poesía del siglo XX porque en su obra poética la Armonía, antes de nacer del Caos, vuelve a hundirse en él, por lo que el proceso de creación se representa como interminable.

En segundo lugar, el "yo" lírico de la poeta busca su lugar en este mundo caótico, en constante desarrollo, pero no lo encuentra. Por lo tanto, en su poesía aparece el motivo de la soledad existencial, típico del Romanticismo alemán y el principal contraste simbólico mitológico *Tierra / Cielo* y sus oposiciones binarias: *Lo superior / Lo inferior, Lo espiritual / Lo pecaminoso, La vida cotidiana / La existencia* que se reflejan ante todo en versos como *A un extraño* (Чужому), *Tras levantar la cabeza y bajar los ojos...* (Закинув голову и опустив глаза...), *Versos para Blok* (Стихи к Блоку), etc. Además de eso, las oposiciones mitológicas *Día / Noche, Vida / Muerte, Alma / Carne, Hogar / Falta de hogar,* etc. pueden interpretarse, por un lado, como una expresión poética de los elementos primordiales de la naturaleza (Tierra, Agua, Fuego, Aire), y por otro, como arquetipos, como símbolos. En su conjunto, estos componentes crean el sistema mitológico de los versos, orientando al lector hacia la búsqueda de la eternidad y de la humanidad.

Entre las imágenes mitológicas clave destacan las de la Tierra y del Cielo. En el mundo poético de Marína Cvetáeva, la Tierra se representa como un espacio hostil, pues la protagonista lírica está "entre el cielo y la tierra": se trata de una sensación ambivalente y contradictoria, porque le atrae más la tierra que ha aceptado en su seno a Adán y Eva, exiliados del Paraíso, es decir, la tierra "tras la caída del hombre", la tierra que alivia y perdona el pecado.

Respecto a la imagen simbólica del Cielo, la heroína lírica en la poesía de Marína Cvetáeva no busca la "Casa terrenal", sino un espacio abierto en el que no hay casa, es decir, el Cielo; por lo tanto, la "Casa celestial", se representa como símbolo del mundo de la libertad y de la "Casa terrestre", simboliza el cautiverio en el sentido metafórico: como espacio cerrado en el que falta la libertad. De esas imágenes simbólicas surge el motivo clave de la "salida" de la "Casa terrenal" y la aspiración hacia Naturaleza, el sueño, el espacio "sin hogar": este motivo se refleja, por ejemplo, en el poema *Mi camino está al lado de tu casa….* (Мой путь лежит мимо дому твоего)

En el sistema de imágenes mitológicas de la poesía de Marína Cvetáeva destaca la imagen del Fuego. Según la tradición mitológica, el fuego como fenómeno de la naturaleza y el fuego interior (espiritual) no se distinguen y se representan como sinónimos. Además, el fuego universal se representa como análogo al fuego purificador en la escatología cristiana. Incluso, las propias imágenes simbólicas de "columna de fuego", de "alas de fuego", de "ángel de fuego", que se encuentran en la tradición cristiana, se basan en el mito arcaico del matrimonio sagrado entre el Cielo y la Tierra. Cabe señalar que Marína Cvetáeva sigue dicha tradición: todas sus imágenes de Fuego están relacionadas con el motivo del sacrificio. La encarnación más completa de la imagen simbólica del Fuego se encuentra en la

interpretación de la creatividad por la poeta como un sacrificio. Ya en uno de sus versos tempranos, titulado *A mis versos*... (Моим стихам...), aparece la imagen de "chispas", que se asemejan a los poemas; además, la imagen del Fuego se convierte en un componente integral de su espacio poético en el poema *No es mi tristeza, no es mi preocupación...* (Не моя печаль, не моя забота...)

Hay que subrayar que de 1914 a 1936, la poeta escribió veinte poemas, que se distinguen por la combinación de estilos literarios diferentes y en los que se borran los límites de los diferentes géneros literarios. Además, la síntesis de los componentes mitológicos, folclóricos, literarios y románticos en los poemas de esta época hace que el símbolo y el mito, en los que la vida se experimenta de forma simbólica, sean nuevos y relevantes. Entre estos poemas destacan *El hechicero* (Чародей) (1914), *Don Juan* (Дон Жуан) (1917), *La Doncella Reina* (Царь-девица) (1920), *Poema de la Escalera* (Поэма Лестницы) (1926), *Poema de la Montaña* (Поэма Горы) (1926), *El poema del Fin* (Поэма Конца) (1926), *El cazador de ratas* (Крысолов) (1926), etc.

Respecto a dos obras maestras, *Poema de la Montaña y Poema del Fin*, hay que subrayar que cada uno de ellos incluye dos planos: el autobiográfico (relacionado con el fuerte sentimiento amoroso que la poeta experimentó por el oficial ruso exiliado Konstantín Rodzévič, amigo de su marido), y el mitológico, que determina todos los paradigmas históricos y culturales y categorías ontológicas, por lo que a través de esta capa cultural de memoria, todo lo autobiográfico (concretamente el sentimiento amoroso) se convierte en algo universal. Ambos poemas se distinguen fundamentalmente por la forma de expresión del principio lírico: en el *Poema de la Montaña* se representa un monólogo lírico directo, pero el *Poema del Fin* se basa en una estructura lírico-dramática. Es necesario señalar que en el *Poema de la Montaña,* la poeta, al conservar el significado tradicionalmente romántico de la imagen de las alturas de la montaña, extiende sus fronteras mitológicas: la montaña, como fenómeno de la naturaleza pierde sus características terrenales y materiales y se convierte al mismo tiempo en la encarnación de una doble idea: la santidad y el pecado. El simbolismo de la montaña está lleno de un significado ambivalente: por un lado, es una expresión de lo supremo de la heroína lírica, pero, por otro, es un elemento del mundo "inferior" asociado con el motivo del pecado. Por lo tanto, la imagen simbólica de la Montaña se encuentra alternativamente en el contexto de las coordenadas celestiales ("los cielos del amor", "esa montaña era un universo", etc.), y en el contexto de los atributos la tierra ("como un gigante con patas de arbustos y agujas de pinos, la Montaña me agarró y ordenó: ¡espera!"). Dicha antinomia *Santidad / Pecaminosidad* adquiere en el poema un significado especial, lleno de reminiscencias mitológicas, está relacionada con los nombres de Perséfone y Atlante, que se asocian con el mito de la caída de hombre (el motivo arquetípico de violar la prohibición). Gracias a oposiciones mitológicas como *Santidad / Pecaminosidad*, *Arriba / Abajo*, la imagen simbólica de la Montaña se correlaciona con el paraíso mitológico. Al mismo tiempo, la imagen del Paraíso en el poema no está relaciona con el modelo tradicional del Paraíso-Jardín. Por lo tanto, en el

poema de Marína Cvetáeva aparece otra imagen ambivalente del Paraíso-Montaña que se representa no solo como un paraíso perdido, sino también como un paraíso pecaminoso, como el lugar peculiar de la caída del hombre. El concepto de pecado en este contexto se relaciona precisamente con la Montaña, asociada a él a través del caos (según algunas interpretaciones de la Biblia, las montañas, como otras formas de deformación de la superficie de la tierra, surgieron como resultado de la caída de Adán y Eva, cuando fueron castigados Adán y Eva, la Serpiente y la Tierra). Por lo tanto, en el modelo del Paraíso-Montaña, Marína Cvetáeva unió conceptos opuestos: la imagen simbólica de la Montaña sagrada como arquetipo extraterrestre del paraíso (en el nivel elevado, en el nivel cósmico) y la imagen simbólica de la Montaña como antípoda del Paraiso, como paraíso apocalíptico y frío, resultado de la caída del hombre.

Hay que subrayar que el *Poema del Fin* se basa en los principios de la conciencia mitológica: la propia Marína Cvetáeva explicó el contenido del poema como etapas de un "Via Crucis"[50]. Por lo tanto, en él se representan una serie de episodios que se asocian con la historia evangélica del Calvario de Cristo. Catorce capítulos del poema corresponden a las catorce paradas en la ceremonia católica del "Via Crucis", que representan los momentos del camino de Cristo al Gólgota. El significado simbólico del camino también está relacionado con el ascenso y el descenso al mismo tiempo, con el movimiento hacia el final y hacia el comienzo como el ciclo de vida y el proceso eterno de muerte y de la creación. Por lo tanto, el fin en el contexto del poema significa la separación de la heroína lírica de su amado en la trama amorosa, pero en el nivel mitológico simboliza la "explosión" de la base de la existencia, porque, según la idea clave de la poeta, el círculo de la vida que no está roto (sin principio y fin) es la desesperanza. El espacio del poema también es mitológico porque tiene parámetros fuertemente marcados por la antinomia *Tierra/Cielo, Vida/Muerte*: la muerte se representa, por un lado, como destrucción y, por otro, como resurrección y liberación suprema de los sufrimientos. Los parámetros del espacio en el poema se relacionan con la situación de la separación, que divide drásticamente el espacio de la heroína lírica y el de su amado, con esto precisamente ella experimenta más el dolor por la ruptura de las relaciones con él. Este motivo del dolor y el sufrimiento femenino se relaciona con el "texto" evangélico del Calvario y de la Crucifixión de Cristo. Los detalles del texto poético fortalecen esta asociación: la montaña del Gólgota, la palma, el clavo, la ropa rasgada y el final relacionado con la idea de la iluminación. Pero además de los motivos evangélicos, el poema incluye otras capas culturales y asociativas que tienen una gran multiplicidad y que no son fáciles de analizar por la complejidad del tejido artístico del poema, sus características de estilo y su sintaxis compleja, típica de la literatura

50. М.И. Цветаева (1999): *Избранные сочинения: в 2 т. Т. 2. Автобиографическая проза. Воспоминания. Дневниковая проза. Статьи. Эссе*. Москва: Литература; Санкт-Петербург: Кристалл. С. 167.

modernista de "flujo de conciencia". En este sentido, el *Poema del Fin* se basa en los modelos poéticos del siglo XX, cuando en el texto se utilizaba el montaje de episodios diferentes, la cadena de asociaciones complejas, la intertextualidad, el lenguaje fragmentado, etc.

El cazador de ratas (Крысолов), que se considera el poema lírico épico más complejo y misterioso de la Edad de Plata de la literatura rusa, se basa en la leyenda medieval del cazador de ratas, que salvó la ciudad de Hamelín en 1284 de la invasión de ratas y ratones. La popularidad de esta trama en la literatura de Europa occidental (Goethe, Heine, etc.) se relaciona principalmente con la multiplicidad interna de la leyenda en sí, con la pluralidad de sus interpretaciones, en las que una trama sin pretensiones se convirtió en un mito. Respecto a la interpretación poética de dicha leyenda por Marína Cvetáeva hay que destacar que en la base de *El cazador de ratas* descansa el modelo de género del misterio. La escena en el poema es la plaza, en la que se desarrolla la acción mística con sus atributos tradicionales como la combinación de lo real y de lo fantástico, la presencia de la multitud, la procesión grotesca, la síntesis de lo sublime (arte) y lo bajo (demonios / ratas). Sin embargo, es necesario recordar que Marína Cvetáeva, basándose en fuentes culturales diversas, crea su propio mito, que absorbe no solo toda su experiencia de vida personal y creativa sino también la tradición del folclore ruso. Y en este sentido, los componentes mitológico y folclórico determinan el género y la trama del poema, que permite correlacionar tanto los estratos del espacio y del tiempo, como las ideas filosóficas y estéticas sobre el mundo. Por lo tanto, las funciones que cumple el cazador de ratas en el poema y una serie de motivos que acompañan a este personaje permiten definirlo como un tipo mitológico y, al mismo tiempo folclórico. En primer lugar, el cazador de ratas, sin duda, actúa como un héroe cultural ("lucha contra los demonios inferiores, los demonios-ratas"); y al mismo tiempo, como su gemelo demoníaco (seduciendo y condenando a ratas y niños a una muerte segura). Destacamos que el arquetipo del héroe en los mitos, en los cuentos de hadas y en epopeyas heroicas desde el principio está estrechamente relacionado con el arquetipo del antihéroe, que a menudo se combina con el héroe en una persona. Dicho carácter ambivalente de la imagen del cazador de ratas lo acerca a los típicos héroes mitológicos. En segundo lugar, el cazador de ratas, en muchos aspectos, es una típica figura del pícaro o embaucador (trickster): se representa como un "mago", un tramposo que, con la ayuda de un objeto mágico —la flauta— y "de mentiras", engaña a las ratas, a los niños y a la hija del gobernador de la ciudad. En tercer lugar, el cazador de ratas se representa no solo como un embaucador, sino también, en muchos aspectos, se parece al protagonista en los cuentos de hadas rusos, Iván el tonto, que no tiene nada pero que se convertirá en el yerno del hombre más poderoso de la ciudad. En este sentido, la leyenda sobre el cazador de ratas fue para la poeta un material productivo para recrear la imagen romántica del mundo con su dicotomía y la sacralización de todo, desde lo pequeño hasta lo infinito. Eligió el principio de la ironía y del juego literario como base de la imaginación artística.

Marína Cvetáeva durante toda su vida siguió su credo, que ella misma definía del modo siguiente: "el único manual es tu propio oído y, si fuera muy necesario (?), la teoría de la literatura de Savódnik: el drama, la tragedia, el poema, la sátira"; "El único maestro es el propio trabajo". "Y el único juez, el futuro"[51].

5.12. SERGÉJ ESÉNIN

Sergéj Aleksándrovič Esénin (1895-1925), destacado poeta ruso y uno de los fundadores de la corriente de Imaginismo ruso[52], salió de la élite campesina. Llegó a Moscú en 1912. Su poesía de este periodo tenía rasgos del Romanticismo y del Maximalismo moral y su visión del mundo se caracterizaba por la combinación de estos rasgos con el Nihilismo. Creía en la noble hazaña, en la santa verdad y en la misión del poeta profeta. Cabe destacar que estos rasgos específicos de su visión del mundo influyeron sobremanera en las opiniones religiosas del joven poeta: creía en Dios y en Cristo, que para él simbolizaba la perfección. Sin embargo, en las ideas ortodoxas del poeta ya en esa etapa temprana se reflejaba la herejía. El joven poeta creía en Cristo como un genio dotado de una "mente" brillante de hombre como un alma noble, una muestra de amor por el prójimo, pero no creía en la esencia divina de Cristo. En su opinión, Cristo indicó cómo vivir, pero no dijo para qué hay que vivir. Por lo tanto, el poeta llegó a la conclusión de que la verdad de la vida está relacionada con la unidad de todo el mundo ("todos los seres humanos son un alma universal")[53]. y esta creencia posteriormente tuvo un impacto más fuerte en el contenido de su poesía. De este modo, los motivos de la poesía de Sergéj Esénin de principios de la década de 1910 son la misión sacra del poeta, la naturaleza espiritualizada, la obediencia religiosa, la peregrinación, la conciencia religiosa del campesino ruso y el amor sensual. Por lo tanto, en los versos de 1914-1916, que componen la colección de los versos tempranos *Raduníca* (Радуница) (1916), se expresó la actitud brillante y alegre del poeta hacia el mundo, que se representa como don de Dios ("Yo acepto todo y a todos, / Soy feliz y me alegro de regalar mi alma". En la visión del mundo del poeta se unieron de forma armoniosa dos temas

51. М.И. Цветаева (1999): *Избранные сочинения: в 2 т. Т. 2. Автобиографическая проза. Воспоминания. Дневниковая проза. Статьи. Эссе.* Москва: Литература; Санкт-Петербург: Кристалл. С. 89-90.

52. El Imaginismo fue una corriente poética dentro de la vanguardia rusa que surgió en Moscú tras la Revolución de 1917 con escritores como Anatólij Mariengóf, Vadím Šeršenévič y Sergéj Esénin a la cabeza, en busca de mantener distancias con el Futurismo ruso. Los imaginistas rusos creaban poesía basada en secuencias de imágenes impactantes y poco comunes. Usaron con frecuencia la metáfora, produciendo, a veces, largas cadenas de ellas en sus poemas.

53. С.А. Есенин (1999): «Письмо Панфилову Г. А., 23 апреля 1913 г. Москва», en *Есенин С. А. Полное собрание сочинений:* В 7 т. М.: Наука; Голос, 1995-2002. Т. 6. Письма. С. 35-38.

principales: el cristiano y el de la Rusia campesina, que en la poesía de Sergéj Esénin adquiere un significado filosófico y bíblico: el cosmos campesino simbolizaba para él no solo la gracia de Dios, sino también el paraíso terrenal. Así, por ejemplo, en el poema titulado *En la casa de campo* (В хате), la imagen simbólica de la Rusia campesina como mundo armonioso se crea por medio de numerosos detalles de la vida cotidiana del campo y cada detalle en la casa se espiritualiza por el poeta; la percepción del mundo campesino, que se asocia con el paraíso celestial, se recrea en otro poema "*Oh, tú, mi querida Rusia...*" (Гой ты, Русь моя родная...): "Si el ejército santo me grita: ¡Deja la Ruś, y vive en el paraíso!" Diré: "No necesito el paraíso, / Dame mi patria". Además de eso, hay que destacar que el paisaje en la poesía del joven Sergéj Esénin está espiritualizado, se distingue por el exceso de metáforas y metáforas paisajísticas se relacionan con las imágenes evangélicas.

De acuerdo con la imagen del mundo campesino armonioso y parecido al paraíso terrenal, el protagonista se representa como un pastor en el Templo de la naturaleza como en el poema *Yo soy pastor...* (Я — пастух…….). La misma palabra "pastor" adquiere en los versos tempranos un significado bíblico, lo que el propio poeta enfatizó en su tratado ético-estético, escrito en 1918, y titulado *Las llaves de María* (Ключи Марии): toda la creatividad y toda la filosofía de la vida es fruto de los pensamientos de los pastores; el pastor, como el profeta Amós, fue un "elegido"[54]. De este modo, en la poesía de la década de 1910, de Sergéj Esénin, la Rusia campesina personifica el cielo y el mundo celestial. El color azul, tradicionalmente asociado con la imagen de la Virgen en la pintura de iconos rusos, se convirtió en el color clave de sus versos tempranos. Hay que destacar que en la interpretación del tema ortodoxo por el poeta predominan los componentes lírico e impresionista. Además, en las imágenes religiosas de sus versos no hay huellas de la cultura escrita, su contenido no es un canon, sino una emoción lírica, por lo tanto, en el poema *No son los vientos los que soplan en los bosques ...* (Не ветры осыпают пущи), escrito en el género del salmo, predomina el principio lírico emocional, porque el protagonista expresa su amor sincero por la Madre de Dios.

Hay que destacar que ya en 1915, en la poesía de Sergéj Esénin apareció otro personaje principal rebelde y nihilista que reflejó la doble personalidad del mismo poeta y su visión del mundo contradictoria: en este periodo el protagonista pierde la armonía interior y el equilibrio espiritual.

Entre 1916 y 1918, el poeta creó un ciclo de poemas revolucionarios que se consideran utopías religiosas y el mito neoevangélico de la revolución rusa. En este período experimentó la influencia de R. V. Ivánov-Razúmnik, inspirador y organizador de la corriente filosófica y de la revista literaria *Los escitas* (Скифы), cuyos seguidores interpretaron la Revolución de Octubre en Rusia como un movimiento

54. С. Есенин (1920): *Ключи Марии*. Москва. Издательство «Московской трудовой артели художников слова». С. 186.

popular ruso anti-burgués y mesiánico, y estaban fascinados por la búsqueda de una nueva unidad espiritual universal (neocristiana). Sergéj Esénin participó activamente en las actividades de dicha corriente literario-filosófica y publicó sus versos en el almanaque *Escitas*, dirigido a la Rusia popular, campesina, alrededor de la cual se unieron escritores como Nikoláj Kljúev, Alekséj Rémizov, Andréj Bélyj, Valérij Brjúsov y Evgénij Zamjátin, entre otros. Bajo la influencia de estas ideas, Sergéj Esénin asoció el paraíso campesino con las ideas revolucionarias, con la nueva imagen de Rusia radicalmente transformada, lo que se reflejó en los poemas de 1916-1918. Hay que destacar que el poeta interpretó la Revolución de Febrero y la Revolución de Octubre, como campesinas y cristianas por su contenido, y entendió el objetivo de dichas revoluciones como la realización del socialismo cristiano y campesino en la tierra. En este sentido, el marxismo era una teoría ajena y extraña para él, porque el poeta percibía los acontecimientos revolucionarios ante todo metafísicamente.

Es necesario subrayar que la percepción metafísica de las revoluciones de Febrero y de Octubre por Sergéj Esénin y su interpretación según las ideas religiosas en los poemas de 1916-1918 estuvieron relacionados con las utopías que predominaban en aquella época en la cultura rusa: se trata de la idea de la era postcristiana del filósofo ruso Vasílij Rózanov, la idea mística sobre el Reino del espíritu y el Tercer Testamento del poeta y filósofo simbolista Dmítrij Merežkóvskij o de las ideas futuristas sobre el "país futuro ideal", donde triunfa la "fraternidad universal", de Vladímir Majakóvskij, etc. Por lo tanto, en los poemas religiosos y revolucionarios como *El camarada* (Товарищ), *El padre* (Отчарь), *Octoeco* (Октоих), *Aparición* (Пришествие), *Transfiguración* (Преображение), *Alteridad* (Инония), *Pantocrátor* (Пантократор) y *La paloma del Jordán* (Иорданская голубица) de Sergéj Esénin, Rusia se representa como el país "elegido" por Dios para cumplir su predestinación suprema: convertirse en el paraíso terrenal, es decir, en el paraíso campesino: *¡Hosanna en las alturas! / Las colinas cantan sobre el paraíso / Y en ese paraíso te veo a tí, mi tierra natal* (*Octoeco)* ("Осанна во вышних! / Холмы поют про рай. / И в том раю я вижу / Тебя, мой отчий край"; además, la Rusia transformada por las revoluciones le parece al poeta una nueva Nazaret: *Alégrate, monte Sion, / Derrama tu luz! / Apareció Nueva Nazaret en el horizonte*). Cabe señalar que la revolución se identifica con la Transfiguración y con la Navidad: el nacimiento de la nueva Rusia se interpreta por el poeta como un fenómeno universal. Este pensamiento herético y utópico de Sergéj Esénin se expresó de forma más expresiva en su poema *Alteridad* (1918), donde se describe la destrucción de la antigua Rusia y la vieja fe ortodoxa: en este período, el poeta deseaba ver la renovación en la ortodoxia. Sin embargo hay que subrayar que esas ideas radicales no eran políticas, sino metafísicas, que precisamente predominan en este poema, considerado el más herético desde punto de vista de la ortodoxia tradicional. Ya en el mismo título, *Инония,* neologismo inventado por Sergéj Esénin, (la raíz se relaciona con la palabra rusa *иной* que significa 'otro', 'distinto') se enfatiza el radicalismo de las ideas neocristianas: se trata de *otra* Rusia, de *otra* fe, de *otro* héroe lírico. No es casualidad que el poema esté dedicado al profeta bíblico Jeremías; en cuyo Libro, así

como en las Lamentaciones, se trata respectivamente de la destrucción de Babilonia y de Jerusalén, de la ira punitiva de Saba y de las víctimas de su ira. En el poema se describe la destrucción de la vieja Rusia y la predicción de la aparición de un país completamente nuevo, *distinto* que se llama *Alteridad*, que simboliza la Rusia transformada por las revoluciones El protagonista se representa como profeta de este nuevo país, un revolucionario místico y, al mismo tiempo, como un ángel de ocho alas aunque "habla como se habla en la Biblia", pero promete al pueblo otro tipo de Dios, más generoso y bueno. El poeta no estaba de acuerdo con los cánones bíblicos y sus ideas radicales neocristianas se relacionan con la blasfemia de la que surge el tema de *otro* Dios en la Rusia posrevolucionaria: *¡Dios, te cambiaré!*

Sin embargo, ya en 1919, el poeta escribió el poema *Las yeguas extraviadas* (Кобыльи корабли) en el que aparecen la imagen de la Rusia posrevolucionaria destruida, los motivos apocalípticos y el sujeto lírico se arrepiente y rechaza su nihilismo y afirma que vino a este mundo no para destruir, sino para amar. Por lo tanto, en este poema Sergéj Esénin negó la utopía del paraíso campesino y el radicalismo de sus ideas neocristianas. Así terminó su romanticismo revolucionario. Más tarde, en los años 1920 escribirá poemas de carácter realista sobre el destino de Rusia como *La Rusia Soviética* (Русь советская), La *Rusia que desaparece* (Русь уходящая) *Ánna Snégina* (Анна Снегина), etc.

En los años 1920 de los versos del poeta desaparecen los temas de la transfiguración religiosa y revolucionaria de Rusia y aparecen los motivos de la desilusión, de la soledad y del alejamiento de su época, que se expresan ante todo en su poema *Soy el último poeta de la aldea* (Я последний поэт деревни…) (1920). Además, en su poesía, el tema de la confrontación entre la ciudad y la aldea adquiere matices trágicos: por lo tanto, en los poemas *Canción del pan* (Песнь о хлебе) (1921) y *El mundo misterioso, mi mundo antiguo ...* (Мир таинственный, мир мой древний…) (1922) este conflicto se representa como una tragedia metafísica: la ciudad simboliza no solo el "enemigo de hierro", sino también el diablo, todo lo diabólico que destruye la naturaleza y el alma humana; en este contexto metafórico de los poemas, la victoria del "animal de hierro", se asociaba en la mente del poeta con el socialismo "sin sueños".

En 1921, frustrado con la revolución y el sistema soviético, Sergéj Esénin creó la imagen de un héroe rebelde en el poema *Pugačëv* (Пугачёв)[55], cuyo rasgo específico consiste en que en él no hay ni aventura de amor ni tampoco personajes femeninos. Además, el poeta no estaba satisfecho con la interpretación de la insurrección campesina y del carácter de su líder Pugačëv por Aleksándr Púškin en la novela histórica *La hija del capitán*, en la que, según Sergéj Esénin, Púškin no descubrió la naturaleza genial del histórico héroe rebelde. El poeta campesino

55. Emeľján Ivánovič Pugačëv (1742-1775) fue un pretendiente al trono de Rusia que lideró una insurrección de los cosacos en la época de Catalina la Grande. Fue un cosaco del Don, líder de la insurrección popular de los años 1773-1775 en Rusia.

del siglo XX representa a Pugačëv como a un genio de la insurrección popular, y describe a los compañeros del jefe de la rebelión como personalidades grandes y brillantes. En este sentido, el tema del levantamiento campesino y de la oposición popular adquirió un matiz político porque toda la atención del autor se centró en la oposición entre el poder y el pueblo, reflejó las ideas opositoras del propio autor hacia los poderes soviéticos.

El tema del conflicto entre el poder y los campesinos se convierte en clave en otra obra literaria titulada *El país de los canallas* (Страна негодяев) (1922-1923) en la que el protagonista Nómach, jefe de la rebelión campesina en la Rusia soviética, se representa, al igual que Pugačëv, como a un luchador por los intereses del pueblo y por la justicia.

Las ideas opositoras de Sergéj Esénin se reflejan también en el ciclo poético *El Moscú de las tabernas* (Москва кабацкая), compuesto por los poemas escritos durante el periodo de 1921-1924, cuyos temas clave son la soledad y la frustración del poeta y el colapso de su ideal del paraíso socialista. El protagonista de los poemas incluidos en dicho ciclo se representa como una víctima, al igual que el pueblo campesino en la Rusia soviética: lo oprimen, no lo necesita el país socialista en el que se inicia la industrialización y donde todo el mundo campesino está condenado a la muerte. Precisamente en este ciclo, el personaje principal se compara con un lobo, que es capturado por los cazadores y que, sintiendo la hora de su muerte, se lanza contra sus enemigos.

El intento de llegar a un acuerdo con sí mismo y con el mundo encontró una expresión emocional lírica en el ciclo poético *Motivos persas* (Персидские мотивы), compuesto por poemas escritos desde el otoño de 1924 a agosto de 1925. La trama romántica sobre el amor entre una muchacha del norte y un joven del sur fue tomada por Sergéj Esénin de los poemas clásicos de Púškin y de Lérmontov, sin embargo este ciclo poético se distingue por los siguientes rasgos específicos: en primer lugar, hay que destacar que en los temas, las tramas y la tonalidad de *Motivos persas* influyó ante todo la poesía medieval persa, donde la imagen de una mujer es excepcional, la belleza femenina supera a la misma naturaleza, por lo tanto en su ciclo poético Sergéj Esénin crea la imagen de la muchacha bella oriental, utilizando el exceso de metáforas y comparaciones complejas, y epítetos que se relacionan con los colores y la luz brillante. En segundo lugar, cabe señalar que la propia imagen de Persia adquiere matices simbólicos: el poeta creó en su ciclo poético la imagen de un país azul y alegre, de un paraíso inalcanzable que se relaciona más con sus sueños sobre el paraíso campesino que con la Persia real.

En enero de 1925, Sergéj Esénin escribió *Ánna Snégina* (Анна Снегина), poema de carácter realista con una trama amorosa, en la que se representan la Rusia pre-revolucionaria y la posrevolucionaria real, y que se distingue por la combinación de dos temas: el lírico y el épico. Cabe señalar que el tema tradicional del "nido de nobles" de la literatura rusa del siglo XIX se interpreta en dicho poema de modo original. La protagonista, Ánna Snegina, aristócrata de origen y de espíritu, mujer educada y delicada, con coraje, sobrevive en la época de la revolución y

acepta con tranquilidad la venganza de los campesinos y la ruina de su economía, pero sufre por la pérdida de su marido y por su despedida del protagonista, Sergéj. Además, le hace sufrir la destrucción de la cultura tradicional en la Rusia soviética; ella reflexiona sobre el destino de Rusia y sus pensamientos adquieren un matiz trágico. En su alma no hay odio, pero se conserva un sentimiento romántico hacia el protagonista, que se relaciona en el subtexto metafórico del poema no solo en el símbolo de su pasado feliz y de su amor inolvidable, sino también en el símbolo de la patria. De este modo, en la poesía de Sergéj Esénin, al igual que en los poemas de Aleksándr Blok y Ánna Achmátova, los temas íntimos, amorosos y patrióticos se unen. Hay que destacar que este poema adquiere un carácter autobiográfico, porque en el protagonista, el poeta no solo se describió a sí mismo sino que reflejó su evolución ética y estética de los años 1920, que se distingue por el desarrollo de la tradición clásica.

Es necesario destacar que los poemas tardíos de Sergéj Esénin están llenos de reminiscencias de la obra clásica de Aleksándr Púškin. Bajo la influencia del drama puškiniano *Mozart y Salieri*, escribió su último poema, titulado *El hombre negro* (Чёрный человек) (1925). Por lo tanto, Sergéj Esénin usó la misma situación que en el drama de Púškin pero la interpretó de otro modo: un hombre negro llega a la casa del personaje principal y atormenta al poeta; en el poema de Sergéj Esénin, la imagen del "hombre negro" se convierte en símbolo de la doble personalidad del poeta. Al final del poema, el protagonista logra liberarse del "hombre negro", derrotar sus propias angustias internas y conciliar en el alma sus "yo" extremos. Teniendo en cuenta el nivel simbólico se puede interpretar el final como liberación del alma de las desilusiones y de las pasiones extremas del mismo poeta y el triunfo de todo lo "puškiniano" en él: por fin acepta no solo el mundo tal y como es, sino también se acepta a sí mismo y toda su vida con las desgracias y sufrimientos, acepta su destino de poeta que, a pesar de todo, pudo conservar su don de creación.

El Realismo

La dinámica del proceso literario en la era del Modernismo no esta relacionada solo con las corrientes modernistas. En este período, el Realismo también se desarrolla intensamente. A diferencia de los escritores modernistas, que rechazaban los cánones del arte clásico y reclamaban sus principios innovadores del arte nuevo en los manifiestos y en los tratados teóricos, los escritores realistas se orientaron a la tradición clásica del Siglo de Oro de la literatura rusa. Precisamente, el gran realista del siglo XX, Maksím Góŕkij, en su artículo titulado *Destrucción de la personalidad* (Разрушение личности) (1908) enfatizó la diferencia principal entre el Realismo clásico y el Modernismo, comparando el arte clásico y el arte nuevo:

> Como ser humano, como personalidad, el escritor ruso... era un luchador honesto, un gran maestro de la moralidad... Dedicó toda su vida a los sermones apasionados sobre la verdad..., despertó la atención de los poderes hacia su pueblo. ¿Qué decía el

escritor clásico? Cree en tu pueblo, que creó la poderosa lengua rusa, cree en sus poderes creativos. Ayúdale a levantarse de genuflexión, ve con él,...[56]

Hay que destacar que las obras literarias realistas de este periodo se distinguen por la síntesis filosófica y estética, por la combinación de temas sociales y existenciales y por la búsqueda activa de la esencia humana profunda (universal).

En el realismo del primer tercio del siglo XX, los críticos literarios destacan dos tendencias principales. La primera se define como el Realismo social o sociológico (Maksím Góŕkij, Aleksándr Kuprín y otros), que se distingue por los rasgos específicos siguientes: en las obras literarias de este tipo, el proceso histórico se descubre a través de la vida cotidiana, el carácter del ser humano se relaciona estrechamente con los factores sociales e históricos. La segunda se define como el Neorrealismo y se caracteriza por una síntesis productiva de los principios del Realismo y de los descubrimientos artísticos del Modernismo. El representante brillante del Neorrealismo es Iván Búnin, en cuyas obras literarias se destruyen los límites tradicionales del tiempo y del espacio, el mundo visible se expande hacia el universo, el tiempo real, hasta la eternidad, y por lo tanto, se deforma el estilo objetivamente realista de la narración y la estructura de las imágenes[57].

5.13. IVÁN BÚNIN

La vida creativa de Iván Alekséevič Búnin, (1870-1953), primer escritor ruso ganador del premio Nobel de Literatura, en 1933, está dividida por la Revolución de Octubre en dos partes iguales: treinta y tres años de la vida en el país (su primer poema apareció en la prensa en 1887) y la misma cantidad de años en la emigración forzada. El talento de Iván Búnin y los rasgos específicos de su visión del mundo ya se habían manifestado en su prosa temprana, concretamente en la novela *Las manzanas Antónov* (Антоновские яблоки) (1900), en la que predomina la sensación de belleza y pureza de la vida cercana a la naturaleza. Hay que destacar que la naturaleza en la prosa del escritor es una imagen clave y siempre se representa como un fenómeno activo y efectivo, que influye fuertemente en la existencia del ser humano y determina sus puntos de vista sobre la vida y sus acciones. Esta percepción subjetiva de la naturaleza y el optimismo vital al final de la novela se reflejan ante todo en el monólogo emocional, lleno de alegría y de felicidad. Así, en su obra literaria temprana se establecen los componentes más importantes de su prosa como: el carácter lírico del estilo, las imágenes simbólicas y el exceso de detalles

56. *Максим Горький. Разрушение личности* : http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/articles/article-343.htm

57. Referencia: В.А. Келдыш (2000): «Реализм и неореализм», en *Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов).* В 2 кн. Кн. 1 / Отв. ред. В.А. Келдыш. Москва. Наследие. С. 285.

de la naturaleza y de la vida. Además, hay que destacar otro rasgo específico de su prosa: en sus novelas a menudo no hay ninguna trama estable, no suceden eventos, no hay conflictos tradicionales porque Iván Búnin ante todo busca la expresión del flujo de la vida, que le encanta y le hipnotiza. Este flujo a menudo se representa en su obra como caleidoscopio de las pequeñas cosas de la vida que, sin embargo, provocan las profundas generalizaciones filosóficas. De este modo, el realismo del escritor se enriquece con la visión impresionista, expresada en la paleta de colores y de matices múltiples de colores de la naturaleza, y en las comparaciones inesperadas que reflejan la agudeza de la percepción sensual no solo de los colores, sino también de los aromas y sabores de los objetos y fenómenos naturales.

Entre sus obras tempranas destacan las novelas *La aldea* (Деревня) (1910) y *El sequedal* (Суходол) (1911), en las que aparece la imagen impresionante de la desintegración de las relaciones tradicionales del mundo campesino, que constituía la base de la Rusia prerrevolucionaria: en ese período, los campesinos constituían el 82% de la población del país. Además, ya en *La aldea* se refleja un nuevo tipo de línea narrativa: en dicha novela no hay trama clásica con sus componentes tradicionales ni descripciones objetivas de los hechos; sin embargo, un lugar importante ocupa el material extraordinario que no se relaciona con la trama sino con el flujo de la vida cotidiana, lleno de una gran cantidad de detalles, que provocan asociaciones, diferentes. En *La aldea* se reflejan los protagonistas (los hermanos Krásov) pero la imagen principal es el estilo de vida cotidiana y de la vida rusa, en general. Precisamente este interés del escritor determina la composición de la novela, que consta de tres partes. La primera está dedicada principalmente al rico comerciante Tíchon Krásov, la segunda, a su hermano, Kuźmá, que se distingue de Tíchon por sus búsquedas espirituales y se representa como buscador de la verdad; en la tercera se unen dos líneas narrativas relacionadas con los destinos de estos dos hermanos y el mismo pueblo, que se llama Durnóvka, adquiere matices simbólicos, convirtiéndose en la imagen principal de la tercera parte de la novela. Hay que subrayar que la simplicidad de la trama principal se combina en *La aldea* con un subtexto bastante complejo: en la novela, las impresiones diversas, las sensaciones instantáneas, los detalles de la vida cotidiana, los encuentros, las disputas ideológicas, las ideas sobre la tierra, la guerra, la revolución, las dudas, las decepciones y las esperanzas entran en el flujo de recuerdos de los protagonistas, creando líneas narrativas más expresivas, líricas y emocionales.

Es necesario prestar atención a otro rasgo específico del método artístico del escritor que se refleja en *La aldea*: Iván Búnin describe correctamente la atmósfera histórica después de la primera revolución rusa pero rechaza el determinismo social y no relaciona el carácter humano de forma estricta con la situación histórica y social. No es casualidad que los protagonistas, tan diferentes por sus pensamientos y sentimientos, como Tíchon y Kuźmá Krásov, se representan como hermanos. Por lo tanto, Iván Búnin es más propenso a pensar que en la mente del ser humano influyen más las personas que lo rodean que los obstáculos sociales e históricos. El mismo escritor más tarde en la novela autobiográfica *La vida de Arséńev* (Жизнь

Арсеньева) (1930) escribió directamente sobre esto: "Todos los destinos humanos se forman aleatoriamente, dependiendo de las personas que los rodean... Así se formó mi juventud, que determinó todo mi destino"[58].

En la comprensión de la aleatoriedad como manifestación de una regularidad universal, Iván Búnin se orienta a la concepción ética filosófica de Lev Tolstój, reflejada ante todo en su novela épica *Guerra y paz*, aunque la interpreta de manera diferente a través del prisma de la naturaleza del carácter nacional ruso. En *La aldea* y en *El sequedal*, el carácter nacional ruso se representa como contradictorio e irracional; en este sentido, el autor describe no solo la crisis social histórica sino la de la conciencia nacional. El propio Iván Búnin en su artículo *¿Existirá o no Rusia?* (Будет ли существовать Россия?) enfatizó lo siguiente: "En la revolución, estamos acostumbrados a ver la crisis del poder, pero no la crisis de la conciencia nacional"[59].

Si en *La aldea* y en *El sequedal*, el escritor se concentra en la irracionalidad y la imprevisibilidad del comportamiento del hombre ruso, destacando el carácter impulsivo de sus acciones y su desprecio por las comodidades y los beneficios de la vida cotidiana, en otras novelas de este periodo como *El grillo* (Сверчок) (1911), *El patio alegre* (Веселый двор) (1911), *Záchar Vorobëv* (Захар Воробьев) (1912), *La mala hierba* (Худая трава) (1913) Iván Búnin descubre los rasgos positivos del carácter nacional ruso, así que dicho carácter se representa como una combinación compleja de rasgos contrapuestos. Hay que destacar que en este período al escritor le atrae no solo el tema de Rusia sino también el de Oriente, que se refleja primeramente en sus ensayos titulados *La sombra del pájaro* (Тень птицы) (1908), *El Templo del Sol* (Храм солнца) (1909) y después en tres obras literarias clave, en los que los motivos orientales adquieren profundidad filosófica: se trata de la narración *Los hermanos* (Братья) (1914), escrita bajo la fuerte impresión de su viaje al Ceilán británico, la novela *El señor de San Francisco* (Господин из Сан-Франциско) (1915), cuya trama exterior, en palabras del propio escritor, se relaciona con el título de la novela *Muerte en Venecia* de Thomas Mann[60], y la novela *Los sueños de Čang* (Сны Чанга) (1916), en la que el personaje principal es el perro chino Čang. Estas tres obras se pueden unir por su estilo común y por los motivos orientales, que se reflejan de forma directa o indirecta a través de imágenes mitológicas, y por la concepción filosófica del autor. En primer lugar hay que subrayar que el tema de Oriente se convierte en el tema del Cosmos y en el del ser humano como la criatura del Cosmos que está al unísono con los fenómenos del Universo pero a menudo olvida su naturaleza divina y su predestinación suprema. En segundo lugar,

58. И.А. Бунин (2001): *Жизнь Арсеньева : Рассказы* Москва. Издательский Дом Синергия: Моск. учеб. С. 205.

59. И.А. Бунин (2000): «Публицистика 1918-1953 годов». ИМЛИ РАН. Москва. Наследие. С. 105.

60. И. Бунин (1966): Собрание сочинений, том 4. М.: Художественная литература. С. 483-488.

Los hermanos, El señor de San Francisco y *Los sueños de Čang,* se unen por la combinación de motivos filosóficos y budistas por la imagen simbólica del Océano, que desempeña un papel importante en la novela *El señor de San Francisco* y su significado simbólico se subraya desde el principio en el epígrafe que se relaciona con el fragmento del Apocalipsis de San Juan, sobre la ciudad de Babilonia, castigada por sus pecados. Además, el protagonista, el señor de San Francisco, al igual que su muerte inesperada, adquieren un significado simbólico: carece de nombre; al final de su vida hombre rico señor decide disfrutar de un viaje a Europa, pero en un hotel de lujo fallece inesperadamente y en la interpretación de Iván Búnin, su camino de regreso primeramente en una caja de soda y luego en un ataúd negro que se encuentra en la bodega oscura del mismo crucero se convierte en la imagen grotesca que simboliza "la gran humillación, la gran ignorancia humana". Es necesario destacar también el nombre simbólico del crucero, *Atlántida* que se percibe en el contexto metafórico de la novela como una amenaza y una predicción de la muerte en las profundidades del Océano. *El señor de San Francisco* se basa en una antítesis metafísica: por un lado, aparece la imagen del Océano que se percibe como símbolo del Universo y de las fuerzas irracionales supremas, y, por otro, se halla el mundo paralelo terrenal en el que se encuentran el señor de San Francisco y otros representantes de la sociedad burguesa, próspera, alegre y que disfruta la vida de lujo. La vida llena de ociosidad y riqueza a bordo del crucero y en el hotel de lujo se refleja en el exceso de detalles expresivos: en las descripciones de los baños, del vestuario, de las mesas con abundante comida y de los entretenimientos. En la novela a los pasajeros del crucero *Atlántida* siempre les acompaña la imagen del Océano terrible que amenaza con la muerte, pero ellos sin pensar en él, seguían divirtiéndose y disfrutando de la vida ociosa. En este sentido, la descripción de la oscura bodega del crucero, en la que se encuentra el ataúd negro del señor de San Francisco, adquiere un significado simbólico y se asocia con el infierno. Además, al final de la novela, el Océano se representa como un fenómeno amenazante del Caos prístino. Así, por medio de imágenes simbólicas en la novela aparece no solo la antítesis metafísica de las imágenes del barco *Atlántida* y del Océano, sino también la comparación simbólica de *Atlántida* con el Diablo, que enfatiza el significado del epígrafe y de los motivos bíblicos, en general: en la interpretación filosófica de Iván Búnin, el barco *Atlántida* se convierte en símbolo del Apocalipsis de la civilización terrenal en la que predominan las fuerzas diabólicas y el Océano simboliza las fuerzas supremas que castigan el mundo terrenal pecaminoso.

Entre las obras literarias con motivos orientales del escritor destacan también la novela *Los sueños de Čang*. La imagen del perro Čang continúa la línea animalista de la literatura rusa, de novelas como *Kaštanka* (Каштáнка) de Antón Čéchov y, especialmente, *Historia de un caballo* (История лошади) de Lev Tolstój, pero la imagen de Cholstomér en la novela de Lev Tolstój, a pesar de todo su antropomorfismo se considera la "historia del caballo". Sin embargo, *Los sueños de Čang* es la historia del dueño del perro que pertenece al capitán del barco y el perro Čang es su doble, una especie de máscara suya, escrita con una habilidad extraordinaria.

Hay que destacar que en la propia trama de *Los sueños de Čang*, que narra el destino del perro, que fue vendido por un chino al capitán y que está dotado de una capacidad de reflexión humana, transmitida por medios de alta poesía, se refleja la fe budista en la capacidad del alma de aparecer en la tierra en diferentes reencarnaciones. En este sentido, *Los sueños de Čang* puede considerarse un descubrimiento artístico original, que abrió los nuevos recursos del arte a la literatura rusa del siglo xx. El protagonista de dicha novela, el capitán (que, al igual que el de *El señor de San Francisco*, carece de nombre) y cuyo mundo interior se refleja a través de la percepción del perro Čang, se representa como una persona reflexiva y su tragedia existencial se relaciona con la vida íntima: el fuerte amor por la esposa, la traición, los celos y el disparo a su esposa se convierten en los acontecimientos clave que se interpretan en un contexto budista más amplio, donde el motivo clave se relaciona con el concepto budista del exceso de perniciosos deseos que llevan al ser humano al fracaso existencial, pero este motivo no se expresa directamente sino en forma de sueños y de alucinaciones del perro Čang. Hay que destacar que en la imagen del capitán se enfatiza la soberbia y el deseo insaciable de ser feliz: lograr el cumplimiento de sus deseos significa para él sentir que la vida es hermosa, ser feliz. El capitán se pregunta a sí mismo: "¿Es oscuro y malo este camino o al contrario?" La reflexión constante del capitán lo lleva a la comprensión de dos verdades ("la vida es asombrosamente hermosa" y "la vida parece buena solo para los locos"), que en la concepción del mundo de Iván Búnin son trágicas por su constante oposición entre sí. Al principio de la novela parece que aparentemente gana la primera verdad: el capitán dice que es insaciable en su deseo de disfrutar la felicidad (que, según el concepto budista, provoca grandes problemas), pero hasta el momento de la traición por su esposa, era feliz. Por lo tanto, este exceso de los deseos y la fuerza redundante del amor terrenal pone al capitán en un callejón sin salida ante la vida, le hace reconocer la segunda trágica verdad. En este sentido, el episodio siguiente adquiere un significado simbólico: por culpa del capitán borracho, el barco choca contra los arrecifes submarinos y naufraga; en el subtexto metafórico de la novela este episodio simboliza el fracaso existencial del capitán. El motivo del Océano también desempeña un papel importante en el subtexto simbólico de la novela: el Océano se opone a todo lo vivo, simboliza el horror existencial ante las fuerzas irracionales que dirigen la vida del ser humano. Tras sufrir el fracaso existencial, el solitario capitán empieza a percibir la vida como "un día aburrido e invernal en una taberna sucia, y nada más", por lo tanto su filosofía de vida adquiere un carácter absolutamente pesimista: "La gente vive en todas estas mentiras y tonterías: no tienen Dios, ni conciencia, ni un propósito razonable de existencia, ni amor, ni amistad, ni honestidad, ni siquiera compasión"[61]. La peculiaridad de esa novela consiste en que estas reflexiones pesimistas del capitán influyen en la mente del perro y Čang

61. *Иван Бунин. Сны Чанга.* https://ilibrary.ru/text/1177/p.1/index.html

empieza sentir y pensar como su dueño y poco a poco empieza a sentir el horror existencial; de este modo, la vida de Čang se convierte en una alternancia de alegría y dolor, de dolor y deleite. El punto culminante de esa novela se relaciona con la muerte del capitán, en este momento trágico Čang siente "como si se convirtiera en piedra", y deja de sentir hasta el horror existencial. Estos inusuales sentimientos del perro sorprenden a su nuevo dueño que es el artista. Sin embargo al final, el autor le da a Čang la clarividencia que no le dio al capitán: el perro Čang llega a la conclusión de que "¡Oh, no, no, no, hay otra cosa en la tierra, una tercera verdad, que yo desconozco!".

