

PROYECCION DE CERVANTES EN LA LITERATURA RUSA

P o r E S T E B A N P U J A L S

AL entrar en la literatura rusa, y sobre todo al considerar su ingente producción novelística en el siglo XIX, no puede uno menos de preguntarse acerca de la influencia que pueda haber ejercido en ella el más grande de los novelistas españoles.

La proyección de Cervantes en Rusia es uno de los temas más originales y fascinadores que ofrece la literatura comparada, y hay que agradecer a Ludmilla Buketoff Turkevich (1) la realización del estudio que es objeto de este comentario y el haber llevado a cabo tan decorosamente un trabajo cuya importancia sólo se vislumbraba a través de la lectura de los grandes historiadores de la literatura rusa que consideraban la materia con visión europea.

* * *

(1) LUDMILLA BUKETOFF TURKEVICH: *Cervantes in Russia*. Princeton University Press, 1950, 249 págs. en 4.º, obra de la que tomo los elementos básicos para el presente artículo.

A pesar de un apartamiento geográfico y cultural del núcleo europeo, que se ha tenido a veces empeño en acentuar, España y Rusia (sin las cuales no se puede escribir la historia de Europa) se han relacionado desde el Renacimiento, y la literatura, la pintura y la música españolas se han ido conociendo y apreciando mercedamente en Rusia a partir del reinado de Catalina II. Prueba de que en Europa no existen barreras culturales absolutas para la producción artística de primer orden es el hecho de que desde mediados del siglo XVIII la lanza de don Quijote perforó el telón de la Rusia ortodoxa del mismo modo que Falla traspasa hoy día las fronteras de la Rusia soviética.

En un principio, Rusia se nutre indirectamente de las principales obras de la literatura española, y por vía francesa entran las primeras traducciones del *Quijote*: la de N. Osipov en 1