El interés del escritor por los problemas existenciales y el deseo de expresarlos de modo innovador se refleja en *La vida de Arséńev* (1928-1933; 1939), novela lírico-filosófica de carácter autobiográfico, escrita en la emigración. Esta obra se distingue por el sincretismo de géneros diferentes, su estilo narrativo fragmentado y el método del montaje de los episodios diversos. Como destacó Lídija Kolobáeva, Arséńev, el protagonista, es indudablemente cercano al autor, y esto hace que la novela sea autobiográfica y lírica. Sin embargo, en ella no hay ninguna sucesión de acontecimientos, no hay cronología del tiempo ni del espacio, en este sentido "el personaje principal de la novela es el flujo de la vida, la fuerza omnipotente de la existencia humana"[62]. Hay que subrayar que en la imagen de este flujo, el autor, con increíble maestría, combina las descripciones concretas del mundo real con las reflexiones filosóficas sobre los problemas existenciales como el papel del tiempo y la eternidad en la existencia humana, el intento de superar el tiempo en la memoria, la muerte y la "liberación" de ella y la esencia trascendental del ser humano. En este sentido, precisamente el flujo de imágenes de la visión interna del protagonista, su imaginación desarrollada, el trabajo del alma y su reflexión unen los episodios fragmentados y determinan la estructura de la composición en la novela, cuya construcción se fija por las imágenes figurativas de la memoria, de la contemplación y de la imaginación. Su estilo narrativo se basa en el montaje de los recuerdos del protagonista sobre su juventud; en la imagen del personaje central, el autor trata de reflejar los orígenes de la "poesía del alma y de la vida". El principio de este proceso creativo se considera la inclusión de dicho personaje en el mundo infinito. El motivo de la infinidad, expresado en la poesía simbolista del siglo XX, desempeña un papel clave en la novela *La vida de Arséńev.*

En 1940, Iván Búnin creó su obra maestra, el ciclo de cuentos *Alamedas oscuras* (Темные аллеи) (1943), en el que el amor se convierte en el tema clave. En las historias de amor de este ciclo se refleja toda la riqueza de matices de los sentimientos amorosos: en *La musa* (Муза), los caprichos del amor, su variabilidad impredecible y la inexplicabilidad de los cambios en los estados de ánimo de los

62. Л. Колобаева (1998): «От временного к вечному. Феноменологический роман в русской литературе XX века» , *Вопросы литературы.* № 3. С. 137.

enamorados se representan como la esencia libre del amor, que está fuera de las categorías del bien y del mal y que es similar a la inspiración creativa; en otro cuento, titulado *En París* (В Париже), el amor se entiende como la espera eterna del milagro; en la narración *Zójka y Valérija* (Зойка и Валерия) se describen los matices del sentimiento amoroso que experimenta el protagonista al mismo tiempo hacia dos mujeres; en la narración *Lunes Santo* (Чистый Понедельник), el sentimiento amoroso del personaje principal y de su amada se equilibra en la frontera entra las tentaciones viciosas y la santidad; en *Alamedas oscuras*, que tiene el mismo título que el ciclo y desempeña el papel principal, el amor se representa como destino, como predestinación irracional, que no depende de la voluntad del ser humano. Según la interpretación del amor por el autor, la aparición de este sentimiento fuerte e íntimo es incomprensible, como una casualidad, y es inevitable, como la muerte; uno de los grandes misterios del amor es su conexión oculta con la muerte, una especie de alianza y rivalidad con ella. Por lo tanto, el final de muchas historias se relaciona con la muerte inesperada de los personajes principales (*En París, Natalí y otras)* o con los suicidios de un héroe o heroína por el amor no correspondido (*Zójka y Valérija, Gálja Gánskaja*, etc.). Según la concepción del amor de Iván Búnin, este sentimiento es una de las formas supremas de la existencia humana, por eso la materia de la vida, que ha alcanzado la tensión máxima, a menudo no puede soportar la fuerza irracional del sentimiento amoroso y se rompe.

Cabe señalar que en todo el ciclo *Alamedas oscuras* predomina la poetización del fenómeno del amor que se crea a través del lirismo interior del texto y de las imágenes de la belleza de la naturaleza, percibida por los personajes principales, de las imágenes simbólicas del cielo, de las estrellas, del universo que se repiten en los cuentos de dicho ciclo. Estos medios artísticos ayudan al autor a expresar la idea clave sobre la eternidad del amor: el amor en la comprensión del autor de *Alamedas oscuras* se une a lo eterno, no porque se repita de siglo en siglo en todas las generaciones de la raza humana, sino porque no desaparece de la conciencia, de la memoria del ser humano o del "tiempo interior" y, por lo tanto, lleva en sí mismo un componente sobrehumano, supremo, que descubre en el alma del ser humano algo del "árbol de Dios", algo divino.

En los últimos años, Iván Búnin se dedicó a escribir ensayos filosóficos literarios como *La liberación de Tolstój* (Освобождение Толстого) (París, 1937), *Sobre Čéchov* (О Чехове) (Nueva York, 1955) y otros ensayos sobre otros escritores de su época *Recuerdos* (Воспоминания) (París, 1950).

5.14. MAKSÍM GÓŔKIJ

Maksím Góŕkij (1868-1936) (pseudónimo utilizado por Alekséj Maksímovič Peškóv) joven contemporáneo de Lev Tolstój y Antón Čéchov, fue la figura más grande del movimiento literario del primer tercio del siglo XX; recibió el reconocimiento mundial y unió los siglos XIX y XX. El nombre de Maksím Góŕkij se asocia

con la mentalidad nacional de la literatura rusa, sobre lo que el poeta simbolista Aleksándr Blok dijo: "… Si existe un concepto real "Rusia" o mejor "Ruś", entonces a Góŕkij en gran medida se le puede considerar la persona con la que mejor se asocia este concepto"[63].

Hay que destacar que la cuestión del método artístico de Maksím Góŕkij sigue siendo discutible: unos críticos literarios enfatizan la combinación de Romanticismo y del Realismo en la obra del escritor, otros subrayan que su evolución se formó a partir de la filosofía de la naturaleza o de la cosmología del paganismo eslavo y a través del desarrollo de la simbología cristiana (Hombre-Universo-Dios), hacia la creación de mitos sobre el nuevo hombre y la sociedad popular justa[64].

De este modo destacan el desarrollo constante y la combinación de tendencias subjetivas, románticas y objetivamente realistas, que componen el método artístico del escritor. Realmente la unidad de las tendencias realistas y románticas en su obra determina su método artístico: el descubrimiento de la personalidad en el ser humano corriente que no pertenecía a los círculos culturales e intelectuales motivó a Maksím Góŕkij a utilizar las técnicas del Romanticismo, que permiten penetrar en el mundo del alma humana. Además, el escritor interpreta en sus obras tempranas la personalidad heroica del luchador como personaje romántico: el propio Maksím Góŕkij lo enfatizó así: "Todo el universo se encuentra en mí, yo combino todo en mi alma: todos los horrores, las perplejidades, todos los dolores y las alegrías de la vida"[65].

Sin embargo, hay que subrayar que el romanticismo de Maksím Góŕkij era cualitativamente un nuevo fenómeno estético. Los componentes éticos y estéticos nuevos como el énfasis optimista, la sensación más ingenua de la alegría de la vida, la forma más clara y accesible a las masas de la expresión de estos sentimientos, etc., reflejaron un gran cambio en la psicología social durante el desarrollo del movimiento revolucionario de los trabajadores. Al escritor le interesa no solo un tipo social, sino los rasgos específicos de la personalidad del ser humano que proviene del pueblo, de las masas. Por primera vez precisamente en la obra de Maksím Góŕkij aparece no solo la afirmación de un mundo ideal, que se opone a la realidad, sino la poetización de la voluntad creativa de las masas de transformar esta realidad imperfecta en algo mejor. En las narraciones de la década de 1890, el escritor descubre no los conflictos sociales sino los éticos (el choque entre la bondad y la maldad, la verdad y la injusticia, etc.). Pero los ideales del escritor mismo se representan todavía de modo abstracto. En su opinión, el objetivo del arte es "enriquecer el espíritu del hombre, fortalecer su fe, esperanza y amor"[66].

63. *А. Блок о литературе*. Москва.Художественная литература. 1980. С. 40.

64. Véase: Л.А. М. Спиридонова (2000): «Горький – мыслитель. Художник. Человек (к выходу первых томов «Писем» М. Горького)», en *Максим Горький на пороге XXI столетия. Горьковские чтения–98. Материалы Международной конференции.* Том 1. Н. Новгород. С. 17.

65. *Максим Горький. Заметки о мещанстве*: http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/articles/article-354.htm

66. *Максим Горький. Заметки о мещанстве*: http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/articles/article-354.htm

En las personas reales, que provienen del pueblo, Maksím Góŕkij descubrió el hermoso mundo espiritual de la personalidad, que respondía al ideal romántico del propio escritor, por eso, creó un espacio extraordinario, misterioso y hermoso en el que aparecen el mar furioso, las tormentas de lluvia, el brillante, etc. Hay que destacar que el mar, el cielo, la extensa estepa se representan como espacios infinitamente expansivos, que adquieren significados ocultos simbólicos, se convierten en fuente de autoconciencia nacional y de percepción del mundo. La imagen del espacio infinito en las narraciones románticas de Maksím Góŕkij se correlaciona con las ideas de filósofos rusos como Nikoláj Berdjáev y Geórgij Fedótov, que relacionaban la peculiaridad del alma rusa con sus aspiraciones hacia los espacios lejanos e infinitos y las alturas. De ahí surge la imagen del narrador peregrino en las narraciones del escritor, en las que se reflejan los estereotipos del comportamiento del hombre ruso en la imagen del viajero, y sobre todo el viajero narrador, que está abierto a todo el mundo y a la gente[67].

Es preciso señalar que en las narraciones románticas como *Makár Čudrá* (Макар Чудра) (1892), *La vieja Izergíl'* (Старуха Изергиль) (1894-1895) y *Čelkáš* (Челкаш) (1895) la descripción de los sentimientos extraordinarios y las fuertes pasiones, que siguen siendo el medio romántico de reflejo de la personalidad de los personajes, se combinan con la representación objetivamente épica de la vida real, con la veracidad de los diálogos, con las escenas de la vida cotidiana, etc. Este rasgo especial del método artístico del escritor se refleja ante todo en la narración titulada *Čelkáš*, en la que el hombre vagabundo marginal, que se llama Čelkáš y que vive en los fondos bajos de la sociedad, se opone a la vida cotidiana, se representa como una figura positiva que posee una gran personalidad y en gran medida refleja el ideal romántico de la libertad interior. En esta narración aparecen temas tradicionales del Romanticismo como el de la soledad existencial y el de la oposición del protagonista a todo el mundo material. Este conflicto insoluble entre el personaje principal y la sociedad se subraya por medio de la imagen simbólica del mar: el mar infinito y poderoso se convierte en la narración en símbolo de la libertad; en su descripción se reflejan los mitos cosmogónicos, que devuelven a los lectores a los fundamentos del universo; solo Čelkáš es capaz de apreciar el poderoso fenómeno de la naturaleza como el mar, que le purifica de la maldad de la vida y le da luz a sus sueños supremos.

Un paso importante en el camino hacia el Realismo de nuevo tipo fue la novela *Fomá Gordéev* (Фома Гордеев) (1899), que se considera la obra literaria madura de Maksím Góŕkij, y en cuyo centro se encuentra el protagonista rebelde, Fomá Gordéev, que se contrapone a la sociedad burguesa y que tiene un destino extraordinario. El autor subraya el carácter de este personaje; la sed de protesta activa en

67. Véase: А.Б. Удодов (1999): *Феномен М. Горького как эстетическая реальность: Генезис и функционирование (1880-е – начало 1890 годов)*. Воронеж. Издательство Воронежского университета. С. 107, 117, 121.

la imagen del protagonista se refleja no solo el esplendor del titanismo romántico, sino también en las ideas filosóficas influyentes de su época. No es casualidad que el crítico literario Valentín Katáev subrayara que, al crear las imágenes de los protagonistas rebeldes e independientes que tienen mucha personalidad, el joven Maksím Góŕkij se basaba no solo en el concepto de superhombre de Friedrich Nietzsche, sino también en las ideas de Thomas Carlyle, autor del libro *On Heroes, Hero-Worship, and The Heroic in History* (la traducción de este libro al ruso se publicó en 1866 y en 1891)[68]. Estos rasgos específicos se reflejan también en el poema *El hombre* (Человек) (1903).

A principios de los años 1900, Maksím Góŕkij se dedica al teatro y escribe *Pequeños burgueses* (Мещане) (1901), *Los bajos fondos* (На дне) (1902), *Los veraneantes* (Дачники) (1904), *Los hijos del sol* (Дети солнца) (1905), *Los bárbaros* (Варвары) (1905) y *Los enemigos* (Враги) (1906). Entre estas obras de teatro destaca el drama social filosófico *Los bajos fondos*, donde el tema social del "fondo" de la vida que predominaba en las narraciones tempranas, adquiere un significado profundamente filosófico. Por un lado, el género de esta obra se define como un drama social filosófico, y, por otro, se considera una versión de las visiones existenciales del mundo del propio autor. La soledad, la pobreza y el rechazo social constituyen la situación existencial a través de la cual el escritor trata de descubrir la esencia del ser humano: a través del análisis profundo de los obstáculos sociales e históricos Maksím Góŕkij refleja lo existencial en el ser humano. La peculiaridad de esta obra consiste en la ausencia de la trama tradicional, además, tampoco hay nudo típico, ni tampoco desenlace, ni catarsis en el drama, pero aumenta la tensión intelectual; la voluntad de los personajes principales está dirigida no tanto a la acción, cuanto a la cognición y a la autoconciencia. Se puede decir que Maksím Góŕkij creó una obra filosófica por el contenido de las disputas y por la problemática, e intelectual por su influencia en la mente de los espectadores.

Entre sus obras en prosa de los años 1900 destaca la novela titulada *La madre* (Мать) (1906), en la que se reflejaron los acontecimientos revolucionarios de principios de siglo XX. Respecto a la protagonista, Pelagéja Nílovna, el mismo Maksím Góŕkij en una carta a M. M. Vónsik (Čeremcóva) a principios de 1930, respondiendo a la pregunta: "¿existió o no Nílovna en realidad?", dijo: "Sí, en la preparación de la revolución, en el "trabajo clandestino" participaron también las madres. Conocí a una anciana, la madre de un trabajador revolucionario, que bajo la apariencia de una vagabunda, llevaba la literatura revolucionaria a las fábricas... Madres así las había con frecuencia..."[69]. Por lo tanto, la credibilidad de los eventos representados en la novela no es cuestionable. El primer capítulo, en el que se describe la vida

68. В.Б. Катаев (2000): «Реализм и натурализм», en *Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов)*. В 2 кн. Кн. 1. / Отв. ред. В.А. Келдыш.Москва. Наследие. С. 213.

69. *Письмо Максима Горького М.М. Вонсик (Черемцовой)* http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/pisma/pisma.htm

cotidiana del barrio Slobódka en el que viven los trabajadores, se convierte en un componente importante de la estructura de la obra y refleja la idea principal de la protesta activa contra los obstáculos sociales insoportables. En este fragmento de la novela, casi todas las palabras están llenas de connotaciones semánticas importantes, además, los epítetos, las personificaciones, las comparaciones y las metáforas desempeñan un papel especial. Por ejemplo, el aire en Slobódka es *humoso, sucio*; las casas de los trabajadores son *pequeñas y grises*; los propios trabajadores son *sombríos* y huyen de sus casas, como *cucarachas asustadas*. La mañana está marcada por la *oscuridad fría*, el camino está *sucio*, las fábricas se representan como *altas celdas de prisión*. El ciclo de la vida rutinaria de los trabajadores se refleja breve y expresivamente: *cuando los trabajadores volvían a casa, empezaban a pelearse con sus esposas*; los jóvenes, por lo general, se reunían en las tabernas o en las fiestas, *tocaban la armónica, cantaban canciones obscenas, feas, bailaban, decían tacos y bebían alcohol, luego, se peleaban entre sí por trivialidades con la ira de las bestias*. Con ayuda de estos medios artísticos, el autor de manera convincente crea este ambiente sofocante con la sensación de una fatiga mortal, una ira perdurable, una crueldad brutal, una vida sin sentido, casi animal y la conclusión principal del primer capítulo no expresada por el escritor, pero formulada por el lector resulta la siguiente: ¡no se puede vivir así! Cabe señalar que el primer capítulo, como exposición de la novela, resultó conciso, lleno de ideas clave del autor y necesario para expresar la protesta social. Además, en el primer capítulo se reflejaron de forma clara los rasgos específicos del Realismo de Maksím Góŕkij que rechazó de manera objetiva la descripción de la vida cotidiana a favor de una síntesis filosófica y estética generalizada. Ya al final del primer capítulo en el texto de la novela aparecen las primeras menciones sobre las personas "extrañas", los revolucionarios, que a veces decían "algo inesperado y nuevo" en Slobódka. Cabe señalar que el autor no describe cómo Pável, hijo de Pelagéja Nílovna, se encontró con los revolucionarios, pero es probable que el descontento con la vida sin sentido determinara su decisión de acercarse a ellos. Se unió a los socialistas, entró en su círculo y, por lo tanto, eligió así su camino de vida. En la novela adquiere gran importancia un fragmento clave en el que Pável trata de explicar a su madre lo que estaba haciendo y subraya que *el corazón de la madre se dio cuenta de que su hijo estaba condenado para siempre a algo secreto y terrible.* Aquí es muy importante la frase "*el corazón de la madre se dio cuenta*": ella no entendía a lo que se dedicaba el hijo, no podía comprender las ideas previas de la nueva doctrina revolucionaria, pero sintió que el camino de Pável era peligroso. La verdad de la lucha de clases, entendida por Pável, se convirtió en la verdad de su madre, que era una mujer humillada y no educada, pero a pesar de los obstáculos precarios y dramáticos de su vida, ella pudo conservar su alma viva. En este sentido, la historia trágica de la madre y del hijo Vlásov adquiere un significado humano más profundo: se trata del culto de la maternidad como principio creador de la vida, por lo tanto el sentido de la madre se convierte en el principal factor decisivo en su participación en el movimiento revolucionario. Una actitud más consciente hacia este trabajo clandestino se desarrollará más tarde

en el proceso de su evolución espiritual. Hay que destacar que en la novela se refleja el fenómeno del evangelismo literario: Maksím Góŕkij usó imágenes bíblicas, comparó a los héroes principales con los ángeles y luego con los apóstoles, a la manifestación política del 1 de mayo la llamaba la "procesión con la Cruz", etc., además cabe señalar que en la primera edición de la novela los pensamientos y las reflexiones de Pelagéja Nílovna sobre temas religiosos ocupaban un espacio mucho mayor; fueron reducidos por el autor solo en 1922. En este sentido, Maksím Góŕkij unió en su novela los postulados cristianos con los ideales comunistas, por eso, *La madre* se relaciona con la génesis del realismo socialista y se considera la primera obra literaria del realismo socialista temprano[70].

A principios de la década de 1920, Maksím Góŕkij continúa trabajando en la trilogía autobiográfica: escribe *Mis universidades* (Мои университеты) (1923) y el libro *Cuentos autobiográficos* (Автобиографические рассказы) (1923). Pronto ven la luz el libro *Apuntes del diario*. *Memorias* (Заметки из дневника. Воспоминания) (1924) y *Cuentos de 1922-1924* (Рассказы 1922-1924 гг.) (1925), en los que se refleja el interés del escritor no solo por las realidades de su época histórica, sino también por las ideas filosóficas de Fëdor Dostoévskij, y por los conceptos filosóficos de la época representados por los filósofos Nikoláj Fëdorov, Nikoláj Berdjáev, entre otros. En 1925, el escritor publica la novela titulada *La casa de los Artamónov* (Дело Артамоновых) que refleja la historia de la vida de tres generaciones de la familia Artamónov, que abarcó un enorme período de la historia del Capitalismo de Rusia: de 1863 a 1917.

Cabe señalar que en 1920, Maksím Góŕkij trató de comprender los acontecimientos revolucionarios en Rusia a través del pasado en la tetralogía titulada *La vida de Klim Samgín* (Жизнь Клима Самгина), en la que estuvo trabajando desde 1925 hasta 1936. El plan de esta obra épica fue grandioso: presentar la vida espiritual de los intelectuales rusos a través del panorama de la vida de toda Rusia durante cuarenta años, desde los años 1880 del siglo pasado hasta 1917, desde el momento del asesinato del zar Alejandro II hasta el colapso de la monarquía rusa en 1917. En la novela se analizan cuestiones tradicionales para la cultura rusa como: los intelectuales y la revolución, el pueblo y los intelectuales, el ser humano y la historia, la revolución y el destino de Rusia. Los intelectuales rusos son presentados en la novela en una variedad de figuras, en diversas corrientes ideológicas, filosóficas y políticas, en una variedad de puntos de vista sobre la vida, que se reflejan a través de diálogos y reflexiones. Hay que destacar que el exceso de diálogos en la novela se relaciona principalmente con el ambiente de la época histórica representada en dicha tetralogía, que se distinguía por una tensión ideológica enorme. En la

70. El Realismo socialista es una corriente artística cuyo propósito es expandir la conciencia de clase y el conocimiento de los problemas sociales y las vivencias de las personas. Fue una tendencia artística propuesta oficialmente durante gran parte de la historia de la Unión Soviética y que, tras la II Guerra Mundial, se impuso también en las literaturas de los entonces llamados "países satélites".

novela se describen a los conservadores y a los revolucionarios, a los ateos, a los seguidores de Friedrich Nietzsche, a los partidarios del nuevo cristianismo, a los optimistas y los pesimistas, a los decadentes y a los populistas, a los demócratas sociales y a los marxistas, etc. Pero todo el sistema polifacético de las imágenes en la novela se basa en el único punto de vista dominante de Klim Samgín, porque precisamente este carácter se convierte en el núcleo ideológico de la novela. En la interpretación de Maksím Góŕkij, Klim Samgín es el típico intelectual ruso que tiene una enfermedad del espíritu: la hipertrofia del individualismo, que se subraya en el apellido del protagonista: la raíz de su apellido "сам" significa 'yo mismo'. El autor subraya en el carácter del personaje principal el siguiente rasgo predominante: desde su infancia Klim Samgín quería distinguirse de todos a cualquier precio, y este deseo hipertrofiado deformó su carácter y determinó la divergencia entre la forma y la esencia (el papel de niño excepcional, las gafas oscuras para no parecerse a los compañeros, la falsa autoevaluación, cuando, por ejemplo, Samgín, autor de artículos aburridos y mediocres, mentalmente se pone a sí mismo al nivel de Antón Čéchov, etc.). Para reforzar en sí mismo el sentido de la supremacía sobre la gente, Klim se perfecciona en la capacidad de encontrar, y más a menudo, imaginar en todas las personas conocidas rasgos poco atractivos como: la estupidez, la vanidad, la ira, etc., lo que lleva al héroe a la pérdida inevitable de la naturalidad y en él empiezan a predominar una actitud seca y demasiado racionalista hacia la gente. "Aburrido", "desagradable", "tonto" se convierten en las palabras clave que reflejan su percepción demasiado reflexiva y racionalista de la vida.

Cabe señalar que el escritor descubre esta contradicción interna de Klim Samgín por medio de técnicas de análisis psicológico, aprovechando ampliamente los descubrimientos artísticos de los realistas rusos, especialmente de Dostoévskij: se trata de monólogos internos, en los que las autoevaluaciones del protagonista difieren de la situación real, e imágenes de doble personalidad (sueños de Klim con la aparición de su doble, que perdió su propia sombra, visiones de seres humanos sin rostro, etc.). Es necesario hacer notar que *La vida de Klim Samgín* puede considerarse una novela ideológica en el sentido más elevado de la palabra, porque descubre la vida completamente ideologizada de la sociedad rusa en el siglo XX. En las intensas disputas de los personajes principales, se traen a colación más de 70 nombres de filósofos y políticos, en más de cien páginas se mencionan a Lev Tolstój y a Fëdor Dostoévskij. Según la idea clave del autor, la revitalización de la vida pública exige del ser humano la libre determinación sociopolítica, y si no existe en el fondo del alma, el ser humano no puede actuar en el proceso histórico sino que se convierte en un actor mediocre como Klim Samgín.

Entre 1931 y 1936, Maksím Góŕkij se volvió a fascinar por el teatro y escribió *Sómov y los otros* (Сомов и другие) (1933), *Egór Bulyčëv y los otros* (Егор Булычев и другие) (1932), *Dostigáev y los otros* (Достигаев и другие) (1933) y *Vássa Železnóva* (Васса Железнова) (1936, segunda edición).

Cabe señalar que la personalidad de Maksím Góŕkij y sus obras literarias siguen siendo actuales y simultáneamente discutibles en la actualidad. Desde el

punto de vista del escritor ruso Vjačesláv Pécuch, Maksím Góŕkij era "un idealista ruso, propenso a pensar en la vida en una dirección alegre, comenzando desde el momento en el que toma rasgos indeseables"[71].

El crítico literario y escritor Dmítrij Býkov, en su libro de carácter biográfico dedicado a Maksím Góŕkij, lo describe como un hombre que "carecía de gusto literario, pero de gran amor propio", aunque al mismo tiempo lo califica de escritor fuerte, cuyos libros le gusta leer y releer porque los ideales románticos con los que soñaba Góŕkij (ante todo se trata del sueño sobre un nuevo tipo de ser humano que combine la fuerza y la cultura, la humanidad y la valentía, la voluntad y la compasión) son muy atractivos en actualidad.[72]

5.15. MICHAÍL BULGÁKOV

Michaíl Afanáśevič Bulgákov (1891-1940) fue escritor, dramaturgo, director de espectáculos y actor ruso, autor de novelas, ensayos satíricos, obras de teatro, escenografías, guiones cinematográficos y libretos de ópera en la primera mitad del siglo XX. De toda su obra, la novela *El Maestro y Margarita* (Мастер и Маргарита), ha sido considerada una obra maestra, a pesar de lo cual, solo pudo ser publicada póstumamente.

Publicó diversas novelas durante la primera mitad de los años 1920, y en 1926 estrenó la adaptación teatral de su novela *La Guardia Blanca,* con el título de *Los días de los Turbín,* debido a la censura. Fue un éxito de público, pero la crítica fue adversa desde el punto de vista ideológico y se inició una campaña contra él, que duraría toda su vida. Considerado demasiado anti-soviético, a partir de 1927 fue objeto de persecución, prohibiéndose la publicación y difusión de sus obras, lo que dio al traste con su carrera como escritor.

Michaíl Bulgákov entró en la literatura rusa en los años 1920, precisamente en ese período es cuando escribió obras como *Maleficios* (Дьяволиада) (1925)*, Huevos fatales* (Роковые яйца) (1924) y *Corazón de perro* (Собачье сердце) (1925), que se convirtieron más tarde en obras clásicas de la obra satírica rusa de la primera mitad del siglo XX y que se consideran el ciclo de relatos de Moscú, porque están unidos por temas, problemas, trama fantástica y orientación a la tradición gogoliana. La narración *Maleficios*, escrita en 1925, fue percibida como una sátira de la burocracia de las instituciones soviéticas. Hay que subrayar que en sus narraciones, el joven escritor sigue desarrollando la tradición de la obra satírica gogoliana: al igual que en las narraciones de Gógoľ (por ejemplo, en *El capote*) el protagonista de *Maleficios*, que se llama Kórotkov, es un "hombre pequeño", concretamente un

71. В. Пьецух, *Горький Горький* https://www.kiv.pp.ru/piezuh/gorky.htm
72. Д.Л. Быков (2012): *Был ли Горький?* Москва. АСТ. Астрель. С. 321.

funcionario insignificante, "humillado y ofendido" porque no le pagan dinero por su trabajo, sino que recibe su salario en forma de fósforos que no arden. Tras ser despedido y caer en una depresión por culpa de su jefe Kal'sóner, a quien trata en vano de explicar su situación precaria, cae en situaciones cómicas y, al mismo tiempo, trágicas, hasta que se vuelve loco. En este sentido, las desventuras de Kórotkov se convierten en símbolo de la impotencia total del "hombre pequeño" frente a una monstruosa máquina burocrática. A medida que aumenta la agonía del desgraciado héroe, el desarrollo de la acción adquiere un carácter fantasmagórico. Por lo tanto, las situaciones fantásticas impensables, con las que se encuentra Kórotkov, reflejan el irracionalismo de la vida misma y la locura progresiva del protagonista, que finalmente se suicida. Hay que destacar que la hiperbolización de la impotencia del pobre empleado ante la burocracia, el aumento de su desesperación y posteriormente el final trágico de su destino por los obstáculos, en realidad, insignificantes, reflejan la idea del autor sobre la irreversibilidad del caos y la irracionalidad del mundo.

La trama de la segunda narración, titulada *Huevos fatales* es aún más fantasmagórica. El protagonista, el profesor Pérsikov, inventa un misterioso rayo rojo, que aumenta la actividad vital del protoplasma, de ahí surge el fenómeno de los organismos gigantes, cuya tasa de reproducción es increíble. Después el jefe de una granja soviética (llamado Rokk), una persona ignorante, por orden de sus superiores decide con ayuda de este descubrimiento mejorar la producción de pollos en su granja, pero en vez de huevos de gallina recibe desde el extranjero huevos de serpiente. El punto culminante de esta historia fantástica es la aparición en la granja de Rokk de serpientes gigantes monstruosas que atacan Moscú. El carácter trágico de esa situación se enfatiza en el fragmento clave en el que se describe la lucha callejera con las serpientes gigantes en el propio Moscú: la muchedumbre de la calle, airada y enojada irrumpe en el laboratorio del profesor Pérsikov y lo mata. Hay que destacar que en dicha trama, sin duda, se reflejan rasgos específicos de la distopía: Bulgákov escribió un panfleto en el que muestra cómo una buena idea se convierte en una tontería repugnante, cuando llega a la cabeza de un hombre valiente pero ignorante.

La tercera narración satírica titulada *Corazón de perro* fue escrita en 1925, pero no se publicó por la censura soviética y llegó al lector solo en 1987. Su trama se basa en una historia fantástica sobre la conversión de un perro callejero, llamado Šárik, en un hombre. El protagonista, el profesor Preobražénskij y su ayudante el doctor Bormentál' realizaron un experimento médico fantástico: trasplantaron la glándula pituitaria de un alcohólico y ladrón, Klim Čugúnkin (que había sido asesinado) en un perro y como resultado de su experimento apareció un "nuevo hombre" Poligráf Poligráfovič Šárikov, que seguía teniendo reacciones caninas y malos hábitos del ladrón Klim Čugúnkin. El profesor, junto con su ayudante, intentan educarlo, pero todos sus esfuerzos son en vano. Por lo tanto, el profesor Preobražénskij decide realizar otro experimento y devolver al perro a su estado original. El caso fantástico termina de modo idílico: el profesor se ocupa de sus asuntos mientras el perro está en silencio tumbado en la alfombra y se entrega a la dulce reflexión. Hay que

destacar que en *Corazón de Perro*, Michaíl Bulgákov crea una imagen satírica de su época, e interpreta varios temas que recogería en las obras posteriores: la evolución y la revolución, la ciencia y el peligro de los resultados inesperados de experimentos científicos, la responsabilidad moral del hombre por sus actos, etc. En esta narración se combinan una aguda sátira de la realidad de los años 1920 y elementos de la ficción, de lo místico, la autenticidad psicológica y puntos de vista filosóficos del escritor.

Hay que subrayar que en las obras literarias tempranas del escritor se reflejaron rasgos específicos de su método artístico: la función polifacética del componente fantástico, la interacción de lo épico y lo dramático, la interpretación de la realidad "extraña" como norma, la descripción de un estado especial del mundo en el que se destruyen todas las conexiones estables y las personas se encuentran en situaciones inusuales. Todo esto se relaciona con las tradiciones del Realismo de Gógol' (*La nariz, La avenida Névskij, El capote,* etc.), que enriquecieron no solo el Modernismo, sino también el Realismo del siglo XX.

En este período, Michaíl Bulgákov escribió la novela *La Guardia Blanca* (1922-1924), publicada en Rusia de modo completo tan solo en 1966. En ella se describen los acontecimientos de la Guerra Civil en Ucrania, más precisamente, en su capital, Kíev en 1918 y principios de 1919. En esta novela, el propio escritor quería estar por encima de los rojos y de los blancos, y entendía la Guerra Civil como una tragedia nacional. En la base de *La Guardia Blanca* se encuentran los acontecimientos relacionados con las consecuencias de La Paz de Brest-Litovsk,[73]en virtud de la cual, Ucrania fue reconocida como un estado independiente, encabezado por el atamán Pavló Skoropádśkyj por lo que llegaron allí muchos refugiados de toda Rusia que querían huir de la guerra civil. El nuevo estado ucraniano se apoyó principalmente en los oficiales rusos blancos y en los junkers. El 13 de noviembre de 1918, el gobierno soviético rompió el tratado de Brest. Los problemas internos obligaron a Alemania a abandonar la ciudad de Kíev, dejando de apoyar al atamán Skoropádśkyj y concertando con el líder de los nacionalistas ucranianos, Simón Petljúra, un acuerdo secreto para transferir a este el poder. Por lo tanto, miles de oficiales del antiguo ejército zarista, junkers y cadetes se convirtieron en víctimas de dicho acuerdo secreto. El 14 de diciembre, el régimen del atamán Skoropádśkyj cayó, en la ciudad entraron las tropas del Directorio de la República Popular Ucraniana, encabezadas por Simón Petljúra, quien el 16 de enero de 1919 declaró la

73 La Paz de Brest-Litóvsk fue un tratado de paz, firmado el 3 de marzo de 1918 en la ciudad bielorrusa de Brest-Litovsk (entonces bajo soberanía rusa, actualmente Brèst) entre el Imperio alemán, Bulgaria, el Imperio austrohúngaro, el Imperio otomano y la Rusia soviética. Por el tratado, Rusia renunciaba a Finlandia, Polonia, Estonia, Livonia, Curlandia, Lituania, Ucrania y Besarabia, que a partir de entonces quedaron bajo el dominio y la explotación económica de los Imperios Centrales. Asimismo, entregó Ardahan, Kars y Batumi al Imperio otomano. Gracias a este tratado, Alemania pudo reforzar el frente occidental con efectivos trasladados desde los frentes orientales.

guerra a la Rusia Soviética. Sin embargo, el ejército rojo derrotó a las tropas de Simón Petljúra cerca de la ciudad de Kíev y el 5 de febrero de 1919 entró en la ciudad. Precisamente esos meses, repletos de acontecimientos históricos importantes se reflejan en la novela *La Guardia Blanca*, que abarca cronológicamente el período desde mediados de diciembre de 1918 al 2 de febrero de 1919. En la obra se recogen los acontecimientos históricos de la toma de la ciudad de Kíev por las tropas de Simón Petljúra (14 de diciembre de 1918), su expulsión de la ciudad y la victoria del ejército rojo (5 de febrero de 1919). Pero en realidad, la cronología de la novela en comparación con la sucesión de esos acontecimientos fue modificada por el escritor. La novela comienza con la espera de la Navidad, y el momento de la derrota del ejército de Simón Petljúra no se relaciona con el 5 de febrero (fecha real) sino con el 2 de febrero de 1919, el día de la Fiesta de la Candelaria, según el calendario de la iglesia ortodoxa, y esto no es casualidad, porque en el contexto simbólico de la novela, lleno de las imágenes bíblicas, los protagonistas, oficiales blancos, se encuentran en una situación existencial: para ellos, el 2 de febrero de 1919 se convierte en el momento del encuentro con su futuro, que les exige una hazaña y un amor abnegado. Hay que subrayar que los temas existenciales se reflejan ya en dos epígrafes de la novela en los que el autor relaciona los acontecimientos históricos con la eternidad. El epígrafe primero se relaciona con la conocida obra de Púškin *La hija del capitán*, en la que el motivo principal es la tormenta de nieve; por lo tanto, las palabras clave del texto de Púškin ("nieve", "viento", "tormenta de nieve") subrayan el tema principal de la novela puškiniana: la Guerra Civil en Rusia. El tema de la tormenta de nieve, del viento y del caos está relacionado con el propio caos de la revolución; la imagen simbólica de la tormenta de nieve se convierte en la clave en *La Guardia Blanca* y está directamente relacionada con la interpretación de la historia por Michaíl Bulgákov: el escritor refleja el carácter irracionalmente destructivo de la revolución. Al igual que su predecesor Aleksándr Púškin en *La hija del capitán*, Michaíl Bulgákov se orientó más a la idea de la evolución en su novela. El segundo epígrafe se relaciona con el Apocalipsis de San Juan y refuerza la sensación de la crisis del trágico momento histórico. Si el primer epígrafe introduce el motivo del caos revolucionario, que anula cualquier esfuerzo moral, el segundo acentúa el momento de la responsabilidad personal. Es necesario hacer notar que *La Guardia Blanca* comienza como una novela sobre la familia Turbín, pero el desarrollo del tema nacional histórico determina la expansión del espacio y del tiempo. Hay que destacar tres imágenes simbólicas, la casa, la ciudad y el cosmos, que se convierten en tres núcleos semánticos en la novela. Por lo tanto, la casa de la familia Turbín se relaciona no solo con la vida cotidiana de los miembros de una familia noble, sino que se convierte en la imagen simbólica que se asocia con los valores morales y espirituales de la vida nacional que protege el propio escritor. Por ejemplo, en las páginas dedicadas a la vida en la casa de la familia Turbín aparecen los nombres de Lev Tolstój y Aleksándr Púškin no por casualidad, así como los protagonistas de sus obras literarias más conocidas, las citas de las novelas de Michaíl Lérmontov, Fëdor Dostoévskij, Iván Búnin, las ideas

de los filósofos Dmítrij Merežkóvskij y Sergéj Bulgákov, la música de los grandes compositores, etc. Todo esto se representa como el símbolo del estilo cultural, que formó el aspecto psicológico y espiritual de los personajes principales: la prioridad de los valores morales y espirituales, la firmeza de los principios, la honestad, la sinceridad, la benevolencia, la fidelidad y el amor abnegado. Además, los Turbín sienten la conexión no solo entre sí, sino también con el estado y la historia de Rusia. A través del primer epígrafe puškiniano (fragmento de la novela *La hija del capitán*), Michaíl Bulgákov relaciona de forma indirecta la familia Turbín con la nobleza rusa de los siglos anteriores con el objeto de subrayar la siguiente idea: se trata de aquellos en los que se basaba el Estado ruso en los períodos históricos más difíciles, porque los Turbín están estrechamente relacionados con todo lo que está sucediendo en su tierra natal. En la novela, esta familia se encuentra en una situación en la que han sufrido una gran pérdida (la muerte de la madre), cuando la casa es invadida por el caos revolucionario y la tragedia de la guerra civil, y cuando su ciudad natal pierde su encanto y se convierte en símbolo de un caos diabólico que destruye sus destinos. En este sentido, la imagen de la ciudad se representa como un espacio hostil hacia los personajes principales, opuesto a su casa. Hay que destacar que la imagen de la ciudad tiene dos coordenadas temporales: el pasado y el presente. En el pasado, no es hostil a la casa: la ciudad, con sus bellos jardines, el río Dniéper y la estatua de San Vladimiro, se representa en la novela *La Guardia Blanca* como símbolo del Estado ruso, al que la Guerra Civil amenaza con destruir. Lo peor de la situación de los Turbín es la pérdida de su papel social: son oficiales blancos que entienden el honor como un seguimiento directo de su deber, como seguimiento de sus ideales monárquicos, con juramento de lealtad al zar y a la patria. Pero el Imperio Ruso ha desaparecido, no hay ejército zarista, no hay idea de Estado, por eso los Turbín necesitan elegir algún camino en este caos histórico, pero la novela tiene el final abierto: los Turbín siguen conservando sus valores morales y espirituales sin tomar decisiones políticas. Hay que destacar que, al dirigirse a la problemática histórica nacional, Michaíl Bulgákov en *La Guardia Blanca,* y al usar alusiones intertextuales e imágenes simbólicas creó una novela filosófica que considera la moralidad como la base del comportamiento del ser humano en una situación de concentración del caos histórico.

En 1920, Michaíl Bulgákov escribió obras de teatro como *Los días de los Turbín* (Дни Турбиных) (1925), basada en la novela *La Guardia Blanca, El piso de Zója* (Зойкина квартира) (1926), *La isla purpúrea* (Багровый остров) (1928), *La carrera* (Бег) (1926-1928), *Molière* (Мольер), que se representaron en el Teatro de Arte de Moscú de Konstantín Stanislávskij y tuvieron gran éxito entre el público. Sin embargo las obras escritas por él en la década de 1930, como *Adán y Eva* (Адам и Ева) (1931), *Iván Vasíľevič* (Иван Васильевич) (1935), *Aleksándr Púškin* (Александр Пушкин) (1936) y *Batúm* (Батум) (1939) no fueron representadas en el teatro en aquella época.

Respecto a la obra literaria clave de Michaíl Bulgákov, hay que destacar que la idea de escribir la novela *El maestro y Margarita* se remonta a 1928, y en las

primeras versiones, el tema principal se relacionaba con la imagen tradicional del diablo-tentador y provocador como lo demuestran los supuestos títulos de las primeras ediciones: *El mago negro* (Черный маг), *La pezuña del ingeniero* (Копыто инженера), *El consultor con pezuña* (Консультант с копытом), etc. A partir de 1931, en el texto de la novela aparecen las imágenes del Maestro y de Margarita. La última versión la inició en noviembre de 1937 y la última vez que Bulgákov trabajó en *El maestro y Margarita* fue el 13 de febrero de 1940. Esta novela se considera una obra literaria original desde el punto de vista del género: su composición incluye dos novelas (la del Maestro sobre Poncio Pilato y la del destino del Maestro) y estas dos líneas narrativas se oponen, se comparan, interaccionan de manera compleja y crean una integridad artística, cuyo contenido no está relacionado solo con el destino de una persona individual, sino con el destino de la humanidad, lo que es inusual para la estructura de la novela tradicional. *La novela sobre Poncio Pilato* escrita por el Maestro, el protagonista de la novela, ocupa aproximadamente una sexta parte del texto, pero el papel de esta línea narrativa en la estructura de *El Maestro y Margarita* es muy importante: se convierte en el centro de la concentración de las ideas filosóficas del autor, en el núcleo semántico de la novela. Cuatro capítulos de *La novela sobre Poncio Pilato* se introducen en partes diferentes del texto de *El Maestro y Margarita* de forma diversa. Así, el primer capítulo, titulado "Poncio Pilato" se incluye al principio de la novela (la acción comienza en la década de 1930, en Moscú, ciudad que recibe la visita de Satán disfrazado de Vóland, un misterioso mago de origen incierto) y se representa como una historia que Vóland narra a Berlioz, el jefe de la burocracia literaria y a Iván Bezdómnyj, un joven poeta entusiasta. Más adelante, otros capítulos de *La novela sobre Poncio Pilato* se incluyen en la parte de la narración sobre el Maestro y Margarita: el segundo capítulo ("La ejecución") se presenta como el sueño del poeta Iván Bezdómnyj (en la novela es el capítulo número 16). Los capítulos tercero y cuarto ("Cómo el Procurador trató de salvar a Judas" y "El entierro") se representan como capítulos del manuscrito del Maestro, restaurado por Vóland, que lee Margarita. De este modo, los acontecimientos y los personajes de *La novela sobre Poncio Pilato*, escrita por el Maestro, penetran en la novela principal: Jerusalén (en la novela tiene el nombre *Eršalaím*) aparece en las visiones del poeta Iván Bezdómnyj. El Maestro, Margarita y Vóland se encuentran con Pilato en el espacio cósmico, Iešúa Ga-Nocrí[74] leyó *La novela sobre Poncio Pilato*, escrita por el Maestro, etc. Hay que subrayar que los capítulos de *La novela sobre Poncio Pilato* son cronológicamente consecutivos y estilísticamente perfectamente homogéneos, se distinguen por su estilo preciso y sólido: todos ellos constituyen una narración sobre un día de Poncio Pilato, cuando él se encontró con el predicador de la bondad y la justicia, Iešúa Ga-Nocrí, es

74. En ruso Иешуа Га-Ноцри, transcripción cirílica del hebreo ישוע הנוצרי Yešūʿ ha-NNōṣrī, es decir, Jesús de Nazaret.

decir, sobre el evento más importante de la historia cristiana. Así, el hecho de que el escritor usara imágenes bíblicas, extiende el espacio de *El maestro y Margarita* hacia la eternidad y el infinito, dándole un significado especial al credo moral que se refleja en la obra. Además, hay que prestar atención a la imagen de Iešúa Ga-Nocrí. Aunque la novela escrita por el Maestro se titula *La novela sobre Poncio Pilato*, su personaje central es Iešúa Ga-Nocrí: precisamente por él, Poncio Pilato entra en conflicto con Caifás y cuando Iešúa Ga-Nocrí es ejecutado, Poncio Pilato venga su muerte en Judas y Caifás; además, en una relación directa e indirecta con Iešúa Ga-Nocrí se encuentran todos los acontecimientos de la línea narrativa sobre el Maestro y Margarita. Hay que destacar que la imagen de Iešúa Ga-Nocrí tiene un significado metafísico, eterno y, en este sentido, se opone a la de Vóland como portador de la verdad Suprema, la verdad de la "buena voluntad", según la cual "una persona puede hacer el bien, solo por la idea del bien, por respeto hacia la ley moral". Iešúa Ga-Nocrí muere como un héroe trágico porque sus principios no pueden realizarse en la vida real, aunque sean hermosos, pero a pesar de que la multitud sigue haciendo oídos sordos al sermón de los nuevos ideales humanos, el encuentro con Iešúa Ga-Nocrí produce una transformación espiritual en el alma de Poncio Pilato. De este modo, el encuentro de Poncio Pilato y Iešúa Ga-Nocrí se realiza en dos niveles: en el nivel de la trama externa, Pilato pregunta a Iešúa sobre sus actos y sus ideas y le condena a la pena de muerte, sin embargo en el nivel profundo, metafísico, en el subtexto filosófico de la novela Iešúa despierta en el alma de Pilato una verdadera humanidad, le revela las posibilidades de una nueva vida.

Cabe señalar que Michaíl Bulgákov emplea estilos completamente diferentes en las diferentes partes de la novela: los capítulos de *La novela sobre Poncio Pilato* están escritos en un estilo hiperrealista, mientras que los de Moscú, que afectan al mundo más "real e inmediato", están escritos con un ritmo más vivo y un tono como de farsa. El autor usa ante todo medios de la comedia física (bufonada) y crea imágenes grotescas en los capítulos de Moscú, que narran la visita de Vóland y de sus ayudantes que quieren realizar una especie de revisión del nuevo mundo terrenal. Las aventuras picarescas de Vóland y sus ayudantes permiten introducir en la novela una variedad de personajes episódicos. El orden de sus apariciones en el texto no importa mucho: los episodios cómicos siguen uno tras otro, reproduciendo una misma situación: el choque de Vóland y sus compañeros con los habitantes de Moscú. La narración fluctúa entre la ficción y la realidad: los habitantes pasan del mundo real al fantástico, las fuerzas cósmicas y metafísicas invaden las calles y los pisos de Moscú. Vóland y sus compañeros actúan tanto en el contexto de las escenas grotescas como en las de nivel fantasmagórico. Pero, al pasar de una esfera a otra, Vóland y sus compañeros cambian su aspecto y realizan diferentes funciones en la novela. En los capítulos de Moscú, actúa como un poder fantástico materializado, que descubre en el ser humano lo que se esconde en las profundidades de su alma. En este sentido, los episodios satíricos se construyen según el mismo modelo: el encuentro de Vóland con los habitantes de Moscú, la prueba, la revelación de los rasgos negativos como el interés, la avaricia, la cobardía, etc., y el castigo. Hay

que destacar que el descubrimiento de los "malos secretos" y el castigo sumen a las víctimas de Vóland en un estado de horror sin precedentes. Pero después de la desaparición de Vóland de Moscú, las víctimas regresan al círculo habitual de preocupaciones, aunque en el fondo del alma conservan el sentimiento de horror ante las fuerzas irreales.

Un papel importante en *El maestro y Margarita* lo desempeña la imagen del Maestro, aunque no ocupa mucho espacio en la novela. No aparece al comienzo, sino solo en el capítulo XIII. Precisamente en el diálogo de los dos pacientes de la clínica psiquiátrica, que son el joven poeta Iván Bezdómnyj y el Maestro, por primera vez aparece la palabra que reemplazó el no" —¿Es usted escritor? —el poeta preguntó con interés. El invitado oscureció la cara y amenazó a Iván con el puño, y luego dijo: "Soy un Maestro ...". Hay que destacar que el autor usa el estilo lírico dramático cuando habla sobre el Maestro: se habla de él en tono de euforia emocional, con un lenguaje que se distingue por la abundancia de repeticiones, inversiones y metáforas, lo que acerca la narración al discurso poético, destaca los episodios dedicados al Maestro del resto de los capítulos de la novela, los contrapone a los capítulos sarcásticos y satíricos de Moscú. Además, en esa parte de la novela dedicada al Maestro aparecen los detalles específicos que adquieren significado simbólico como las "flores", los "libros" y la "estufa". Cabe señalar que los libros son los detalles principales del interior del apartamento del Maestro: los compra, habiendo ganado cien mil rublos, y los menciona invariablemente en su historia, describiendo su vivienda: "los libros, los libros y la estufa". Estos detalles simbólicos repetitivos crean el espacio poético del amor y de la creatividad en el que viven el maestro y su amada Margarita, sin embargo "la novela sobre el Maestro" se representa como la historia de la destrucción de un idilio, que ha chocado con el mundo exterior, y sobre su recuperación en el mundo eterno, cósmico tras sus salidas del mundo terrenal. Es necesario hacer notar que en *El Maestro y Margarita* se encuentra la contraposición metafísica del mundo exterior e interior del protagonista, que es el rasgo típico del Romanticismo. La armonía y el carácter íntegro del mundo interior del Maestro se oponen al espacio abierto del mundo de la "multitud", donde se borra la línea entre lo íntimo y lo general, donde la vida cotidiana no posee ningún rasgo poético. El mundo que se opone al mundo del Maestro, es el de la multitud interesada, avara e ignorante, que destruye todo lo armónico y lo poético. El carácter de la multitud a lo largo de los siglos sigue siendo el mismo; esta idea del escritor es expresada por Vóland, viendo al público del teatro de Moscú: "Bueno... son personas corrientes. Les gusta el dinero, pero siempre ha sido así... bueno, son frívolos... bueno, bueno... pero la caridad a veces aparece en sus corazones... ... en general, ellos se parecen a los anteriores...". Reflejando la misma idea, Michaíl Bulgákov asimila deliberadamente las descripciones de la multitud en *La novela sobre Poncio Pilato* y en "la novela sobre el Maestro". Entonces, la "multitud" a lo largo de la historia sigue siendo hostil hacia un "poeta" perfecto. Para Bulgákov, la oposición y la "diferencia" de estos dos fenómenos fue un axioma que excluía cualquier otro enfoque del problema. Las relaciones entre el "poeta" y la "multitud" son estáticas y,

por lo tanto, no pueden convertirse en un impulso de acción en la novela. El interés principal del escritor era otro: dónde encontrar el poder que fuera capaz de proteger al "poeta" y su mundo de convertirse en intermediario entre la personalidad poética y la "multitud". En este sentido, el protagonista que es una personalidad creativa, busca a un patrón, a un protector. En *El maestro y Margarita* precisamente, Vóland desempeña el papel de patrón hasta el final. El Maestro finalmente resultó ser más feliz: Vóland personifica ya un poder extraterrestre y puede darle una paz eterna a la que el Maestro aspiraba, escondiéndose de la multitud en su mundo interior.

Hay que destacar la importancia del concepto de "paz" ("tranquilidad") para el propio escritor, lo que subrayó la crítica literaria Mariéta Čudakóva: "El Maestro ... busca ... sobre todo la paz y el silencio….. El concepto de "paz" es uno de los pilares en el sistema artístico de Bulgákov —en su última novela se convierte en la única recompensa que fue ofrecida al Maestro desde el cielo... Esa idea se encuentra en las cartas del mismo escritor : "después de estos años de difíciles pruebas, más valoro la paz y después de diez años —me encanta la paz y el silencio"[75]. Hay que subrayar que el destino del Maestro se presenta en la novela como un drama humano eterno que se asocia con la hazaña, el sufrimiento y la muerte de Jesucristo, y como una tragedia individual del hombre de su época. Para Michaíl Bulgákov era importante crear su propia ontología artística en la novela: el ser humano y el mundo entre Dios y el Diablo. En este sentido, el escritor formuló las leyes del universo que de acuerdo con sus ideas filosóficas son las siguientes: la base de la creación del mundo se relaciona con tres componentes unidos entre sí: el caos, la idea creativa y el espacio. Esta es la ley de vida, dada por Cristo al hombre, y registrada en el Apocalipsis de San Juan para el mundo: la ley del paso a través de la línea existencial (muerte) hacia el renacimiento divino. La ley de la evolución y del movimiento dentro del círculo espiral: la humanidad pasa el ciclo entero desde el impulso de la Belleza, a través de la Bondad y el Amor, hacia el propósito que es la Verdad, que nos da el impulso del comienzo. La construcción universal filosófica de la novela se entiende solamente en la correlación de las categorías de la estética, la ética y la ontología con el desarrollo de las ideas del mismo Michaíl Bulgákov. El componente estético en esta novela determinó la belleza de su forma: los rasgos específicos de su composición, las imágenes fantásticas y el componente mitológico. La concepción ética predijo el camino de la Bondad (el sentido de la vida del Maestro), y el camino del Amor (el modo la autorrealización de Margarita en la novela). Pero lo más importante en la novela *El maestro y Margarita* es el aspecto ontológico: la búsqueda de la Verdad. Esta construcción refleja los principios del movimiento y el desarrollo en las cosmogonías mitológicas, en las ideas filosóficas sobre la creación del mundo, en las doctrinas religiosas y teosóficas, en la evolución del ser humano y el mundo que buscan la realización y la viabilidad.

75. М.О. Чудакова (1988): *Жизнеописание Михаила Булгакова*. Москва: Книга. С. 546.

Esta misma construcción es la principal para la visión del mundo del mismo escritor. Es necesario señalar que las coordenadas ontológicas del autor se representan en *El maestro y Margarita* de manera íntegra y sin contradicciones.

5.16. ANDRÉJ PLATÓNOV (1899-1951)

Andréj Platónov (seudónimo de Andréj Platónovič Kliméntov) es uno de los mayores prosistas rusos del siglo XX. Si observamos todo su camino creativo, se puede ver cómo se diversifica su mundo artístico, como si fuera creado por varios autores, pero en esta diversidad se expresan diferentes aspectos del talento de este escritor, sus temas, sus imágenes y sus motivos clave. Andréj Platónov entró en la literatura rusa del siglo XX como poeta con su libro de versos *La profundidad azul* (Голубая глубина) (1922), luego comenzó su período de periodista y publicista (los años 1920), y simultáneamente en dicho período escribió las obras fantásticas: la más significativa es *El tracto etéreo* (Эфирный тракт), de una manera clásica reflejó la realidad histórica en la novela *Las esclusas de Epifán* (Епифанские шлюзы) y creó la novela satírica *La ciudad de Grádov* (Город Градов). A finales de la década de 1920, Andréj Platónov escribió sus novelas más trágicas sobre su época *Čevengúr* (Чевенгур) y *El foso* (Котлован). En los años de la Gran Guerra Patria contra los fascistas, el escritor se convirtió en corresponsal militar y escribió ensayos y narraciones sobre el heroísmo del pueblo ruso. En la posguerra creó una de sus mejores narraciones, *La familia de Ivanóv* (Семья Иванова) que pone fin a su etapa como autor de cuentos literarios y como dramaturgo. Hay que destacar que las obras más significativas de Andréj Platónov en la Unión Soviética se publicaron solo en la segunda mitad de los años 1980: la novela *Čevengúr,* en 1988 y *El foso*, en 1987.

Habiendo sido uno de los mayores prosistas rusos del siglo XX, primeramente comenzó a escribir versos: en 1922 se publicó su libro de poesía, titulado *La profundidad azul* que contenía los temas e imágenes simbólicas más importantes para Platónov: la Naturaleza, la Tierra, el Universo, la Vida, el Camino, el Viajero, el mundo de la infancia, la maternidad, etc., que aparecerán más tarde en sus obras en prosa. Entre 1919-1925, Andréj Platónov simultáneamente escribió y publicó decenas de artículos filosóficos y publicistas, que constituyen una parte importante de su herencia literaria y dan la clave para comprender el futuro destino creativo del escritor. En estos artículos vemos el desarrollo del pensamiento utópico del escritor y el reflejo de las ideas predominantes de su época: ante todo le atraían las ideas de los filósofos y científicos rusos y europeos como Nikoláj Fëdorov, Konstantín Ciolkóvskij, Vladímir Vernádskij, Lev Karsávin, Vasílij Vasíľevič Rózanov, Oswald Spengler, Otto Weininger, entre otros. La interpretación de las ideas clave de estos filósofos y científicos se encuentra no solo en los artículos y poemas del Andréj Platónov temprano, sino también en sus obras en prosa tardías. Al escritor le atraían la idea de la unión armoniosa de la Humanidad y del Universo (su artículo

La igualdad en el sufrimiento (Равенство в страдании), la idea actual de liberar a la humanidad de la explotación (su artículo *Lenin* (Ленин). Además, hay artículos donde se expresan las ideas cristianas: por ejemplo, en *El alma del mundo* (Душа мира) se alaba a la mujer y a la maternidad. Hay que destacar el artículo *Sobre el amor* (О любви), en el que se concentran las ideas importantes que se recogen en otros artículos: la relación entre la ciencia y la religión, entre el hombre y la naturaleza, entre el pensamiento y la vida, entre la conciencia y el sentimiento. Precisamente en esto se refleja la idea clave del escritor: "La vida es aún más sabia y más profunda que cualquier pensamiento, la naturaleza es increíblemente más fuerte que la conciencia..."…. "Todos los intentos de reconstruir la vida de acuerdo con las leyes del pensamiento, en un plan estricto, sufren un fracaso en la lucha contra la vida misma"[76].

Hay que destacar que el joven escritor buscaba un concepto superior, más universal que la religión y que la ciencia, y creía que el equilibrio entre el hombre y el mundo se lograba a través de la sensación irracional a la que él llamaba "la tierna fuerza que crea los universos".

Entre las obras en prosa de los años 1920 destaca la novela histórica *Las esclusas de Epifán* (1925), en la que se reflejó la idea de transformar y mejorar la naturaleza a través de la mente humana y el trabajo. Su trama se basa en la siguiente historia real: el emperador Pedro I invitó al ingeniero inglés Bertran Perry para que construyera treinta y tres esclusas que conectaran el río Oká con el Don. Este junto con ingenieros alemanes empezó a realizar este proyecto, sin embargo, la realización de esa idea sufrió un colapso por culpa de los errores en los cálculos, el trabajo de los siervos y los plazos irreales del fin del proyecto en los que insistía Pedro I. Pero en *Las esclusas de Epifán* hay un pensamiento más general que le importará al escritor toda su vida: el pensamiento sobre la resistencia de la naturaleza al hombre y a su cálculo técnico. Para reflejar esa idea, Andréj Platónov deformó el hecho histórico real: el ingeniero inglés Bertran Perry, una persona real, construyó una serie de construcciones en Rusia y regresó a Inglaterra sin problemas; sin embargo, en dicha novela el escritor hizo de este personaje una imagen trágica. La mente de Bertran Perry, una persona ficticia, se basa en cálculos estrictos y en la lógica. Él cree en la viabilidad de los grandes proyectos. Pero las esclusas construidas con tanto esfuerzo no funcionaron, la naturaleza no obedeció al hombre. En la novela se describen en detalle las experiencias y las reflexiones de Bertran Perry así como los detalles dramáticos de su vida personal. Pero adquiere gran importancia su trágico final: la dolorosa ejecución de Bertran Perry. El escritor necesitaba ese final trágico ficticio para enfatizar lo absurdo de la idea de conquistar la naturaleza con un cálculo racional y un método arbitrario.

76. А. Платонов, *О любви:* http://rulibs.com/ru_zar/nonf_criticism/platonov/0/j5.html

Hay que subrayar que *Čevengúr*, novela filosófico-social, es su obra más extensa y una de las más significativas; fue concebida por el escritor en 1926 y escrita en 1927-1929. Se trata de una gran obra en prosa, construida de acuerdo con las leyes de este género, si bien el escritor no parece haber tratado de seguir estrictamente los cánones de la novela. Su composición se complica por diferentes tipos de fragmentos no relacionados con la trama principal, y aparentemente poco relacionados entre sí. Pero la unidad interna de la novela es evidente: existe un protagonista, se describe su destino desde su infancia a sus últimos días de vida, hay un conjunto de ideas filosóficas del autor que determinan la forma íntegra y completa de la novela.

Es importante destacar que aunque el texto no está dividido en capítulos separados, se pueden distinguir tres partes según los temas clave. La primera, titulada *El origen del maestro* (Происхождение мастера), se publicó en 1929, la segunda se llamó *Los viajes de Aleksándr Dvánov*, y la tercera, *Čevengúr* porque una narración sobre una particular reserva del comunismo, una ciudad llamada Čevengúr, comienza en el medio de la novela. Un rasgo específico de su composición es el siguiente: no es casual que en la primera parte de *Čevengúr* no se diga nada sobre la propia ciudad de Čevengúr, porque las tendencias distópicas en la novela crecen de forma gradual y consistente y, además, se trata de la interacción, dentro de una sola estructura de género, de tendencias utópicas y distópicas. Hay que destacar que el personaje principal de la novela, Aleksándr Dvánov, es parcialmente autobiográfico, en su destino se refleja una parte de la autobiografía del propio autor, sus propios pensamientos de principios de los años 1920. El destino de Aleksándr Dvánov es amargo y trágico: pierde tempranamente a su padre, que se ahoga en un lago porque soñaba con una vida mejor después de la muerte; sufrió mucho hasta que encontró el amor y el cariño de su padre adoptivo, Zachár Pávlovič, que recuerda en algo al padre del escritor, y que se representa en la novela como un trabajador espiritual, como un filósofo que predica la "vida normal", sin la violencia de la naturaleza humana por las ideas y por el poder. Es evidente que en la primera parte de *Čevengúr*, el escritor sigue los cánones de la novela de formación porque se trata de la educación del alma del joven protagonista. Numerosas páginas, llenas de lirismo, están dedicadas a la adolescencia y a la juventud de Aleksándr Dvánov: precisamente en este período nace su amor por Sónja Mandróva, en su alma aparece el interés por el mundo y por la búsqueda de la verdad, la imagen del protagonista se complica gradualmente y el autor destaca que Aleksándr "*era débil por la añoranza de la verdad y por la bondad, sin embargo, era valiente, paciente y resistente".* Por lo tanto, a los diecisiete años, Dvánov decide ir en "busca del comunismo entre las iniciativas de la población"; y empieza a viajar por todas las provincias de Rusia. Todo lo que vio y experimentó durante este largo viaje en busca del comunismo constituye la parte media de la novela. Fuere donde fuere, Aleksándr Dvánov se hacía a sí mismo y a los campesinos la misma pregunta cínica: "¿Dónde está el socialismo?" En todas las provincias, la palabra "socialismo" se entendía de manera diferente: de hecho, había una incertidumbre absoluta con los elementos del anarquismo en la construc-

ción de la "nueva vida", en la que se reflejaban claramente los rasgos de la utopía popular. El hecho más importante que determinó el futuro de Aleksándr Dvánov fue su encuentro con Stepán Kopënkin, un caballero andante de la revolución, una especie de Don Quijote, cuya Dulcinea era Rosa Luxemburgo. Kopënkin rescata a Dvánov de la banda anarquista de Mračínskij y luego viajan juntos, actuando activamente y haciendo propaganda para impulsar al pueblo hacia el comunismo. Pero a Aleksándr Dvánov se le representa como a un hombre contemplativo y testigo más que como a un revolucionario activo. Finalmente, Stepán Kopënkin y él encuentran una particular reserva del comunismo, una ciudad llamada Čevengúr. Sin embargo, Aleksándr que estaba buscando el comunismo en Čevengúr, "no lo encontró en ninguna parte". Hay que destacar que la misma imagen de Čevengúr adquiere un significado simbólico: precisamente es ahí donde se concentran todos los rasgos de la utopía popular, encontrados por el protagonista durante su viaje por todas las provincias rusas: la espera de la llegada inmediata del paraíso terrenal, la idea del comunismo como vida basada en la inactividad completa, la destrucción de los bienes materiales como un vestigio del pasado, la eliminación completa de la explotación, la liquidación de los elementos burgueses, la fe en el milagro de resucitar a los muertos cuando llegue la "nueva vida", etc. ¿Cómo viven los habitantes de Čevengúr? Comen "todo lo que crece en la tierra", y en vez de hermandad, hay ruptura de todas las relaciones humanas normales y una lucha sangrienta contra los enemigos de la "nueva vida", es decir, contra los burgueses. Un hermanastro de Aleksándr Prokofi Dvánov. conocido como Čepúrnyj. encabeza la revolución "a modo de un gran inquisidor". Cabe señalar que las descripciones de las escenas que tienen lugar en Čevengúr se distinguen por la combinación de los episodios trágicos y cómicos, pero al final empieza a predominar el tono trágico. La ciudad de Čevengúr finalmente es asaltada por el ejército blanco y sus habitantes, a pesar de su heroica resistencia, son casi totalmente aniquilados. Aleksándr Dvánov, que logra sobrevivir, se va hacia el lago en el que se ahogó su padre, se mete en el agua y se reúne con él. Así, en el subtexto simbólico de la novela, la muerte de Aleksándr Dvánov puede considerarse no solo una consecuencia de la fatalidad de seguir los pasos de su padre, sino que simboliza el colapso de las esperanzas, la desesperación por la destrucción en la práctica de la "gran idea" revolucionaria y la tristeza sin esperanza por la pérdida de sus compañeros. En este sentido, la ciudad fantasmagórica de Čevengúr se convierte en el lugar donde se prueba y se lleva al límite la idea de construir un nuevo mundo y un nuevo hombre, que inspiró a los revolucionarios ardientes y al sueño revolucionario del joven Andréj Platónov

Según los críticos literarios modernos, los paralelos tipológicos de la novela *Čevengúr* se encuentran en la tradición de Europa occidental: cadena de episodios no relacionados por una trama rígida, personajes extraños en los que se refleja no el carácter sino la idea, el componente fantástico, la imagen del gran camino como cronótopo dominante son los rasgos específicos de obras literarias como *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais, *Don Quijote* de Cervantes y *Los viajes de Gulliver* de Swift. Respecto a la tradición rusa hay que subrayar que la novela *Čevengúr* se

relaciona con las historias del siglo XVIII y con el Realismo metafísico de Fëdor Dostoévskij[77].

Cabe señalar que *Čevengúr,* como una de las novelas más significativas del siglo XX, tiene una estructura compleja, que incluye diferentes tendencias novedosas: combina rasgos específicos de la novela de formación, de la de viajes, de la utópica y distópica y de la novela filosófico-social e ideológica. Además, *Čevengúr* se distingue por la combinación de rasgos del Realismo y del Surrealismo, de lo trágico y de lo cómico y del lirismo, en dicha obra literaria se refleja una actitud tierna hacia los seres humanos, que se convierte en la base del humanismo de Andréj Platónov.

Estos rasgos específicos del método artístico del escritor y de su visión del mundo se reflejan en otra novela, *El foso* (1929-1930), que contiene elementos de la parábola y de la novela existencial: toda la novela se divide en una cadena de episodios, que a veces no están relacionados lógicamente entre sí; no hay capítulos en la historia, pero el escritor dividió el texto en varias escenas principales. Además, sin explicaciones y motivos, los protagonistas realizan acciones que conducen a consecuencias trágicas, no se describe el mundo interno de los personajes, son incomprensibles tanto para el autor como para el lector. Igualmente inexplicables son sus acciones: se realizan de forma automática, involuntaria, aleatoria, a menudo absurda.

La trama exterior se relaciona con la realización de un proyecto descabellado: se establece la base de una enorme casa para los trabajadores, diseñada por el ingeniero Prušévskij. Pero cuando los trabajos de excavar el foso concluyeron, los dirigentes de la construcción tuvieron una nueva idea: ampliar el foso "cuatro o seis veces" más. Este nuevo proyecto absurdo, sin sentido, empieza a realizarse, sin embargo el ingeniero Prušévskij comenzó a elaborar un nuevo plan. Por lo tanto, el duro trabajo, sin sentido, se convierte en un castigo terrible para todos los trabajadores. La imagen del foso adquiere así un significado simbólico: el colapso de la idea radical revolucionaria de transformar el mundo y el ser humano radicalmente. Además, en la historia hay un motivo estrechamente relacionado con las ideas de Fëdor Dostoévskij, presente también en numerosas obras literarias de Andréj Platónov: en la novela en los cimientos de la grandiosa casa para los trabajadores, que en ese contexto simboliza un "futuro brillante" se entierra a un niño muerto por el hambre (no teóricamente, como en *Los hermanos Karamázov* de Dostoévskij) sino de forma real. El significado antiutópico de este ritual simbólico que se describe con un tono trágico en *El foso* es evidente. Hay que destacar que ya en 1922,

77. Véase: Платонов, А. (1994): *Мир творчества*. Москва. Современный писатель.; Л. Аннинский (1992): «Откровение и сокровение. Горький и Платонов», en *Наказание временем. Философские идеи в современной русской литературе*. Мосвка. Издательство РОУ; Ю. Левин (1998): «От синтаксиса к смыслу («Котлован» А.Платонова)», en *Левин Ю. Избранные труды. Поэтика. Семиотика.* Москва: Языки русской культуры. 1998; С.Г. Семенова (2004): *Метафизика русской литературы:* В 2 т. Т.2.М. Издательский дом «ПоРог».

Andréj Platónov en su artículo filosófico *La igualdad en el sufrimiento* escribía lo siguiente: "La Humanidad es un aliento y un ser vivo tierno. Si una persona siente dolor, todos van a sentir ese dolor. Si muere un ser humano, todos van a morir"[78].

En otro artículo, titulado *El alma del mundo,* el escritor afirmaba: "Nadie más que un niño, puede transmitir al ser humano sus sueños y aspiraciones. Nadie más que un niño. Por lo tanto, el niño es el Señor de la humanidad..." [79]. Hay que subrayar que en *El foso* se reflejaron los problemas actuales de la época posrevolucionaria en Rusia, relacionados con la era de la industrialización y la colectivización en la Unión Soviética: la realización de gigantescos proyectos sin escatimar recursos humanos afectaron al Estado soviético; construir algo nuevo, gigante, borrando las huellas del pasado histórico de Rusia, a finales de los años 1920 y a principios de los años 1930 era una tarea aún más relevante que en los años de la Revolución de Octubre. Sin embargo, el símbolo del foso no solo tiene un significado histórico real, sino que también adquiere un significado profundamente universal: más de un país ha pasado por la era del foso, es decir, por un período de reformas radicales revolucionarias. Existe el sueño de construir una Casa de la Humanidad (en esta novela es la casa de los trabajadores que simboliza el sueño utópico de la felicidad para todos) que es una utopía, pero el foso es una realidad dura, un abismo negro en el que la gente cae y muere. Cabe señalar que el significado de la imagen del foso en la novela es ambivalente: el trabajo en él no tiene sentido, aunque la paradoja es que es el único lugar donde el protagonista, Voščëv, que busca el sentido de la vida, al igual que otra gente, encuentra comida y refugio. Además, la frase sobre los campesinos que vinieron de la aldea para unirse a los proletarios y cavar el foso, "todos los hombres pobres trabajaban con tanta diligencia como si quisieran escapar para siempre del abismo del foso" adquiere el significado simbólico y refleja la combinación compleja de las ideas utópicas y distópicas del mismo autor".

Cabe señalar que las obras clave del escritor como *Čevengúr* y *El foso* pueden interpretarse de diferente manera. En primer lugar, pueden explicarse en términos políticos e ideológicos, en el contexto de la situación que imperó en el país a finales de los años 1920 y principios de 1930. Este contexto está bastante bien estudiado y no cabe duda de que estas obras expresan opiniones abiertamente de oposición, y no solo de forma general o simbólica, sino también como una crítica aguda específica de las reformas de la época de Stalin. Según el escritor, la teoría y la práctica de la transformación del país eran crueles y antihumanas. En segundo lugar, *Čevengúr* y *El foso* pueden interpretarse como verdaderas obras filosóficas, en las que la sátira política se convierte solo en un componente de la trama exterior del texto, mientras que el componente principal son el hombre y el universo, el lugar del ser humano en el espacio cósmico, el problema de la vida y de la muerte, de lo "vivo" y de lo

78. Андрей Платонов, *Равенство в страдании:* http://rulibs.com/ru_zar/nonf_criticism/platonov/0/j5.html

79. Андрей Платонов, *Душа мира:* http://rulibs.com/ru_zar/nonf_criticism/platonov/0/j5.html

"muerto", la indefensión del alma humana ante la realidad cruel y el estado trágico del espíritu. En este sentido, la problemática filosófica acerca a Andréj Platónov a las ideas existenciales de Sartre. Es importante que en la creatividad del escritor se combine el contenido específico, agudamente actual para su época, con las reflexiones existenciales. Por lo tanto, todas sus obras literarias contienen dos niveles: por un lado, un contexto social histórico, relacionado con las ideas y la voluntad de las personas, y, por otro, el nivel de la existencia profunda de la vida popular, su estado natural, sus poderosas fuerzas impredecibles asociadas con el cosmos y los ritmos naturales. En este sentido, el escritor no separa la historia, el papel fatal de las personas históricas reales, la actividad de las ideas que "modelan" la sociedad y el Estado, de los fundamentos metafísicos de la existencia, porque en el mundo real ellos se oponen y se complementan entre sí.

5.17. MICHAÍL ŠÓLOCHOV

Michaíl Aleksándrovič Šólochov fue una de las figuras más importantes del siglo XX en la literatura soviética; sus obras han sido traducidas a más de treinta lenguas. En el año 1965 recibió el Premio Nobel de Literatura. Probablemente, no hay otro escritor en la literatura rusa del siglo XX, cuya popularidad se pueda comparar con el reconocimiento mundial del autor de la novela epopeya titulada *El Don apacible* (Тихий Дон). El mérito principal del escritor consiste en que descubrió en una persona corriente una personalidad brillante y creó imágenes inolvidables y vivas, en otras palabras, precisamente Michaíl Šólochov cumplió en el siglo XX la misma tarea creativa que llevó a cabo Iván Turgénev en el siglo XIX con su conocida obra *Memorias de un cazador*: reflejar las profundidades del alma del ser humano sencillo que viene del pueblo y representarlo como una personalidad excepcional. Sin embargo, en la novela épica *El Don apacible*, este logro artístico se combina con éxito con otro: la más grande y profunda encarnación de los grandes acontecimientos históricos.

Hay que subrayar que antes de escribir *El Don apacible*, el escritor publicó en 1925 el ciclo de relatos *Cuentos del Don* (Донские рассказы) sobre la guerra civil, en los que recrea los conflictos reales de la vida, a través de los cuales se conoce la brecha social en el entorno de los cosacos del río Don. Las historias trágicas de este ciclo se centran directamente en la guerra civil, que afectó a casi todas las familias, destruyendo el estilo tradicional de la vida cotidiana y las relaciones familiares. Hay que subrayar que en este reflejo objetivo de los horrores de la guerra civil, ya se manifestaba el humanismo del joven escritor. Por lo tanto, al demostrar que la lucha de clases de la región del río Don destruye las relaciones familiares, Michaíl Šólochov representa la Guerra Civil como una tragedia nacional.

En 1925, tras comenzar a trabajar en la novela *Donščína* (Донщина) (primer título de la novela) sobre los acontecimientos revolucionarios en la región del río Don poblada por los cosacos, Michaíl Šólochov, al igual que Lev Tolstój, pronto

se dio cuenta de que los orígenes de los acontecimientos revolucionarios deben ser buscados con mucha anterioridad. Por lo tanto, la acción en la novela epopeya *El Don apacible* se desarrolla en un amplio marco cronológico: desde mayo de 1912 a marzo de 1922. La I Guerra Mundial, la situación revolucionaria en Rusia, la revolución de Febrero y posteriormente la Revolución de Octubre de 1917, la guerra civil, que tomó formas particularmente violentas en el sur de Rusia y el levantamiento de los cosacos contra los poderes soviéticos en la región del río Don en el sur de Rusia (marzo-junio de 1919) son los acontecimientos clave reflejados en dicha novela épica. El hombre y la historia es uno de los problemas centrales de *El Don apacible*. El género elegido por el autor le obligó a reflejar profunda y exhaustivamente la época no solo en la línea narrativa ficticia, sino también a través de los documentos históricos incluidos en el desarrollo de la trama. El escritor estudió (los tenía en su biblioteca) los libros de memorias de los participantes en la Guerra Civil (rojos y blancos), incluidas las memorias de generales blancos como Antón Deníkin y Pëtr Krasnóv, y la revista *Los anales del Don* (Донская летопись), en cuyas páginas se analizaron objetivamente las causas de la rebelión de los cosacos en 1919 contra los poderes soviéticos, los reportajes de periódicos, los ensayos y otros documentos. Como ya se ha señalado antes, Michaíl Šólochov comenzó a escribir *El Don apacible* en 1925, los libros primero y segundo fueron publicados en 1928, el tercero, en 1932 y el cuarto, en 1940. Abarca un período de 10 años: de 1912 a 1922. Cabe señalar que precisamente, Michaíl Šólochov fue el primer escritor en la literatura rusa de la década de 1920, que reflejó la tragedia de la rebelión de los cosacos de la región del río Don contra el poder soviético, cuando la misma palabra "cosaco" estaba casi prohibida. Sin embargo, el escritor representó a los cosacos no como una fuerza policial del zarismo, sino como un mundo íntegro y pintoresco, el mundo de las normas especiales de conducta y psicología y el mundo de las personalidades más interesantes y las relaciones humanas más complejas; para él, lo más importante era reflejar en esa rebelión local toda la tragedia de la guerra civil, en general. En el primer libro se describe la vida cotidiana de los cosacos antes de la I Guerra Mundial y los acontecimientos históricos de 1912 a 1916. El segundo abarca el período entre octubre de 1916 y la primavera de 1918; refleja acontecimientos históricos como las Revoluciones de Febrero y de Octubre de 1917, y el comienzo de la Guerra Civil en la región del río Don. El tercero refleja los acontecimientos del año más feroz de la Guerra Civil (de la primavera de 1918 a mayo de 1919), incluyendo la rebelión de los cosacos contra el poder soviético; el cuarto libro abarca el período de la primavera de 1919 a 1922, se completa con la derrota del levantamiento de los cosacos y el establecimiento del poder soviético en la región del río Don.

Es importante señalar que el propio escritor, cuyo libro preferido en ese momento era *Guerra y paz* de Lev Tolstój, construyó su obra desde el principio como una novela épica, una epopeya en la que las descripciones de los acontecimientos históricos y el descubrimiento de las profundidades de los caracteres humanos no se excluyen entre sí, sino que están interrelacionados e interdependientes. En este

sentido, *El Don apacible* se considera una de las cumbres literarias mundiales, el reflejo completo de toda la época, del pueblo, de la gente, de los problemas sociales, existenciales, metafísicos, etc. El rasgo más importante de esta obra literaria es que en ella, al igual que en la *Guerra y paz*, predomina la visión épica del mundo, cuyos componentes substanciales de la vida son estables y se manifiestan en todo, en lo grande y en lo pequeño; la vida es valiosa por sí misma, fuera de las ideas o ideales abstractos; la relación de los acontecimientos en la epopeya no se realiza por la trama, sino por el reflejo de la visión épica del mundo, en la que se expresa la primacía de lo general sobre lo individual.

Además, cabe destacar que, pese a basarse principalmente en la tradición del autor de la *Guerra y paz*, Michaíl Šólochov encontró su propio camino, su forma, sus principios creativos y sus técnicas para crear una novela única: la epopeya del siglo XX, que se caracteriza tradicionalmente por la proporcionalidad de las partes y la unidad del todo, sin embargo a diferencia de la obra de Lev Tolstój, en la que predomina el principio de la armonía, en las páginas de *El Don apacible* los contrastes trágicos rompen el equilibrio armonioso de la estructura de la novela épica tradicional y aumenta su componente dramático. Todo esto, por supuesto, trastoca las formas tradicionales de la epopeya. Así, en *El Don apacible* predomina el elemento trágico, que se relaciona no solo con el destino del personaje principal, sino con la forma de expresión épica en la obra. En este sentido, el título *El Don apacible,* en comparación con el contenido dramático de la misma novela, suena como una ironía triste: en dicha obra hay más de ochocientos personajes, la mayoría de los cuales caen en las guerras o mueren de dolor y de sufrimiento. Si en la novela épica *Guerra y paz* de Lev Tolstój, a pesar de todos los acontecimientos dramáticos, la imagen del mundo no es trágica, sino armoniosa, en *El Don apacible*, la I Guerra Mundial y la Guerra Civil conducen a consecuencias verdaderamente catastróficas. A diferencia del autor de *Guerra y paz*, que narra la Guerra Patria de 1812, Michaíl Šólochov considera la Guerra Civil como un drama nacional. Si en la obra de Lev Tolstój todo se organiza por idea de la unidad nacional, en la de Michaíl Šólochov se refleja ante todo un mundo ruso dividido por las revoluciones y por la guerra civil, por lo que el drama inevitablemente se convierte en tragedia. Hay que destacar que el escritor unió en *El Don apacible* los principios de la epopeya y de la tragedia, por lo que esta obra épica puede considerarse una novela épica de nuevo tipo con un componente dramático predominante. Otro rasgo específico de la novela de Michaíl Šólochov consiste que en ella predomina el punto de vista del pueblo. Esta peculiaridad de *El Don apacible* se manifiesta ante todo en la orientación al calendario popular agrícola, que se basa en las fiestas de la iglesia ortodoxa. Por lo tanto, en la novela de Michaíl Šólochov, incluso, los documentos de los cosacos rebeldes se presentan sin fechas; si las mismas fechas aparecen, se utiliza no el calendario gregoriano, introducido por el poder soviético en 1919, sino el juliano según el cual vivía Rusia antes de la Revolución de Octubre.

Otro rasgo específico de *El Don apacible* está relacionado con un tipo especial de narración, en el que se recrea la imagen cosmogónica del mundo y en el que

desempeñan un papel clave las imágenes mitológicas y simbólicas, que penetran en toda la estructura de la novela, determinando el componente épico y su integridad, encarnando también una especie de ética del pueblo, la visión nacional del mundo. Además, las imágenes mitológicas se correlacionan con el movimiento de la historia, de la vida nacional y de la vida espiritual de los personajes principales de la narración; precisamente ellas determinan el componente lírico-emocional de *El Don apacible* y el subtexto simbólico de dicha novela.

Hay que subrayar que un papel clave en esta epopeya lo desempeñan las imágenes del río Don, de la tierra, del cielo, del sol y de la casa, que se consideran los símbolos antiguos de la creación del mundo. Sin embargo en *El Don apacible* dichas imágenes adquieren significados adicionales. La imagen del río Don se introduce en la novela épica ya en los epígrafes, que son los fragmentos de canciones populares antiguas de los cosacos: el primero se relaciona con el llanto sobre la muerte de los fieles hijos de la tierra Rusa y no está relacionado con acontecimientos históricos concretos. En el segundo aparece la imagen del río Don agitado que adquiere un significado metafórico: la imagen trágica del río Don agitado se convierte en símbolo de una época de revueltas. Además, este río en la novela épica simboliza el tiempo, la eternidad y el olvido. Con esta imagen simbólica del río Don entra en la obra la imagen del tiempo, que, por un lado, se trata de un tiempo eterno, que se asocia con el río Don "apacible", y, por otro lado, se trata también del tiempo presente, que se relaciona con el río Don "agitado". Las canciones antiguas folclóricas sobre este río adquieren un matiz profético, porque a través de ellas en la novela entra el tiempo épico, en el que se incluyen las biografías de todos los personajes: en las canciones se predicen y se explican sus vidas y sus caminos dramáticos. La imagen del río Don en la novela epopeya está estrechamente relacionada con la de la tierra. Los motivos principales del río Don "apacible" y de la tierra "querida" combinados entre sí se relacionan con la imagen mitológica de la Madre Tierra; en la tradición mitológica rusa, la imagen de la Madre Tierra es el símbolo trágico de la Madre Patria. Por lo tanto, la imagen simbólica de la tierra en *El Don apacible* se convierte en el núcleo semántico de la narración: es el fenómeno de la naturaleza, es la madre de la familia, es el lugar donde nació el hombre, donde él creció, donde los lazos de sangre lo relacionaron con la gente nativa, es la fuerza irracional que salva al hombre en situaciones extremas y, por fin, es el seno de la tierra "protectora" que acepta el cuerpo humano tras su muerte. Una de las principales imágenes mitológicas es la imagen del cielo. El cielo en la novela epopeya se representa a través de la percepción del hombre, el cielo como parte del universo, el macrocosmos se correlaciona con el hombre y con el microcosmos. Por lo tanto, a lo largo de los cuatro libros de la novela, los estados de ánimo del personaje principal se reflejan a través de variaciones de la imagen del cielo oscuro y negro; según la tradición mitológica rusa, la imagen del cielo negro se considera una expresión de una tristeza profunda, de luto, por lo que no es de extrañar que estos tonos acompañen el destino trágico del protagonista, que pierde todo en su vida. En la imagen del Sol en la novela se puede ver la relación

estrecha con las tradiciones de la literatura rusa antigua (*El cantar de las huestes de Ígor*), pero el escritor transforma creativamente la tradición, enriqueciendo y ampliando su contenido. La imagen del sol está relacionada con situaciones clave en el destino de los personajes principales (la llegada, el regreso, la espera, la reflexión, la toma de decisiones, los sueños, los recuerdos, el estado de ánimo de los protagonistas antes y después de la batalla, el retiro, la salvación, la enfermedad grave y la aproximación de la muerte y la propia muerte) y con las reflexiones del autor sobre la vitalidad de la naturaleza. En este sentido, la imagen del sol en esta obra se convierte en símbolo de la vida del pueblo. En la novela de Michaíl Šólochov, como en la epopeya antigua, el mundo está habitado por elementos antiguos originales (el sol, la tierra, el majestuoso río Don, etc.,) pero los elementos cósmicos antiguos actúan no en su aspecto mitológico, sino en toda la profundidad de la reflexión de autor y su comprensión metafísica de la era trágica en la historia de Rusia. El escritor, al usar las imágenes mitológicas, introduce a su manera en ellas el contenido actual de su época, por eso, en su novela epopeya el estado de la tierra, del sol y del río Don son simbólicamente similares a los acontecimientos trágicos de la época o al estado mental de los personajes principales. Hay que destacar que el papel de estas imágenes simbólicas y su función estilística se puede comparar con el papel del coro en la tragedia clásica, porque precisamente en este profundo contexto simbólico en la novela epopeya dichas imágenes constituyen la parte del Universo, del mundo superior, en comparación con el cual las pasiones humanas aparecen disminuidas e insignificantes; al mismo tiempo, estas imágenes interactúan con todo lo que está sucediendo en la tierra, acompañando emocionalmente los sentimientos y acciones de los personajes principales.

Cabe señalar que reflejar un material épico tan grandioso, incluir un número tan grande de personajes que se encuentran en un torbellino histórico y crear la polifonía de diferentes líneas de la historia fue posible solo con una estructura de composición potente de la novela. En este sentido ya en las dos primeras partes de *El Don apacible* se forma una composición precisa y virtuosa: la trama se desarrolla a través de capítulos pequeños, cada uno de los cuales se representa como un episodio completo, como una escena, como una descripción que reflejan el flujo de la vida en los momentos elegidos y en los conflictos principales. Los episodios líricos emocionales, que narran historias amorosas y destinos individuales se alternan expresivamente con los episodios épicos en los que se refleja el movimiento histórico de las masas, donde predominan las voces y las opiniones del pueblo y se dibujan escenas de la vida colectiva. En este sentido, Michaíl Šólochov transforma la composición de la novela épica clásica, donde los destinos de los personajes y las líneas de la trama se trazan hasta el final, hasta el epílogo, y crea una obra con una composición fragmentada, no clásica, en la que se reflejaron las conciencias del siglo de las guerras y las revoluciones, la época de las crisis, los golpes de estado, la ruptura de la evolución y la profanación moral, cuando la fractura existencial y la absurdidad cruel de la existencia humana llegaron al extremo.

Además, hay que destacar que la composición de la novela es monocéntrica: el destino del protagonista, Grigórij Panteléevič Mélechov, se convierte en el núcleo de la narración; precisamente, él es el único protagonista de la novela, cuya evolución espiritual y moral se refleja desde su juventud hasta su final trágico. Además, en la imagen de Grigórij Mélechov se refleja el encanto de una personalidad excepcional, del buscador de la verdad que en la época de la lucha de clases se orienta hacia los valores humanos universales que no se relacionan con las ideas políticas. Los críticos literarios modernos asocian a este protagonista con las imágenes de los buscadores de la verdad en la tradición Europea como Hamlet y Don Quijote, y con el tema clave del "hombre superfluo" en la literatura clásica rusa[80].

Un motivo importante, relacionado con la imagen de Grigórij Mélechov, es el de la soledad, que se enfatiza al final de la novela, cuando el protagonista, tras participar en la Primera Guerra Mundial y en la guerra civil, decide dejar de combatir y se convierte no en el portador de la verdad de los blancos o de los rojos, sino de los valores humanos que son necesarios siempre y esto lo pone en una situación trágica y positiva. En la imagen de Grigórij Mélechov se refleja la complejidad del mundo y las contradicciones de la época turbulenta.

Cabe señalar que la profundidad del contenido y la perfección artística de *El Don apacible* no tiene precedentes en la literatura soviética ni existen análogos posteriores. En la obra se entrelazaron armoniosamente los rasgos de la epopeya, dedicada a los acontecimientos importantes para todo el pueblo, y los rasgos de la novela psicológica-social, que narra el destino del ser humano; además, dicha novela épica se distingue por el gran interés del autor por los temas existenciales como la vida y la muerte, el bien y el mal.

En 1932 vio la luz el primer libro de otra novela de Michaíl Šólochov, *Campos roturados* (Поднятая целина), en la que el escritor reflejó los años de la colectivización soviética. Hay que destacar que las imágenes de los personajes principales y las descripciones del proceso de la colectivización son bastante ambiguas. El segundo volumen de *Campos roturados* se perdió en los años de la Gran Guerra Patria y fue recuperado más tarde.

En los años de la Gran Guerra Patria, Michaíl Šólochov se convirtió en corresponsal militar y fue testigo de la batalla de Stalingrado. En este período, el escritor comenzó a trabajar en la novela *Lucharon por su patria* (Они сражались за Родину), cuyos capítulos publicados son épicos, reflejan altos ideales humanísticos y recibieron el reconocimiento no solo de los lectores y críticos nacionales, sino también del extranjero. Por ejemplo, el escritor portugués Mario Ventura subrayó el profundo humanismo de esa novela: "*Lucharon por su patria* se convirtió para

80. Véase: И. Сухих (2013): «Одиссея казачьего Гамлета», en: И. Сухих *Русский канон. Книги XX века.* Москва. Издательский центр «Академия». С. 424-451; Е. Тамарченко (1996): «Идея правды в «Тихом Доне», *Новый мир*. № 6. С. 237-238; С. Семенова (2002): «Философско-метафизические грани «Тихого Дона», *Вопросы литературы.* Вып. 1. С. 71-122.

siempre en mi libro de mesa, en los momentos de alegría o de tristeza, de inspiración o de depresión"[81].

En 1957, Michaíl Šólochov escribió la narración *El destino del hombre* (Судьба человека) sobre la lucha del pueblo contra los invasores fascistas. En esa narración épica, la vida privada del personaje principal, Andréj Sokolóv, fue enclavada en el marco de acontecimientos históricos reales: el protagonista (nacido en 1900) se representa como el ser humano del siglo XX, que experimentó todos los cataclismos sociales y catástrofes históricas de su época. Entre sus duras pruebas se encuentran la prisión alemana y la muerte de toda su familia durante la guerra contra los invasores fascistas. Un rasgo específico de la composición de esa narración consiste en la presencia de dos personajes principales y dos discursos diferentes: el narrador (que no tiene nombre) y el protagonista, Andréj Sokolóv, que se conocen por casualidad y Andréj Sokolóv le cuenta su vida y su destino trágico.

Por lo tanto la narración-confesión de Andréj Sokolóv sobre su vida se incluye en el marco del discurso del narrador y destaca por varios motivos: por un lado, es diferente del discurso del narrador, ya que este último es el típico Ich-Erzählung, mientras que el lenguaje de Andréj Sokolóv es coloquial. Además, el discurso de Andréj Sokolóv está marcado estilísticamente, su historia se refiere al pasado y tiene un ritmo y una tonalidad diferentes. Hay que destacar que en la narración-confesión del protagonista, los episodios diferentes se alternan, pero, si al principio prevalecen los acontecimientos trágicos (la guerra, la prisión alemana, la muerte de su familia, etc.), a medida que se acerca al final de la historia, el protagonista se convierte en el ser humano, que con coraje supera la fatalidad de su destino trágico, mostrando actividad vital y social. En este caso, la composición de la narración sobre la vida del protagonista está subordinada al principio de la alternancia de los diferentes episodios: en la primera parte de la narración, los hechos que componen la vida de Andréj Sokolóv están unidos por su función, por su papel importante en la vida del personaje; todos ellos se representan como una dura prueba para él: la prisión alemana y la muerte de los seres queridos le hacen sentir una soledad total y el dolor y los sufrimientos imposibles separan al protagonista del mundo y le conducen a la frustración moral. Sin embargo, en la segunda parte adquiere más importancia el episodio de la adopción por Andréj Sokolóv del pequeño Vanjúška, que había perdido a todos sus seres queridos en la guerra. Precisamente este episodio se convierte en la parte culminante de la obra, porque Andréj Sokolóv actúa en contra del destino, contra la fatalidad de su vida, él mismo establece una conexión con el mundo, con la gente y comienza a vivir como si su vida empezara desde el principio. Además, el narrador destaca el carácter de Andréj Sokolóv y su aspiración hacia el futuro. La vida de Andréj Sokolóv se representa como un movimiento en el tiempo histórico y el espacio social, de ahí surgen en *El destino del hombre* los motivos simbólicos

81. А. Овчаренко (1985): "Шолохов и война", *Наш современник*. 1985. № 5. С. 184.

de la casa (la casa real destruida por los fascistas en la primera parte de la narración y la casa recuperada que se asocia no solo con el mundo material sino con el renacimiento del alma, inspirado por el amor paternal hacia el pequeño huérfano) y del camino (que se asocia con el destino trágico del personaje principal, con el movimiento histórico). Por lo tanto, el movimiento, que se convierte en el motivo central de la historia, poco a poco recibe en la narración un significado amplio, convirtiéndose en símbolo de la vida de Andréj Sokolóv. Así, el protagonista en *El destino del hombre* es un hombre soviético corriente, que le cuenta al narrador su camino de vida, su felicidad y su dolor, y que es presentado por el autor como una personalidad multidimensional. Por lo tanto, se puede entender esta obra como una historia típica del ser humano que se encontró en la situación trágica de la guerra. Sin embargo, la imagen de Andréj Sokolóv se representa no solo como una persona valiente, compasiva y con mucho coraje, sino que se asocia en el subtexto metafórico de la narración con las imágenes folclóricas, es decir, con los héroes épicos. En este sentido, el protagonista puede interpretarse como portador de la moralidad del pueblo y como la encarnación del carácter popular nacional. No es casual que la narración épica se titule *El destino del hombre*, porque en esta obra de Michaíl Šólochov se encuentran problemas como la esencia del hombre, el significado de su vida, el concepto del deber hacia sí mismo y hacia la sociedad en situaciones extremas como la Gran Guerra Patria, su actitud hacia el destino, la historia y la sociedad. De modo diferente se puede interpretar el concepto de destino: el destino no es solo lo que le sucede a una persona fuera de su voluntad, a la que está condenado en las situaciones trágicas, sino que el destino es el comportamiento activo de una persona, su oposición al curso de los acontecimientos, su oposición a todo lo fatal en su destino. Así, en *El destino del hombre* se expresa un nuevo concepto de la personalidad, inherente al Realismo del siglo XX.

5.18. LA PROSA DE LA GRAN GUERRA PATRIA

El desarrollo literario en el período de la Gran Guerra Patria adquiere gran importancia porque se trata de años heroicos de la historia de Rusia. Hay que destacar que este conflicto se distingue, por un lado, por la magnitud del drama popular (perecieron 26.600.000 de ciudadanos de la URSS) y, por otro lado, por un heroísmo excepcional masivo sin precedentes en la historia mundial. En este sentido, la literatura de 1941-1945 se convirtió, en palabras del escritor soviético Alekséj Tolstój, en "la voz del alma heroica de un pueblo". De hecho, en este período, el desarrollo literario adquiere unos rasgos específicos: la mayoría de los escritores junto con su pueblo, participaron en la Gran Guerra Patria, convirtiéndose en corresponsales de guerra. Hay que destacar que en la historia mundial se desconoce una participación directa tan masiva de escritores en los combates como en los años de Gran Guerra Patria.

Escritores famosos como Alekséj Tolstój, Michaíl Šólochov, Leoníd Leónov, Andréj Platónov, Aleksándr Tvardóvskij, Aleksándr Fadéev, Nikoláj Tíchonov, Il'já Ėrenbúrg y otros se convirtieron en corresponsales militares de los periódicos centrales. Cabe señalar que la literatura del período de la Gran Guerra Patria se distinguió ante todo por motivos e ideas comunes. El tema de la patria se convirtió en el principal, pero adquirió significados nuevos: los escritores se centraron en el carácter nacional ruso, reflexionaron sobre la relación histórica inseparable de los tiempos. En un primer plano en la prosa de dicho período, aparecen los géneros más móviles y pequeños: el poema lírico, el artículo periodístico, el ensayo, la narración y el guión pequeño. El tema y el carácter heroicos se convierten en los motivos centrales en la literatura de dicho período no solo en la prosa, sino también en la poesía y en el teatro. Los orígenes de estos temas se relacionan con la antigua literatura rusa que recreó el heroísmo masivo y popular en la era de los grandes cataclismos. Una tarea importante de la literatura fue reflejar la hazaña, en la que la personalidad heroica se descubre con mayor plenitud y expresividad. El tema heroico requirió habilidad para penetrar en el mundo interno del ser humano, en las características psicológicas y morales de la persona, ya que en las profundidades del personaje se encuentran los orígenes de la hazaña. La maestría de la penetración en la naturaleza heroica la encontramos en las mejores narraciones del período de la Gran Guerra Patria, a las que, sin duda, se refiere el ciclo titulado *Los cuentos de Iván Súdarev* (Рассказы Ивана Сударева) (1942-1944) de Alekséj Tolstój, basado en material auténtico. En *Los cuentos de Iván Súdarev* se encuentra un tipo específico de centro de la composición. Son las reflexiones del propio autor sobre la patria, su historia y cultura, la belleza del carácter heroico nacional, que varían en cada uno de los cuentos de dicho ciclo. Esto ha contribuido al reflejo más profundo y multilateral del carácter heroico. Por lo tanto, un papel importante en el destino de Pëtr Filípovič Goršków, el protagonista del cuento titulado *Historia extraña* (Странная история) lo desempeña la asociación con el pasado histórico, y en particular, el carácter del personaje principal se relaciona con la personalidad del protopope Avvakúm [véase § 2.7.2.1.1.], que en su época inspiró al pueblo ruso a "vivir según la verdad y a defender la verdad, incluso hasta la muerte". En otra narración titulada *Como comenzó eso* (Как это началось), el componente heroico del carácter del personaje principal, Kozúbskij, se refleja más claramente en su discurso: el discurso del patriota, consciente de la responsabilidad de sus predecesores, contemporáneos y descendientes, orgulloso de la gente y la cultura de su patria. Se completa el ciclo con la narración titulada *El carácter ruso* (Русский характер), en la que el tema central es el amor abnegado.

Más tarde en lugar de la poetización directa de la hazaña heroica aparece el concepto del heroísmo como un duro trabajo diario, que se relaciona con la tradición de Lev Tolstój y con su obra *Relatos de Sebastópol*, en la que el escritor a través de las descripciones de la vida cotidiana y de los combates, descubre el heroísmo invisible de los soldados corrientes, los que perciben la guerra como un duro trabajo necesario para vencer la absurdidad y la crueldad de la propia guerra. Por ejemplo,

el título original de una de las mejores narraciones de Andréj Platónov de dicho período es *El trabajador de la guerra* (Труженик войны), posteriormente esta narración recibió otro título: *Hacia la puesta del sol* (В сторону заката солнца). Por lo tanto, en las mejores obras en prosa del período de la Gran Guerra Patria, la imagen de la hazaña como punto culminante del amor abnegado por la tierra natal se combina con la interpretación del heroísmo como un duro trabajo diario; además, el tema de lo heroico adquiere matices existenciales. Por ejemplo, en la narración *La gente espiritualizada* (Одухотворенные люди) de Andréj Platónov, la guerra se percibe por el autor como un medio cruel para destruir el espíritu humano. En ella, la idea clave filosófica del autor, que consiste en encontrar el significado supremo tras derrotar las fuerzas destructivas de la guerra, se materializa en la historia de la hazaña de "la gente espiritualizada": se trata de los cinco marineros que defendieron sus fronteras hasta el último aliento, y los que cayeron en el duro combate con los fascistas, se trata de cinco destinos inimitables, los personajes principales se representan como cinco universos vivos, y el escritor describe a cada uno de ellos con un tacto extremo; esta descripción emocional de cada individuo constituye una parte importante del texto. En cada uno de sus cinco personajes, el autor descubre un rasgo predominante de su personalidad: por lo tanto, para el soldado Krasnoséľsk, la fuente del poder de la vida y toda la poesía del mundo se asocian con su novia, "que alimentó el corazón del marinero con coraje y tranquilidad"; el soldado Párshin se distingue por el optimismo y la libertad; otro personaje, Odincóv, un intelectual sueña, tras el fin de la guerra, con convertirse en músico y él mismo comenzará a escribir una nueva composición, en la que sonará el corazón del hombre, sacudido por la guerra y la muerte, en la que se representará un nuevo momento sagrado de la vida"; el personaje Cibúľko, que tiene buen carácter, y que se asocia con los héroes folclóricos por su fuerza física y bondad, "percibió la vida como un hermoso secreto, y estaba agradecido y contento de haber nacido aquí en esta tierra". Por último, al personaje Fíľčenko se le representa como un héroe de tipo mesiánico: debe "detener la muerte para que la gente no conozca el dolor decepcionante", su corazón se alimenta del amor por sus amigos, sus seres queridos, y por su madre. Aunque al autor le parecía que estaba escribiendo un réquiem, dedicado a los héroes caídos en la Gran Guerra Patria, en realidad, Andréj Platónov creó un oratorio heroico, en el que se representan los auténticos héroes, los "grandes hombres", de ahí surgen el tono solemne del estilo y el tono trágico heroico.

Hay que subrayar que la literatura de dicho período se distingue por la tendencia a crear una imagen épica de lo que está sucediendo. Esta tendencia se refuerza al final de la guerra, porque la Gran Guerra Patria, al despertar las fuerzas internas del pueblo, constituye una era entera en su historia y tiene un impacto en toda su vida posterior. La tendencia épica se ha manifestado en la creación de colecciones de ensayos, basados en hechos auténticos, en la aparición de las grandes obras en prosa como novelas épicas. En los años de la Gran Guerra Patria se escriben alrededor de ciento cincuenta novelas cortas y novelas épicas: entre ellas destacan *La*

toma de Velikošúmsk (Взятие Великошумска) de Leoníd Leónov, la novela *Lucharon por su patria* (Они сражались за Родину) de Michaíl Šólochov, *El pueblo es inmortal* (Народ бессмертен) de Vasílij Gróssman, *Días y noches* (Дни и ночи) de Konstantín Símonov, y *La carretera de Volokolámsk* (Волоколамское шоссе) de Aleksándr Bek. El rasgo específico común de dichas obras literarias consiste en la abundancia de fragmentos líricos y publicistas, en los que los autores de forma directa lamentan la tragedia del pueblo y se enorgullecen del pueblo invencible. Cabe señalar que la prosa de dicho período, al reflejar los acontecimientos de la Gran Guerra Patria se orienta más a la literatura clásica, concretamente a la novela épica *Tarás Búl'ba* de Nikoláj Gógol' y a *Los relatos de Sebastopol'* de Lev Tolstój. En la prosa de Vasílij Gróssman y de Aleksándr Fadéev aparecen los motivos bíblicos del amor abnegado y del sacrificio.

De una manera realista fueron escritas las novelas clave de dicho período *La carretera de Volokolámsk* de Aleksándr Bek y *Días y noches* de Konstantín Símonov, en las que los autores se centran en la descripción de la dura vida diaria de la guerra, concretamente se trata de las batallas de Moscú (*La carretera de Volokolámsk* de Aleksándr Bek) y de Stalingrado (*Días y noches* de Konstantín Símonov) y reflejan la hazaña invisible de los soldados sencillos. Los personajes principales de ambas novelas de Aleksándr Bek son discretos en las manifestaciones de sus sentimientos hacia su patria, pero se representan como auténticos patriotas de su tierra natal. En 1943, en condiciones de guerrilla partisana, Konstantín Vorobëv escribió la novela *Somos nosotros, Señor* (Это мы, Господи), en la que su personaje principal, el teniente prisionero Sergéj, y sus compañeros pasan en el campamento de concentración fascista por todos los tormentos del infierno.

En los años de la Gran Guerra Patria se publicó la novela heroica romántica *La Joven Guardia* (Молодая гвардия) (1945) de Aleksándr Fadéev que se convirtió en la novela más famosa y popular de la URSS. La novela describe las operaciones de la Joven Guardia, una organización de resistencia antifascista clandestina que operó entre 1942-1943 en la ciudad de Krasnodón, en Ucrania oriental. Muchos de sus integrantes fueron ejecutados por los fascistas. La mayoría de los personajes principales —Olég Koševój, Ul'jána Grómova, Ljubóv Ševcóva, Iván Zemnuchóv, Sergéj Tjulénin y otros— se inspiraron en la vida real, a pesar de que determinadas características, acciones y diálogos fueron creados por el escritor, así como algunos personajes ficticios de la novela. Hay que destacar que precisamente Aleksándr Fadéev, por medio de técnicas artísticas románticas pudo crear el retrato de una generación, cuya juventud se relaciona con los años de Gran Guerra Patria, y a esto sin duda le ayudaron no solo la experiencia de la vida y la intuición del artista que es capaz de entender a los jóvenes, sino también su propia experiencia en los combates. Esto proporcionó a la novela credibilidad psicológica.

5.19. LA POESÍA DEL PERÍODO DE LA GRAN GUERRA PATRIA. EL POEMA *VASÍLIJ TËRKIN*, DE ALEKSÁNDR TVARDÓVSKIJ

En los años de la Gran Guerra Patria se escribieron grandes obras de poesía. Todo el país escuchó la voz de Ánna Achmátova: en febrero de 1942 se publicó su poema *Coraje* (Мужество), que se distinguía por su simplicidad épica y su tono solemne de oda clásica. Hay que destacar que en la poesía de dicho período adquiere gran importancia el tema del Sitio de Leningrado. En el invierno de 1941-1942, la ciudad de Leningrado fue bloqueada por los fascistas y experimentó días enormemente difíciles. Junto a otros poetas de Leningrado, Ól'ga Berggól'c, conocida por su trabajo en la radio durante el Sitio de Leningrado se convirtió no solo en la cronista de aquellos días trágicos, sino también en luchadora contra el fascismo y en símbolo de la fuerza espiritual de la ciudad invencible: entre sus obras clave destacan *Diario de febrero* (Февральский дневник) y *Poema de Leningrado* (Ленинградская поэма). El género más popular en la poesía de dicho periodo era el poema lírico, en el que los temas del amor y de la amistad se convirtieron en clave como, por ejemplo, el poema de Konstantín Símonov *Espérame* (Жди меня), que trata de un soldado que durante la guerra le pide a sus seres queridos que aguarden su regreso. Hay que destacar que numerosos géneros tradicionales se actualizaron en la poesía de este período: en la oda, el estilo oratorio se fusionó con las entonaciones de la conversación sincera sobre lo más íntimo (las odas de Aleksándr Tvardóvskij, Ánna Achmátova, Borís Pasternák); en las elegías aparecieron temas civiles y heroicos (la elegía de Ól'ga Berggól'c *Tercera zona* (Третья зона) o el verso elegíaco se convirtió en epitafio (*A la memoria de un amigo* (Памяти друга) de Ánna Achmátova). Además, se crearon variedades de género como el poema-juramento y el poema-réquiem entre otros. En el centro de la mayoría de los poemas se encuentra el héroe, su hazaña, como en los conocidos poemas *Zója* (Зоя) de Margaríta Aligér y *El hijo* (Сын) de Pável Antokól'skij.

Hay que destacar que la obra en poesía más popular en los años de la Gran Guerra Patria fue el poema *Vasílij Tërkin* (Василий Теркин) de Aleksándr Trífonovič Tvardóvskij (1910-1971). El protagonista del poema, Vasílij Tërkin es un soldado patriota, valiente, resistente, inteligente, trabajador, alegre, amable, fiel compañero, encantador narrador y hábil acordeonista; en él, al igual que en la imagen folclórica, por lo general se hiperbolizan no tanto las características externas como las elevadas cualidades espirituales. Sin embargo, estos rasgos principales no parecen exagerados y se unen de una manera sorprendente en un único carácter y se reflejan en múltiples situaciones de guerra y de paz. Vasílij Tërkin no tiene un prototipo específico, en él se recogen las características más esenciales, los ideales del pueblo ruso, en este sentido el protagonista de dicho poema se convirtió en su personificación, porque esa imagen se basa en el principio de la tipificación colectiva. La imagen de Vasílij Tërkin se representa, por un lado, como una personalidad concreta, y, por otro, como la imagen del pueblo, por lo tanto, su encanto consiste en lo que precisamente en él se encuentra la combinación del tipo nacional y del carácter individual. La

estructura de la imagen de Vasílij Tërkin se relaciona con las tradiciones folclóricas, concretamente con las canciones épicas heroicas y con los cuentos de hadas, en los que el protagonista positivo, en el que se refleja la plenitud de la existencia y la conciencia nacional, carece de cualidades negativas. En este sentido se puede decir que el poema épico de Aleksándr Tvardóvskij en el que se reflejan los acontecimientos de la Gran Guerra Patria, fue creado según los cánones de la canción épica heroica antigua rusa. Por lo tanto, el poema *Vasílij Tërkin* se considera un ejemplo brillante de la relación del poeta del siglo XX con la creatividad popular. Ante todo, esa relación estrecha con la tradición folclórica se refleja en la trama: por ejemplo, el capítulo del poema *Dos soldados* (Два солдата) se basa en el desarrollo de un tema típico de los cuentos de hadas rusos que narra el encuentro de un soldado valiente y alegre con una anciana; en otro capítulo, titulado *El duelo* (Поединок), el autor describe el duelo del héroe principal con el enemigo según los cánones de la canción épica heroica antigua y, de este modo, relaciona a Vasílij Tërkin con los protagonistas del folclore a los que se representan como héroes nacionales y defensores valientes de su tierra natal de los enemigos extranjeros. También hay que destacar motivos folclóricos en el poema *Vasílij Tërkin* como, por ejemplo, el motivo de la despedida del héroe que se va a la batalla, el motivo de la recompensa que el héroe recibe por su hazaña, etc. Hay que destacar que la obra poética de Aleksándr Tvardóvskij está llena de imágenes mitológicas relacionadas con el folclore ruso como la tierra, el camino, el bosque, el río, la orilla, la casa, etc. Las imágenes de la tierra natal y del camino se convierten en fundamentales. De este modo, a nivel estructural, en el poema se representa una cadena de encuentros del protagonista durante la guerra con otros personajes, como en las canciones épicas heroicas rusas. Al nivel estilístico, el folclore también penetra en el texto poético: el autor utiliza epítetos constantes, repeticiones triplicadas y rasgos específicos de los textos folclóricos. Además, Aleksándr Tvardóvskij introduce en su poema numerosos proverbios y refranes. En el nivel sintáctico, el poeta a menudo usa alocuciones y paralelismos sintácticos. Los discursos del autor y de los personajes se orientan a la tradición poética oral. Al utilizar los medios folclóricos, el autor aspiraba a reflejar ante todo la mentalidad nacional, la idea universal de liberar la tierra natal de los invasores, que está relacionada con las tradiciones folclóricas. Además, el poema *Vasílij Tërkin* se distingue por la combinación de lo trágico y lo cómico, sin la cual es difícil transmitir una atmósfera de vida real en la que hay de todo: alegría y dolor, felicidad y desgracia. En cuanto a la compleja estructura de la imagen de Vasílij Tërkin, hay que tener en cuenta su evolución, pues el protagonista se descubre a través del retrato, el discurso y las descripciones del autor, en actos, en escenas masivas y en interacciones con otros personajes. El poema sorprende por la variedad de caracteres y situaciones. Entre otros personajes se encuentran personas de diferentes edades, títulos y profesiones: un cocinero, un chófer, unos tanquistas, un anciano, un teniente coronel, un general de división, un niña, unas enfermeras, un soldado huérfano, una mujer sin nombre, la madre del soldado, etc. También hay imágenes de enemigos abstractos generalizados, que se describen satíri-

camente. En este sentido, ante el lector se abre una enciclopedia de la vida popular, que permite recordar el poema épico del siglo XIX: el poema de Nikoláj Nekrásov *¿Quién es feliz en Rusia?* Hay que destacar, que al igual que dicha obra, el poema *Vasílij Tërkin* reflejaba la ética popular y la filosofía de la vida del hombre en la guerra, también se expresa ante todo el ambiente de la sinceridad y de la libertad.

5.20. ALEKSÁNDR SOLŽENÍCYN

Aleksándr Isáevič Solženícyn (1918-2008) fue novelista, dramaturgo, ensayista-publicista, poeta, activista social y político que vivió y trabajó en la URSS, Suiza, Estados Unidos y Rusia. Fue galardonado con el Premio Nobel de literatura en 1970 por la fuerza ética con la que continuó las tradiciones clásicas de la literatura rusa. Entre sus obras literarias destacan *Un día en la vida de Iván Denísovič* (Один день Ивана Денисовича) (1962), *El primer círculo* (В круге первом) (1968), *El pabellón del cáncer* (Раковый корпус) (1968-1969), *Agosto de 1914* (Август Четырнадцатого) (1971), *Archipiélago Gulag* (Архипелаг Гулаг) (1973) y *La rueda roja* (Красное колесо) (1937, 1969-2000). En estas obras denuncia con dureza el sistema soviético, dando a conocer las penosas condiciones de vida en el GULAG, la red de campos de trabajos forzados de la Unión Soviética, que conoció muy bien ya que vivió en ellos como recluso desde 1945 a 1956. Su postura crítica hizo que fuera expulsado de la Unión Soviética y solo tras el colapso de esta pudo regresar a Rusia en 1994. Además de por sus obras literarias, el escritor logró gran fama por sus obras periodísticas sobre la historia de Rusia de los siglos XIX-XX.

Hay que subrayar que la vida de Aleksándr Solženícyn se considera la historia de una lucha infinita contra el totalitarismo. Seguro de la absoluta validez moral de esta lucha, sin necesidad de contar con compañeros, sin miedo a la soledad, el escritor siempre encontró valor en sí mismo para resistir el sistema totalitario. Probablemente eligió la literatura como un instrumento de lucha, un medio que le da al escritor la oportunidad de presentar su experiencia dramática al mundo en nombre de todos los que sufrieron mucho por el sistema totalitario.

Cabe señalar que en la obra del escritor se pueden distinguir tres motivos centrales, estrechamente relacionados entre sí: el carácter nacional ruso, la historia de la Rusia del siglo XX y el factor político en la vida humana y en la vida de la nación en el siglo XX.

Todos estos motivos aparecen concentrados en la primera obra del escritor, publicada en 1962 y titulada *Un día en la vida de Iván Denísovič*. Posteriormente se desarrollaron en novelas como *El primer círculo*, *Agosto de 1914*, *Archipiélago Gulag,* etc. En las narraciones publicadas a finales de la década de 1950 y principios de la de 1960, aparece en su obra otro tema clave: la resistencia al régimen del totalitarismo, que después se convertiría en el predominante en la novela *Archipiélago Gulag.* Pero en dicho período al escritor le interesa más el carácter nacional y lo refleja en sus narraciones tituladas *Un día en la vida de Iván Denísovič* (1962)

y *La casa de Matrëna* (Матрёнин двор) (1963). En la primera se describe un día ordinario del personaje principal, Iván Denísovič Šúchov, en un campamento de trabajos forzados de la época de Stalin. Hay que destacar que todos los personajes, excepto el protagonista, tienen prototipos entre las personas que el autor conoció en el campo de trabajo estalinista en el que estuvo preso desde 1945 hasta 1956. En este sentido, la base documental se convierte en el rasgo específico de casi todas las obras literarias del escritor porque, en palabras suyas, la vida es más simbólica y multifacética que la ficción literaria. En esta narración, Aleksándr Solženícyn refleja los rasgos peculiares del carácter nacional ruso, concretamente muestra cómo el ser humano ruso ante los obstáculos precarios de la falta de libertad aspira a conservar la dignidad espiritual y su "yo" interior. La trama de *Un día en la vida de Iván Denísovič* se relaciona con las condiciones de falta de libertad social (el personaje principal se encuentra en uno de los campos estalinistas) y narra un día del preso Iván Denísovič, por lo tanto los marcos del espacio y del tiempo en la narración son bastante limitados, a pesar de lo cual la historia está llena de eventos. La abundancia de detalles de la vida cotidiana en el campo estalinista, así como el modelo de tiempo, ayudan a comprender la actitud del protagonista hacia la vida en aquel lugar. Iván Denísovič no la percibe como una situación extrema, como un callejón sin salida, sino como la vida cotidiana, por eso, no se desespera en esa situación extremadamente dramática. La sabiduría popular le ayuda a él a sobrevivir. Para Iván Denísovič, el campamento es una maldad social, pero sabe que para sobrevivir, el hombre debe, en primer lugar, ser capaz de suprimir los malos instintos y conservar todo lo humano en sí mismo, en segundo lugar, debe compartir un destino trágico común con sus compañeros. La combinación de espiritualidad y de practicidad en el carácter de Iván Denísovič, según el autor, es una forma de existencia que ayuda al héroe a sobrevivir en condiciones de falta de la libertad social y conservar la independencia interna.

Otra narración clave de los años 1960, *La casa de Matrëna,* también se basa en hechos reales: el autor describe el destino trágico de la protagonista, la campesina Matrëna, que vive en la pobreza y que ha perdido a su esposo e hijos, pero no está espiritualmente destrozada por las desgracias y las penas. Aleksándr Solženícyn quería reflejar en esta obra los mejores rasgos de la campesina rusa, que es representada aquí como una persona justa; su casa se asocia en el contexto simbólico de la narración con el arca de la salvación del justo Noé. Hay que destacar que *La casa de Matrëna* es el segundo título (permitido por la censura soviética), el primero fue *No vale la pena una aldea sin un justo* (Не стоит село без праведника), que por su semántica es más amplio y más simbólico, que el segundo y, además, descubre el motivo principal de la obra: el concepto de "aldea" para Aleksándr Solženícyn se relaciona con el modelo de vida popular de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. La existencia de la nación, según el autor, es imposible sin un "justo", es decir, sin el ser humano en el que se reflejen los mejores rasgos del carácter popular y cuya ausencia ciertamente implica la destrucción de la antigua cultura de la aldea

rusa y la muerte espiritual de la nación[82]. En este sentido, la muerte de Matrëna al final de la narración adquiere un significado metafórico: simboliza la destrucción de los fundamentos espirituales del mundo ruso; la trama trágica de la narración permite al autor investigar el destino del carácter popular en las desastrosas pruebas histórico-sociales que experimentó el hombre ruso en el siglo XX. Cabe señalar que el autor en el período de la crisis social y espiritual, de la búsqueda de los verdaderos fundamentos de la existencia, aspiraba a enfatizar la importancia del hombre de la aldea, que se consideraba por Aleksándr Solženícyn como el guardián de los valores del mundo patriarcal y la personificación del estilo nacional de vida ruso, basado en la fuerza, la estabilidad y la tradición[83].

Es necesario destacar el ciclo de narraciones cortas titulado *Las miniaturas* (Крохотки), en el que se reflejaron los conceptos clave relacionados con la mentalidad del pueblo ruso. La primera parte, la principal, de *Las miniaturas* fue escrita en la URSS entre 1958 y 1960, y la segunda, tras regresar a Rusia entre 1996 y 1999. Todas las narraciones de este ciclo están unidas por los rasgos específicos siguientes: en todas las miniaturas narrativas no hay trama tradicional, todas se basan en las reflexiones lírico-filosóficas del autor sobre su tierra natal, la tradición espiritual y el carácter nacional ruso; además, en el ciclo se encuentran palabras clave que adquieren significados simbólicos y se relacionan con las ideas principales del autor. Cabe señalar que en *Las miniaturas*, los conceptos "respirar" y "alma" son los más significativos, y se representan como sinónimos en el contexto simbólico de este ciclo, que se abre con una miniatura titulada *La respiración* (Дыхание), en la que la palabra clave "respiración" se relaciona metafóricamente con la tradición espiritual de la nación sin la cual no se puede "respirar"; la idea principal de esta miniatura narrativa se descubre en la contraposición de la espiritualidad tradicional del hombre ruso, su fe y devoción y de la crisis moral, que, según el autor, predomina en el momento histórico del país. Si la primera miniatura se titula *La respiración*, la última se llama *La oración* (Молитва), que se entiende por el autor como la "respiración del corazón", la conversación sincera con Dios, en la que se le pide entender y perdonar. Estas palabras, en el contexto metafórico de este ciclo se asocian con el ideal del autor de la pureza, "blancura", del alma. La palabra clave "alma" adquiere significados metafóricos en otra miniatura titulada, *La mañana* (Утро): por lo tanto, la mañana se percibe como la hora del día, como "la mañana" de la vida, es decir, la etapa inicial de la vida y como un alma pura. Los conceptos clave del ciclo están relacionados, por un lado, con las representaciones cristianas y ortodoxas, y, por otro, con imágenes mitológicas antiguas. Según la idea clave del autor, la dualidad de la cultura rusa (combinación del paganismo y

82. *Александр Солженицын. Раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни* http://www.vehi.net/samizdat/izpodglyb/05.html

83 *Александр Солженицын. Раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни* http://www.vehi.net/samizdat/izpodglyb/05.html

sus representaciones mitológicas, y la ortodoxia) determina los rasgos específicos del carácter nacional ruso, se representa como una especie de "marcador" de su mentalidad y se manifiesta en diferentes niveles: a nivel lingüístico, cuando en los significados de las palabras se actualizan los valores populares y los dialectos, por un lado, y, por otro, aparecen palabras de registro elevado, bíblicas. Al nivel de las imágenes, el "marcador" nacional y mental se manifiesta en que las representaciones mitológicas se combinan con las cristianas. En el ciclo *Las miniaturas*, por un lado, hay palabras que indican fenómenos naturales: *sol, tempestad, lluvia, árboles, arroyos, lagos,* que en la memoria cultural del pueblo ruso se unen con las antiguas representaciones mitológicas eslavas sobre el nacimiento y la renovación de la vida y sobre la eternidad. Por otro lado, en el ciclo hay bastantes palabras que denotan conceptos cristianos y tienen un significado simbólico. Se trata de palabras clave como *iglesia, campanario, cementerio, cúpula, monasterio* etc., que, por un lado, se representan como testigos de la antigua religión y la espiritualidad del pueblo ruso, cuya pérdida conduce a una catástrofe moral y una profanación espiritual, y, por otro, descubren los ideales espirituales del mismo autor, relacionados con la fe ortodoxa. La síntesis de esas y otras palabras, la fusión de las representaciones mitológicas y ortodoxas permiten al autor crear imágenes profundamente poéticas en el ciclo, que reflejan los niveles arquetípicos del alma rusa. Por lo tanto, en *Las miniaturas* se pueden distinguir dos niveles de contenido: un texto lleno de descripciones paisajísticas y reflexiones líricas emocionales del autor y un subtexto simbólico, que descubre la autoconciencia interna de la personalidad del autor y refleja la idea clave de autodeterminación espiritual, entendida por el autor como un trabajo diario, que se basa en la cultura y la historia rusa antigua y la inviolabilidad de los ideales morales que permiten que la persona permanezca fiel a sí misma. Por lo tanto, el subtexto simbólico tiene un mayor impacto emocional, lo que convierte la miniatura lírica filosófica en una especie de parábola, en la que adquiere más importancia la imagen conceptual, una especie de señales en las que se manifiestan la posición del autor, sus valores y su evaluación emocional y estética de los fenómenos; siempre se trata de conceptos clave, importantes no solo para el escritor, sino también para la mentalidad rusa, en general.

Entre las novelas grandes de Aleksándr Solženícyn destacan *El primer círculo*, *El pabellón del cáncer, Archipiélago Gulag* y *La rueda roja. El primer círculo*, publicada en 1968, narra las experiencias del autor en diversos centros de trabajo durante el período de internamiento, y así, por ejemplo, describe las condiciones de vida en las conocidas como "islas paradisíacas" del Gulag, unos campos especiales en los que las autoridades soviéticas encerraban a los presos que tenían formación científica para emplearlos en trabajos de carácter técnico, como la construcción de plantas eléctricas y el tendido de redes telefónicas. A esa prisión, que es en realidad el "primer círculo" del infierno dantesco, llega el encargo de perfeccionamiento de nuevas técnicas de espionaje con el fin de descubrir a un espía, un traidor del Kremlin que, sin saberlo, ha dejado que su voz sea grabada en un magnetofón. Esta es la trama que utiliza el autor para presentarnos a la maltratada clase intelectual y

científica de la época de la postguerra. Los personajes clave de la compleja trama son tres prisioneros: Gleb Nérzin, Lev Rúbin y Dmítrij Sológdin. Precisamente en las numerosas disputas entre ellos se buscan respuestas a las preguntas eternas más importantes que preocupan al autor. En la búsqueda de la verdad universal sobre el mundo y el hombre, Aleksándr Solženícyn conecta a menudo a los filósofos, escritores y científicos rusos y extranjeros más grandes. En este sentido, no solo *El primer círculo* sino todos sus libros pueden considerarse un diálogo abierto en el que indirectamente (a través del narrador y de los personajes) participan cientos de pensadores y artistas destacados de todos los tiempos. En este espacio específico (en cierto sentido, virtual), se cruzan varios puntos de vista, incluidos los diametralmente opuestos. Esta técnica artística permite al autor crear el efecto de un espacio y tiempo abiertos, y posibilita percibir los acontecimientos histórico-sociales concretos representados en la obra como parte del diálogo ético-filosófico superhistórico global, cuyo propósito y significado es comprender la verdad eterna a la que dedicaron sus vidas las mejores mentes de la humanidad.

En otra novela, *El pabellón del cáncer* (1968-1969), que tiene un cierto carácter autobiográfico, la trama se desarrolla en un hospital en TašKént en los años 1950. Como indica el título, la novela se concentra en un grupo de enfermos de cáncer que reciben quimioterapia. Explora el efecto que los campos de trabajo tienen en la vida de un hombre, pues el protagonista, Olég Kostoglótov está en "exilio perpetuo" en Uš-Térek, en Kazajistán. La burocracia estalinista está representada por Pável Nikoláevič Rusánov, "responsable de personal", el cual viene a ser la personificación de la corrupción imperante en el régimen soviético; hará lo que sea para alcanzar la meta de su vida, que no es otra que poderse jubilar con una "pensión especial". Por otro lado, el episodio de la caída de la mujer de Rusánov desde una ventana viene a simbolizar la penuria y el abandono al que estaban sometidos los habitantes de la Unión Soviética.

. El personaje Olég Kostoglótov fue admitido al hospital de un gulag, similar al de Solženícyn, y condenado al exilio interior en la misma región de la URSS. *El pabellón del cáncer* puede considerarse una especie de diálogo de conciencias, que refleja casi toda la gama de representaciones vitales características de la época. Nacidos en la misma época, los personajes principales de la novela toman diferentes decisiones vitales. El problema de la elección moral adquiere importancia para cada uno de ellos, el choque de posiciones diferentes y de elecciones morales diversas se refleja ante todo en interminables disputas que se relacionan tanto con los problemas de la vida cotidiana como con los de la existencia humana. En este sentido, a Olég Kostoglótov se le representa como un luchador incansable, expresando todo lo que no pudo decir durante años de silencio forzado; precisamente él se opone fácilmente a cualquier objeción, ya que sus argumentos son convincentes porque se basan en su propia experiencia vital. Sin embargo los pensamientos de sus oponentes se inspiran a menudo en la ideología dominante del sistema totalitario, por eso Rusánov y sus compañeros son incapaces de discutir con Olég Kostoglótov, no están listos para defender sus propias creencias porque siempre lo ha hecho el Estado en su lugar.

La cuestión existencial, la pregunta a la que todos los personajes están buscando respuesta, se relaciona en la novela con las ideas de Lev Tolstój, reflejadas en su obra tardía titulada *¿Qué mantiene vivo al ser humano?* (Чем жив человек?): esa alusión aparece en la trama de la novela, se trata del episodio en el que esta obra Lev Tolstój cae accidentalmente en manos de Efrém Poddúev, uno de los enfermos, e impresiona enormemente a este personaje, que antes de la enfermedad había pensado poco en los problemas profundos. La obra de Lev Tolstój abre el ciclo de narraciones tardías del escritor que está dedicado a la interpretación del Evangelio y adquiere gran importancia en la búsqueda espiritual de Lev Tolstój, por eso Aleksándr Solženícyn introduce el motivo existencial de la búsqueda del sentido de la vida a través de dicha alusión literaria. Por lo tanto, el fragmento relacionado con la lectura y la discusión de esa obra literaria de Lev Tolstój se convierte en pieza clave en *El pabellón del cáncer*, porque todos los personajes principales, día tras día, están tratando de encontrar una respuesta a la pregunta: *¿Qué mantiene vivo al ser humano?* Todos responden a esta pregunta de acuerdo con sus creencias, principios, educación o experiencia de vida. En la obra de Lev Tolstój, los conceptos clave son "el alma viva" y "el amor al prójimo", que significa la búsqueda de Dios y la misericordia, pero en *El pabellón del cáncer* de Aleksándr Solženícyn, el concepto clave es la conciencia para los héroes de Solženícyn, y la "empatía mutua" de las personas entre sí.

Cabe señalar que *Archipiélago Gulag* y *La rueda roja* se consideran dos novelas completamente excepcionales en la literatura rusa del siglo XX. Por su género, pueden compararse con *El pasado y las ideas* de Aleksándr Gércen y *La isla Sachalín* de Antón Čéchov; se trata de un género específico que se distingue por la combinación de componentes ficticios y publicistas, y que implica la ausencia de la trama en la novela, la presentación de la imagen del autor en el centro de la narración y la posibilidad de expresar directamente la posición del autor. Además, la integridad y la unidad de la composición de las novelas de este tipo se forman no por el desarrollo de una serie de los acontecimientos, sino por la secuencia y la lógica del pensamiento del autor, que se declara directamente al lector. El papel del autor adquiere gran importancia y sus funciones aumentan extraordinariamente; se representa como comentarista de acontecimientos y como protagonista de la novela, capaz de expresar su opinión sobre lo que está sucediendo, como analista que actúa desde las posiciones del científico, del historiador y del sociólogo; como político que entiende su experiencia de vida y la experiencia de otros en términos sociopolíticos e históricos; además, el autor puede trasladarse libremente por el tiempo y por el espacio históricos, discutiendo con personas reales históricas de principios y mediados del siglo XX. Todos estos rasgos específicos del método artístico de Aleksándr Solženícyn se reflejan en su obra *Archipiélago Gulag*, que está construida no según los cánones de la novela tradicional, sino según el principio de la investigación científica. Sus tres volúmenes y siete partes están dedicados a diferentes islas del "archipiélago Gulag" y a diferentes períodos de su historia. El autor al igual que el investigador describe la tecnología de la detención, de la in-

vestigación, de varias situaciones y opciones de arrestos y de deportaciones, dando a los personajes nombres de personas conocidas o aquellos cuyas historias él mismo escuchó en el campo de concentración estalinista. Otra gran novela épica, *La rueda roja*, narra sobre la Rusia de 1914 a 1917, sobre la Primera Guerra Mundial y las Revoluciones de Febrero y Octubre de 1917. Por lo tanto, la idea de la documentación y el uso directo de fuentes documentales se convierte en la base de la composición de la novela. El propio autor determina el principio del trabajo con los documentos históricos; se trata, en primer lugar, de "montajes de periódicos", que el autor convierte en artículos periodísticos de la época en un diálogo, o hace que su protagonista sea el autor de algún artículo y discuta con otro periodista sobre el tema; en segundo lugar, se refiere a una forma de "documento directo" en el que se refleja la psicología de la persona que lo escribió; en tercer lugar, los capítulos dedicados a las descripciones de acontecimientos históricos de carácter periodístico aparecen en el texto de la novela con minúscula, etc. El significado simbólico del título de esta novela épica se transmite a través de la imagen de una Rueda Roja ardiente rodante, que quema todo en su camino y que aparece varias veces en dicha obra. Hay que enfatizar que en una gran cantidad de personas históricas reales y personajes ficticios, el autor pudo reflejar niveles aparentemente incompatibles de la vida rusa de dicho período.

Hay que subrayar que el camino recorrido por Aleksándr Solženícyn desde finales de los años 1950, fecha de la primera publicación, hasta principios de 2000, abarca todos los trágicos acontecimientos de la historia rusa: desde 1899, a través de 1917, hasta la época del GULAG estalinista, hasta la comprensión del carácter popular ruso, pasando por todos los cataclismos históricos de mediados del siglo XX. Pero en las últimas obras publicadas, el escritor se aleja del género de la novela épica y se dirige al de la narración o de la miniatura narrativa lírica emocional, en la que se recogen destinos privados.

Es necesario hacer notar que el mundo artístico creado por Aleksándr Solženícyn tiene una base sólida: se trata de las capas más poderosas del pensamiento ético, filosófico y estético, nacional y mundial, con las que él está estrechamente conectado. A diferencia de los vanguardistas, el escritor no rompió con las tradiciones de los clásicos rusos, al contrario, desde el comienzo de su trayectoria creativa se dio cuenta y se proclamó sucesor de los realistas del siglo XIX. La experiencia artística de los clásicos entra lógicamente en la conciencia artística del escritor moderno, como lo demuestra el uso constante y deliberado de los temas, motivos e imágenes, desarrollados por los realistas clásicos, así como la dependencia de sus ideas éticas. El uso por Aleksándr Solženícyn de las imágenes y motivos tradicionales se basa en la tendencia a la compactación, la concentración y el deseo de apoyarse en arquetipos artísticos semánticamente amplios y simbólicamente significativos, que han entrado firmemente en la autoconciencia nacional y, por lo tanto, encuentran una respuesta viva entre los lectores y causan ciertas asociaciones culturales. En todas sus obras literarias y de carácter publicista, Aleksándr Solženícyn no solo se basa en las tradiciones artísticas de sus grandes predecesores (Aleksándr Púškin,

Lev Tolstój, Fëdor Dostoévskij y Antón Čéchov) sino también entra en un intenso diálogo ideológico con ellos, que a veces toma la forma de controversia.

5.21. IÓSIF BRÓDSKIJ/ JOSEPH BRODSKY

Iósif Aleksándrovič Bródskij (1940-1996) fue, ensayista, dramaturgo y traductor ruso y estadounidense, que en 1987 obtuvo el Premio Nobel de Literatura. Se le considera el poeta más grande nacido en la época soviética y el más importante en lengua rusa de la segunda mitad del siglo XX.

Hay que destacar ante todo la influencia de la poesía rusa del Siglo de Plata y de la poesía europea y americana en la mente del joven poeta: a principios de la década de 1960, a la edad de 23-24 años, Iósif Bródskij leyó a Ósip Mandel'štám, Marína Cvetáeva, Borís Pasternák, Robert Frost y John Donne, que, según sus propias palabras, le impresionaron mucho por sus temas existenciales. El tono de estos versos leídos por el joven poeta coincidió con su propia visión del mundo, por lo que tanto en sus primeras obras como en *Soledad* (Одиночество) (1959), *El jardín* (Сад) (1960), etc., claramente se reflejan los motivos de la angustia, la soledad existencial y la amargura por la separación, motivos que, a su manera, se desarrollan a principios de los años 1960 en uno de sus primeros libros de versos, titulado *Romanza de Navidad* (Рождественский романс) (1961), en el que la angustia existencial penetra no solo en las profundidades del alma del personaje lírico sino que también abarca toda la tierra y todo el universo. Este poema se basa en la percepción subjetiva del mundo por el poeta, en la que predomina un componente lírico irracional: el poema empieza con la descripción del Jardín de Alejandro de Moscú y de las calles de San Petersburgo (la imagen de la tierra), luego aparece la del cielo azul oscuro y la de la luna, que contempla el personaje lírico. Precisamente de esta interacción de las imágenes terrenales y celestiales, y de su comparación contradictoria surge la emoción irracional del sujeto lírico de la añoranza absoluta universal, que se enfatiza, por medio de palabras clave del texto poético como "tristeza inexplicable", "solitario", etc.:

> Navega en la tristeza inexplicable
> entre los cercados de ladrillo
> barco nocturno invisible
> desde el Jardín de Alejandro,
> la linterna nocturna solitaria,
> que parece una rosa amarilla,
> sobre la cabeza de sus seres queridos,
> a los pies de los transeúntes [84].

84. La traducción es nuestra.

La poesía de Iósif Bródskij de principios de la década de 1960 se caracteriza por el exceso de elementos descriptivos y pictóricos, están presentes descripciones amplias del mundo material, en las que adquieren gran importancia los detalles simbólicos y surge una emoción delicada e irracional del personaje lírico como, por ejemplo, en el poema *Abracé esos hombros y miré...* (Я обнял эти плечи и взглянул…) (1962), que está marcado por la profundidad de los pensamientos y de los sentimientos. El tema principal de este poema es el amor, sin embargo esta obra de Iósif Bródskij se distingue radicalmente de la lírica amorosa tradicional: en primer lugar, no se encuentra el léxico típico que se utiliza para expresar el sentimiento amoroso ("amar", "adorar", "amada", etc.), en segundo lugar, el motivo del amor se sustituye por el elegiaco de la soledad existencial. Del sentido mismo de este amor, que se relaciona con el pasado, no se dice nada en el poema y ante el lector aparece solo una descripción del interior del piso en el que tuvo lugar el encuentro amoroso. Por lo tanto, el componente descriptivo prevalece en este poema: la imagen central es un espacio material, un local, algo inmóvil, muerto. En contraste con la descripción del interior de la habitación, llena de abundantes detalles (la silla, la bombilla, el sofá, la mesa, el parquet, la estufa y el aparador) aparece la imagen de una pequeña mariposa que todavía vuela por la habitación y que en el contexto metafórico del poema simboliza la sombra del amor que ya había abandonado esta casa. Este contraste de la pequeña mariposa (lo vivo) y del mundo material (lo muerto) subraya ante todo el carácter efímero y trágico del sentimiento amoroso.

En 1963, Iósif Bródskij escribió el poema epitafio *A la muerte de Robert Frost* (На смерть Роберта Фроста) y *Elegía por John Donne* (Большая элегия Джону Донну). Se trata de dos grandes poetas que impresionaron fuertemente Iósif Bródskij por sus visiones del mundo y por su maestría poética. En *Elegía por John Donne* ante el lector aparece primeramente la imagen del mundo material inmóvil, dormido, como si el tiempo se hubiera detenido. Todo en este mundo es como si fuera estático, pero poco a poco, del proceso de la multiplicación de los detalles surge su dinámica interna; se trata de la extensión del espacio en el poema: desde la habitación y desde espacio cercano terrenal (las casas vecinas, la ciudad, el país) hacia al universo; luego, a cambio de la descripción y la enumeración de los detalles, viene una conversación con su propia alma, que "llora en las alturas del cielo". Y como resultado, de los fragmentos descriptivos y de las reflexiones líricas filosóficas surgen en una interacción viva y dialéctica las palabras clave que adquieren significados simbólicos: "alma", "amor", "vida", "muerte" y, finalmente, "la estrella que ha guardado el mundo durante tantos años".

El período de 1965 a 1972 fue el momento de mayor creatividad poética activa de Iósif Bródskij y de desarrollo intenso de sus principales temas y motivos, de su enriquecimiento, así como de la profundización de su percepción del mundo y del perfeccionamiento de la forma poética. Uno de los poemas característicos de este período es *Soneto* (Сонет) (1967), en el que se descubren de forma peculiar la vida espiritual del hombre moderno y el tema eterno de las relaciones humanas, del amor y de la soledad, desde del punto de vista existencial, cósmico y filosófico.

En este poema, la falta de armonía en el mundo humano se refleja no solo a través de la ruptura del espacio y del tiempo, sino también por medio de la forma poética fragmentada (la falta de rima en el soneto). El choque de los objetos de la vida cotidiana ("la moneda de cobre", "el disco del teléfono", etc.) con la infinidad del tiempo y del espacio ("cosmos", "mundo", "noche") refuerza los motivos de la desesperación, del anhelo y del horror existencial y de la soledad trágica del hombre en la oscuridad del universo. No es casualidad que la palabra *existencia* aparezca dos veces al comienzo del poema, determinando el tono trágico y la reflexión filosófica del poeta sobre el mundo.

En junio de 1972, Iósif Bródskij se vio obligado a abandonar la URSS y se instaló en los Estados Unidos, donde daría a su nombre la forma anglicanizada Joseph Brodsky con el que sería universalmente conocido. Allí comenzó a dar clases en diferentes universidades. La actividad creativa del poeta de este período es intensa y diversa. Uno tras otro en los Estados Unidos vieron la luz sus libros: *Parte de la oración* (Часть речи) y *El fin de la bella época* (Конец прекрасной эпохи) (1977), *Elegías de Roma* (Римские элегии) (1982); *Nuevas estancias para Augusta* (Новые стансы к Августе) (1983), *Urania* (Урания) (1987). En Suecia, entre otros libros suyos, se publicó *Notas del helecho* (Примечания папоротника) (1990). En cuanto a la poesía de Joseph Brodsky, destaca en primer lugar la amplitud de su diapasón de temas y problemas, la inclusión en sus textos poéticos de estratos vitales, culturales, históricos, filosóficos, literarios, poéticos y autobiográficos, así como de realidades y asociaciones que se fusionan en un flujo vivo de un discurso libre e informal, cristalizado en los poemas virtuosamente organizados. La modernidad, la historia, los temas "eternos" y los temas existenciales se interpretan en sus poemas de modo nuevo y original. Entre sus numerosos temas preferidos destacan el tiempo, el espacio, Dios, la vida y la muerte, el arte, el exilio y la soledad. Además hay variaciones de los temas del infierno y del paraíso, de la nada (de la inexistencia), de la separación, la libertad, el Imperio, etc.

Entre las obras del poeta en el periodo de 1970 a 1990, se encuentra una gran cantidad de poemas relacionados con los acontecimientos que tuvieron lugar en Rusia. Así, por ejemplo, en el poema titulado *A la muerte de Žúkov* (На смерть Жукова)[85] (1974) se recoge el papel histórico y la magnitud de la actividad del héroe nacional ruso, de este general de la Gran Guerra Patria y, al mismo tiempo, el drama de su destino personal se refleja no solo a través de la majestuosa solemnidad del vocabulario y la entonación del poema (el poeta sigue los cánones de la oda clásica rusa) sino también por las asociaciones y las alusiones de la historia mundial y rusa.

Es indudable el importante papel de la antigüedad en la visión del mundo filosófica poética de Joseph Brodsky. En respuesta a la pregunta sobre el tema de la antigüedad en su obra, el poeta formuló así su posición: "La literatura moderna

85. Geórgij Konstantínovič Žúkov (1896-1974) fue un político, militar y mariscal de la Unión Soviética, considerado uno de los comandantes más destacados de la Segunda Guerra Mundial.

resulta ser, en el mejor de los casos, un comentario sobre la literatura antigua, notas en los márgenes de las obras de Lucrecio o Ovidio..."[86].

Por lo tanto, los temas y personajes reales o ficticios de la historia antigua y de la mitología, filosofía y literatura griega y romana aparecen con frecuencia en los poemas del poeta como, por ejemplo, en los versos titulados *Orfeo y Artemisa* (Орфей и Артемида) (1964), *Dido y Eneas* (Дидона и Эней) (1969), *Odiseo a Telémaco* (Одиссей Телемаку) (1972), *Desarrollando a Platón* (Развивая Платона) (1976), etc. En la poesía de Joseph Brodsky se encuentran, además, temas bíblicos y evangélicos y motivos del Nuevo Testamento: se trata de poemas clave como *Isaac y Abraham* (Исаак и Авраам) (1963), *La candelaria* (Сретенье) (1972), *La huida a Egipto* (Бегство в Египет) (1988), etc. A principios de la década de 1960, bajo la influencia de la poesía de los poetas mayores (se trata de los versos con motivos bíblicos de Ánna Achmátova, de los poemas *Estrella de Navidad, Magdalena y el Jardín de Getsemaní* de Borís Pasternák, etc.), Joseph Brodsky decidió escribir cada año para las vacaciones de Navidad un poema sobre el nacimiento de Cristo. Lo cumplió varios años, pero luego esos poemas comenzaron a aparecer no con tanta regularidad. Sin embargo, intentando seguir esa tradición ya en su período tardío, a finales de los años 1980 y principios de 1990, creó obras maestras como *Estrella de Navidad* (Рождественская звезда), *Canción de cuna* (Колыбельная) y *25.XII.1993*, etc. En *Estrella de Navidad* (24 de diciembre de 1987), una de las mejores obras del poeta sobre este tema, propone su interpretación filosófica y poética de los motivos bíblicos. En el texto de Joseph Brodsky todo lo legendario, de acuerdo con el texto bíblico (*cueva, desierto, invierno, bueyes, reyes magos, niño en el pesebre, estrella*) se enriquece con detalles visibles y concretos, y al mismo tiempo, se espiritualiza. Además, aparece una perspectiva filosófica y una sensación de espacio libre: se convierte en clave la gran imagen simbólica de la estrella, y con ella, la del Universo y la de Dios. Las miradas del niño Jesús y de la Estrella, que simboliza a su Padre, se encuentran, se cruzan y en su interacción sucede como si se sintiera la mirada abierta y cercana del propio poeta.

Una parte notable de los poemas de Joseph Brodsky está dedicada al tema del poeta y de la poesía: se trata de composiciones como *A la memoria de E. A. Baratýnskij* (Памяти Е.А. Баратынского), *Vítězslav Nezval* (Витезслав Незвал), *A la muerte de Robert Frost* (На смерть Роберта Фроста), *Elegía por John Donne* (Большая элегия Джону Донну), *A la muerte de T.S. Eliot* (На смерть Т.С. Элиота), entre otros. Entre ellos ocupan un lugar especial doce poemas con dedicatoria a Ánna Achmátova y con los epígrafes de los poemas de esa gran poeta acmeista del siglo XX. Joseph Brodsky escribió la mayor parte de los poemas dedicados a Ánna Achmátova entre 1962 y 1965, cuando el joven poeta en contacto directo con Ánna Achmátova adoptó no solo los principios poéticos sino también los morales de su gran contemporánea. El poeta concluyó este ciclo poético ya en los años 1980 con

86. *Иосиф Бродский. Проза и эссе* http://lib.ru/BRODSKIJ/brodsky_prose.txt

el poema *En el centenario de Ánna Achmátova* (На столетие Анны Ахматовой) (1989), que se considera una de sus mejores obras tardías y que está marcado por la profundidad especial del pensamiento y del sentimiento, por la visión del mundo cósmica y por la simplicidad clásica de la forma poética. Hay que destacar que Joseph Brodsky en este poema no solo recreó una imagen magnífica, poética y filosóficamente significativa de Ánna Achmátova, sino que también reflejó el concepto artístico de la existencia humana y de la creatividad así como la imagen del hombre y del poeta en el mundo. Las palabras clave en este texto ("página", "fuego", "grano", "Dios", "palabra poética", "amor", "vida", "alma", "mar", "tierra" y "universo") se convierten no solo en los marcadores del estilo poético, sino también en "signos" de la concepción artística del mundo en su unidad dialéctica. El poema se distingue por su tono elevado y solemne y por la imagen contradictoria y trágica de la realidad histórica del siglo XX, en la que están condenados a vivir los poetas. Sin embargo, según la idea clave de este poema, precisamente en esa lucha perpetua de lo destructivo, de lo trágico y de lo creativo, en la lucha del poeta contra la destrucción, su alma y el alma de la tierra natal encuentran la inmortalidad, que se entiende como Don divino de la creación ("el don del habla en un universo sordo").

Los versos de Joseph Brodsky son extraordinariamente diversos en sus géneros y presentan un amplio diapasón de variedades de la lírica meditativa, descriptiva y narrativa. El poeta utiliza y actualiza ampliamente los géneros tradicionales de la elegía, de la epístola, del epitafio, del soneto y otros. El talento del poeta también se manifestó en los géneros líríco-épicos, al que pertenecen sus grandes poemas *La procesión* (Шествие (1961), *Gorbunóv y Gorčakóv* (Горбунов и Горчаков) (1968). Además, en los años 1980, escribe obras en prosa y, sobre todo, una especie de antiutopía *Mármol* (Мрамор)

Hay que subrayar la riqueza de las tradiciones artísticas nacionales y mundiales adaptadas por Joseph Brodsky, entre las que se incluyen la mitología y la literatura antiguas (la obra de Virgilio, Horacio, Ovidio, etc.), el Clasicismo y el Realismo rusos, la poesía del Siglo de Plata de la cultura rusa (Antióch Kantemír, Gavríla Deržávin, Aleksándr Púškin, Marína Cvetáeva, Ósip Mandeľštám, Ánna Achmátova, Borís Pasternák, etc.), la poesía metafísica occidental de los siglos XVII-XX (desde John Donne hasta Thomas S. Eliot) y otros. Al mismo tiempo, el poeta se dirige a Urania (musa de la astronomía), al universo, al mundo cósmico pero cuya visión no se contrapone a la imagen concreta y detallada de la tierra.

5.22. LOS MOTIVOS ESPAÑOLES EN LA LITERATURA RUSA DEL SIGLO XX

Es bien sabido que la época de la frontera entre los siglos XIX y XX está marcada por el cambio de códigos poéticos y que dicho cambio significa el cambio del punto de vista del ser humano del siglo XX, así como el de su sensación del mundo, de su

mente y de su reacción ante el mundo; en lugar del Universo íntegro y único aparece un mundo fragmentario que se divide en partes diferentes, en lugar de relaciones lógicas motivadas, aparecen acontecimientos absurdos, inmotivados e ilógicos. Se trata del cambio ontológico del paradigma cultural: el modelo antropológico del mundo (en el que el ser humano era el centro de la visión del mundo) fue sustituido por el cósmico. Estos rasgos específicos los encontramos, por ejemplo, en las interpretaciones que los modernistas rusos hacen de las imágenes universales como Don Juan y Carmen: el poema *Don Juan* de Konstantín Bal'mónt, el ciclo poético *Don Juan* de Marína Cvetáeva, el ciclo poético *Carmen* de Aleksándr Blok, etc. Los motivos españoles se interpretan de forma innovadora en el Modernismo ruso: los poetas de esa época no siguen la tradición sino que la transforman, introduciendo en su obra una nueva concepción del mundo y del ser humano sobre la que hemos hablado antes, enriqueciendo con significados metafísicos las imágenes conocidas.

El tema español en la obra poética de Aleksándr Blok

El tema español en la obra poética de Aleksándr Blok está presente ante todo en la imagen de Carmen en el ciclo de los versos líricos *Carmen*, compuesto por diez poemas y escrito en marzo de 1914. Aleksándr Blok dedicó este ciclo a la cantante Ljubóv' Del'más, que interpretó el papel principal en la ópera de Georges Bizet, *Carmen,* y de la que el poeta se enamoró, sentimiento que le inspiró en la creación de dicho ciclo poético (fue escrita en una semana). Destacamos algunas fuentes de su creación: la obra en prosa de Prosper Mérimée, la ópera de Georges Bizet y el factor biográfico. Es necesario hacer notar que la narración *Carmen*, del escritor francés del siglo XIX, Prosper Mérimée, se considera el pretexto de la imagen de Carmen en la literatura universal. Precisamente en esta obra en prosa, la gitana Carmen aparece por un lado como un personaje de carácter realista, y, por otro, como un tipo de mujer infernal, fatal, en otra palabras, la imagen de Carmen adquiere un significado simbólico y se relaciona no solo con la tradición mitológica y folclórica española sino con la tradición filosófica europea, en general. En el aspecto físico de Carmen, el autor francés destaca ante todo la combinación de colores blanco y rojo de su traje y la flor de casia blanca, que adquieren un significado místico: los colores rojo y blanco en su combinación simbolizan la sangre, el sufrimiento y la purificación del alma, y de esa forma reflejan los contrastes del alma humana; la flor de casia blanca en el arte cristiano se asocia con la espiritualidad y con la inmortalidad. La imagen de Carmen en la obra de Prosper Mérimée se relaciona con la imagen de la bruja o hechicera en el folclore español y, ante todo, con las de Lamia y Lilit, que se consideran diablesas seductoras, encantadoras y bellas que destrozan cruelmente los destinos de los hombres. En este sentido, el tema amoroso en la obra de Mérimée se relaciona estrechamente con el de la muerte y la imagen de Carmen se percibe en el contexto metafísico de interdependencia (interacción) entre los conceptos del amor y de la muerte, que es el rasgo característico de la cultura española y esencial para la tradición filosófica europea. Así, la imagen de

Carmen en la obra de Prosper Mérimée se relaciona con los motivos arquetípicos y esto la convierte en protagonista de dicha obra en la imagen universal. En 1874, Georges Bizet creó la opera *Carmen*, que se convirtió en la primera etapa de la transformación de la imagen de Carmen en imagen universal: en dicha ópera, se la representa como una mujer fuerte, apasionada, libre y se distingue de la imagen de Carmen en la obra en prosa de Prosper Mérimée; se trata de la interpretación romántica de dicha imagen.

Respecto al ciclo de versos líricos *Carmen* de Aleksándr Blok, podemos afirmar que en ella se reflejan todas las fuentes de la imagen de Carmen que hemos mencionado anteriormente: la fuente literaria (Prosper Mérimée) y musical (Georges Bizet) componen el desarrollo del tema épico, pero el poeta ruso introduce una nueva concepción del mundo y del amor, en otras palabras aparece el desarrollo del tema lírico y la combinación de estas dos líneas (la lírica y la épica) transforma la imagen tradicional. El rasgo diferenciador del ciclo poético del poeta modernista ruso es el contraste entre la representación tradicional de la gitana Carmen y la interpretada por él. A diferencia de la descripción realista del aspecto de Carmen en la obra de Prosper Mérimée, Aleksándr Blok ya en el Prólogo utiliza palabras poéticas, arcaicas, creando así la versión neorromántica de Carmen y después en otros versos de dicha obra este vocabulario poético aumenta y determina el estilo solemne y elevado que caracteriza el ciclo poético del poeta ruso de los textos precedentes.

Además, el ciclo *Carmen* empieza con un Prólogo escrito en cursiva, lo que no es un rasgo casual: en este texto se refleja la concepción neorromántica del amor del poeta simbolista que determina el desarrollo del tema lírico. El Prólogo empieza con la descripción de la obertura: el poeta escucha la música de Georges Bizet y piensa en la actriz que va a interpretar el papel de Carmen. Su sentimiento es irracional, fuerte, apasionado, por eso, su corazón se asocia con el océano, que es el símbolo del mundo interior y de los sentimientos íntimos, y la misma música se asocia con la tormenta; el sentimiento del poeta es grandioso, al igual que el fenómeno de la naturaleza, por eso, los símbolos de este amor son el océano y la tormenta con rayos y truenos. Además de eso, su sentimiento amoroso se interpreta como fe y como un servicio a la religión, por eso, la asociación principal se relaciona con la imagen de Carmencita, cuya espera se parece a la de un milagro y de una diosa. Según la versión del poeta simbolista, el amor es un sentimiento religioso-irracional; por eso, en el centro del universo se puede poner el nombre de la joven gitana Carmencita en lugar del de Dios porque se trata de un sentimiento cósmico, grandioso e infinito. El concepto metafísico del simbolismo ruso, "el Universo está dentro de nosotros", se refleja en este ciclo lírico de Aleksándr Blok y determina la dualidad de la imagen de Carmen, que coinciden con el concepto de dos mundos del Simbolismo (el del sueño y del ideal supremo y el mundo real, cruel e imperfecto): la Carmen como ideal y sueño del poeta, que se diviniza, y la Carmen real, que rechaza el ideal romántico; sin embargo, según la versión del poeta ruso, su Carmen, que está muy lejos del ideal supremo, merece un amor increíble, porque simboliza la libertad interior, el valor supremo en el sistema de orientaciones ético-estéticas de los sim-

bolistas. La emoción lírica del mismo poeta se refleja a través del léxico especial, que determina el campo semántico que contrasta con el desarrollo del tema épico: al principio del ciclo se describe una realidad muy lejana de la soleada Andalucía: San Petersburgo, la primavera temprana, la nieve. Aparecen las palabras simbólicas de Aleksándr Blok que se convierten en señales clave de su mundo poético: *la ventana, el cielo azul, el sueño, el torbellino, la aurora, marzo, la primavera, el demonio, la tormenta, el viento y la nieve.* Paralelamente al sistema de símbolos clave, en dicho ciclo poético se forma otro campo semántico que se relaciona con los nombres. El desarrollo del tema épico se representa en la obra del poeta ruso como el hilo que une todos los versos del ciclo y que es la base para el desarrollo de la línea lírica. La capa cultural relacionada con el nombre de la gitana española se representa como fragmentos de la ópera de Georges Bizet, los detalles de las decoraciones, las citas del libreto, los nombres de los personajes (Хозе, Эскамильо, Цунига, Лил-лас-Пастья): Don José, Escamillo, Zúñiga y Lilas Pastia.

Hay que destacar otro rasgo muy interesante: en el ciclo lírico de Aleksándr Blok se refleja el desarrollo del tema de toda la ópera de Georges Bizet, dado que en los versos quinto y sexto se representan los actos segundo y cuarto de la ópera (el baile gitano en la taberna, los cuplés del torero, el asesinato de Carmen y el arresto de Don José), el final de la línea épica se se incorpora en la cita del aria de José en el poema titulado *La mirada enfadada de los ojos sin color* (Сердитый взор бесцветных глаз…). El momento culminante del ciclo lírico se refleja en el poema *La mirada enfadada de los ojos sin color…*), basada en el encuentro real de Aleksándr Blok con la cantante Ljubóv Deľmás, que tuvo lugar en el Teatro del Drama Musical el día 25 de marzo en 1914. El contenido de este poema se relaciona con el Prólogo, y al igual que en él, en este texto lírico, la palabra clave es явление 'fenómeno', 'aparición'. En este poema se representan dos planos: la escena y la platea; la acción tiene lugar simultáneamente en estos dos espacios, sin embargo en la escena se representa el final de la ópera (acto cuarto), pero en la platea comienza otra historia amorosa (el encuentro del poeta con la diva que interpreta el papel de Carmen en la ópera). La cadena de acontecimientos líricos relacionados con el espacio interior del poeta es la siguiente: el encuentro con la cantante (su aparición se convierte en un momento de concentración lírica), su mirada y la impresión causada por la imagen de Carmen que ella interpreta. Esta línea lírica que descubre el sentimiento íntimo amoroso del poeta interacciona con el desarrollo del tema épico, cuyo esquema muestra el autor indicando las fuentes literarias y musicales (la narración de Prosper Mérimée, la ópera de Georges Bizet). El ciclo lírico introduce un acontecimiento real: el encuentro con la cantante Ljubóv Deľmás, que determina el desarrollo del tema amoroso y las asociaciones relacionadas con la aparición de la cantante. Prestemos especial atención a la asociación principal: el Domingo de Ramos, Ljubóv Deľmás había regalado al poeta un ramo de rosas, espigas y ramas de sauce, y ese mismo día por la tarde, Aleksándr Blok escribió el poema, que se basa en las asociaciones que provocó este ramo y en la tradición, es decir, en la imagen tradicional de Carmen. El regalo de Ljubóv Deľmás aparece en

el contexto del desarrollo del tema épico: las rosas se asocian con la flor de casia blanca que Carmen había entregado a Don José en la narración de Prosper Mérimée y con el final trágico de dicha obra, por eso, el ramo regalado por la actriz provoca un sentimiento de temor y preguntas metafísicas:

> Las rosas: me da miedo el color de estas flores,
> ¿Es la noche de tus trenzas pelirrojas?
> ¿Es la música de los engaños secretos?
> ¿Es el corazón cautivado por Carmen?[87]

Estas tres preguntas se introducen en el desarrollo del tema épico y se relacionan con tres citas del libreto de la ópera de Georges Bizet: 1) *Las rosas: me da miedo el color de estas flores, ¿Es la noche de tus trenzas pelirrojas?* se trata del siguiente fragmento de la ópera: Carmen lanza una flor de casia blanca a Don José, que queda encantado y se convierte en su prisionero; 2) *¿Es la música de los engaños secretos?* es la cita del aria de Don José que canta antes de asesinar a Carmen. La causa del final trágico es la traición de Carmen; 3) *¿Es el corazón cautivado por Carmen?*; en esta cita se descubre el sentido de esta historia amorosa trágica: Carmen traiciona a Don José y para ella eso es algo natural. José no puede aceptarlo, su corazón está encantado por ella, él es su prisionero para siempre y para él la única salida es la muerte. En la obra poética del poeta ruso, personajes diferentes pronuncian estas citas: la primera la pronuncia Carmen, la segunda, José, la tercera, el propio autor. Todas las citas están indicadas en cursiva, excepto la que pertenece al autor, que combina opiniones diferentes, creando un diálogo polifónico y dando respuestas, relacionadas con la tradición o con la imagen tradicional de Carmen en los pretextos. Sin embargo, en los tres últimos poemas de este ciclo se encuentran las nuevas que determinan la imposibilidad de la continuación del tema clave amoroso. El poeta de nuevo descubre su concepción del amor y la imagen de Carmen se convierte en su símbolo, que se considera como un sentimiento cósmico, como un fenómeno de la naturaleza, que no tiene límites al igual que el alma del ser humano enamorado y que es el valor supremo para el ser humano moderno. Así, los tres últimos poemas son tres respuestas a las preguntas metafísicas, son tres himnos dedicados a Carmen en los que se repite su nombre y cada vez aumenta más la tensión emocional, que llega a su punto culminante; simultáneamente el desenlace en la última línea del ciclo es: *Pero te amo a ti: soy igual que tú, Carmen*. El poeta se dirige no a la cantante que desempeña el papel de Carmen sino a la misma Carmen, utilizando la forma del pronombre "tú". Los tres últimos poemas se consideran un himno a la pasión amorosa, cuya palabra clave es "el sueño": Carmen se convierte en un sueño romántico, en un recuerdo sobre un pasado pre-

87. La traducción es nuestra.

cioso y en la nueva musa del poeta. De este modo, el poeta mismo se personifica en Carmen, cuya imagen se convierte en reflejo de su propia sensación del mundo y del amor, y de sus propios sentimientos y pensamientos existenciales. Podemos decir que la imagen de Carmen en la interpretación del poeta simbolista adquiere un sentido existencial. El poeta de nuevo responde a la pregunta clave metafísica que se encuentra en el principio de su ciclo poético: ¿Por qué Carmen, que está tan lejos del ideal, merece un amor increíble? Porque ella es la libertad, la música, el fenómeno de la naturaleza, es decir, ella es el fundamento de la existencia en el sistema de los valores ético-estéticos de los simbolistas.

De este modo, Aleksándr Blok basa su ciclo poético en la colisión de lo tradicional y lo nuevo, en la interacción de dos desarrollos del tema (el épico y el lírico), que se acercan y se alejan simultáneamente. En este ciclo poético no existe polémica: la tradición (la imagen tradicional de Carmen) en el mundo poético del poeta modernista ruso se transforma según los conceptos clave del Simbolismo ruso y adquiere un sentido nuevo, un sentido existencial. Aleksándr Blok utiliza la tradición y un tema universal para escribir un capítulo nuevo en la novela universal sobre Carmen.

Konstantin Bal'mónt y España

Konstantín Bal'mónt, famoso poeta ruso simbolista de la edad de Plata, fue un viajero incansable, visitó diferentes países, pero España en especial causó una fuerte impresión en el poeta. Por primera vez, Konstantín Bal'mónt visitó España en 1896, tras una estancia en Biarritz, cerca de la frontera franco-española, donde leyó mucho sobre España y aprendió español, lengua de la que se enamoró y sobre la que escribió lo siguiente: "El español tiene solo una lógica —la del sentimiento, y una única estructura— el plan de guerra que destruye todo, impulsivo y preso de un deseo loco. Mirar, desear, vencer y coger. Acepta lo ajeno como lo propio. Tras poseerlo, no lo valora y lo abandona para quedarse como antes libre y sin nada. La lengua española es la más melódica y multicolor de todas las lenguas europeas. Es embelesadora como una serpiente e impetuosamente viril, astuta como una mujer y osado como un caballero, dulce como un violín o una flauta, que se convierte de repente en un redoble de tambores. Cuando enamora, sus flechas son sangrientas. Cuando besa, muestra su filo más agudo. Se parece a las flores que hay en México: que no se pueden tocar sin cortarse ni pincharse. La lengua española tiene la melodía plena de la tierna lengua italiana, pero en ella también se deja sentir el viento ardiente que llega de África, que le impide ser delicado y que siempre trae el recuerdo de batallas. En la lengua española se sienten los hálitos de los antiguos íberos que nos llevan a las auroras ardientes de la Atlántida"[88]. Poco después, el

88. La traducción es nuestra.

poeta recorrió el país Vasco y Madrid, donde visitó el Museo del Prado. Le impresionó la pintura de Goya, a quien junto a Velázquez y Murillo le dedicó un ciclo de poemas. Queda admirado por España y admite que bajo el sol de España las flores y los poemas florecen. En un poema emocional y brillante *Anita*, Bal'mónt transmite así la belleza y el encanto de la muchacha española:

> Yo me sentía objeto de su deseo. Y ella me atraía,
> Una española esbelta con ojos ardientes,
> La oscuridad de la noche vivía su lejano resplandor,
> El amor susurraba con voces incomprensibles,
> Pero la melodía de sus palabras de esa española morena con ojos profundos me hizo arder[89].

En una carta a Antón Čéchov de 10 de marzo de 1898, Bal'mónt escribe: "no paro de leer a Calderón..., quiero traducir al menos quince obras de Calderón. No es menos interesante que Shakespeare, solo que es más nacional; es un filósofo y lírico, exótico, extraño como todo lo verdaderamente español. Y sus héroes en su destino superan a los humanos. Ya lo hace cautivador"[90]. En 1899 en Moscú, en el Museo Histórico, Konstantín Bal'mónt impartió conferencias sobre Calderón, Cervantes, el teatro español, la obra popular y el estilo de vida de los españoles. Entre 1900 y 1907, viajó tres veces a España. Le gustaron especialmente las ciudades de Granada, Toledo, Sevilla, Valencia, Barcelona y Zaragoza. Quedó tan fascinado por el país, su lengua y su cultura, que decidió presentar al lector ruso autores españoles como Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina y José de Espronceda. Konstantín Bal'mónt escribió unos diez poemas originales sobre temas españoles (el ciclo español), *Canciones populares Españolas*, y otros.

La imagen de Don Juan en la literatura rusa.

Hay que destacar que en el siglo XXI, la imagen de Don Juan sigue siendo muy popular y se interpreta de modo diferente. Según José Ortega y Gasset "la imagen de Don Juan es uno de los mejores regalos de nuestro pueblo a todo el mundo"[91]. El poeta ruso Konstantín Bal'mónt en su tratado *La imagen de Don Juan en la literatura universal* (1903) subraya que es necesario ver en este personaje "no solo un tipo universal sino un tipo español, ante todo, español. Una flor que creció en un terreno único, en un país único, lleno de belleza y exceso exótico. Don Juan nació

89. La traducción es nuestra.

90. А. Нинов (1980): «Чехов и Бальмонт», Вопросы литературы. № 1. С. 98-130. La traducción es nuestra.

91. Ортега – и – Гассет, Х. *Этюды о любви*. https://mybrary.ru/books/proza/proce/page-4-266549-xose-ortega-i-gasset-etyudy-o-lyubvi.html

bello en un país bonito, en un ambiente repleto de sueños románticos, de luces de arte católico y de repiques de campanas de los monasterios, en una ciudad encantada, llena de bellas muchachas, en un jardín exuberante, tras cuyas murallas se esconde la oscuridad del Purgatorio y del Infierno medievales".[92]

Cabe señalar que el poeta ruso del acmeismo Nikoláj Gumilëv, gran viajero por diferentes países, tiempos, continentes y las épocas, cantó en sus versos al legendario español Don Juan. Por primera vez, su imagen aparece en el soneto *Don Juan* (Дон Жуан), que Nikoláj Gumilëv escribió en 1910. Es un monólogo lírico-filosófico del héroe, sus reflexiones sobre la vida. El sueño del joven Don Juan es contradictorio, al igual que su carácter:

Mi sueño es a la vez soberbio y simple:
Coger el remo, poner el pie en el estribo,
Y engañar al tiempo lento,
Besando cada vez nuevos labios [93].

En la vejez, se arrepiente y se dirige a Dios :

En la vejez (quiero) aceptar el Testamento de Cristo,
Bajar la mirada, ponerme de luto
Y poner en mi pecho la pesada cruz de hierro que me salvará[94]

En el siguiente poema, *El prestó juramento en la catedral severa* (Он поклялся в строгом храме), el sujeto lírico busca el ideal del amor eterno, jura ante la estatua de Nuestra Señora, que será fiel a la única dama del corazón, pero rompe ese juramento y muere en el infierno. En 1913, el poeta escribió una obra en verso *Don Juan en Egipto* (Дон Жуан в Египте), cuyo tema principal es el renacimiento del infierno de Don Juan y sus nuevas aventuras. En la interpretación del poeta acmeista ruso, Don Juan es valiente, astuto y encantador; da su amor a todas las bellas mujeres, pero al mismo tiempo, se representa como un idealista y soñador que cree en Dios. En la versión del poeta ruso, Don Juan es Adán, el padre del amor, y a la vez es poeta, capitán, viajero romántico y el propio Nikoláj Gumilëv.

La imagen de Don Juan en la poesía de Marína Cvetáeva.

Cabe señalar que la poeta del Siglo de Plata de la cultura rusa, Marína Cvetáeva, no amó su época, "el tiempo de su alma" fue una época inalcanzable del

92. К.Д. Бальмонт (1904): «Тип Дон Жуана в мировой литературе». В кн.: Горные вершины. Москва. С. 173-205. La traducción es nuestra.

93. La traducción es nuestra.

94. La traducción es nuestra.

pasado. De allí surge en su mundo artístico Casanova, el Chévalier des Gieux y Don Juan. En el ciclo de poemas *Don Juan* (Дон Жуан) (1917), Marína Cvetáeva ofrece su versión poética de esta "imagen eterna". La acción tiene lugar en Rusia y en la eternidad. El personaje principal del ciclo es Don Juan que murió lejos de la patria, en la Rusia invernal. La heroína lírica trae de Sevilla a su tumba un abanico negro como recuerdo de su patria España y de Andalucía. A Don Juan muerto le promete "traerle su corazón" por la noche.

Durante largo rato en el amanecer nebuloso
Estuvo llorando la ventisca,
Pusieron a Don Juan
En la cama de nieve.

Para que la noche te parezca más clara
Te traje de Sevilla
Un abanico negro

Para que veas con tus propios ojos
la belleza femenina
Esta noche te traeré mi corazón[95].

Es curioso que en este ciclo poético se describe el encuentro de Don Juan no solo con Dona Ana, sino también con Carmen:

La media noche en punto
La luna observa cual azor.
— ¿Porqué miras así?
— ¡Porque así es como miro!

— ¿Te gusto? —No.
— ¿Me reconoces? —Puede ser.
— Soy Don Juan.
— Y yo soy Carmen[96].

En este ciclo poético, las imágenes de Carmen y de Don Juan se representan como almas gemelas: son personas hermosas, independientes, apasionadas cuyo su amor es fatal. Marína Cvetáeva crea su versión romántica de Don Juan: en sus versos no se le representa como un gran seductor, sino como un valiente caballero, por lo que la espada y la capa se convierten en atributos románticos en sus ver-

95. La traducción es nuestra.
96. La traducción es nuestra.

sos. La imagen de Don Juan en los versos de la poeta es expresiva, emocional y romántica. Esta es una versión subjetiva de la "imagen eterna" que creó la poeta modernista del siglo XX.

La imagen de Don Quijote en la literatura rusa de 1920-1930.

Hay que destacar que *Don Quijote* de Miguel de Cervantes fue el libro más leído en Rusia desde la segunda mitad del siglo XVIII; motivos de este libro se encuentran en la obra literaria de Aleksándr Púškin, Nikoláj Gógoľ, Fëdor Dostoévskij, Iván Turgénev, etc. Según Antón Čéchov, "la imagen de Don Quijote es tan polimórfica como un brillante. Es como un arco iris". Nuevas interpretaciones de la imagen de Don Quijote aparecen en el Simbolismo ruso (en la obra literaria de Leoníd Andréev, Fëdor Sologúb y Dmítrij Merežkóvskij). En los años 1920-1930, la novela de Cervantes se convirtió en un libro cada vez más popular, fue editado más de quince veces. Numerosos escritores, publicistas y críticos literarios utilizaron la imagen de Don Quijote, introduciendo en ella las ideas de su época. En este periodo, escritores clave como Michaíl Bulgákov y Andréj Platónov interpretaron la imagen de Don Quijote de una manera diferente e introdujeron sus propias ideas filosóficas en ella.

Cabe señalar que en la literatura rusa de 1920-1930, la imagen clásica de Don Quijote recibe nuevas y originales interpretaciones. Así, por ejemplo, la historia del Caballero de la Triste Figura se incluye en el debate literario sobre la Revolución rusa. Los escritores rusos y los contemporáneos de las reformas revolucionarias, aspiran a comprender el papel de la revolución en la vida de la sociedad y del individuo, y crean versiones propias de la trama sobre Don Quijote. En 1939, el escritor y dramaturgo ruso Michaíl Bulgákov escribió el drama filosófico *Don Quijote*, basado en la novela de Miguel Cervantes. Bulgákov vio en la obra cervantina no solo un libro brillante, sino una alegoría filosófica sobre la predestinación espiritual del hombre. Es necesario hacer notar que a Michaíl Bulgákov le gustaba mucho la novela de Cervantes e, incluso, aprendió español para leerlo en la lengua original. En 1938 escribió a su esposa una carta en español: "Te escribo en español para que te des cuenta de cómo he estado aprendiendo el libro del rey de los escritores españoles, y para que no te olvides del maravilloso lenguaje en el que escribió y habló Michaíl Cervantes"[97]. El dramaturgo en su carta convirtió el nombre español de Miguel en su equivalente ruso *Michaíl,* destacando el parentesco espiritual con el escritor español. El destino de Don Quijote en el drama de Michaíl Bulgákov es trágico y refleja la evolución del pensamiento del autor sobre el camino espiritual de los "caballeros de la revolución": desde la fe optimista en la victoria del huma-

97. Михаил Булгаков. *Письма*. https://libking.ru/books/nonf-/nonfiction/213151-7-mihail-bulgakov-pisma.html#book

nismo hasta la frustración en el ideal utópico. Don Quijote en la interpretación de Michaíl Bulgákov aspira a convertir "la realidad cruel" en el "Siglo de Oro" del humanismo, pero está trágicamente solo, el mundo racionalista rechaza su sueño utópico, su poesía del corazón. El drama de su época moderna Michaíl Bulgákov lo vio en la victoria del racionalismo y en la pérdida de elevados ideales. La imagen de Don Quijote en el drama de Michaíl Bulgákov se vuelve más trágica, pero sigue siendo un símbolo brillante de valentía y de sentimientos desinteresados. El escritor compaginó su trabajo en *Don Quijote* con su gran novela *El Maestro y Margarita*, y muchas imágenes de Cervantes se reflejaron en la gran obra del escritor ruso.

Otro escritor y filósofo ruso, Andréj Platónov, en 1929 escribió la novela *Čevengúr*, en la que los personajes principales, "quijotes de la revolución", en un contexto simbólico se relacionan con el protagonista de Cervantes. En la novela de Andréj Platónov se combinan lo trágico y lo cómico, lo alto y lo bajo, lo real y lo irreal. El motivo principal de *Čevengúr* son los viajes de los protagonistas en busca de la verdad, que se asocian con la gran novela de Cervantes. Los personajes principales en la novela de Andréj Platónov son "caballeros andantes" que viajan por la tierra rusa, se encuentran con diferentes personas y caen en la ciudad fantasmagórica de Čevengúr. Uno de los personajes principales, Stepán Kopënkin, puede considerarse como el Don Quijote ruso, porque se representa como un entusiasta de la idea de la felicidad para todos, entendida por él como una revolución mundial; tiene su propia Dulcinea, que es la revolucionaria alemana Rosa Luxemburgo, que para este personaje personalizó la imagen de la revolucionaria alemana. Hay que destacar que en la novela *Čevengúr*, la imagen de Rosa Luxemburgo se convierte en una especie de "revolución" de la que el bolchevique ruso está enamorado. La imagen de Stepán Kopënkin, de este "Don Quijote de la Revolución rusa", es cómica y trágica, y refleja, por un lado, el idealismo histórico de los revolucionarios rusos, y, por otro, el colapso de la idea romántica utópica.

Así, el diálogo dinámico virtual de la gran novela de Miguel Cervantes de principios del siglo XVII con la literatura rusa de los años 1920-1930 del siglo XX sobre el Caballero de la Triste Figura se puede explicar por la similitud de las épocas históricas: el fin del Renacimiento en España y el período de reformas socialistas en Rusia son épocas históricas dramáticas. Los escritores rusos del siglo XX vieron en el héroe de Cervantes un tipo de personalidad espiritual, una persona independiente que, contrariamente a las circunstancias trágicas, servía a los ideales eternos de libertad y del humanismo.

BIBLIOGRAFÍA

EFIM, É., NIVAT. G., SERMAN, I., STRADA, V. (2005): *Histoire de la littérature russe,* t. 3 : *Le xixe siècle. Le temps du roman*. Paris. Fayard.

KAHN, A. LIPOVETSKY, M., REYFMAN, I., SANDLER, S. (2018): *A History of Russian Literature.* Oxford University Press.

LO GATTO, E. (1972): *La literatura rusa moderna*. Buenos Aires. Losada.
RIPELINO, A.M. (1987): *L'arte della fuga*, Nápoles. Guida.
VÓLKOV, S. (2010). *El coro mágico. Una historia de la cultura rusa de Tolstói a Solzhenitsyn*. Ariel.
Антология акмеизма. Стихи. Манифесты. Статьи. Заметки. Мемуары. Москва. Московский рабочий. 1997.
Антология акмеизма. Стихи. Манифесты. Статьи. Заметки. Мемуары. М. Московский рабочий. 1997.
История русской литературы XX века. В 2 кн. Под общ. ред. проф. Л.П. Егоровой. 2-е изд., перераб. Москва: ФЛИНТА, 2014.
КОЛОБАЕВА, Л.А. (2000): *Русский символизм*. М. Издательство Московского университета.
МАРКОВ, В. Ф. (2000): *История русского футуризма* / Перевод с английского В. Кучерявкина, Б. Останина. Санкт-Петербург, Алетейя.
ЭТКИНД, А. (1996): *Содом и Психея. Очерки интеллектуальной истории Серебряного века*. Москва. ИЦ-Гарант.

Aleksándr Blok

Blok, Sologub, Gumiliov, Ajmátova, Mandelstam, Cinco poetas rusos, Colombia, Editorial Norma, 1995.
BLOK, A. (1972): *Un pedante sobre un poeta y otros textos*, Barcelona, Barra.
REEVE, F. D. (1981): *Aleksandr Blok, between image and idea*. Octagon Books.
Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. Москва. Художественная литература. 1980.
АВРАМЕНКО, А.П. (1990): *А. Блок и русские поэты XIX века*. Москва. Издательство Московского университета.
КЛИНГ, О.А. (2000): *Александр Блок: структура «романа в стихах». Поэма «Двенадцать»*. 2- е изд. Москва. Издательство Московского университета.
ЛАВРОВ, А.В. (2000): *Этюды о Блоке*. Санкт-Петербург . Издательство Ивана Лимбаха.
МИНЦ, З.Г. (1999): *Поэтика Александра Блока*. Санкт-Петербург. Искусство.

Ósip Mandel'štám

DESPAX, J. L. (2003): *Ossip Mandelstam, chanter jusqu'au bout*, éd. Aden
DUTLI, R. (2012): *Mandelstam, mon temps, mon fauve: une biographie*, (traduction Marion Graf), Éditions La Dogana et Le bruit du temps. Paris.
KHOURY-GHATA, V. (2016): *Les Derniers Jours de Mandelstam*, Mercure de France, Paris.
Pushkin, Mandelstam, Pasternak, Brodsky, La mariposa en la estrella, Buenos Aires, Leviatán, 2001.
STRUVE, N. (1982): *Ossip Mandelstam*, éd. de l'Institut des études slaves, Paris.

АВЕРИНЦЕВ С. (1990): “Судьба и весть Осипа Мандельштама” // *Мандельштам О.* Соч.:В 2 т. М., Художественная литература. Т. 1. С. 5-64.

ГАСПАРОВ М.Л. (1995): “Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. Москва. Новое литературное обозрение. С. 327-370.

ЛЕВИН Ю.И., С.Д.М., ТИМЕНЧИК, Р.Д., ТОПОРОВ, В.Н., ЦИВЬЯН, Т.В. “Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма”, *Мандельштам и античность*. Сб. ст. Москва. Радикс 1995.

Russian Literature. 1974-1975. № 7/8. Elsevier Science Publishing Company, Inc. P. 39-82.

Ánna Achmátova

Ахматова: pro et contra. Антология. Т.1. – Санкт-Петербург. 2001.

ANDERSON, N K. (2004): *Anna Andreevna Akhmatova. The word that causes death's defeat*. Yale University Press

FEINSTEIN, E. (2005): *Anna of all the Russias: A life of Anna Akhmatova.* London: Weidenfeld & Nicolson, 2005 (Traducción al español: *Anna Ajmátova: Anna de todas las Rusias*, 2007, Barcelona, Circe. Traducción de Xoán Abeleira.

КАЦ Б., ТИМЕНЧИК Р. (1989): *Ахматова и музыка. Исследовательские очерки*. Ленинград. Советский композитор.

КОРМИЛОВ, С.И. (1998): *Поэтическое творчество Анны Ахматовой.* Москва. Издательство Московского университета.

Об Анне Ахматовой: Стихи. Эссе. Воспоминания. Письма / Сост. М. Кралин. – Ленинград, Лениздат,1990.

ХЕЙТ, А. (1991): *Анна Ахматова. Поэтическое странствие. Дневники, воспоминания, письма А.Ахматовой* / Перевод с английского М.Тименчика; Предисловие А.Наймана; Комментарий В.Черных, Э.Бабаева, Э.Герштейн. Москва. Радуга.

Vladímir Majakóvskij

BROWN, E. J. (1973): *Mayakovsky: a poet in the revolution* (Princeton Univ. Press.

HESSE, J. (1971): *Vladímir Mayakovski*, Editorial Epasa, Madrid.

JANGFELDT, B. (1976): *Majakovsky and futurism 1917-1921* (Almqvist & Wiksell International, Stockholm.

RIPELLINO, A. M. (2008): *Mayakovski y el teatro ruso de vanguardia*. Barcelona: Editorial Doble J, S.L.

STAPANIAN, J. (1986): *Mayakovsky's cubo-futurist vision,* Houston: Rice University Press.

TERRAS, V. (1983): *Vladimir Mayakovsky*, Boston: Twayne publishers.

TRIOLET, E. (1976): *Recuerdos sobre Mayakovski*, Kairós, Barcelona.

WACHTEL, M. (1998): *The development of Russian verse : meter and its meanings* (Cambridge University Press.)

ВАЙСКОПФ, М. (1997): *Во весь логос. Религия Маяковского*. Москва- Иерусалим. Саламандра.
КАЦИС, Л.Ф. (2000): *Владимир Маяковский. Поэт в интеллектуальном контексте эпохи.* Москва. Языки русской культуры.
МИХАЙЛОВ, А. (2001): *Жизнь Маяковского. «Я свое земное не дожил»*. Москва. Центрополиграф.
СВЯТОПОЛК-МИРСКИЙ, Д.П. (2002): *Поэты и Россия: Статьи. Рецензии. Портреты. Некрологи.* Санкт-Петербург. Алетейя.

Borís Pasternák

CONQUEST, R. (1979). *The Pasternak Affair: Courage of Genius: A Documentary Report.* New York, NY: Octagon Books.
MANCOSU, P. (2016): *Zhivago's Secret Journey: From Typescript to Book,* Stanford: Hoover Press.
PASTERNAK, A. (2017): *Lara: The Untold Love Story and the Inspiration for Doctor Zhivago*, Ecco.
КРЕПС, М. (1984): *Булгаков и Пастернак как романисты: Анализ романов «Мастер и Маргарита» и «Доктор Живаго»*. Ann Arbor.
СМИРНОВ, И.П. (1996): *Роман тайн «Доктор Живаго».* Москва. Новое литературное обозрение.
С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Бориса Пастернака. Москва. Советский писатель, 1990.
ФЛЕЙШМАН, Л. (2003): *Борис Пастернак в двадцатые годы*. Санкт-Петербург. Академический проект.

Marína Cvetáeva

FEILER, L. (1994): *Marina Tsvetaeva: the double beat of Heaven and Hell*. Duke University Press.
KARLINSKY, S. (1985): *Marina Tsvetaeva: The Woman, Her World, and Her Poetry*, CUP Archive.
Бродский о Цветаевой. М., Независимая газета, 1998
ЗУБОВА, Л.В. (1989): *Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект.* Ленинград. Издательство Ленинградского университета.
КУДРОВА И.В. (2002): *Путь комет: Жизнь Марины Цветаевой.* Санкт-Петербург. Вита Нова.
МЕЙКИН, М. (1997): *Марина Цветаева: Поэтика усвоения* / Пер. с англ. Москва: Дом-музей М. Цветаевой : Изд. дом «Грааль».
ФЕЙЛЕР, Л. (1998): *Марина Цветаева* / Пер. с англ. Ростов- на- Дону.Феникс.
ШЕВЕЛЕНКО, И. (2002): *Литературный путь Цветаевой. Идеология. Поэтика. Идентичность автора в контексте эпохи*. Москва. Новое литературное обозрение.

ЭФРОН, А. О. (1989): *О Марине Цветаевой. Воспоминания дочери*. Москва. Советский писатель.

Sergéj Esénin

La confesión de un granuja, tr.: Jorge Teillier con Gabriel Barra; Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1973 (reedición: Editorial Pfeiffer, Santiago, 2012).
El último poeta del campo, tr.: José Fernández Sánchez, Visor, Madrid, 1974
GIOVANNI ARPINO, S. A. (1997): Esenin: *L'estremo Cantore Dell'antica Russia Di Fronte Alla Rivoluzione*, Venezia: Marsilio,
GORDON, M. (1988): *Esenin A Life.* Paragon, New York.
STERN, C. (2001): *Isadora Duncan y Serguéi Yesenin*, Barcelona, Muchnik editores.
КУНЯЕВЫ С и С. (2001): *Жизнь Есенина. Снова выплыли годы из мрака…* Москва. Центрополиграф.
МАРЧЕНКО, А.М. (1989): *Поэтический мир Есенина*. Москва. Советский писатель.
СОЛНЦЕВА, Н.М. (1998): *Сергей Есенин*. 2-ое изд. Москва. Издательство Московского унвиерситета.
Харчевников, В.И. (1975): *Поэтический стиль Сергея Есенина (1910-1916 гг.)*. Ставрополь, Ставропольский государственный пединститут.

Iván Búnin

MARULLO, T. G. (1995): *Ivan Bunin: From the Other Shore, 1920-1933: A Portrait from Letters, Diaries, and Fiction*. Chicago: I.R.Dee. Vol.2-
И.А. Бунин и русская литература XX в. Москва. Наследие, 1995.
Иван Бунин: pro et contra. Санкт-Петербург . Издательство Русского Христианского Гуманитарного Института, 2001.
МАЛЬЦЕВ, Ю.: (1994): *Иван Бунин: 1970-1953*. Frankfurt-Main; Москва. Посев.
НИЧИПОРОВ, И. (2003): *Поэзия темна, в словах не выразима.* Творчество И.А. Бунина и модернизм. Москва. Метафора.
СМИРНОВА Л.А. (1991): Иван Алексеевич Бунин: жизнь и творчество: Москва. Просвещение.

Maksím Górkij

FIGES, O. (2014): *A People's Tragedy: The Russian Revolution: 1891-1924* The Bodley Head, London.
MOYNAHAN, B. (1992): *Comrades 1917Russian in Revolution*, Boston: Little, Brown and Company.
WORRALL, N. 1996. *The Moscow Art Theatre.* Theatre Production Studies ser. London and NY: Routledge.
ГАЧЕВ, Г.Д. (1992): *Логика вещей и человек: Прение о правде и лжи в пьесе М. Горького «На дне».* Москва. Высшая школа.

КОЛОБАЕВА Л.А. (1986): *Концепция личности в творчестве Максима Горького*. Москва. Издательство Московского университета.

Максим Горький: pro et contra. Личность и творчество Максима Горького в оценке русских мыслителей и исследователей. 1890-1910 гг. Антология. Санкт-Петербург , Издательство. Русского Христианского гуманитарного института , 1997.

СПИРИДОНОВА, Л. (1994): *Горький: диалог с историей*. Москва. Наследие.

Michaíl Bulgákov

EDYTHE, C. H, (1998): Mikhail Bulgakov: The Early Years, Harvard University Press.

DRAWITZ, A. (2001): *The Master and the Devil*. transl. Kevin Windle, New York: Edwin Mellen.

HABER, E- C. (1998): *Mikhail Bulgakov, the early years*. Harvard University Press.

LESLEY, M. (2009): *Mikhail Bulgakov: A Critical Biography*. Cambridge University Press.

PROFFER, E. (1984): *Bulgakov: life and work*. Ann Arbor: Ardis.

WRIGHT, C. (1978): Mikhail Bulgakov: life and interpretation. University of Toronto Press.

САХАРОВ, В.И. (2000): *Михаил Булгаков*. Москва. Антология.

СМЕЛЯНСКИЙ, А.М. (1989): *Михаил Булгаков в Художественном театре.* Москва. Искусство.

СОКОЛОВ, Б. (1996): *Булгаковская энциклопедия*. Москва.Локид; Миф.

ЧУДАКОВА, М.О. (1988): *Жизнеописание Михаила Булгакова*. Москва. Книга.

ЯБЛОКОВ, Е.А. (1997): *Мотивы прозы Михаила Булгакова*. Москва. Языки славянской культуры.

— (2011): *Михаил Булгаков и мировая культура: Справочник-тезаурус.* Санкт-Петербург . Издательство Дмитрий Буланин.

Andréj Platónov

BULLOCK, P. R. (2005). *The Feminine in the Prose of Andrey Platonov*. London. U.K.: Legenda.

SEIFRID, T. (2009): *A Companion To Andrei Platonov's* The Foundation Pit, Academic Studies Press.

БАРШТ, К.А. (2000): *Поэтика прозы Андрея Платонова*. Санкт-Петербург Филологический факультет СПГУ.

ВАСИЛЬЕВ , В. (1982): *Андрей Платонов. Очерк жизни и творчества*. Москва. Современник.

ГЕЛЛЕР, М. (2000): *Андрей Платонов в поисках счастья.* Москва. МИК.

МАЛЫГИНА, Н.М. (1995): *Художественный мир Андрея Платонова*. Москва. Издательство Московского университета.

«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 2. Москва. ИМЛИ РАН, 1995.

ЧАЛМАЕВ, В. (1989): *Андрей Платонов*. Москва. Издательство Московского университета.

Michaíl Šólochov

BOECK, B. J, *Stalin's Scribe: Literature, Ambition, and Survival: The Life of Mikhail Sholokhov* (2019)
ERMOLAEV, H. (1982): *Mikhail Sholokhov and His Art*. Princeton: Princeton UP.
STRUVE, G.: (1971). Russian Literature under Lenin and Stalin, 1917-1953. — Norman: University of Oklahoma Press,
ЕРМОЛАЕВ, Г. (2000): *Михаил Шолохов и его творчество.* Санкт-Петербург ., Академический проект.
МИНАКОВА, А.М. (1992): *Поэтический космос М.А. Шолохова. О мифологизме в эпике Шолохова.* Москва.Прометей.
ПЕТЕЛИН В.В. (2002): *Жизнь Шолохова: Трагедия русского гения*. Москва. Центрополиграф.
СЕМАНОВ, С.Н. (1987): *В мире «Тихого Дона»*. Москва. Современник.
Шолохов и русское зарубежье / Сост. Васильев В.В. Москва. Алгоритм, 2003.

LA PROSA DE LA GRAN GUERRA PATRIA. LA POESÍA DEL PERÍODO DE LA GRAN GUERRA PATRIA

ГЛИНКИН, П.Е. (1978): *Страницы подвига. Очерк русской прозы 1941-1945.* Москва. Современник.
ГРИШУНИН, А.Л. (1987): *«Василий Теркин» Александра Твардовского*. Москва. Наука.
ЖУРАВЛЕВА, А.А. (1978): *Писатели-прозаики в годы Великой Отечественной войны*. Москва. Просвещение.
МАКЕДОНОВ, А.В. (1981): Творческий путь Твардовского: Дома и дороги. Москва. Художественная литература.
Советская литература в канун Великой Отечественной войны: Научно аналитический обзор. Москва. Художественная литература, 1991.

Aleksándr Solženícyn

ASTRAU, I. (1974): *La verdad de Solyenitzyn*. Buenos Aires. Marymar.
FERZETTI, M. (1971): *La voz de los valientes (La disensión en Rusia) – Solyenitzyn, Amarik, Sakharov, Grigorenko*. Moscú. Editorial Intercontinental. Colección Tiempo de Fragua.
PEARCE, J. (2007): : *Solzhenitsyn. Un alma en el exilio*. Ciudadela Libros.
НИВА, Ж. (1992): *Солженицын.* Москва. Художественная литература.
ПАЛАМАРЧУК, П.Г. (1991): *Александр Солженицын: Путеводитель.* Москва. Столица.
ЧАЛМАЕВ, В.А. (1994): *Александр Солженицын. Жизнь и творчество.* Москва. Просвещение.
ШТУРМАН, Д. (1988): *Городу и миру. О публицистике А.И. Солженицына*. Париж - Нью-Йорк. Третья волна.

Joseph Brodsky (Iósif Bródskij)

BETHEA, D. (1994): *Joseph Brodsky and the Creation of Exile*. Princeton University Press (Princeton, NJ).

BERLINA, A. (2014). *Brodsky Translating Brodsky*. Bloomsbury (New York; Anna Balakian Prize 2013-2016).

LOSEFF, L. (2010) *Joseph Brodsky: a Literary Life*- Yale University Press (New Haven, CT).

MARTÍNEZ ILLÁN, I. (2005): *Seis poemas de Joseph Brodsky*. Colección Cátedra Félix Huarte / Eunsa. Pamplona.

MIŁOSZ, C. HAVEN, C- L. (Ed.) (2006) *Czesław Miłosz: Conversations*. Includes "Interview between Joseph Brodsky and Czeslaw Milosz". University Press of Mississippi.

SPEH, A. J (1996) *The Poet as Traveler: Joseph Brodsky in Mexico and Rome*, Peter Lang (New York, NY)

SHTERN, L. (2004): *Brodsky: A Personal Memoir*. Baskerville Publishers ISBN 978-1-880909-70-6.

ГАСПАРОВ, М.Л. (1995): "Рифма Бродского", en ГАСПАРОВ, М.Л. *Избранные статьи*. Москва. Новое литературное обозрение. С. 83-92.

ГЛЭД, ДЖ. (1991): "Иосиф Бродский", en ГЛЭД, ДЖ. Беседы в изгании: Русское литературное зарубежье. Москва. Книжная палата. С. 122-131.

LOS MOTIVOS ESPAÑOLES EN LA LITERATURA RUSA DEL SIGLO XX

SOKOLOVA, L. (2002): "La imagen de Don Juan en el "Siglo de Oro" y en el "Siglo de plata" de la literatura rusa", *Congreso internacional Complutense. Espana y el mundo eslavo: relaciones lingüísticas literarias y culturales*. Madrid. GRAM Ediciones, pp. 70-79

— (2011): "La interpretación de la imagen de Carmen en la literatura rusa del Siglo de Plata (el ciclo de los versos líricos "Carmen" de A.Blok", *Congreso Internacional "Investigaciones comparadas ruso-españolas: aspectos teóricos y metodológicos"*, Granada, pp. 467-478.

SOKOLOVA, L., GUZMÁN TIRADO, R. KIBALNIK, S., MOKLETSOVA, I., SAFRONOVA, L. (2013): *Rusia y España: diálogo intercultural.* Granada: Jizo Ediciones.

БАГНО, В.Е. (2003): «Русское донкихотство как феномен культуры». В кн.: БАГНО, В.Е. *Вожди идей и моды*.Санкт-Петербург. Наука.

Испанские мотивы в русской поэзии XX века / сост. и автор вступ. ст. Т. В. Балашова, отв. ред. Ю. Г. Фридштейн. - Москва. : Центр книги Рудомино, 2011

VI. LA LITERATURA RUSA EN EL EXTRANJERO: SÍNTESIS DE LAS TRADICIONES RUSA Y EUROPEA

6.1. PERIODIZACIÓN DE LA LITERATURA RUSA EN EL EXTRANJERO

La literatura rusa en el extranjero es una parte indivisible de la literatura rusa, que surgió después de 1917, fuera de la Rusia Soviética y de la URSS. Se divide en tres períodos, correspondientes a las tres olas en la historia de la emigración rusa:

1) 1918-1940, la primera ola,
2) 1940-1950 (o mediados de la década de 1960), la segunda ola,
3) 1960 (o mediados de la década de 1960) – la década de 1980, la tercera ola.

Las circunstancias sociales y culturales de cada periodo de la emigración tuvieron un impacto directo en el desarrollo de la literatura rusa y sus géneros literarios.

— *1918-1940, la primera ola.*

Tras la Revolución de 1917, debido a la situación política del país, en 1918, un gran número de ciudadanos comenzó a crear en el extranjero la "segunda Rusia". La primera ola de emigración rusa fue un fenómeno masivo (más de dos millones de personas), que continuó hasta el comienzo de la II Guerra Mundial y la ocupación de París. Durante este período, una gran parte de los intelectuales rusos (filósofos, escritores y artistas) emigraron o fueron expulsados del país, asentándose alrededor de los siguientes centros principales: Constantinopla, Sofía, Praga, Berlín, París, Harbín y Shanghai; otros se fueron también a América Latina, Canadá, Polonia, Serbia y Escandinavia. No obstante, a pesar de la falta del lector rusohablante y la difícil situación material de la mayoría de los escritores, la literatura rusa en el extranjero se desarrolló de manera muy activa. Entre los diferentes grupos de escritores emigrantes destaca, en primer lugar, la generación mayor (I. Búnin, D. Merežkóvskij, etc.), en segundo lugar, la más joven (G. Ivánov, V. Chodasévič, etc.), y en tercer lugar, la de rusos que se formaron como escritores en el extranjero (V. V. Nabókov, G. Gazdánov, etc.)

— 1940-1950 (o mediados de la década de 1960), la segunda ola.

Al final de la II Guerra Mundial tuvo lugar la segunda ola de emigración, que fue tan masiva como la primera, y que en su mayoría tuvo como destino Alemania y Estados Unidos. Los poetas y escritores que se encontraban en condiciones difíciles en la emigración dedicaron una gran parte de su trabajo al tema de la guerra, la cautividad y el terror bolchevique. Entre los autores emigrados destacan I. Elágin (considerado por los críticos uno de los poetas más prominentes de esta segunda ola), D. Klenóvskij, V. Sinkévič, B. Širjáev, N. Moršén y N. Narókov.

— 1960 (o mediados de la década 1980) – 1980, la tercera ola.

La tercera ola está más relacionada con la generación de los años 1960 y con el periodo del "deshielo de Chruščëv". Tras la visita del mandatario soviético en 1962 a la exposición de artistas vanguardistas comenzó un período de persecución de los intelectuales creativos y de restricciones de las libertades. En 1966 fue expulsado el primer escritor, V. Társis. Numerosos científicos, escritores y artistas comenzaron a abandonar el país, tras el exilio de A. Solženícyn en 1974, emigrando principalmente a Estados Unidos, Francia, Alemania e Israel. Los representantes de la tercera ola eran diferentes de los de la primera: a menudo eran propensos a la vanguardia y al posmodernismo, y se sentían impresionados no por los clásicos rusos, sino por la literatura americana y latinoamericana de la década de 1960 y las obras modernistas de M. Cvetáeva, B. Pasternák y A. Platónov. Entre los principales representantes de esta tercera ola destacan Vasílij Aksënov, Vladímir Vojnóvič, Aleksándr Zinóvev, Júrij Mamléev, Andréj Sinjávskij, Eduard Limónov, Sergéj Dovlátov y Joseph Brodsky.

6.1.1. La literatura de la primera ola de emigración (características generales)

Una de las características más importantes de la literatura rusa en el extranjero fue su politización. El deseo de darse cuenta de lo que había sucedido en Rusia, identificar las causas y consecuencias de la Revolución Rusa, comprender su nuevo lugar histórico y el destino en la cultura rusa fueron las razones de que las obras de carácter publicista se desarrollaran significativamente en este periodo: *Malditos días* (Окаянные дни) de I. A. Búnin, *Ensayos* (Очерки) de P. N. Krasnóv, *Petrogrado* (Петроград) de A. V. Amfiteátrov, etc.

Hay que destacar que las obras literarias creadas en el extranjero por los escritores rusos se caracterizaban por su orientación a los temas y problemas políticos de la época y por la combinación de las líneas narrativas ficticia y publicista, en la que el mismo autor expresaba su propia opinión sobre acontecimientos históricos clave como las revoluciones de Febrero y de Octubre y la Guerra Civil en Rusia. Estos rasgos específicos se reflejan ante todo en obras literarias como *La cúpula de San Isaac de Dalmacia* (Купол Святого Исаакия Далматского) de Aleksándr

Kuprín, *Acerca de una anciana* (Про одну старуху), *El campo de Kulikóvo* (Поле Куликово), *La edad de piedra* (Каменный век), *El sol de los muertos* (Солнце мёртвых) de Iván Šmelëv, etc. De este modo, las obras en prosa escritas en la primera década de 1920, es decir, en los primeros años del exilio, cuando a los emigrantes rusos les perseguían continuamente los recuerdos de la experiencia trágica de la Revolución y de la Guerra Civil, se caracterizaban por un método estético conservador, los problemas políticos actuales, el rechazo de la Rusia soviética y el énfasis trágico imperante. A finales de la década de 1920 aparece otra forma distinta de comprender y manifestar el destino de Rusia de los años de la Revolución y de la Guerra Civil, que reflejó el rechazo del odio hacia la Rusia soviética y la búsqueda de los pilares de la vida y los caminos humanistas. Los temas de Rusia, del destino del hombre ruso y de su lengua, de la idea y del espíritu rusos se convirtieron en los temas centrales de la literatura rusa en el extranjero. La ruptura forzada con la patria trajo inevitablemente el motivo de la nostalgia por la Rusia perdida, que se reflejó ante todo en la poesía. La imagen de la patria a menudo aparece como la de una estrella que guía y acompaña al poeta exiliado. En la literatura rusa en el extranjero aparecen también reflexiones sobre el destino del país y la fe en el futuro de Rusia. El deseo de comprender la naturaleza del alma rusa y de determinar los rasgos específicos constantes del carácter nacional ruso provocó un gran interés por los orígenes de la visión del mundo nacional, que se reflejó ante todo en el folclore. En este sentido hay que destacar la obra *Rusia en el vórtice* (Взвихренная Русь) de Alekséj Rémizov. La orientación a las profundidades espirituales de la cultura rusa se refleja en la aparición de numerosos artículos sobre la literatura rusa, de libros de memorias y de las novelas de carácter biográfico: *Sobre Púškin* (О Пушкине*), Deržávin* (Державин) de Vladislav Chodasévič, *La vida de Turgénev* (Жизнь Тургенева), *Žukóvskij* (Жуковский), *Čéchov* (Чехов) de Borís Zájcev*, Sobre Čéchov* (О Чехове) de Iván Búnin, *Mi Púškin* (Мой Пушкин) de Marína Cvetáeva, etc.

Hay que destacar que la literatura y la tradición cultural rusas se convirtieron en recompensa para los escritores rusos exiliados, que sufrieron de nostalgia por la tierra natal y la lengua rusa. Los escritores rusos en el extranjero, al describir el pasado histórico o la situación social política actual, aspiraban a descubrir en el Imperio Ruso o en la Rusia soviética la Rusia eterna, en otras palabras, los fundamentos espirituales de la cultura rusa.

Una de las tendencias comunes en la obra literaria de los escritores de la primera ola de la emigración fue el deseo de reflejar el universo perdido de la vida rusa. De este deseo surge la orientación hacia el género de la novela autobiográfica en la que se crea la imagen de Rusia antes de la Revolución de Octubre: se trata de obras clave como *La vida de Arséńev* de Iván Búnin, *Anno Domini* (Лето Господне) y *La peregrinación* (Богомолье) de Iván Šmelëv*, El viaje de Gleb* (Путешествие Глеба) de Borís Zájcev, *La infancia de Nikíta* (Детство Никиты) de Alekséj Tolstój, etc. Precisamente en dichas obras, el intento de la investigación artística del proceso de la formación de la personalidad, de la vida real y del crecimiento del

alma, se convirtió en una novela que narra la vida de la Rusia pre-revolucionaria, marcada por un sentimiento lírico emocional personal. El tema de los misterios de la existencia humana, del tiempo, de la reinvención y de la transfiguración del pasado histórico se convirtió en un tema clave no solo en las novelas en prosa, en los libros de memorias y en las narraciones autobiográficas, sino también en las novelas históricas de la primera ola de emigración: se trata de las novelas históricas de Mark Aldánov, Pëtr Krasnóv, etc. Por un lado, los escritores realizaban una búsqueda constante de las causas de la Revolución Rusa en la vida sociopolítica del imperio ruso de la segunda mitad del siglo XIX y, por otro, descubrían en el pasado de Rusia los momentos positivos que les permitieron creer con optimismo en el futuro de su país.

Es interesante que la vida cotidiana y la de la emigración prácticamente no se reflejan en la literatura rusa en el extranjero. En general, las obras literarias de los escritores emigrantes de este periodo se caracterizan por la falta de una problemática social y por el gran interés por los problemas existenciales: el misterio de la existencia humana, el papel de la fe cristiana en la vida, el amor y la muerte. En la literatura de finales de la década de 1920-1930 se afirma de manera persistente la importancia del amor, la religión y la cultura como fundamentos del desarrollo humano, y del significado de la existencia humana. Hay que señalar que la experiencia de la Revolución y de la Guerra Civil provocó cambios ideológicos en la literatura de la primera ola de la emigración rusa: la mayoría de los escritores se dirigieron a los valores ortodoxo-monárquicos. El papel de la iglesia ortodoxa en la vida de la emigración se convierte en esencial: precisamente alrededor de las parroquias de las iglesias ortodoxas se concentran los refugiados rusos. El crecimiento del componente religioso se expresa también en el intento de unir la ortodoxia y el catolicismo en el desarrollo de las ideas del filósofo ruso Vladímir Solovëv y en la búsqueda de los fundamentos religiosos de la vida. En estas circunstancias, los escritores se dirigen a la tradición de los géneros hagiográficos: *Antiguo Valaám*, *Caminos celestiales* (Пути небесные) de Iván Šmelëv, *San Sergio de Rádonež* (Преподобный Сергий Радонежский), *Alejo, el hombre de Dios* (Алексей Божий человек) de Borís Zájcev, etc.

6.1.1.1. *Mark Aldánov (Landáu)*

Mark Aleksándrovič Aldánov (Landáu) (1886-1957) fue escritor, filósofo, publicista, ensayista, científico y químico. En Rusia, trabajó principalmente en la especialidad de química, siendo autor de numerosas publicaciones en este campo. En 1915, publicó el primer volumen de su obra crítica literaria *Tolstój y Rolland* (Толстой и Роллан). Según el autor, el trabajo debía estar dedicado a la comparación de dos escritores, pero en el primer volumen se trató principalmente de Lev Tolstój, y el manuscrito del segundo, dedicado a Romain Rolland, se perdió durante la Revolución y la Guerra Civil en Rusia. Aldánov posteriormente recicló en la emi-

gración el primer volumen y lo reeditó bajo el título *El misterio de Tolstój* (Загадка Толстого). Mark Aldánov no empezó a escribir sobre Lev Tolstój por casualidad: pese a las opiniones filosóficas diferentes de los dos, el primero siguió siendo toda su vida un fan de la creatividad y la personalidad de Tolstój, quien influyó en gran medida en el contenido de sus novelas históricas.

En 1917 y 1918, Aldánov publicó su obra de carácter filosófico, *Armagedón* (Армагеддон), que consta de dos libros que incluyen los diálogos entre dos personajes (un Químico y un Escritor) sobre temas sociopolíticos y filosóficos. Precisamente en este libro se reflejaron los rasgos específicos de sus novelas posteriores: en primer lugar, especialmente la presencia de la ironía escéptica, basada en la gran experiencia histórica en relación con las actividades públicas, las guerras y el progreso moral de la humanidad, en segundo lugar hay que destacar la gran importancia que tuvo para el autor el papel de la casualidad en la historia, y en tercer lugar, en sus obras se refleja la fe en los valores más altos, que para el autor son la Belleza y la Bondad.

En el periodo de la emigración, Mark Aldánov debutó con gran éxito como novelista histórico, tras publicar la tetralogía *El pensador* (Мыслитель) sobre la historia de la Revolución Francesa y las guerras napoleónicas, y que está compuesta por cuatro novelas históricas: *El 9 de termidor* (Девятое термидора) (1923), *El puente maldito* (Чёртов мост) (1925), *El complot* (Заговор) (1927), *Santa Elena, pequeña isla* (Святая Елена, маленький остров) (1921), y una trilogía sobre su época, en particular sobre el período de la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa y la emigración, que consta de tres novelas históricas: *La llave* (Ключ) (1929), *La fuga* (Бегство) (1932) y *La cueva* (Пещера) (1934-1936).

Sus novelas históricas fueron traducidas a veinticuatro idiomas. En ellas, además de una trama compleja y de descripciones brillantes de las figuras históricas, se encuentran reflexiones filosóficas sobre los acontecimientos históricos clave que el autor introduce en los monólogos y los diálogos de los personajes ficticios. Hay que destacar que en todas sus novelas históricas hay personajes ingeniosos que se convierten en testigos de los grandes acontecimientos históricos, percibiéndolos desde un punto de vista de la "persona corriente". La gran fama de Aldánov se relaciona también con los ensayos históricos publicados en el periódico francés *Las últimas noticias*, que estuvieron dedicados tanto a las figuras clave de la Revolución Francesa, como a los políticos de su época. En sus ensayos, escritos con un buen lenguaje y con muchas informaciones encontrados por el autor en archivos franceses, los lectores vieron una alusión a los acontecimientos modernos, es decir, a la Revolución rusa de Octubre. Aldánov publicó también narraciones históricas sobre Miguel Ángel, Michaíl Lomonósov, Ludwig van Beethoven y Byron.

En 1921, en el centenario de la muerte de Napoleón, fue publicada en París la novela histórica de Aldánov, *Santa Elena, pequeña isla* (Святая Елена, маленький остров), donde analiza, por un lado, el problema de la inevitabilidad de las revoluciones y las regularidades del proceso histórico, y, por otro, la relación en la historia de la voluntad y de la casualidad. Precisamente en esa novela, el autor reflejó su idea clave del carácter relativo del progreso histórico y de la eternidad del bien. Esa

primera novela histórica entró más tarde a formar parte de la tetralogía titulada *El Pensador* (Мыслитель), que consta de cuatro novelas: (*Santa Elena, pequeña isla* (Святая Елена, маленький остров) (1921), *El 9 de termidor* (Девятое термидора) (1923), *Maldito puente* (Чёртов мост) (1925), y *El complot* (Заговор) (1927) donde Aldánov, al describir los acontecimientos históricos de los siglos XVIII-XIX en Francia y en Rusia, descubre la clave para analizar los acontecimientos revolucionarios del siglo XX. Ya desde 1923, el escritor trabajó en la novela *La llave* (Ключ) (1929) sobre los acontecimientos de 1916-17 en Rusia, que formaría parte de una trilogía junto con las novelas posteriores *La fuga* (Бегство) (1932) y *La cueva* (Пещера) (1934-1936). En total, la colección de novelas históricas escritas por Aldánov incluyó dieciséis libros, desde el ascenso al trono de Catalina la Grande hasta la muerte de Stalin. Destaca constantemente su dependencia de la tradición de Lev Tolstój, y construye su sistema filosófico de la historia de otro modo, negando el fatalismo histórico y cualquier predestinación en su desarrollo. Sus grandes novelas centran su atención en los destinos de personalidades muy diferentes: Robespierre y Nelson, el emperador ruso Pablo I y el agente de policía, infiltrado en el movimiento revolucionario, Évno Fíšelevič Ázef, el famoso general Aleksándr Suvórov y Michaíl Speránskij (reformador del imperio ruso bajo el mandato del zar Alejandro I), Hitler y Mohandas Gandhi, pero en cualquier caso, la historia coloca y cambia las figuras en el terreno de juego sin piedad. Los participantes desconocen las reglas de este juego y su destino en la historia no depende de su voluntad. Por lo tanto, en todas las novelas de Aldánov son muy importantes los héroes ficticios, que son, por lo general, los personajes principales que unen todas las líneas narrativas; se trata de personas corrientes, que prefieren el papel de observadores y de testigos, al de participantes activos en los grandes eventos históricos. Por ejemplo, en las novelas *La llave*, *La fuga* y *La cueva*, se narran exclusivamente los destinos de personas corrientes. La primera novela de la trilogía, *La llave*, sirve como una especie de "llave" no solo para el mismo autor, que trata de comprender los acontecimientos revolucionarios de la vida rusa de principios del siglo XX, sino también para el lector, que quiere descubrir las relaciones internas y ocultas entre todas las novelas históricas de Aldánov. En este sentido, en *La llave* adquieren gran importancia los diálogos filosóficos de los personajes principales, en los que se descubren las reflexiones filosóficas del autor sobre la fuerza del mal en el proceso histórico y sobre el peligro de cualquier idea revolucionaria, que, según el autor, está inevitablemente relacionada con la violencia. Hay que prestar atención también al sistema de argumentos que se representan como descripciones históricas: en todas sus obras, el escritor se refiere a épocas de violencia, de revueltas y de destrucción, pero no refleja las épocas pacíficas de la creación; de este modo, se afirma la idea clave del autor: ninguna guerra, ni ninguna revolución ha traído la paz o el apaciguamiento. Es importante destacar que Aldánov, tras describir el pasado histórico, siempre se dirige a su tiempo, reflexionando sobre los problemas actuales. Así, al expresar su opinión sobre los acontecimientos revolucionarios en la Rusia del siglo XX, escribió en el Prólogo de *La llave* lo siguiente: "Elegí una trama sombría y trágica, este es

un derecho de cada escritor, y para nosotros ahora eso es un derecho especialmente natural: es muy difícil exigirnos optimismo a nosotros o a la gente que experimentó las trágicas consecuencias de la revolución rusa"[1]. En vísperas de la II Guerra Mundial, Aldánov escribe su novela más "moderna", *El comienzo del fin* (Начало конца) (1938), donde se describe el estado espiritual de la sociedad rusa entre las dos Guerras Mundiales: de la esperanza a su colapso, del renacimiento a la decadencia. En los años de la II Guerra Mundial, Aldánov emigró de Europa a América y allí escribió una novela que consideró la mejor de todas: *Los orígenes* (Истоки), (1950), donde la exactitud del historiador y la sabiduría del filósofo se combinan con el énfasis publicista del testigo de los acontecimientos revolucionarios y con la maestría del escritor, que construye hábilmente una trama aguda, entretenida y aventurera. Desde el punto de vista del escritor precisamente, el año 1870 se convirtió en el hito principal en el camino hacia el desastre de la Revolución de Octubre, porque en este periodo se hizo la apuesta principal: la apuesta por la violencia, tanto por un lado como por el otro. En los años de la II Guerra Mundial, Aldánov se refiere cada vez más a su época y a la situación política actual: así aparece una serie de narraciones que él llama directamente "políticas". Se trata, entre otras, de las narraciones *El mariscal de campo* (Фельдмаршал), *Greta y el tanque* (Грета и Танк) y *El micrófono* (Микрофон), en las que se representa una galería completa de personas históricas diferentes que tienen un mismo destino: el de la víctima de la vanidad. La idea de los errores históricos fatales se refleja en la narración *El astrólogo* (Астролог) (1947) y en la novela *La liberación* (Освобождение) (1948), en las que se analizan los resultados de la II Guerra Mundial.

6.1.1.2. *Arkádij Avérčenko*

Arkádij Timoféevič Avérčenko (1881-1925) fue prosista, dramaturgo, periodista y crítico literario. En 1910 ven la luz sus libros titulados *Narraciones (humorísticas). Libro 1* (Рассказы (юмористические). Книга первая), *Las liebrecitas en la pared. Narraciones (humorísticas). Libro 2* (Зайчики на стене. Рассказы (юмористические). Книга вторая) y *Las ostras alegres* (Весёлые устрицы), del que hubo veintitrés ediciones y que le ganó a Avérčenko el sobrenombre de "El Rey de la Risa". Estos libros hicieron su nombre muy conocido entre un gran número de lectores rusos. Los críticos literarios V. Polónskij y M. Kuźmín en su artículo *Mark Twain*, publicado en 1910 en la revista *Sol de Rusia* (Солнце России), destacaron el vínculo del humor Avérčenko con la tradición de Mark Twain. Hay que subrayar que este escritor satírico había tocado en sus narraciones humorísticas diferentes temas, pero sus principales "personajes" fueron la vida cotidiana y la

1. М. Алданов (2002): *Ключ. Бегство.Пещера*. Москва. Издательство «Захаров». С. 6.

vida de los habitantes de San Petersburgo: escritores, jueces, alcaldes, funcionarios, amas de casas, etc. Avérčenko se burla de la estupidez de algunos habitantes de la ciudad, que son personas mediocres, provocando en el lector antipatía por ellos y por la multitud, en general. En 1912 en San Petersburgo ve la luz su libro *Círculos en el agua* (Круги по воде) y *Cuentos para los convalececientes* (Рассказы для выздоравливающих). Sus narraciones tuvieron mucho éxito y, por eso, se pusieron en los teatros de San Petersburgo. En esta etapa, en la obra del escritor, se desarrolló un tipo complejo de narración humorística. En primer lugar hay que subrayar que Avérčenko describe situaciones anecdóticas, llevándolas al absurdo más completo; a pesar de que sus anécdotas no tienen ni sombra de credibilidad, le sirven para crear personajes grotescos y hacer observaciones mordaces sobre la vida de la clase media urbana de su época, tan necesaria para el público inteligente de ese momento. En segundo lugar, hay que destacar que el autor se burla de sus propios personajes con burdas descripciones de situaciones divertidas, con agilidad, sencillez e ingenio.

Poco a poco en la obra de Avérčenko surgen los motivos trágicos, asociados con la Primera Guerra Mundial, tras cuyo inicio, aparecen temas políticos y se publican las obras patrióticas de Avérčenko: *El plan del general Moltke* (План генерала Мольтке)*, Los cuatro lados de Wilhelm* (Четыре стороны Вильгельма), *El caso del charlatán Kranken* (Случай с шарлатаном Кранкен) y otros. Los ensayos y folletones satíricos de Avérčenko de este periodo estaban llenos de amargura y transmitían la situación trágica y contradictoria en la que se encontraba Rusia en vísperas de la Revolución de Octubre. En los años pre-revolucionarios, los libros de Avérčenko se publican activamente: *Historias de Odessa* (Одесские рассказы) (1911), *Malas hierbas* (Сорные травы) (1914), *Sobre buenas personas* (О хороших, в сущности, людях) (1914), *Sobre los pequeños — para los mayores* (О маленьких — для больших) (1916), *El azul con oro* (Синее с золотом) (1917) y otros.

En 1917, Avérčenko dejó de escribir obras humorísticas; los temas principales de este periodo fueron críticas agudas a los políticos de la Rusia postrevolucionaria. Entre 1917 y 1921, en su obra, el mundo se divide en dos partes: el de antes y el de después de la Revolución, que se oponen gradualmente. Avérčenko percibe la Revolución como un engaño político a los trabajadores, por eso, describe la situación política y socioeconómica en Rusia soviética como un mundo absurdo: de la vida de la gente desaparecen los libros, en la narración titulada *Una clase en una escuela soviética* (Урок в советской школе) los niños aprenden solo en los manuales lo buena que era la comida de antes. En la narración satírica *Los reyes en su casa* (Короли у себя дома), también representa sarcásticamente a los principales políticos rusos como Lev Tróckij y Vladímir Lénin. En las obras literarias de este periodo aparece otro mundo: el de los refugiados y de la emigración rusa, que está dividido y que se refleja, sobre todo, en la imagen de Constantinopla, que se convirtió, en los años 1920, en el primer centro de la emigración rusa. En este sentido destacan las narraciones *La casa de fieras de Constantinopla* (Константинопольский зверинец), en la que la imagen de Constantinopla adquiere un matiz trágico y se convierte en símbolo de los emigrantes rusos que perdieron su tierra natal, y *Sobre los ataúdes,*

las cucarachas y las tías tontas (О гробах, тараканах и пустых внутри бабах), en la que tres personas tratan de sobrevivir en Constantinopla, compartiendo su experiencia de superar los obstáculos trágicos y cómo cada una de ellas se gana el pan de cada día.

En 1921, en París, publicó una colección de narraciones satíricas, *Una docena de cuchillos en la espalda de la revolución* (Дюжина ножей в спину революции), donde los personajes (nobles, comerciantes, funcionarios, militares y trabajadores) recuerdan con nostalgia la vida pasada en Rusia antes de la Revolución. El libro provocó una crítica aguda en la prensa soviética, además, en el mismo año en que vio la luz el artículo de Vladímir Lénin *El libro talentoso* (Талантливая книжка), en el que llamó a Avérčenko escritor antisoviético "enfurecido", pero, al mismo tiempo, subrayó que el libro *Una docena de cuchillos en la espalda de la revolución* es una obra muy ingeniosa. Como respuesta a Lenin, Avérčenko escribió su *Carta de amistad de Arkádij Avérčenko a Lénin* (Приятельское письмо Ленину от Аркадия Аверченко), en la que resume su camino de emigrante ruso de San Petersburgo a Constantinopla, analizando los motivos de su emigración y criticando la prohibición por los bolcheviques de su revista satírica *Nuevo Satiricón* (Новый Сатирикон) y las detenciones de las personas opuestas a la nueva política soviética.

La experiencia de la vida en el exilio del escritor se reflejó en su libro *Apuntes de una persona ingenua* (Записки Простодушного), (1921), que es una colección de narraciones sobre la vida de una amplia variedad de personajes y tipos de caracteres, alegrías, sufrimientos, aventuras y la lucha del ser humano. Aproximadamente al mismo tiempo, vio la luz otra colección de narraciones, titulada *La caldera hirviendo* (Кипящий котёл) y el drama *A la orilla del mar* (На море). En 1922, Avérčenko publicó la colección de narraciones *Los niños* (Дети) en los que describe la percepción de los eventos revolucionarios y posrevolucionarios a través de los ojos de los niños, reflejando los rasgos específicos de la psicología infantil y sus típicas fantasías. El último trabajo del escritor fue la novela *La broma del Mecenas* (Шутка Мецената), escrita en 1923 y publicada en 1925 en Praga, después de su muerte[2].

6.1.1.3. *Téffi (Nadéžda Lóchvickaja)*

Nadéžda Aleksándrovna Lóchvickaja (1872-1952), más conocida por su seudónimo Téffi, fue poeta, escritora y traductora. Desde su infancia se interesó por la literatura rusa clásica: sus ídolos fueron Aleksándr Púškin y Lev Tolstój. En su obra literaria, también se orientó a la tradición de Nikoláj Gógoľ y de Fëdor Dostoévskij. Entre los escritores de su época, Téffi apreciaba más la obra literaria

2. Más información sobre A. Avérchenko en el prólogo de la traducción del libro Кривые углы" de Arkadi Averchenko, ("Esquinas torcidas y otros cuentos") (2015): Traductor Rafael guzmán Tirado, Granada: Jizo ediciones,

de Fëdor Sologúb y Arkádij Avérčenko. En los años de la primera revolución rusa (1905-1907), escribió obras cómicas para las revistas satíricas (parodias, artículos satíricos y epigramas). Hay que subrayar que precisamente en este periodo se desarrolla el género principal de toda su obra: la narración humorística. En los años pre-revolucionarios, disfrutó de una gran fama literaria en Rusia: se convirtió en una escritora muy famosa y publicó sus obras humorísticas en las revistas más destacadas: *Satiricón* (Сатирикон) (1908-1913) y *Nuevo Satiricón* (Новый Сатирикон) (1913-1918), dirigidas por su amigo Arkádij Avérčenko.

Téffi escribió también poemas líricos: su colección de poesía *Siete luces* (*Семь огней*) fue publicada en 1910, pero este libro pasó casi desapercibido en el contexto del éxito fenomenal de sus obras humorísticas en prosa. Antes de emigrar, la escritora publicó dieciséis colecciones de narraciones, y durante toda su vida, más de treinta. Además, Téffi escribió y tradujo varias obras de teatro, la primera de las cuales fue, *Una cuestión femenina* (Женский вопрос), presentada en 1907 en el Teatro de San Petersburgo. La trama de esa comedia está relacionada con una cuestión de plena actualidad: la igualdad de derechos entre hombres y mujeres. Una de las protagonistas (Kátja, de 18 años) quería tener los mismos derechos que los hombres e, incluso, pensaba sinceramente que si existiera el matriarcado, su vida mejoraría. Las mujeres intercambiaron sus roles con los hombres pero se encontraron en una situación cómica e inesperada. En total se publicaron tres colecciones de obras de teatro de Téffi: *Ocho miniaturas* (Восемь миниатюр) (1913), *Miniaturas y monólogos* (Миниатюры и монологи) (1915) y *El organillo de Satanás* (Шарманка Сатаны) (1916).

En 1911, Téffi publicó dos volúmenes, titulados *Historias humorísticas* (Юмористические рассказы), en el que describe la vida diaria de la gente y critica los prejuicios de las personas mediocres. La rutina diaria se describe por Téffi con precisión y de forma sarcástica. Para este libro, eligió el epígrafe de la *Ética* de Baruch (de) Spinoza *La risa es alegría y, por tanto, es beneficio*, donde determina con exactitud la tonalidad de numerosas obras humorísticas de Téffi. En 1913, la escritora publicó dos colecciones de narraciones: *Carrusel* (Карусель), y en 1916, *La bestia muerta* (Неживой зверь), donde se refleja el carácter trágico de la vida pero se encuentra el ideal positivo en los niños, en la naturaleza y en el pueblo.

A finales de 1918, junto con Arkádij Avérčenko, Téffi se marchó a Kiev, y después a través de Constantinopla a París. En Berlín y París se publicaron sus libros, acompañándole hasta el final de su larga vida un éxito excepcional. En la emigración, Téffi escribió más de una docena de obras en prosa y solo dos colecciones de poemas: *Šamrám: las cartas de Oriente* (Шамрам: письма Востока) (Berlín, 1923) y *Passiflora* (Berlín, 1923).

En el periodo de la emigración, Téffi publicó una serie de libros de cuentos: *El lince* (Рысь) (1923), *Libro Junio* (Книга Июнь) (1931), *Sobre la ternura* (О нежности) (1938) y una única *Novela de aventuras* (Авантюрный роман) (1931). En la década de 1930, se dedica al género del libro de memorias y escribe historias autobiográficas como las narraciones *La primera visita a la redacción* (Первое

посещение редакции) (1929), *El seudónimo* (Псевдоним) (1931), *Como me convertí en escritora* (Как я стала писательницей) (1934), *45 años* (45 лет) (1950), etc.

6.1.1.4. *Iván Šmelëv*

Iván Sergéevič Šmelëv (1873-1950) fue un escritor realista, publicista, filósofo ortodoxo y representante de la corriente conservadora-cristiana de la literatura rusa. En 1911 se publicó su novela de carácter realista, *El camarero* (Человек из ресторана) considerada una de sus obras más significativas y que tuvo un éxito inusitado. Desde 1912, Šmelëv cooperó con Iván Búnin, convirtiéndose en uno de los fundadores de la *Casa Editorial de Escritores de Moscú* (Книгоиздательство писателей в Москве), que, además de sus propias obras, publicó a escritores de su tiempo como Iván Búnin y Borís Zájcev, entre otros. Con la publicación de *El camarero*, Šmelëv se convirtió en un conocido escritor en Rusia. En esa novela, se orientó a la tradición de Nikoláj Gógoľ y de Fëdor Dostoévskij: al igual que en la literatura clásica rusa, el tema principal de la obra de Šmelëv era el destino trágico del ser humano pobre y humilde. Además, se concentró en los conflictos y las protestas sociales. A partir de este periodo, sus obras destacaron por la riqueza de su lenguaje popular y, en particular, por el uso de la técnica *skaz*[3], en la que el narrador está al mismo nivel que los personajes principales de la historia, conocida también como monólogo narrativo.

En *El camarero*, Jákov Skorochódov cuenta acerca de los visitantes del restaurante y así representa la capa social de las ricas clases rusas. Sin embargo, ya en esta historia, Šmelëv propuso su propia interpretación del tema tradicional de "pobres gentes", clave en la literatura rusa del siglo XIX: orientó al lector no solo a la compasión por el "pequeño hombre", que dominaba en la obra de Dostoévskij, sino al tema de su salvación, su renacimiento espiritual a través de la movilización de las fuerzas internas, dadas por Dios. En este sentido, el protagonista, el camarero Jákov Skorochódov, en cierta medida se representa como un cristiano, cree ante todo en la Providencia Divina y esa fe sincera le ayuda a superar los obstáculos

3. *Skaz* (del ruso: *сказ*) es un tipo de narrativa literaria que se caracteriza por una entonación específica y por la imitación del estilo de las obras folclóricas. Se orienta al lenguaje del narrador de los géneros populares orales o el lenguaje coloquial en general. La palabra *сказ* proviene del verbo *сказать* ('decir'), y también está relacionada con palabras como *раззказ* ('cuento') y *сказка* ('cuento de hadas'). El lenguaje del personaje incluye el dialecto y la jerga con el fin de hacer el discurso peculiar y más expresivo. El rasgo característico de *skaz* es la presencia del narrador, que no coincide con el autor, y cuya estilística del discurso tampoco coincide con la norma literaria moderna. Véase: J. Potichnyj, ed. (1988). *The Soviet Union: Party and Society*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 108-9; D. Lodge (1992). "Teenage Skaz". *The Art of Fiction: Illustrated from Classic and Modern Texts*. London: Penguin. pp. 17-20; Danielle Jones, ed. (2015). *Skaz: Masters of Russian Storytelling*. Canada: Translit Publishing

trágicos de su vida. El tema de la victoria interna del hombre y la concentración de sus capacidades espirituales y físicas como resultado de su fe ortodoxa, reflejada por Šmelëv en *El Camarero*, se convierten en predominante en toda su obra literaria posterior.

En el mismo período, en la obra de Šmelëv aparece otro personaje: el campesino patriarcal. Ya en su obra pre-revolucionaria se forma la concepción del carácter nacional ruso y aparece el tema de los orígenes espirituales de Rusia, en general, que se reflejan, por ejemplo, en el ciclo de narraciones *Días difíciles* (Суровые дни) (1916) y que se convierten en los temas principales en la obra post-revolucionaria del escritor.

Respecto a la opinión de Šmelëv sobre el periodo revolucionario hay que destacar que, a pesar de que aceptó con entusiasmo la Revolución de Febrero de 1917, rechazó la Revolución de Octubre y consideró la Guerra Civil una tragedia nacional. En 1920, Sergéj su único hijo, que sirvió en el ejército blanco del general Wrangel, fue arrestado y fusilado, lo que influyó enormemente en el ánimo de Šmelëv. Poco después, Iván Búnin le sugiere emigrar. A finales de 1922, tras una breve estancia en Moscú, se marchó a Berlín, y luego a París, donde abrió el capítulo de su vida en el exilio. Ahí escribe panfletos en contra del gobierno bolchevique, entre los cuales destacan *La Edad de piedra* (Каменный век) (1924) y *Sobre los troncos* (На пеньках) (1925).

La Revolución de Octubre y la Guerra Civil fueron percibidas por Šmelëv como el Apocalipsis ruso. En 1923, escribió *El sol de los muertos* (Солнце мертвых) (1923), crónica que describe los acontecimientos más oscuros de la Revolución de Octubre, de los que el autor fue testigo y víctima, una prosa autobiográfica sobre la Crimea del tiempo de los bolcheviques, cuyo género Šmelëv denominó "epopeya". El protagonista —el narrador—, horrorizado por las consecuencias de la Revolución (hambre, guerra, destrucción de iglesias y catedrales, etc.), en sus pensamientos se dirige a la eternidad, al sol, al mar, al viento y encuentra consuelo en Dios. Solo Dios fortalece su fe en el mundo infinito, en la vida eterna del alma y ayuda a mantener la paz y la voluntad, a no convertirse en esa bestia en el periodo de guerra cuando comen gatos, roban vacas, confiscan bibliotecas o expulsan a la gente de sus propias casas. Dos personajes de esa novela épica —el narrador y el doctor— discuten sobre la historia, el tiempo, la muerte y la eternidad. En los obstáculos dramáticos y duros, el doctor deja de creer en la inmortalidad del alma, y según el autor, la tragedia del doctor consiste no solo en que se convirtió en testigo del caos y de la destrucción del mundo, sino también en que su alma perdió la fe, la paz y la voluntad. Por eso, el doctor llega a la conclusión de que el hambre paraliza la voluntad. En el contexto filosófico de la novela, la muerte del doctor durante un incendio adquiere un matiz simbólico y puede considerarse como un castigo por su incredulidad en la ayuda de Dios, en el poder del bien y en el alma inmortal. El oponente del doctor, el narrador, cree en la inmortalidad del alma y en la Providencia Divina. En este sentido, el mismo título de la novela adquiere un matiz simbólico: *El sol de los muertos* puede interpretarse como la muerte espiritual de aquellos que

están saciados y sordos a la desgracia de los otros. Esta novela épica se distingue por la concentración del autor en los temas metafísicos de la lucha por el alma, de la superación espiritual del mal, de la retribución por la fe, del apocalipsis y de la resurrección. Se puede determinar el tema principal del escritor como la superación del sufrimiento y el dolor a través de la lucha espiritual y la oración, sin los cuales, en su opinión, no hay historia de Rusia.

En la década de 1920, Šmelëv publicó las siguientes colecciones de narraciones: *Acerca de una anciana. Nuevas historias sobre Rusia* (Про одну старуху. Новые рассказы о России) (1927), *La luz de la razón. Nuevas historias sobre Rusia* (Свет разума. Новые рассказы о России) (1928) y *Llegada a París. Historias sobre la Rusia emigrada* (Въезд в Париж. Рассказы о России зарубежной) (1929); en 1931 vio la luz la colección de narraciones *Nativo. Sobre nuestra Rusia. El libro de memorias* (Родное. Про нашу Россию. Воспоминания).

El tema de las narraciones escritas en el estilo *skaz*, unidas por Šmelëv en la colección *Acerca de una anciana. Nuevas historias sobre Rusia* es la tragedia de una persona corriente que sobrevivió a los acontecimientos trágicos de la Revolución, perdió su familia, el trabajo y se convirtió en un ser humano desprotegido, que no solo trata de sobrevivir y superar el mal, sino también de recuperar su tradición cultural y espiritual. Así, en la narración *Una carta del joven cosaco* (Письмо молодого казака) aparece la imagen del cosaco refugiado, que perdió su patria y acabó emigrando; sufre por la tragedia de la Guerra Civil que tuvo lugar en su tierra natal y que destruyó su pueblo situado junto al río Don. Sin embargo, en la narración, a pesar de la tragedia personal, el joven cosaco cree que podría volver a su tierra natal con ayuda de San Nicolás, la Santísima Virgen y Dios. Hay que destacar que en el léxico y la sintaxis de la narración se reflejó no solo la tradición folclórica sino también la del eslavo eclesiástico, tradiciones que el autor usó para mostrar a través del lenguaje del personaje principal la solidez de la cultura espiritual, que le da fuerzas para superar el mal.

En la década de 1930, Šmelëv encontró su ideal: el tema de la Santa Rusia y de los cánones y valores ortodoxos. Al crear en 1930-1931 la prosa autobiográfica *Peregrinaje* (Богомолье) y *Anno Domini* (Лето Господне) (1934-1944), el escritor se dirigió al pasado de Rusia.

En *Anno Domini*, el contenido metafísico y los temas de la aspiración del alma del hombre ruso al Reino de los Cielos, de la tradición ortodoxa y de la mentalidad nacional están relacionados con el calendario ortodoxo del trabajo, del estilo de vida familiar de los comerciantes de Moscú y de la vida cotidiana de Moscú de los años ochenta del siglo XIX, en general. La composición de *Anno Domini* corresponde al ciclo anual de las fiestas ortodoxas, que a su vez coincide con la historia del cristianismo. Si en *El sol de los muertos* se trataba de la destrucción del mundo, tras perder la fe cristiana, en *Anno Domini* se habla de forma simbólica sobre los orígenes del mundo cristiano desde el nacimiento de Cristo y de su desarrollo eterno. Los personajes principales —el pequeño Vánja y su tutor Górkin— no solo viven la vida terrenal, celebrando las fiestas religiosas de Anunciación, la Pascua, Pentecostés, la Transfiguración de Jesús, la Navidad y el Bautismo de Jesús, y no

solo siguen los rituales ortodoxos, sino que creen en Dios y en el infinito de la vida, que es el concepto de ser, según Šmelëv.

El mismo tema de la inmortalidad del alma y de la vida eterna aparece en su obra *La antigua Valaám* (Старый Валаам) (1935), en la que narra el viaje del escritor-narrador y su joven esposa a la isla de Valaám donde visitan el antiguo monasterio ortodoxo y se reúnen con los sabios monjes, a los que Šmelëv considera personas elegidas porque rechazan la vanidad del mundo exterior y se sienten humildes, al encontrar el camino a la salvación en él; para ellos, el monasterio y la isla Valaám son la imagen del paraíso.

Hay que destacar que *Anno Domini* (Лето Господне), *La peregrinación* (Богомолье), *La antigua Valaám*, así como la novela *El campo de Kulikóvo* (Куликово поле) (1939-1947) reflejaron las ideas principales del escritor, relacionadas con la tradición espiritual del pueblo ruso, basada en la fe ortodoxa.

En la emigración, Šmelëv escribió varias novelas: *Historia de amor* (История любовная) (1929), *La niñera de Moscú* (Няня из Москвы) (1936) y *Caminos celestiales* (Пути небесные) (1937-1948); algunas obras como *Soldados* (Солдаты, y *El extranjero* (Иностранец) se quedaron sin terminar. Entre esas novelas hay que destacar ante todo *La niñera de Moscú* y *Caminos celestiales* en las que se concentran las ideas religiosas clave del escritor. *La niñera de Moscú* fue escrita según el estilo de *skaz*, la técnica narrativa preferida por Šmelëv: una vieja niñera rusa, que se encontraba en la emigración, habla de las desgracias de la vida rusa: la Revolución de 1917, la huida de Rusia, la vida de los refugiados, pero también narra la historia de amor de la muchacha Kátja a la que la niñera educó.

La trama de *Caminos celestiales* se basa en la historia de amor de dos personas que se aman, en sus caminos vitales y espirituales. En el centro de la narración se encuentran el destino del intelectual ateísta Víktor Vejdengámmer y el de la muchacha creyente, humilde y espiritualmente fuerte, Darínka Korolëva, cuyo encuentro abre un mundo nuevo y desconocido para Víktor, y el amor y la profunda fe de aquella le ayudan a superar un camino difícil, lleno de dudas desde la oscuridad hacia la iluminación espiritual. En esta novela, el escritor puso a sus héroes ante la elección entre los "caminos terrenales", pecaminosos, carnales, o los "caminos celestiales" y castos. Primeramente, Víktor Vejdengámmer, fascinado por la filosofía alemana y las ciencias naturales, perdió la fe y en su alma creció la pasión por "devastarse espiritualmente". Pensaba que "todo el universo es un juego de fuerzas materiales, sin Dios y sin diablo, sin bien y sin mal. La maduración espiritual del héroe, la comprensión de los "caminos celestiales", la fe en Dios, se fueron desarrollando en el protagonista a medida que floreció su amor por Darínka, cuya misión espiritual es recuperar la fe en el alma de su amado. La novela terminó con el perdón de Dios por las pasiones terrenales de los protagonistas y sus pecados carnales. El alma de Darínka, al igual que la de Víktor Vejdengámmer, se representa en la novela según las tradiciones cristianas como "campo de batalla entre las fuerzas divinas de Dios y las pasiones oscuras del diablo". Hay que destacar que el mismo autor definió el género de la novela *Caminos celestiales* como una "novela espiritual". Su tema

principal es salvar el alma, superar la brecha entre el hombre y Dios. La historia de amor se convierte así en un medio para expresar la búsqueda espiritual y religiosa del propio autor.

6.1.1.5. *Boris Zájcev*

Borís Konstantínovič Zájcev (1881-1972) fue escritor, novelista, dramaturgo y traductor ruso. La primera edición de su *Obra completa* (Сочинения) salió en 1916-1919 en la Casa Editorial de Escritores de Moscú (Книгоиздательство писателей в Москве). La novela titulada *Estrella azul* (Голубая звезда) (1918), que narra la historia de amor del soñador Christofórov y de una muchacha romántica, fue considerada por el escritor como la más completa y expresiva novela en la que se reflejaron sus propias representaciones románticas sobre la vida y sobre el amor. Al igual que Iván Šmelëv, Borís Zájcev rechazó la Revolución de Octubre y consideró la Guerra Civil una tragedia nacional, por eso en junio de 1922, se trasladó a Berlín. Aquí comenzó a trabajar activamente en las revistas rusas *Notas modernas* (Современные записки) y *El eslabón* (Звено). En septiembre de 1923, Zájcev y su familia se trasladaron a Italia y después en diciembre a París, donde viviría cincuenta años. En Berlín, el escritor publicó una colección de novelas, *La calle de San Nicolás* (Улица св. Николая) (1923), en las que se describen los años de la Revolución de Octubre y de la Guerra Civil como una catástrofe nacional. Al mismo tiempo, publicó *Italia* (Италия) un libro de ensayos (1923), en el que se refleja la aspiración del autor por alejarse de su trágica época y la búsqueda de la armonía en el mundo de la cultura Europea. Hay que subrayar que los años de la emigración para Zájcev fueron muy difíciles, porque rechazó cualquier compromiso con el gobierno soviético, por eso, la única salida fue vivir fuera de Rusia y escribir libremente sobre lo que le gustaba de la vida en su país: los santos, los monasterios y los escritores clásicos rusos. La emigración a Europa también provocó en Zájcev un interés más profundo por la ortodoxia, lo que, por supuesto, afectó a la obra del escritor: el destino de Rusia de los años pre-revolucionarios se reflejó en sus obras. En 1925, Boris Zájcev publicó *San Sergio de Rádonež*[4] *(París, 1925), así como la obra hagiográfica San Alejo el hombre de Dios* [véase § 2.4.2.1.]. *San Sergio de Rádonež* se consideraba por Zájcev la encarnación del tipo de santidad rusa, que se reflejó especialmente en los años duros del yugo tártaro.

En el mismo período en Berlín, Zájcev comenzó a trabajar en la novela *El dibujo de oro* (Золотой узор), que consta de dos partes, la primera, dedicada a la época pre-revolucionaria, y la segunda, que constituye un monólogo lírico, en el que

4. San Sergio de Rádonež (1322-1392) fue el más importante reformador monástico de la Rusia medieval. Junto con San Serafín de Saróv, es uno de los santos más venerados de la Iglesia Ortodoxa Rusa. Fundó el monasterio de Zagórsk-Sérgiev Posád [véase § 2.5.3.].

el escritor plantea una serie de preguntas retóricas sobre el destino del ser humano y los acontecimientos trágicos históricos; los últimos capítulos incluyen descripciones del periodo de 1917-1922. La novela narra el destino de una mujer joven que incluye la descripción de su infancia y la etapa de la vida antes de emigrar con su esposo, periodo durante el cual la protagonista empieza a reflexionar sobre su propio destino y sobre su tierra natal perdida, y a considerar el exilio como una prueba espiritual. En esa novela está presente un subtexto metafísico: la línea narrativa exterior describe los acontecimientos trágicos de la Revolución y de la Guerra Civil en Rusia y en el subtexto se refleja la tragedia existencial de la protagonista que pierde a su hijo, a sus parientes y su tierra natal; en este sentido, el período del exilio de la protagonista, proyectado en la parábola evangélica del hijo pródigo, se convierte al mismo tiempo en el momento en que su mundo interior se despierta el sentimiento religioso y ella empieza a percibir su destino y el de Rusia desde el punto de vista providencial. Este proceso del desarrollo espiritual que experimenta la protagonista en la emigración, se relaciona por el autor con la profunda aspiración de cualquier ser humano al diálogo con Dios, expresada en la intensa búsqueda de la verdadera fe, que ayuda a soportar cualquier obstáculo trágico en la vida y en la historia humana. Por lo tanto, en el destino individual de la protagonista, que forma el centro de la composición de la novela, se refleja la profundidad del significado histórico y moral. En los giros y zigzags de este camino, el autor ve el ideal espiritual de la búsqueda por el ser humano de los recursos internos para superar los obstáculos trágicos de la vida personal y para el diálogo abierto con el tiempo histórico.

Zájcev aspiraba a descubrir el misterio de la santidad rusa, por eso, no solo escribió obras hagiográficas literarias sino también libros biográficos sobre los escritores rusos en los que, en su opinión, se refleja la intensa búsqueda de la verdadera fe: se trata de libros como *La vida de Turgénev* (Жизнь Тургенева) (1932), *Žukóvskij* (Жуковский) (1951), *Čéchov* (Чехов) (1954), y ensayos como *La vida con Gógol'* (Жизнь с Гоголем) (1935) y *La vida y el destino de Tjútčev* (Тютчев жизнь и судьба) (1949). En cada libro biográfico, Zájcev describe el "doble" destino de estos escritores: por un lado, narra el destino del escritor y describe el misterio de su creatividad; y, por otro, refleja la vida sentimental de estos escritores y sus reflexiones sobre el amor, la vida y la muerte. La peculiaridad de la percepción de la literatura y la cultura rusas por Zájcev consiste en que en su interpretación, estos escritores clásicos rusos se representan como personas profundamente religiosas, lo que se relaciona con la visión específica de la cultura rusa del mismo Zájcev: a pesar de los obstáculos trágicos de la historia rusa del siglo XX que dividieron no solo la sociedad sino también la cultura, a la que Zájcev percibe como una cultura espiritualmente íntegra.

En los años 1922-1923 se publicó en Berlín la séptima colección de obras literarias de Borís Zájcev, y por primera vez vio la luz el libro de ensayos *Italia* (Италия). En mayo de 1926, Zájcev empezó a escribir la novela *La Casa Passi* (Дом Пасси), publicada en Berlín en 1935; hay que destacar que se trata de la única novela, en la que se describe de forma detallada la vida de la emigración rusa. En

1930-1950, Zájcev escribió la tetralogía *El viaje de Gleb* (Путешествие Глеба), *El amanecer* (Заря) (1937), *El silencio* (Тишина) (1948), *Juventud* (Юность) (1950) y *El árbol de la vida* (Древо жизни) (1953).

Zájcev creó, además, una serie de ensayos sobre figuras clave del Siglo de Plata de la cultura rusa como Konstantín Bal'mónt, Vjačesláv Ivanov, Dmítrij Merežkóvskij y otros que aparecen en sus libros *Moscú* (Москва) (1939), *Lo lejano* (Далёкое) (1965), *Mis contemporáneos* (Мои современники) (1988), cuyos temas clave son el destino del artista y el misterio del proceso de la creación..

6.1.1.6. *Vladímir Nabókov*

Vladímir Vladímirovič Nabókov (1899-1977) fue poeta, dramaturgo, escritor y traductor. Escribió sus primeras obras literarias en ruso, pero se hizo internacionalmente famoso como maestro de la novela con sus obras escritas en inglés. Abandonó Rusia en 1919, cuando era bastante joven. Para la familia del escritor, que pertenecía a la antigua nobleza, y que representaba lo mejor de la aristocracia rusa, la vida en la Rusia bolchevique se hizo insoportable. Tras emigrar a Europa, Nabókov estudió literatura francesa y entomología en Cambridge. En 1922 se trasladó a Berlín, donde se dedicó a escribir y a traducir. En la década de 1920 se publicaron sus primeros poemas en Berlín, y entre 1923 y 1930, sus colecciones de poemas. En 1937, Nabókov emigró de la Alemania de Hitler a París. En este momento ya era bien conocido como escritor y como autor de las novelas *Mášeńka* (Машенька), (1926), *El Rey, la dama, la sota* (Король, дама, валет) (1928) *La defensa de Lúžin* (Защита Лужина) (1929-1930), *La cámara oscura* (Камера обскура), (1932-1933), *El ojo vigilante* (Соглядатай), (1930), *La hazaña* (Подвиг) (1932), *Desesperación* (Отчаяние) (1934), *Invitación a la ejecución* (Приглашение на казнь) (1935 — 1937), *El don de creación* (Дар), (1937-1938) y la colección de cuentos *El regreso de Čorb* (Возвращение Чорба) (1930). En 1940, Nabókov abandona París tras la ocupación alemana y se traslada a los Estados Unidos, donde dejó de escribir en ruso, convirtiéndose en un escritor estadounidense. La fama mundial le llegó de una manera bastante paradójica, con la novela *Lolita* (1955), que fue percibida por los críticos estadounidenses como una obra pornográfica. En 1957 se publica la novela *Pnin* (Пнин), que narra las desventuras de un emigrante ruso, el profesor Pnin. Esta novela junto con otras, especialmente *Pálido fuego* (Pale fire) (1962) y, sobre todo, *Ada o el ardor: una crónica familiar* (Ada or Ardor: A Family Chronicle) (1969), le proporcionaron un lugar entre los grandes novelistas del siglo XX. En 1948, Nabókov se convierte en profesor de la Universidad de Cornell, imparte conferencias sobre literatura rusa y traduce al inglés obras de Gógol', Lérmontovy Púškin. En este período escribió sus ensayos *Nikoláj Gógol'* (1944) y el prefacio para la novela de Lérmontov, *Un héroe de nuestro tiempo* (1958). En 1960, regresa a Europa, a Suiza, donde pasa los últimos diecisiete años de su vida: escribe nuevas novelas en inglés y traduce a esta lengua sus obras anteriores. En el período suizo,

Nabókov realiza la traducción de *Evgénij Onégin,* de Púškin, con comentarios en cuatro volúmenes (1964).

Uno de los rasgos específicos de la visión del mundo de Nabókov fue el rechazo a cualquier influencia literaria, llegando a negar por completo la de sus predecesores y la de sus contemporáneos en su obra. Estas características de su visión del mundo, basada en una autoestima excepcional, determinaron su estética de escritor y los rasgos específicos de su método artístico.

Nabókov propuso una concepción totalmente nueva del carácter del personaje: el rasgo principal de sus novelas es la falta del carácter tradicional típico que predominaba en la literatura del Realismo. A diferencia de la literatura clásica rusa, se puede decir que en las novelas de Nabókov, el personaje principal y único es el carácter del propio autor; los personajes no se representan como imágenes independientes que poseen una personalidad propia, sino que están subordinados al autor y a su voluntad. Como resultado de esto, en las novelas de Nabókov, los personajes se convierten en símbolos complejos, en encarnación de las ideas clave del propio autor, por eso, no se los puede interpretar desde el punto de vista de la estética realista; se puede decir que en su obra se produce la destrucción del carácter realista. En las novelas de Nabókov, las relaciones entre el personaje y la realidad no son lógicas. A sus personajes, la vida cotidiana les parece un mundo hostil, extraño y absurdo, por eso, intentan fugarse del mundo real. Un motivo clave que predomina en la obra de Nabókov es la huida del mundo real hacia el mundo irreal de la imaginación, muy característico de la literatura del Modernismo, cuyos rasgos específicos se reflejan en la primera novela de Nabókov, *Mášeńka* (1926), y cuya trama es bastante simple: un joven emigrante ruso Gánin, que vive en Berlín, tras enterarse de que su vecino del hostal, Alfërov, espera la llegada de su esposa Mášeńka de Rusia, decide verse con ella pues, cuando eran jóvenes y vivían en Rusia, había sido su amada y se amaban. La trama de la novela se basa en los recuerdos del protagonista sobre este amor inolvidable, pero en el último momento Gánin se niega a verse con ella, ya que se da cuenta de que su pasado se ha ido para siempre, aunque la imagen de este amor lejano está más vivo y más real en su mente y en su memoria que en la propia realidad y de que Mášeńka en realidad es la esposa de su vecino. El protagonista se encuentra simultáneamente en dos espacios sincronizados con dos periodos (el pasado y el presente) de su vida, que se diferencian por la importancia para sus pensamientos y sentimientos: los recuerdos de Ganin sobre su primer amor por Mášeńka son más intensos y adquieren mucha más importancia que la realidad, la vida real en un hostal de Berlín. Nabókov señala que, tras resucitar la imagen de Mášeńka en sus recuerdos, el protagonista prefiere vivir en su mundo interior, fugándose de la realidad. Por eso, Ganin rechazó el encuentro con Mášeńka, convertida en la esposa de Alfërov, pues la Mášeńka real podría destruir no solo su imagen, resucitada en la mente de Gánin, sino que en el contexto simbólico de la novela, el encuentro con la Mášeńka real amenazaba con acabar con todo el mundo interior que Gánin recreó gracias a sus recuerdos e imaginación. Así, este prefiere conservar su mundo interior porque para él, el pasado resucitado se conserva real-

mente, pero no puede encontrarse en el mundo exterior. De ahí que, el encuentro entre Gánin y Mášeńka no pudiera llevarse a cabo de acuerdo con las leyes de la estética de Nabókov porque significaría la destrucción del mundo de la imaginación, definido como el mundo del pasado, dotado de una belleza y una importancia, que no se encuentran en el presente, en el mundo real. En este sentido *Mášeńka* puede considerarse como el modelo de novela de Nabókov, una declaración preliminar de los principios para la construcción de la novela modernista: tanto el pasado como el presente del protagonista son igualmente irreales. Nabókov expone en *Mášeńka* las reglas del juego literario, según las cuales se describe la vida del protagonista en varios mundos: el personaje principal, al recrear su mundo interior, el mundo imaginario, se mueve desde el mundo exterior al interior y no está fijado en ambos mundos, porque en la novela de Nabókov no existe ninguna frontera entre estos espacios. Este principio de independencia del personaje principal de la realidad será la base significativa de las futuras novelas de Nabókov.

La trama de otra conocida novela de Nabókov, *La defensa de Lúžin* (Защита Лужина) (1929-1930), está relacionada con la historia de la vida y el desarrollo de la enfermedad mental de un ingenioso jugador de ajedrez, Lúžin, para quien este deporte se convierte en una idea obsesiva: la realidad es un gran juego de ajedrez. Nabókov, como escritor, siempre se interesó por los casos de patología, desviaciones de las normas y reglas "normales" de la vida, y en el caso de Lúžin se descubre una lucha trágica de un hombre brillante con el mundo de sus propias ilusiones, relacionadas con el juego al ajedrez. Lúžin cree que tiene que llegar a una nueva e invulnerable estrategia del juego del ajedrez que le debe ayudar a vencer a todos sus rivales, por eso, prefiere vivir fuera de la realidad, ignorar la vida real y sustituir la armonía de la vida por la del juego al ajedrez. Así, la realidad que incluye por un lado, el mundo entero, la luz, la verdadera vida y el amor, y por otro, la revolución, la guerra y la emigración, deja de existir, porque es destruida por el ataque de las figuras blancas de ajedrez. Sin embargo, cuando Lúžin intenta proteger su felicidad imaginaria con más fuerza, se desilusiona y se encuentra en un callejón sin salida espiritual: al final de la novela elige el suicidio, que en el subtexto simbólico de la obra puede considerarse como una catástrofe existencial del protagonista. *La defensa de Lúžin* es una novela compleja que posee numerosas sentidos metafóricos y matices semánticos. El mismo título puede interpretarse, por un lado, como una defensa en el juego al ajedrez (significado directo), por otro lado, se trata de la defensa, o más bien, la búsqueda sin éxito de la defensa, de un ataque devastador de la realidad cruel, se trata también del deseo de apartarse del mundo real incomprensible y terrible y encerrarse en el juego al ajedrez. En este sentido, el destino de Lúžin en el contexto simbólico de la novela se puede entender como un intento de proteger su talento de ajedrecista y su mundo interior de los ataques violentos de la historia y de la ferocidad de la multitud que afecta al derecho natural de cualquier persona independiente: el derecho a ser uno mismo. En la *La defensa de Lúžin* se representan todos los componentes del método artístico de Nabókov: por un lado, se trata del análisis de las relaciones entre la conciencia y la realidad,

el genio y la locura, la elección y la predestinación, y, por otro, aparecen los temas clave de la muerte, del juego, del destino, de la infancia, de la tentación, de los secretos enigmáticos de la vida, etc., que se encuentran en las novelas *La cámara oscura* (1932-1933), *El ojo* (Соглядатай) (1930), *La hazaña* (Подвиг) (1932) y *Desesperación* (Отчаяние) (1934). Hay que destacar que el destino del artista y el problema de la veracidad de su talento se convierten en tema clave del escritor en *Invitación a la ejecución* (Приглашение на казнь) (1935-1937) y *El don de la creación* (Дар) (1937-1938)

La acción en *Invitación a la ejecución* tiene lugar en un mundo irreal, fantástico, donde desaparecen la bondad, la belleza y la razón. La trama exterior consiste en que, el personaje principal, Cincinnatus C., es condenado a pena de muerte porque se diferencia de otras personas, no es "transparente" en este mundo absolutamente transparente, donde todo está claro; Cincinnatus C. pasa en la cárcel diecinueve días (cuya descripción constituye la base de la trama de la obra) y al final de la novela, al personaje principal le cortan la cabeza. Sin embargo la trama interior (o el subtexto simbólico de la novela) es más compleja y debe interpretarse en un contexto más amplio, como una obra sobre las percepciones de la realidad y de la existencia humana por una persona creativa y por una persona mediocre que no solo se distinguen sino que se oponen radicalmente. Este tema se refleja en la novela *Invitación a la ejecución* en forma de conflicto trágico e irresoluble entre Cincinnatus C., persona creativa y original, y el mundo brutal, vulgar, falso de la multitud, que rodea al personaje principal, donde no hay lugar para la fantasía, el descubrimiento y el milagro. En este sentido, la imagen de la multitud se convierte en símbolo del mundo en el que desaparece lo espiritual y lo divino, y predomina todo lo mediocre. Hay que destacar que todos los personajes que rodean a Cincinnatus C. no parecen seres humanos sino, según las palabras del protagonista, "maniquíes" o "parodias" de seres humanos. El punto culminante de la trama interior se relaciona con el momento en que en la prisión, Cincinnatus C., condenado a muerte, empieza a escribir un diario que le ayuda a comprender todas las mentiras y la vulgaridad de lo que está sucediendo alrededor y le da la posibilidad de otra vida verdadera, relacionada con su propio desarrollo espiritual. En este subtexto metafórico, la misma ejecución del personaje principal puede interpretarse como su liberación espiritual del mundo mediocre y el momento de su muerte se convierte en el comienzo de una nueva vida, auténtica, y la destrucción de la falsa.

En otra conocida novela, *El don de la creación* (Дар), (1937-1938), Nabókov representa la imagen del joven escritor emigrante Fëdor Godunóv-Čerdýncev, "alter ego" del propio escritor. Consta de cinco capítulos, tres de los cuales incluyen textos literarios, escritos por el personaje principal de la novela, Fëdor Godunóv-Čerdýncev. En el primer capítulo se recogen sus poemas y una historia inédita sobre el suicidio del escritor Jáša Černyšévskij. En el segundo, se recoge un cuento nuevo, escrito por Fëdor Godunóv-Čerdýncev sobre su padre. El cuarto, titulado *La biografía de Černyšévskij*, es una parodia sarcástica de la vida y obra literaria de Černyšévskij. Al final de la obra, Fëdor Godunóv-Čerdýncev decide escribir "una novela clásica,

que incluya personajes típicos, una historia amorosa, etc." En otras palabras, los textos escritos por el personaje principal e incluidos en la trama de la novela se combinan e interaccionan. Este rasgo específico se refleja ante todo en el cuarto capítulo titulado, *La biografía de Černyšévskij*, donde Nabókov se burla principalmente de las ideas clave estéticas y sociales de Černyšévskij, quien durante muchos años había servido como catecismo ideológico de los intelectuales liberales rusos. El personaje principal distingue ante todo el ideal estético y social de la libertad ("el ideal de Púškin") y el ideal social especulativo y abstracto del "futuro feliz" de Černyšévskij. El propio Černyšévskij, ídolo de los demócratas y los liberales de la segunda mitad del siglo XIX, aparece representado como una persona que sufre un colapso vital y creativo. Por lo tanto, se puede decir, que *El don de la creación* es una especie de "manifiesto" socio-estético de Nabókov, en el que se encuentran dos visiones del mundo —la de Púškin y la de Černyšévskij— que se oponen en la novela y determinan el credo estético de Nabókov, que elige el ideal de la libertad interior que se refleja en la obra literaria de Púškin y niega la idea especulativa de la libertad exterior, social de Černyšévskij.

En 1964, Nabókov publicó también la conocida traducción de *Evgénij Onégin*, la novela en verso de Púškin, en cuatro volúmenes con comentarios, fruto de un trabajo excepcional. Se trata de un trabajo único, sin análogos en el mundo de la traducción de la obra literaria de Púškin a lenguas extranjeras, y que se caracteriza por la escrupulosidad del estudio, la amplitud del material y la multiplicidad de comentarios de Nabókov: literarios, lingüísticos, históricos, culturales e, incluso, poéticos.

De esta forma, Nabókov en su obra literaria y publicista se representa como un demócrata y humanista, cuya forma suprema de conocimiento y de encarnación suprema de la ética es el arte. En este sentido, el personaje principal en sus novelas y los mundos (exterior e interior) en los que vive no se relacionan con el momento histórico actual y con los problemas sociales y morales; el escritor se concentra ante todo en los problemas y conflictos existenciales. Sin embargo, en el centro del mundo, creado por Nabókov, se encuentra la bondad, cuya realización más completa y perfecta es la creatividad literaria y el arte, en general. Nabókov ocupa un lugar importante en la historia de la literatura rusa y mundial.

6.1.1.7. *Gajtó Gazdánov (Geórgij Gazdánov)*

Gajtó Gazdánov (Geórgij Ivánovič Gazdánov) (1903-1971) fue un escritor y periodista oseto-ruso en el exilio. Escribió diez novelas, una cuarentena de relatos y un gran número de ensayos literarios y artículos periodísticos. En sus obras se combinan una imagen compleja de la realidad cruel y los motivos románticos utópicos. En sus trabajos tempranos se refleja el movimiento de la imagen de la existencia humana hacia el ideal utópico. Su obra en prosa es reflexiva y adquiere rasgos autobiográficos: en ella está presente la narración en primera persona, y

todo lo que se describe (personas, lugares y eventos) se refleja a través del prisma de la percepción del narrador, cuya conciencia se convierte en un eje que conecta todas las líneas narrativas. Otro rasgo diferenciador de su obra consiste en que no se concentra en los acontecimientos, sino que describe la reacción emocional ante ellos, rechaza la trama tradicional y usa las técnicas del Modernismo en sus novelas. Sus obras a menudo se basan en un tema transversal, por ejemplo, el de un viaje con el fin de encontrar a su amada, y a través de ella, a sí mismo en la novela *Una noche con Claire* (Вечер у Клэр), el tema del destino y de la muerte en la novela *El espectro de Alexander Wolf* (Призрак Александра Вольфа), etc. Hay que destacar que el tema central combina y une todos los elementos externamente no relacionados con la trama, la transición entre los cuales a menudo se lleva a cabo de acuerdo con el principio de asociación. Su obra se caracteriza por la sugestiva intensidad emocional, propia de la narrativa rusa, al igual que por una prosa meditativa y un existencialismo que le valieron comparaciones con Marcel Proust y Albert Camus.

Este rasgo específico del método artístico de Gazdánov —el movimiento hacia el existencialismo— se refleja ante todo en su obra literaria tardía, cuyos personajes se representan como viajeros que realizan viajes reales y metafóricos a la muerte, viajes provocados por la crisis espiritual. Así, los personajes se encuentran en una situación extrema y deben superar pruebas existenciales. Hay que destacar que la obra literaria de Gazdánov se distingue por un laconismo extraordinario, el rechazo de la trama tradicional, la proximidad máxima a la vida, el gran número de problemas de la vida social y espiritual, la psicología profunda y la conexión con las búsquedas filosóficas, religiosas y éticas de las generaciones anteriores.

Su primera novela, *Una noche con Claire* (Вечер у Клэр) (1929), fue recibida con gran éxito y excelente crítica en la comunidad rusa. En ella, el reencuentro de un exiliado ruso con un amor de juventud desencadena un viaje al recuerdo y una serie de reflexiones sobre la época previa a la Revolución y la posterior Guerra Civil. La trama de la novela se distingue por dos planos: por un lado, se describen los eventos reales y, por otro, se representa el plan psicológico, el mundo de la existencia interna. En la trama, ambos niveles, al alternar, se complementan mutuamente. En la novela se recrea la vida interna del protagonista narrador (Nikoláj) en toda su complejidad, con su inmersión en el fondo de la conciencia, y su crisis mental y su desarrollada imaginación. Los eventos principales no se describen cronológicamente, sino según la lógica de los movimientos internos del alma del narrador: el presente, que aparece en la exposición de la novela, es reemplazado por el pasado, el tiempo del despertar de la memoria. El carácter confesional y autobiográfico de la obra se explica por el deseo del propio autor de comprender los secretos del alma, analizar su propio mundo de la existencia interior, por eso, la novela se caracteriza porque el autor usa el psicologismo y diferentes formas del análisis psicológico (monólogo interno, técnicas de sueño, etc.).

En 1939, Gazdánov publicó *El vuelo* (Полёт), una novela sobre el exilio de una familia rusa adinerada y extravagante, y su desintegración moral. A esta obra le siguió *Caminos nocturnos* (Ночные дороги), basada en su experiencia personal

como taxista nocturno, culto, de origen ruso que explora su memoria a la vez que observa, fluctuando entre la indignación, la indiferencia y la resignación, las aventuras y desventuras de sus compatriotas y de los personajes que pueblan la variopinta fauna nocturna de la capital francesa. Hay que destacar que *Caminos nocturnos* se asemeja a *Una noche con Claire* por sus rasgos autobiográficos claramente expresados, por la fragmentación de la narración y la falta de integridad. El motivo clave del viaje no solo une estructuralmente todas las líneas narrativas fragmentarias, sino que se expresa en el propio título de la obra: este motivo se asocia con la vida nómada del narrador, con su pérdida de la tierra natal y simboliza, además, la intensa vida espiritual y el destino de diferentes personas.

En otras dos novelas, *El espectro de Alexander Wolf* (Призрак Александра Вольфа) (1947) y *El retorno de Buda* (Возвращение Будды) (1949) se combinan los rasgos de la novela policiaca y de la existencialista. En la primera, los personajes principales son de nuevo exiliados rusos, en esta ocasión dos excombatientes marcados por la experiencia de la Guerra Civil. Uno está abrumado por la imagen de la muerte, y el otro a la espera de esa muerte que no acaba de consumarse, todo ello en una trama en la que, en retrospectiva, se confunden lo imprevisible y lo inevitable. Hay que destacar que en *El espectro de Alexander Wolf*, Gazdánov desarrolla la tradición de la prosa psicológica rusa: se puede definir esa novela como la parábola sobre la predestinación. La novela está escrita en primera persona y sus personajes principales son tres emigrantes rusos: el narrador, un joven periodista ruso sin nombre, Alexander Wolf, y Eléna Nikoláevna, de la que ambos están enamorados. Los tres viven más en el pasado que en el presente, por eso sus recuerdos ocupan la mayor parte de la novela. El recuerdo más doloroso del narrador es el asesinato cometido por él en los años de la Guerra Civil. Tras varios años y tras vivir en París durante mucho tiempo, encuentra una colección de cuentos de un autor inglés, cuyo nombre es Alexander Wolf, desconocido para el narrador. Uno de los cuentos de esa colección, titulado *Una aventura en la estepa*, le impresiona mucho, porque detalla su crimen durante la Guerra Civil. Este reconoce en Alexander Wolff al hombre al que el narrador disparó, pero que sobrevivió. Otro tema importante de la novela es el de la memoria o de los recuerdos sobre el pasado, que refleja el intento de presentar el pasado a los demás y de deshacerse de la frustración dolorosa, resultado de un duro evento del pasado. Este tema se convierte en el dominante en la novela: el narrador constantemente le cuenta al lector el acontecimiento central de su vida: el asesinato de un extraño en la estepa, que causó su "enfermedad existencial", su "doble conciencia". El motivo de la "enfermedad existencial", de la "doble personalidad" no es casual: el antípoda del narrador, Alexander Wolf y su amada, Eléna Nikoláevna, poseen este rasgo específico. En este sentido, la historia amorosa del narrador con Eléna Nikoláevna puede interpretarse como la liberación espiritual de la protagonista de la pasión oscura por Alexander Wolf, cuya influencia en Eléna Nikoláevna destruyó su mundo interior y el equilibrio armónico de su alma, sin embargo el encuentro de Eléna Nikoláevna con el narrador cambia su vida para mejor. En este sentido, la historia de las relaciones del narrador con la protagonista puede interpretarse como

una "curación del alma" y la recuperación de su armonía y del equilibrio del mundo interior. Por lo tanto, a pesar de que en la novela se describen eventos históricos importantes como la Revolución de Octubre y la Guerra Civil, puede interpretarse como una novela existencial sobre la predestinación porque el tema principal es el ser humano y su destino.

En *El retorno de Buda*, el tema existencial de la predestinación se convierte en tema clave. El símbolo de la predestinación es una estatua de Buda misteriosamente desaparecida y que puede salvar de la cárcel al protagonista, un joven ruso aquejado de delirios y que se hace preguntas sobre la realidad.

Hay que destacar que en estas dos novelas están presentes los temas predominantes de Gazdánov: el destino, la casualidad, la autoconciencia, la metamorfosis de la personalidad, del arte, de la realidad, de la diversidad de la vida, de la muerte, etc. La mayoría de estos temas son la base filosófica de sus obras literarias, en general.

Con las novelas *Los peregrinos* (Пилигримы) (1953) y *El despertar* (Пробуждение) (1965), Gazdánov abandona sus temas tradicionales e inicia el llamado ciclo de "novelas francesas". Todas sus obras reproducen numerosos elementos autobiográficos y algunos de los personajes encarnan el carácter solitario e introspectivo del autor.

6.1.2. Literatura de la segunda ola de emigración (características generales)

A diferencia de la primera, la segunda ola de emigración (1941-1965) no fue tan masiva. Estuvo compuesta por personas que, en general, no participaron de forma muy activa en el proceso literario: Ól'ga Ánstej, Iván Elágin, Nikoláj Narókov, Nikoláj Móršen, Borís Narcísov, Leoníd Ržévskij, Júrij Trubeckój, Borís Širjáev, Román Rédlich, Gennádij Andréev (Chomjakóv), etc. Entraron en la literatura en el periodo posterior a la II Guerra Mundial, tras la cual surgieron en Alemania nuevos centros de literatura de los emigrantes rusos, especialmente en Munich y Fráncfort del Meno, donde aparecen nuevas ediciones periódicas, que publicaron las obras literarias de los escritores de la segunda ola de emigración: *El presente y el pasado* (Явь и быль), *El contemporáneo literario* (Литературный современник), *Los puentes* (Мосты) y *La voz del pueblo* (Голос народа). En la prosa de la segunda ola de emigración se encuentran problemas y temas clave como los campos de concentración de Stalin, la crueldad de la II Guerra Mundial y el cautiverio alemán. En este sentido destacan obras como *Las islas Solovéckij* [5] (Соловецкие острова), de Gennádij Andréev, *La candela inagotable* (Неугасимая лампада) de Borís Širjáev, *Los falsos valores* (Мнимые величины) de Nikoláj Narókov, *El traidor*

5. Las islas Solovéckij se encuentran en el Golfo de Onéga del mar Blanco. Ha sido un lugar de ferviente actividad monástica desde el siglo xv. Tras la Revolución de Octubre, las islas alcanzaron cierta notoriedad como lugar del primer campo de prisioneros soviético.

(Предатель) de Román Rédlich, *Dos líneas del tiempo* (Две строчки времени), de Leoníd Ržévskij en las que se reflejan las ideas de la desacreditación de la filosofía y la práctica del mal, de la violencia, del rechazo del totalitarismo y la afirmación de la filosofía de la libertad.

6.1.3. Literatura de la tercera ola de emigración (características generales)

La salida masiva de intelectuales soviéticos al extranjero entre 1966-1990, llamada la tercera ola de emigración, se explica por razones socioeconómicas y de la censura soviética. Por un lado, se relaciona con la reacción de los intelectuales soviéticos a la presión ideológica y política del sistema totalitario y a la censura. Por otro, se trata de la consecuencia de la expulsión por parte de la literatura soviética de los escritores que habían creado obras innovadoras por su temática y estilística. Entre los representantes de esta tercera ola de emigración se encuentran escritores de diferentes generaciones, si bien la mayoría pertenecía a la generación de la década de 1930. Casi todos experimentaron alguna forma de presión política, que llegó hasta los tribunales y los arrestos. Para muchos, la emigración fue consecuencia de la expulsión de su país natal, cuando se vieron obligados a elegir entre nuevas represalias y la libertad civil y creativa. Los centros de reasentamiento de los escritores emigrantes fueron Estados Unidos, Alemania, Francia e Israel. Al igual que los emigrantes de la primera ola, algunos autores se vieron obligados a trabajar por primera vez en áreas no intelectuales, pero su creatividad hizo que, una vez superadas estas dificultades, empezaran a publicar sus obras en el extranjero.

Entre los escritores de esta ola destacan Vasílij Aksënov, Juz Aleškóvskij, Joseph Brodsky, Geórgij Vladímov, Vladímir Vojnóvič, Friedrich Gorenštéjn/Gorenstein, Sergéj Dovlátov, Aleksándr Gálič, Naúm Koržávin, Eduard Limónov, Vladímir Maksímov, Júrij Mamléev, Sáša Sokolóv, Andréj Sinjávskij, Aleksándr Solženícyn, Dína Rúbina, etc. La mayoría de los escritores emigraron a los Estados Unidos, donde se formó una gran diáspora rusa (Brodsky, Koržávin, Aksënov, Dovlátov, Aleškóvskij, etc.), a Francia (Sinjávskij, Limónov, Maksímov) y a Alemania (Vojnóvič, Gorenštéjn).

Los escritores de la tercera ola se encontraron en la emigración en condiciones completamente nuevas. A diferencia de los de la primera y la segunda olas, no se plantearon la tarea de "conservar la cultura rusa". En este sentido no escribieron bajo la influencia de la literatura clásica rusa del siglo XIX, sino bajo la de la literatura moderna de la década de 1960 y de la literatura de América Latina. Una de las principales características de la literatura rusa de la tercera ola fue su orientación a la vanguardia y al posmodernismo. Sin embargo, este contingente de escritores fue bastante diverso: entre ellos se encuentran los seguidores de la dirección realista (Solženícyn, Vladímov) y los postmodernistas (Sokolóv, Mamléev, Limónov).

6.1.3.1. *Vasílij Aksënov*

Vasílij Pávlovič Aksënov (1932-2009) fue un escritor y dramaturgo ruso, que comenzó su carrera literaria en la Unión Soviética. En la década de 1960 publicó una colección de historias y novelas cortas y trabajó como miembro de la revista literaria *Juventud* (Юность), dirigida a adolescentes. Sus libros tuvieron una gran aceptación entre los lectores jóvenes por su intrigante mezcla de aventuras e historias policiacas. Sus obras tempranas se distinguen por su forma innovadora de narración: una combinación de capítulos escritos en nombre de diferentes narradores, del uso de la jerga juvenil, del estilo grotesco, de la ironía y de la parodia como formas de encarnar la pluralidad de puntos de vista.

Sus novelas *La quemadura* (Ожог) (1975) y *La isla de Crimea* (Остров Крым) (1979) fueron censuradas y no fueron publicadas. La primera se caracteriza por una trama enredosa, por la complejidad de la imagen del personaje principal, por el carácter lírico de la narración y por los elementos autobiográficos. Trata sobre el destino de los intelectuales rusos en las turbulencias de la época, mientras que *La isla de Crimea* es una obra de género de historia alternativa que presenta la Crimea moderna como un estado independiente contra el resto de Rusia donde ha vencido el socialismo de Stalin. Es difícil definir el género de esta novela porque se caracteriza por una compleja síntesis de rasgos utópicos y antiutópicos. Puede interpretarse como una parábola de la fatalidad del idealismo que se encuentra en el ser humano y que está condenado al fracaso en la realidad. La trama se basa en el principio de la realización de alguna idea utópica en un espacio ficticio. Así Aksënov crea un modelo alternativo de posible ruta histórica de Rusia sin la Revolución. Desde las primeras páginas de la obra, el autor constante y metódicamente comienza a construir un mundo ficticio y fantástico, inexistente, pero en cuya realidad comienza a creer el lector. La novela heredó mucho de la utopía clásica: en primer lugar, Aksënov limita el espacio "utópico", convirtiendo descaradamente la península en una isla. En segundo lugar, introduce al personaje guía que ayuda al lector a descubrir todo en ese espacio utópico. Al describir la isla utópica de Crimea, el autor apela constantemente a la conciencia de sus compatriotas, que más o menos conocen la geografía de Crimea. Como resultado, se produce el efecto de la inevitable combinación de un espacio geográfico real y otro ficticio, fantástico, que determina un cambio importante en la novela que se convierte en un proyecto utópico llamado *¿Cómo podemos transformar la isla de Crimea?*

En 1980, Vasílij Aksënov emigró a los Estados Unidos y fue privado de la ciudadanía soviética. Impartió literatura rusa en el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad "George Washington". En 1990 recuperó la ciudadanía soviética y en 1992 escribió su *Saga de Moscú* (Московская сага) en la que se reflejan muchos acontecimientos históricos reales, heroicos y trágicos, y se crea una imagen simbólica de la capital rusa. El autor elige la estructura épica de la narración como reflejo de la grandeza de los acontecimientos del siglo XX ruso. Así, incluye en el texto citas de las publicaciones de periódicos como reflejo de los acontecimientos históricos

y una forma de describir los acontecimientos políticos desde diferentes puntos de vista. La trama compleja descubre la influencia de la "gran historia" en la historia de una familia: el autor se concentra ante todo en la destrucción de la psique de los personajes principales, la frustración y el cambio radical de sus ideas, refleja la desacralización de las categorías del honor, la belleza y el amor. Aksënov en esta novela actualiza las tradiciones del género de la crónica familiar y afirma la idea de la renovación eterna y el infinito de la vida a pesar de todo lo trágico de la historia.

En 2004, Aksënov publica su novela *Volterianos y volterianas* (Вольтерьянцы и вольтерьянки) donde se analizan los problemas de los límites entre la autonomía y la libertad. Con esta obra ganó el *Premio Booker ruso*; en 2005, Vasílij Aksënov fue galardonado con *l' Ordre des Arts et des Lettres*, uno de los premios más importantes en la Francia moderna.

6.1.3.2. *Geórgij Vladímov (Volosévič)*

Geórgij Nikoláevič Vladímov (Volosévič) (1931-2003) fue escritor, periodista y crítico literario ruso. Desde 1954 comenzó su actividad como escritor, centrándose principalmente en el periodismo y la crítica literaria y teatral y colaborando con las revistas *El nuevo mundo* (Новый мир), *El periódico literario* (Литературная газета) y *El teatro* (Театр). En 1961 publicó su primera novela *La gran mena* (Большая руда). Su obra más conocida es la novela *El fiel Ruslán* (Верный Руслан), sobre los campos de concentración de Stalin, escrita desde el punto de vista de un perro guardián. En ella se combinan los rasgos de la novela satírica y la filosófica. Fue publicada en 1975 en Alemania y en 1979, en una traducción al inglés. En 1969, Vladímov se encontró con problemas con la crítica oficial sobre la novela *Tres minutos de silencio* (Три минуты молчания), publicada en la revista *El nuevo mundo*. Al igual que *El fiel Ruslan*, este trabajo se publicó en su totalidad y sin censura solo en 1982 en Alemania. En 1961, Vladímov fue miembro de la Unión de Escritores Soviéticos, que abandonaría en 1977; fue también presidente de la Sección de Amnistía Internacional de Moscú. Debido a esta actividad de disidencia sufrió varias persecuciones por parte de la KGB. En 1977 emigró a Alemania y como consecuencia de esto, en 1983 fue desposeído de la ciudadanía soviética, recuperándola solo en 2000. De 1984 a 1986, durante su exilio, dirigió la revista *Límites* (Грани). En 1995 ganó el premio ruso Booker con su novela *El general y su ejército* (Генерал и его армия).

6.1.3.3. *Sergéj Dovlátov*

Sergéj Donátovič Dovlátov (1941-1990) fue un escritor y periodista ruso. En 1972-75 trabajó como corresponsal para los periódicos *La Estonia Soviética* (Советская Эстония) y *Tallinn verpertino* (Вечерний Таллин). También fue guía

del Museo de Púškin en el pueblo Michájlovskoe, cerca de Pskov. En 1975, en Leningrado, Dovlátov trabajó en la revista para jóvenes *La hoguera* (Костёр), y en 1978 emigró a Nueva York, donde fue redactor jefe del periódico ruso *El nuevo americano* (Новый американец). En los Estados Unidos publicó cuentos y novelas que tuvieron un gran éxito. También publicó sus obras en la prestigiosa revista *The New Yorker*.

Hay que destacar que en su obra literaria, Dovlátov se orientó a la tradición de Anton Čéchov, sin embargo enriqueció esta con elementos predominantes autobiográficos y con la imagen específica del narrador, presente en todas sus narraciones, y que en la obra literaria de Dovlátov posee rasgos específicos como el optimismo, la alegría de vivir, la inteligencia, la naturalidad, el espíritu de observación y la actitud indulgente hacia las personas. Además, hay que destacar otro rasgo característico de su estilo: une todas sus narraciones en ciclos, que se distinguen por su unidad estilística, una manera narrativa libre, un tono democrático, un componente lírico, una ironía inteligente y suave, y un componente oculto dramático. El primer ciclo de narraciones de este tipo se titula *La zona* (Зона) (1982) y se caracteriza por la interacción dinámica de los planos narrativos y analíticos, y por la diversidad temática de las ideas declarativas del autor: en primer lugar se refleja su opinión del autor sobre la incoherencia del mundo en el que desaparece el sentido de libertad espiritual, en segundo lugar se describe el "modelo de campo de concentración" que se asocia con el totalitarismo, y en tercer lugar se afirma la idea de la libertad, que es el valor supremo para el autor, quien, además, reflexiona sobre la naturaleza del ser humano, en general, y sobre los secretos de la creación literaria, en particular.

En 1984, Dovlátov publicó otro ciclo de narraciones titulado *El oficio* (Ремесло), que describe cómo entró en la literatura. En esta obra, el narrador reflexiona sobre los obstáculos inesperados que se encuentran en el camino del arte y analiza un problema clave para el escritor: cómo se realiza el ser humano, superando los obstáculos dramáticos y las tentaciones y negándose a adaptarse a las circunstancias que le humillan y cómo aprecia la oportunidad de conservar su personalidad. Estas ideas se descubren a través de gran cantidad de imágenes que representan una amplia variedad de capas de la sociedad soviética y de los emigrantes rusos de la década de 1970.

En 1986, Dovlátov publicó otro ciclo de narraciones, *La maleta* (Чемодан), que se caracteriza por la interacción de dos líneas narrativas: el desarrollo de un tema exterior y el subtexto metafórico. La primera es bastante sencilla: el personaje principal, el narrador, decidió mudarse a América, pero no se llevó nada consigo salvo una pequeña maleta, etc. Cuando llegó a su apartamento, puso la maleta en el armario y se olvidó de su existencia. Unos años más tarde, el narrador la abrió, y encontró sus cosas: un traje, varios pares de calcetines de calidad, una gorra de invierno, una camisa bien planchada y una chaqueta brillante. Al tocar cada cosa, se sumerge en los recuerdos que le traen esos artículos de ropa, cuyos detalles provocan una cadena de asociaciones nostálgicas, relacionadas con sus padres, sus seres queridos y su tierra natal. Pero en este ciclo de narraciones, el subtexto

metafórico tiene mucha importancia: la imagen clave que aparece en el título —la maleta— adquiere numerosos sentidos simbólicos. En el subtexto metafórico simboliza la casa natal y la falta de hogar, el pasado y el presente, el amor y la muerte. El propio narrador une su destino al de su país natal, reflexionando sobre la historia, la vida y, ante todo, sobre las pruebas espirituales en el destino del ser humano.

En otro ciclo de narraciones famoso, *La extranjera* (Иностранка) (1986) Dovlátov intentó entender el destino de los emigrantes rusos a través del de una mujer rusa que había emigrado a América.

6.1.3.4. *Sáša Sokolóv (Aleksándr Sokolóv)*

A Sáša Sokolóv (Aleksándr Vsevólodovič Sokolóv) (*1943) se le considera uno de los mayores escritores rusos de las últimas décadas. En 1975 emigró de la URSS a Austria, en 1976 se trasladó a los Estados Unidos y en 1977 obtuvo la ciudadanía canadiense. Es autor de tres novelas escritas entre 1970 y 1980: *Escuela para tontos* (Школа для дураков) (1973, publicado en 1976), *Entre el perro y el lobo* (Между собакой и волком) (1980) y *Palisándrija* (Палисандрия) (1985). *Escuela para tontos*, escrita en 1973 y publicada en 1976, refleja la novedad del género y el estilo del autor; además, en dicha novela se recoge la visión trágica del mundo de Sáša Sokolóv. En la línea narrativa, que se construye con ayuda del flujo de la conciencia del personaje principal y del flujo del lenguaje, participan, al menos, tres personajes: las dos caras del narrador y el autor del libro, cuyo tema clave se descubre a través de sus tres epígrafes que definen las ideas básicas del autor. El primero contiene las palabras del apóstol San Pablo sobre la desviación del hombre del camino de Dios, el segundo es una lista de verbos irregulares con su propio ritmo, en la que es fácil escuchar la voz de la conciencia enferma del propio narrador, y el tercero contiene una cita de Edgar Alan Poe, que introduce el motivo de la dualidad. El narrador, hijo de un fiscal, que tiene una doble personalidad, le cuenta al autor sobre su vida y sus opiniones sobre la gente, diciéndole que se encuentra en una situación conflictiva entre su primer y segundo "yo": su primer "yo" es idealista, el segundo, escéptico e, incluso, cínico. Las experiencias del narrador están relacionadas principalmente con la trágica brecha entre casi todos los demás y él. En el capítulo inicial hay un episodio de "una de las etapas de la desaparición" del narrador, que se convierte en una flor y que, por tanto, existe en dos planos que rara vez se cruzan, prefiriendo vivir más en sus fantasías que en la realidad, y, por eso, el lector hasta el final del libro no reconoce su nombre. El lenguaje del narrador, a veces, en un momento de gran emoción, se convierte en el clásico "flujo de la conciencia". La falsificación y la violencia de todo tipo en la realidad le hacen sufrir, tanto en la escuela como en el hogar y está en constante peligro en casa, por su grosero padre, que es un alto funcionario, o en la escuela, en la que estudia. Por sí misma, *Escuela para tontos*, por supuesto, simboliza todo lo absurdo del sistema social establecido y el terror moral hacia los menores. El hecho de que

el narrador sienta ese terror moral y la violencia sobre su personalidad, simboliza los defectos fundamentales de la sociedad. El final de la novela está marcado por la muerte de un profesor de esa escuela y la discusión entre el narrador y el autor sobre el título del libro *Escuela para tontos*, que adquiere un matiz metafórico: el narrador dice que este libro no es solo sobre él sino sobre todos.

Sáša Sokolóv entiende la literatura como un fenómeno de la lengua. Sus visiones estéticas se basan en la combinación de los rasgos de la literatura de vanguardia y del Realismo tradicional, lo que se refleja de forma brillante en su *Palisándrija*, que es una parodia del libro de memorias, de la novela histórica y de la novela policiaca. La ironía y lo grotesco se convierten en esa novela en los medios artísticos predominantes y determinan todas las líneas narrativas. El personaje principal es Palisándr Dál'berg, nacido en el Kremlin, y cuyos padres fallecieron prematuramente, de forma misteriosa, y que se convierte en un hijo del gobierno, un "huérfano del Kremlin". La novela está escrita en forma de memorias del protagonista, que vivió no solo en el siglo XX, sino también en los siglos anteriores. La novela consta de cuatro libros, notas introductorias, prólogo y epílogo; la muerte de los personajes sirven de hitos de separación entre las partes: en el último libro de la novela, Palisándr, abandonado por todos y viviendo en el extranjero, logra gradualmente la fama mundial como escritor y recibe un telegrama de Rusia con una invitación para gobernar el país.

VII. EL PROCESO LITERARIO MODERNO: PRINCIPALES TENDENCIAS Y FIGURAS CLAVE

La literatura rusa moderna merece una atención especial por varias razones. En primer lugar, ofrece la clave para comprender las realidades modernas de la vida rusa, puesto que ha habido un cambio en las épocas históricas y artísticas. En segundo lugar, ayuda a comprender la complejidad de nuestra controvertida vida. En tercer lugar, el lector descubre no solo nuevos escritores, sino también una visión diferente del mundo, porque ha surgido una nueva generación de escritores, que publica en un entorno de libertad creativa completa. En cuarto lugar, sus experimentos y descubrimientos artísticos proyectan la perspectiva del desarrollo de la literatura del siglo XXI, pues a pesar de las innovaciones de estilo y de género, en el centro de las obras modernas rusas se encuentran los problemas morales y filosóficos.

La literatura rusa moderna es un espacio heterogéneo, muy variado: Realismo y Posrealismo, Vanguardia, Modernismo y Posmodernismo, Surrealismo, Impresionismo, Neosentimentalismo, Metarealismo, Soc-Art (arte social),[1] etc.

Por un lado, en la literatura moderna hay una tendencia a la liberalización del lenguaje literario, que N. D. Búrvikova y V.G. Kostomárov definen de la siguiente forma: "La polifonía moderna de los estilos individuales literarios se caracteriza por la simbolización, la eliminación de prohibiciones y de prejuicios, las travesuras lingüísticas, la parodia de todo y de todos, la afirmación de lo nuevo y simultáneamente la negación de lo viejo, la mezcla de estilos, y la autoafirmación de la personalidad, que ha crecido en el mundo de los valores tradicionales" [2]. Esta tendencia a la actualización de la jerga juvenil y el vocabulario malsonante es característica no solo de los textos posmodernos de Vladímir Sorókin, Víktor Eroféev y Ėduárd

1. Soc-Art (arte social) es una de las tendencias del arte posmoderno, que se desarrolló en la URSS en la década de 1970 en el marco de la llamada cultura alternativa, que se opone a la ideología estatal de ese período. Soc-Art surgió como una parodia del arte soviético oficial y las imágenes de la cultura popular moderna, en general, que se refleja en su nombre irónico, que combina los conceptos de Realismo socialista y arte pop.

2. Н.Д. Бурвикова, В.Г. Костомаров (1998): «Особенности понимания современного русского текста» en *II Русистика: Лингвистическая парадигма конца XX в*. Санкт-Петербург. Издательство Санкт-Петербургского университета. С. 23-28.

Limónov, sino también se encuentra, por ejemplo, en los textos de carácter realista de la novela *Tía Mótja* (Тётя Мотя) de Májja Kučérskaja. Por otro lado, en numeras obras de autores contemporáneos se refleja la orientación a la tradición clásica rusa. En este sentido, Evgénij Vodolázkin adquiere gran importancia, porque en el lenguaje de sus obras se descubren "huellas" de la prosa clásica de Antón Čéchov y Fëdor Dostoévskij. Entre los autores más interesantes destacan escritores rusos modernos como Zachár Prilépin, Evgénij Vodolázkin, Leoníd Juzefóvič, Michaíl Šíškin, Májja Kučérskaja, Pável Krusánov, Vladímir Šaróv, Ljudmíla Ulíckaja, Maríja Paléj, Guzél' Jáchina/Güzäl Yaxina, entre otros.

Entre los escritores rusos modernos, cuya obra literaria suscita mayor interés ante todo entre los jóvenes, destacan Zachár Prilépin (Evgénij Nikoláevič Prilépin), escritor realista, galardonado con numerosos premios, entre los que destaca el Bestseller Nacional 2008. Auténtico hombre de acción, fue miembro de las fuerzas armadas rusas, tomando parte en la I Guerra de Chechenia (1996-1999). Sus experiencias bélicas quedarían posteriormente reflejadas en su novela *Patologías* (Патологии) (2004). Entre sus obras clave destaca *Sáńkja* (Санькя) (2006), *El pecado* (Грех) (2007), *El mono negro* (Чёрная обезьяна) (2011) y *La morada* (Обитель) (2014). Su prosa tiene gran energía; en sus novelas y narraciones predomina el verdadero poder de la vida, cuyo fuerte instinto parece ser especialmente atractivo para los jóvenes contemporáneos. Otro rasgo destacable de la prosa de Zachár Prilépin es que ha introducido en la literatura rusa moderna una visión del mundo completamente nueva: sus protagonistas son rebeldes, están incorporados a la nueva realidad social. El propio Zachár subraya lo siguiente: "En general, según las tradiciones de la literatura rusa, algunas cosas importantes se describen a través de la sociedad. La socialización es la esfera en la que una persona con todas sus complejidades y patologías se identifica de la manera más inesperada. De hecho, este es mi primer libro *Patologías*. Todos creen que trata de la guerra en Chechenia, pero yo escribí esa obra como un texto sobre la relación entre un hombre y una mujer"[3]. Estos rasgos específicos del etilo de Zachár Prilépin (la orientación a los problemas sociales y representación del protagonista joven rebelde) se reflejan ante todo en la novela *Sáńkja*, reeditada diez veces en los últimos siete años, sin lugar a dudas puede considerarse la obra más importante del proceso literario moderno. En ella se narra cómo los jóvenes (el protagonista Aleksándr Tíšin, familiarmente conocido como Sáńkja, con sus compañeros y amigos), forman parte de un partido extremista, que lucha contra todo el sistema estatal por la patria y por la justicia. Son jóvenes intrépidos, fuertes y listos para defender sus convicciones de varias maneras, incluida la violencia. Cabe destacar que la novela comienza con la escena de un mitin de la oposición en Moscú en el que participa un gran número de jóvenes

3. Захар Прилепин, *Именины сердца: разговоры с русской литературой* https://www.litmir.me/br/?b=186072&p=1

de ese partido extremista y luego sigue con la descripción de la represión de la manifestación política por la policía. Respecto a los paralelos tipológicos se puede destacar una sorprendente similitud de *Sáńkja* de Zájar Prilepin con la conocida novela de Maksím Góŕkij, *La madre*: ambas obras se centran en la lucha de los protagonistas con el poder e incluyen escenas de la represión de los revolucionarios y la lucha de estos con sus oponentes políticos; las ideas clave reflejadas al final de ambas novelas son también similares: las personas condenadas a arresto o a muerte deciden seguir su camino hasta el final. Sin embargo, en comparación con el protagonista, el revolucionario racionalista Pável Vlásov de la novela *La madre*, el héroe principal de *Sáńkja* es francamente irracional: vive y actúa según sus impulsos descontrolados, no piensa en su futuro, le afecta más el presente y vive con un sentido de justicia. El autor se concentra más en la descripción del caos y de la profanación moral que se convierten en una característica total del mundo en el que Sáńkja se ve obligado a vivir. Otra obra literaria clave de Zachár Prilépin es la novela *Pecado*, que consta de diez historias diferentes, reunidas y relacionadas en la novela por una línea narrativa, en la que se pueden distinguir todos los componentes principales: la exposición, el nudo, el desarrollo de la acción, la culminación y el desenlace. La inmensa mayoría de las historias son parcialmente autobiográficas: casi todas están escritas en primera persona y tienen un personaje principal llamado Zachár. La vida cotidiana de las personas corrientes de la generación del año 2000 puede considerarse como el objeto de reflexión en *Pecado*: se puede afirmar que el tema de esta novela consiste en descubrir el carácter nacional ruso de principios del siglo XXI. En este sentido, el protagonista se presenta como una persona llena de contradicciones que a través del amor, la familia y la amistad intenta recuperar los valores morales y espirituales perdidos. Precisamente en la necesidad de encontrar este equilibrio mental, no sucumbir a la tentación pecaminosa y seguir siendo humano consiste el problema clave moral de esta novela. Por lo tanto, los motivos en esta novela son la muerte, el camino y la búsqueda espiritual.

Hay que destacar que la escritora rusa contemporánea, Ljudmíla Ulíckaja, es un fenómeno extraordinario en el ámbito cultural y social de la Rusia moderna. Se trata de una escritora realista de prestigio, cuyas obras han sido traducidas a treinta y cinco lenguas extranjeras y publicadas en diversos países, además de la Federación de Rusia. La popularidad de su obra literaria se explica no solo por su excelente y brillante estilo sino por su gran preocupación por los problemas éticos, por su gran interés por la personalidad humana y por el tono humanista. Cada obra de Ljudmíla Ulíckaja está marcada por la compasión hacia el ser humano y por el rechazo de cualquier disensión entre las personas. Entre sus numerosos premios nacionales e internacionales destacan: el Premio Giuseppe Acerbi 1998 (Italia) por *Sónečka* (Сонечка), el Premio Booker ruso en 2001 por *El caso de Kukóckij* (Казус Кукоцкого), el Premio Mosca-PENNE (Italia-Rusia) en 2006 por *El caso de Kukóckij*, el Premio Gran Libro (Rusia) en 2007 por *Daniel Štájn, traductor* (Даниэль Штайн, переводчик), el Premio Grinzane Cavour (Italia) en 2008 por *Sinceramente suyo, Šúrik* (Искренне ваш Шурик) y el Premio Padre Aleksándr Men (Alemania-Rusia)

por *Sinceramente suyo, Šúrik*. Por otro lado, se trata de una activista social que ha realizado grandes tareas benéficas en diversos países, además de la Federación de Rusia. En 2007 creó la Fundación "Ljudmíla Ulíckaja" para apoyar iniciativas humanitarias. Uno de los proyectos de esta Fundación fue el denominado "Buenos libros", en el que la escritora elegía diversos libros publicados en editoriales y los enviaba a las bibliotecas de toda Rusia. Desde 2007 a 2010 fue la editora de una serie de libros de diferentes autores para niños, titulada *Otro, otros, sobre otros*, cuyo objetivo era educar la tolerancia hacia otras nacionalidades, religiones y culturas. Hay que destacar ante todo tanto la calidad de su obra literaria como su preocupación por los problemas éticos y su activismo y entusiasmo social, cuyos objetivos son transformar nuestro mundo conflictivo espiritualmente.

Entre los libros de Guzél' Jáchina, escritora y guionista rusa, ganadora de los premios nacionales literarios *Gran Libro* (2015) y *Jásnaja Poljána* (2015) destacan la novela titulada *Zulejchá abre los ojos* (Зулейха открывает глаза), basada en las experiencias de su abuela, Zulejchá[4], de etnia tártara que, como ocurrió con tantísimos miembros de su pueblo, fue deportada a Siberia cuando era niña, teniendo que sobrevivir en condiciones muy precarias. Tuvo que superar duras condiciones, construir relaciones con otros exiliados, forjarse una nueva identidad y encontrar razones para vivir. Pudo regresar a casa solo dieciséis años después. La propia escritora define la idea principal de la novela de la siguiente manera: "Esta obra es probablemente, en primer lugar, sobre la mujer y su destino, sobre cómo la protagonista de una persona humillada se convierte en una personalidad fuerte y comienza una nueva vida, mientras que, aparentemente, la vida ha terminado. Y la segunda idea es que en cada desgracia, en cada dolor, incluso el más grande, puede existir un grano de felicidad futura; quería expresar esta idea también"[5].

Sin embargo, se puede añadir que, además, la novela saca a la luz otros problemas como la colectivización de los años 1930, cuyas consecuencias fueron trágicas para muchos campesinos en el Estado soviético totalitario, el problema de las relaciones entre hombres y mujeres, la posición de la mujer en el mundo musulmán y en el Estado soviético, el sacrificio materno y la capacidad de no perderse en los obstáculos trágicos. Hay que subrayar que *Zulejchá abre los ojos* es una obra sobre el deseo de vivir a pesar de todo lo trágico en la vida y sobre el amor, que es más fuerte que la muerte. Al describir las dificultades de la vida de la protagonista, Zulejchá, la escritora refleja un pensamiento filosófico principal: ni la esclavitud que sufre en su casa ni la represión política son capaces de romper la voluntad de una persona realmente fuerte como Zulejchá, que sobrevivió, no perdió

4. Зулейха, en ruso, y Зөләйха/Zöläyxa, en tártaro, son las respectivas adaptaciones del antropónimo femenino árabe زليخا Zulayḫā con el que en la tradición islámica se conoce a la mujer de Putifar, llamado العزيز al-ʕAzīz en la azora XIII del Corán, titulada يوسف Yūsuf, es decir, José.

5. Интервью Г. Яхиной/ Литературная премия «Ясная поляна»:http://www.yppremia.ru/novosti/intervyu_guzeli_yahinoy/

los valores humanos, ni prefirió la muerte a la lucha por la vida. Además, *Zulejchá abre los ojos* puede considerarse también una novela filosófica profunda, un réquiem filosófico de la escritora moderna sobre las víctimas del régimen totalitario. Hay que destacar rasgos específicos estilísticos del libro como la mezcla de idiomas (tártaro, ruso y francés), la introducción de elementos folclóricos que permiten comprender la escala y el carácter internacional de la tragedia popular. Respecto al género de esta novela es necesario subrayar que se distingue por la combinación de rasgos específicos de las novelas histórica, filosófica y psicológica.

Hay que destacar la obra literaria de otro escritor contemporáneo, Evgénij Vodolázkin. Su obra ha sido traducida a numerosas lenguas extranjeras, incluido el español[6], y provoca un gran interés no solo entre los lectores, sino también entre los escritores contemporáneos. Evgénij Vodolázkin es un prosista, filólogo, periodista y autor de novelas contemporáneas populares. En Rusia le llaman el *Umberto Eco ruso*, y en América, tras la publicación de su famosa obra *Laurus* (Лавр) en inglés, le llaman el *Gabriel García Márquez ruso*. Hay que destacar que terminó la Facultad de Filología de la Universidad de Kíev (1986). Realizó el Doctorado en el Departamento de Literatura Rusa del Instituto de la Literatura Rusa (Casa de Púškin) de la Academia de Ciencias de la Federación de Rusia (1990) y se titula *El rapto de Europa* (Похищение Европы). Entre sus famosas novelas posteriores *Laurus* (2012) y *El aviador* (Авиатор) (2016). Se pueden subrayar algunas de sus preferencias e influencias literarias: las novelas de Nikoláj Gógoľ, los poemas de Tarás Ševčénko, las obras de Nikoláj Leskóv, *La montaña mágica* de Thomas Mann, *Nunca me abandones* de Kazuo Ishiguro y *La infancia de Jesús* de John Maxwell Coetzee. En 2013, se convirtió en el ganador de dos prestigiosos premios literarios nacionales, "Jásnaja Poljána" y "Boľšája kníga". Trabaja también como periodista del conocido periódico ruso *Noticias* (Известия), en sus entrevistas y artículos de carácter publicista, reflexiona sobre el pasado histórico de Rusia, toca temas muy actuales de la sociedad rusa y expresa su propio punto de vista sobre todos los acontecimientos importantes en la Rusia contemporánea y en el mundo, en general. Entre sus numerosos consejos a los lectores destaca el que sigan la tradición moral de Lev Tolstój: 1) Si quieres cambiar la sociedad, intenta educar a tu propia alma y perfeccionarte a ti mismo. Será mucho más eficaz; 2) El ser humano siempre debe cambiar para mejor. 3) Describe los eventos más importantes que suceden en tu vida. Esta información después de varias docenas de años causará un gran interés en tus descendientes. 4) No tengas miedo de amar a la gente y hacer todo lo bueno, entonces la luz que das a la gente te volverá a ti. Según el periódico *The Guardian*, la novela de E. Vodolázkin *Laurus* está entre los diez mejores libros sobre Dios de la literatura mundial. En la lista de los mejores escritores rusos, publicado

6. E. Vodolázkin (2018): *El aviador.* (Traducción de Rafael Guzmán Tirado). Editorial Rubiños: Madrid.

por *Russia Beyond the Headlines*, ocupó el puesto 25 (el más alto entre los autores vivos). Entre las novelas con las que Evgénij Vodolázkin logró un gran éxito destacan *Solovëv y Lariónov* (Соловьёв и Ларионов) (2009), *Laurus* (2013) y *El aviador* (2016). *Laurus,* que se considera una de sus obras más populares y que le ha traído la fama en todo el mundo, es una novela filosófica sobre el sentido de la vida. En el libro, que recrea el ambiente de la Rusia antigua, el autor se concentra ante todo en los conceptos cristianos y descubre su actualidad para el presente. El personaje principal, médico medieval, se llama Laurus. Su amada murió durante el parto junto con su hijo recién nacido, debido a su egoísmo, porque se negó a llamar al médico. Él se siente culpable de su muerte y trata de hacer buenas obras para redimirla. Deja su casa, se convierte en médico y trata a las personas que están gravemente enfermas, por determinadas circunstancias, se abandona físicamente, y supera también numerosas "pruebas", palabra que aquí se utiliza en su significado directo, ya que Laurus se enfrenta a varios golpes del destino. Ante los lectores pasa toda la vida del protagonista. Primero es un joven que da sus primeros pasos en la vida, y al final se convierte en un monje, casi un hombre santo. Su destino es trágico, pero hay esperanza en que pueda redimirse de su grave pecado. "Todo en la vida vuelve y de cada acto tarde o temprano se tendrá que ser responsable" dice Evgénij Vodolázkin sobre el protagonista de su novela. En su otra novela, *El aviador,* el autor utiliza un tema bien conocido en los libros fantásticos y en el cine moderno, se trata de las personas que como resultado de cualquier experimento caen en otro mundo, en otro tiempo. Sin embargo, este tema se transforma radicalmente en esta novela y adquiere un significado completamente nuevo. Evgénij Vodolázkin no solo quiere entretener, sorprender e intrigar al lector, sino también presentar en su novela una visión especial del mundo, donde se combinan acontecimientos de la historia rusa de los años 1900-1920 y la modernidad, y se reflejan los signos de la era totalitaria, como la represión masiva y los campos de concentración. El protagonista de la novela, Innokéntij Platónov, se encuentra en el campo de concentración Solovéckij, y pasa de ser un ex prisionero del GULAG a un superviviente de uno de los experimentos médicos que tuvieron lugar en estos campos de concentración: fue congelado en nitrógeno líquido en el laboratorio del profesor Múromcev, pero su vida no se rompió. En 1999, fue sacado con éxito de ese estado de congelación por el Dr. Geiger. De esa forma, Platónov, el protagonista, aparece en un "tiempo muy diferente". Tras "volver" al San Petersburgo de finales del siglo XX, no solo se encuentra con su antigua amada Anastasíja, convertida ya en una anciana, que fallece en el hospital, sino que se enamora de su nieta y se casa con ella. Tras ser descongelado, el protagonista perdió la memoria y el Dr. Geiger le recomienda que siga un diario, donde vaya describiendo el pasado y el presente, y todo lo que se le vaya ocurriendo. La forma del diario le da la oportunidad de restaurar la imagen de la vida del protagonista. En la primera parte hay solo un narrador, el mismo Platónov: su diario refleja el proceso de los recuerdos del protagonista sobre su pasado y sus intentos de entender el presente. La segunda parte de la novela incluye varios diarios: además de Platónov, Dr. Geiger y Anastasíja, la joven esposa de Platónov,

empiezan a escribir sus propios diarios sobre la vida del protagonista. Al final de la novela, la polifonía de voces se fusiona en una sola: no hay ni marcas ni días de la semana ni signos del nombre de quien escribe cada fragmento. La historia de Platónov es extraordinaria, pero con el ejemplo de este protagonista dormido en los años 30 y despertado en los 90, podemos ver como el ser humano puede seguir su ideal moral y comportarse de forma digna y responsable. En su novela, Evgénij Vodolázkin indica en cursiva algunas palabras y frases clave. La palabra *aviador* es una de ellas. Al colocarla en el título, el autor destaca su sentido metafórico. El protagonista no es un aviador: no pilota aviones, aunque los aviones, los pilotos y la palabra en sí fascinan a Platónov desde su infancia. Según la versión del escritor, Platónov, el protagonista, "coetáneo del Siglo XX", pudo conservar su dignidad humana en esta época compleja y cruel. La vida del ser humano en el siglo XX se considera por el autor como el un vuelo de riesgo de un aviador: el despegue puede ser difícil, pero todo lo compensa un viaje maravilloso sobre la tierra. Hay que destacar que Evgénij Vodolázkin se cuenta entre los escritores rusos contemporáneos más interesantes, cuya obra en la actualidad se revela ante investigadores y lectores en toda su complejidad y versatilidad.

VIII. LA IMPORTANCIA MUNDIAL DE LA LITERATURA RUSA. LA LITERATURA RUSA EN EL CONTEXTO DE LA LITERATURA UNIVERSAL

El interés por la literatura rusa en todo el mundo está relacionado con el proceso de desarrollo espiritual y estético de la civilización rusa, basada en los valores de la Rusia ortodoxa (Svjatája Ruś/la Santa Rusia). J. Middleton al florecimiento de la literatura clásica rusa del siglo XIX[1] le llama "Siglo de Oro" y "Gran último Renacimiento" de la cultura universal.

En Europa ya en los años 70 del siglo XIX, los críticos y teóricos literarios prestaron atención a la originalidad y profundidad de la literatura rusa, en la que se reflejaba ante todo la experiencia espiritual y moral del pueblo ruso. El diplomático, escritor y crítico literario francés, Eugène-Melchior, Vizconde de Vogüé, en su ensayo *Le roman russe* (1886) destacaba: "La novela rusa nos encanta por su aliento de vida, su sinceridad y su compasión. La juventud encuentra en la novela rusa las reflexiones intelectuales y metafísicas que ansía y que no puede proponerle nuestra sofisticada literatura. Estoy convencido de que la influencia de los grandes escritores rusos será beneficiosa para nuestro arte"[2]. En el Prólogo al libro *Russian Literature and English Modern Novel*, el crítico norteamericano D. Davy subrayaba que los escritores rusos ejercieron una gran influencia en los prosistas americanos e ingleses y que, en su opinión; "la novela moderna inglesa y americana pueden entenderse en el sentido metafísico como respuesta al reto lanzado por la novela rusa a la cultura inglesa y americana". El gran interés por la literatura rusa en las últimas décadas del siglo XIX no puede entenderse como un interés hacia "algo exótico ruso", sino que significó el inicio de la afición por el arte ruso: el ballet, la música y la pintura. Dicha afición era tan intensa que los especialistas occidentales empezaron a hablar de "moda del arte ruso" en el arte, cuya aparición el crítico literario inglés G. Phelps relaciona con el año 1912, cuando en Inglaterra fue publicada la novela *Los hermanos Karamázov* de F. Dostoévskij: "Precisamente esa fecha significa el inicio de la invasión de la novela rusa en Inglaterra"[3]. Otro crítico

1. J.M. Murry (1923): *Fyodor Dostoevsky: A Critical Study*. London, Москва. Secker. 1923, pp. 34-35.

2. E.-M. De Vogüe (1886): *Le roman russe*. Paris, pp. 340-341.

3. G. Phelps (1956): *The Russian novel in English fiction*. L, p. 55.

literario inglés, F. Hemmings, con gran sentido del humor escribió: "La verdadera "invasión" rusa de Francia tuvo lugar no en 1814, sino 70 años después, sin embargo se trató de una "invasión sin derramamiento de sangre" que fue realizada a través de páginas impresas en las que fueron restaurados los ideales estéticos y éticas perdidas"[4]. Al explicar el importante papel de la literatura rusa, el crítico literario inglés, W. Nickell W. destacó la influencia de F. Dostoévskij, L.Tolstój y A. Čéchov en el desarrollo del Realismo en la literatura americana[5]. Otro crítico literario norteamericano, A. Kaun, escribió: "Entre los intelectuales americanos, la literatura rusa goza de la más alta reputación"[6]. Es difícil encontrar a algún escritor del siglo XX que no se haya interesado por la literatura clásica rusa. En este sentido, son muy interesantes los recuerdos del famoso escritor alemán, Thomas Mann, sobre la lectura de los clásicos rusos: "Yo no sabía ninguna palabra de ruso y las traducciones alemanas de los grandes escritores rusos no eran buenas. Sin embargo, esa lectura se convirtió en el mayor acontecimiento de mi educación y de mi desarrollo espiritual"[7]. El escritor japonés, clásico del siglo XX, Ryūnosuke Akutagawa percibía a Natáša y Sónja Rostóv, protagonistas de la novela *Guerra y Paz* de L.Tolstój como si fueran hermanas suyas[8]. Otro conocido escritor japonés, ganador del premio Nobel de literatura, en 1994, Kenzaburō Ōe, describió su encuentro con la literatura clásica rusa de la siguiente manera: "Si vamos a hablar sobre mi evolución creativa, entonces se puede decir que yo aprendí el método de reflejar la vida real y de penetrar en el mundo interior del ser humano leyendo los libros de L. Tolstój y F. Dostoévskij. Leí las novelas *Los hermanos Karamázov* de F. Dostoévskij y *Guerra y paz* de L. Tolstój doce veces, y en numerosas ocasiones *Ánna Karénina* de L.Tolstój"[9].

El famoso poeta chileno Pablo Neruda conoció la literatura clásica rusa gracias a la poeta, diplomática y pedagoga Gabriela Mistral; en uno de sus ensayos escribió: "Yo visité la casa de Gabliela en raras ocasiones y siempre me regalaba algunos libros, novelas rusas, que la propia Gabriela consideraba obras extraordinarias de la literatura universal. Puedo decir que Gabriela me descubrió otro mundo relacionado con la literatura rusa y que Tolstój, Dostoévskij y Čéchov se convirtieron en aficiones mías que me duran hasta ahora"[10].

4. F.W. Hemmings (1950): *The Russian novel in France*. / F.W. Hemmings. 1884-1914, Oxford. Univ. press, p. 95.

5. W. Nickell (2010): "The Great Writer of All Lands", *Revue des études slaves*, tome 81, fascicule 1, p. 33.

6. A. Kaun (1926): "Gide on Dostoyevsky", The Saturday Review. April 24, p. 737.

7. *Толстой и зарубежный мир* https://tsput.ru/res/other/Tolstoy/Foreign/foreign.htm

8. Véase: Р. Акутагава, *Сочинения. В 4 томах*. Т. 3. С. 427-428. Москва: Полярис, 1998; В.С. Гривнин (1980): *Акутагава, Рюноскэ: Жизнь. Творчество. Идеи.* Москва: Издательство Московского университета. С.39.

9. ОЭ Кэндзабуро, https://www.peoples.ru/art/literature/prose/roman/oe_kendzaburo/interview.html

10. П. Неруда (1977): *Местожительство – Земля.* Москва. Прогресс.1977. С. 32.

El escritor, poeta y dramaturgo irlandés, Oscar Wilde, afirmaba que precisamente las novelas rusas se convirtieron en la fuente de su renovación moral, destacando su énfasis ético: "La compasión es el rasgo predominante en las novelas rusas y, precisamente, la compasión las convierte en libros grandes y fenomenales, en algo infinito"[11]. Oscar Wilde descubrió para la literatura occidental el énfasis espiritual de la literatura rusa, que está relacionado con las aspiraciones de los escritores rusos hacia el ideal de perfeccionamiento moral, basado en los valores cristianos.

En sus investigaciones y manuales de historia de literatura rusa, M. Niqueux y G. Nivat subrayan no solo los rasgos específicos nacionales de la literatura sino también la interacción entre la literatura rusa y la francesa. Así, M. Niqueux destaca la importancia de los conceptos ortodoxos en la obra literaria de L. Tolstój y F. Dostoévskij[12]. G. Niva concentra sus investigaciones en el análisis del diálogo intercultural entre Rusia y Francia en el siglo XIX[13].

Hay que destacar que en el proceso literario no se encuentra nunca una influencia unilateral, la interacción entre la literatura rusa y la cultura universal es un proceso creativo y estrechamente interconectado.

Al reflexionar sobre la interacción de las literaturas nacionales, L.Tolstój destacaba: "Supongo que cada pueblo utiliza medios diferentes para reflejar en el arte un ideal universal, gracias a eso nosotros disfrutamos de este secreto estético, encontrando de nuevo nuestro ideal, expresado de otro modo inesperado en otra cultura. El arte francés me causó esa fuerte impresión, cuando leí por primera vez los libros de Alfred Victor de Vigny, de Stendhal, de Victor Hugo y de Jean-Jacques Rousseau".[14]

Es bien sabido que A. Púškin leyó y tradujo las obras literarias de William Shakespeare, Dante Alighieri, Goethe, Byron, William Wordsworth, Robert Southey, Prosper Mérimée, etc. F. Dostoévskij leyó con mucho interés los libros de Edgar Allan Poe, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Nathaniel Hawthorne, Charles Dickens y adoraba las obras literarias de Miguel de Cervantes, Victor Hugo y Friedrich von Schiller. L. Tolstój era aficionado a la obra literaria de Jean-Jacques Rousseau, Ralph Waldo Emerson, Laurence Sterne y Charles Dickens.

La interacción dinámica y creativa de las literaturas rusa y europea dio un impulso nuevo al desarrollo del sistema polifónico de los géneros y estilos de la literatura universal.

11. Ю.А. Рознатовская, *Оскар Уайльд в России*: http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-eng/roznatovskaya-uajld-v-rossii.htm

12. M. Niqueux (2010): "La mort de Tolstoj «l'hérétique » dans la presse ecclésiastique russe", *Revue des études slaves*, tome 81, fascicule 1, pp. 23-32.

13. G. Nivat (2010): *La rencontre franco-russe au XIXe siècle*. Esprit. Novembre, p. 63.

14. *Толстой и зарубежный мир* https://tsput.ru/res/other/Tolstoy/Foreign/foreign.htm

IX. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

EN LENGUA RUSA

Антология концептов. Под ред. В.И. Карасика, И.А. Стернина.Москва. Гнозис. 2007.

Литературный энциклопедический словарь. Москва. Большая Российская Энциклопедия. 1987.

Литературное зарубежье: проблема национальной идентичности. Вып. 1. Наследие. Москва. 2000.

Миф о Дон Жуане. Сб.статей: Сост. В. Багно. Санкт- Петербург. Terra Fantastica, Corvus. 2000.

Пограничные культуры между Востоком и Западом: Россия и Испания. Санкт-Петербург. Издательство: Союз писателей Санкт-Петербурга. 2001.

Россия и Испания: документы и материалы.1667-1917. ТТ. 1-2, Москва. Памятники исторической мысли.1997.

Россия и Европа: художественные связи (из истории русско–европейских художественных связей XVIII-XX вв.). Москва. НИИ теории и истории изобразит. искусств, 1995.

Россия и Запад. Историко-художественные связи. XVIII – начало XX века. Москва. Искусство. 2003.

Русская культура и романский мир, Ленинград. Наука.1985.

Русско-европейские литературные связи. Москва. Ленинград. Наука.1966.

Христианство и русская литература. Вып. I-V. Сб. статей под ред. В.А. Котельникова. С.- Петербург. Наука.1994-2006.

Энциклопедия литературных героев. Москва. Вагриус.1998.

АВЕРИНЦЕВ, С. (1996): *Риторика и истоки европейской литературной традиции*. Москва. Языки русской культуры.1996.

АЛЕКСЕЕВ, М. П. (1964): *Очерки испано–русских отношений XVI-XIX вв*. Ленинград. Идательство ЛГУ.

БАГНО, В. Е. (2005): *Русская поэзия Серебряного века и романский мир*. Санкт-Петербург. Гиперион.

— (2006): *Россия и Испания: общая граница*. Санкт- Петербург.Наука.

— (2009): *Дон Кихот в России и русское донкихотство*. Санкт-Петербург. Пушкинский дом. Наука.

БАХТИН, М. М. (2000): *Эпос и роман*. Санкт- Петербург. Азбука.

— (1972): *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва. Художественная литература.
БОЧАРОВ, С. Г. (1999): *Сюжеты русской литературы*. Москва. Языки русской культуры.
БРОЙТМАН, С. Н. (1997): *Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура*. Москва. Издательство РГГУ.
ВЕСЕЛОВСКАЯ, Н. В. (2000): *Дон Жуан русской классической литературы*. Москва. Лит. ин-т им. А.М.Горького.
ВИНОГРАДОВ, И. И. (2005): *Духовные искания русской литературы*. Москва. Русский путь.
ГАСПАРОВ, М. Л. (1994): *Литературные лейтмотивы*. Москва.
Джеймс Сканлан. (2006): *Достоевский как мыслитель*. Москва. Академический проект.
ДМИТРИЕВА, Е. Е. (2011): *Н. В. Гоголь в западноевропейском контексте: Между языками и культурами*. Москва. ИМЛИ РАН.
ДЖЕКСОН, Р. Л. (1998): *Искусство Достоевского: Бреды и ноктюрны.* Москва. Радикс.
ЖИРМУНСКИЙ, В. М. (1979): *Сравнительное литературоведение. Восток и Запад*. Ленинград. Наука.
ЖОЛКОВСКИЙ, А. К., ЩЕГЛОВ, Ю. К. (1996): *Работы по поэтике выразительности*. Москва. Прогресс.
ЗАЛИЗНЯК, А. Л., ЛЕВОНТИНА И. Б., ШМЕЛЕВ А. Д. (2005): *Ключевые идеи русской языковой картины мира: Сб. ст. Языки славянской культуры*. Москва.
КАЗАК, В. (1996): *Лексикон русской литературы XX века = Lexikon der russischen Literatur ab 1917* / [пер. с нем.]. Москва. РИК «Культура».
КИНОСИТА, Т. (2005): *Антропология и поэтика творчества Ф. М. Достоевского*. Санкт-Петербург. Серебряный Век.
НАКАМУРА К. (2011): *Словарь персонажей произведений Ф. М. Достоевского*. Москва. Гиперион.
ЛИХАЧЕВ, Д. С. (1979): *Поэтика древнерусской литературы*. Москва. Наука.
ЛОТМАН, Ю. М. (1992): *Избранные статьи: В 3 т*. Таллинн. Александра.
МАСЛОВА, В. А. (2004): *Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой*: Москва. Флинта: Наука. МЕЛЕТИНСКИЙ, Е. М. (1994): *О литературных архетипах*. Москва. Издательство РГГУ.
НАБОКОВ, В. В. (2010): *Лекции о «Дон Кихоте» / пер. с англ*. С.- Петербург.: Азбука-Классика.
РУДНЕВ, В. П. (1997): *Словарь культуры XX века*. Москва. Аграф.
Русское культурное пространство: лингвокультурологический словарь: Выпуск первый / И.С. Брилева, Н.Л. Вольская, Д.Б. Гудков, И.В. Захаренко, В.В. Красных. М.: Гнозис, 2004.
СТЕПАНОВ, Ю. С. (1997): *Константы. Словарь русской культуры*. Москва. Языки русской культуры.
ХАЛИЗЕВ, В. (2005): *Ценностные ориентации русской классики*. Москва. Гнозис.
ЧУДАКОВ, Г. И. (1908): *Об отношении творчества Гоголя к западно-европейским литераторам*. Киев. Тип. Имп. Ун-та св. Владимира, АО печ. и изд. дела Н.Т. Корчак-Новицкого.

ШМЕЛЕВ, А. Д. (2002): *Русская языковая модель мира: материалы к словарю*. Москва. Языки славянской культуры.
ЭПШТЕЙН, М.Н. (2006): *Слово и молчание. Метафизика русской литературы*. Москва. Высшая школа.
ЭТКИНД, Е.Г. (1999): *Божественный глагол: Пушкин, прочитанный в России и во Франции*. Москва. Языки русской культуры.
ЯКОБСОН, Р.О. (1987): *Работы по поэтике*. Москва. Прогресс.

EN LENGUA ESPAÑOLA

ALEKSEEV, M. (1975): *Rusia y España: una respuesta cultural*. Madrid. Hora H.
ARANGUREN, J. L. (1970): *El cristianismo de Dostoyevski*. Madrid. Editorial Taurus.
BILLINGTON, J. (2012): *El icono y el hacha*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A.
BENÍTEZ BURRACO, A. (2006): *Tres ensayos sobre la literatura rusa: Pushkin, Gógol y Chéjov*. Ediciones Universidad de Salamanca.
DE CASTRO GIL, Mª. F. (1979): *Poetas rusos del siglo XIX*. Barcelona.
ESPADAS BURGOS, M. (1991): *Corpus diplomático hispano-ruso (1667-1917)*. Madrid. Escuela Diplomática.
GALLEGO BALLESTEROS, V. (1998): *Chéjov (1860-1904)*. Madrid. Ediciones del Orto.
GUTIÉRREZ ÁLVAREZ, P. (2011): *Lev Tolstói: aristócrata, cristiano y anarquista*. Barcelona. Los libros de la frontera.
KRÉSSOVA, N. (Ed.) *Lev Tolstói en el mundo contemporáneo*. Granada: Editorial Comares, 2011.
LÓPEZ-MORILLAS, J. (1991): *«Prólogo». Apuntes del subsuelo*. Madrid. Alianza Editorial.
OSBORNE, R.E. (1998): "Emilia Pardo Bazán y la novela rusa". *Revista Hispánica Moderna, 20*, pp. 273-281.
ORZESZEK, A. (2000): *El hombre superfluo: un paseo por la literatura rusa del siglo XIX de la mano el arquetípico héroe*. Universitat Autònoma de Barcelona.
PARDO BAZÁN, E. (2009): *La cuestión palpitante, la revolución y la novela en Rusia. La nueva cuestión palpitante*. Editorial Bercimuel. Madrid.
RÍOS ROJAS, A. (2015): *Lev Tolstói. Su vida y su obra*. Rialp.
RIPELLINO, A. M. (1970): *Sobre literatura rusa: itinerario a lo maravilloso*. Barcelona. Barral.
ROLLAND, R. (2010): *La vida de Tolstói*. Acantilado.
SÁNCHEZ PUIG, M. (1996): *Diccionario de autores rusos, siglo XI-XIX*. Madrid. Ediciones del Orto.
SERRANO MARTÍNEZ, J. (2003): *Dostoyevski: Entre el bien y el mal*. Madrid. Editorial Complutense.
SOKOLOVA, L., GUZMÁN TIRADO, R. (1997): *Leyendo a los clásicos rusos*. Madrid: Rubiños.
STEINER, G. (2002): *Tolstói o Dostoyevski*. Madrid. Ediciones Siruela.
VIDAL, E. (1978): *La imagen de España en Rusia a mediados del siglo XIX*. Universidad de Barcelona.

EN LENGUA FRANCESA

Histoire de la litterature russe / Dir. par E. Etkind, G. Niva, I. Serman et V. Strada. En 4 vol. Geneve, 1995-1998.

ROBIN, A. (1949): *Quatre poetes russes: V. Maiakovski, B. Pasternak, A. Blok, S. Essenine*. Paris.

EN LENGUA INGLESA

Myths and Motifs in Literature. Ed. D.J. Barrows, F.R. Lapides, J.T. Shaweross. N.Y. 1973.

CLARK, K. (1981): *The Soviet Novel*. History as Ritual. Chicago and London.

FINKE, M. C. (1995): *Metapoesis: The Russian Tradition from Pushkin to Chekhov*. Durhum.

FRANK, J. (2010): *Between Religion and Rationality: Essays in Russian Literature and Culture*. Princeton University Press.

JACKSON, R. L. (1993): *Dialogues with Dostoevskii: The Overwhelming Questions*. Stanford (California): Stanford Univ. Press.

JACKSON, R. (2012): *Essays on Russian Literature: Moral-Philosophical Configurations*. New York: Academic Studies Press, 2012

KAUFMANN, W. *Existentialism from Dostoyevski to Sartre*. Nueva York. Plume. 1975.

LIVINGSTONE, A. B. (1989): *Pasternak. Doktor Zhivago.* Cambridge.

McLEAN, H. (2008*): In Quest of Tolstoy*. New York. Academic Studies Press.

MILLER, R. F. (1981): *Dostoevsky and the Idiot. Author, Narrator and Reader*. Cambridge.

MORSON, G. S. (2007): *Anna Karenina in Our Time: Seeing More Wisely*. Yale. University Press.

PATTISON, G. and THOMPSON, D. O. (eds.). *Dostoevski and the Christian Tradition*. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

PEACE, R. (2009): *The Enigma of Gogol: An Examination of the Writings of N. V. Gógol and their Place in the Russian Literary Tradition*. Cambridge University Press.

POWELSTOCK, D. (2011): *Becoming Mikhail Lérmontov*, Northwestern University Press.

SCANLAN, J. P. (2002): *Dostoyevski the Thinker*. Ithaca: Cornell University Press.

STENBOCK-FERMOR, E. (1975): *The Architecture of Anna Karenina*, John Benjamins Publishing.

TURKEVICH, L. B. (1950): *Cervantes in Russia*. Princeton.

WATT, J. (1996): *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Cambridge.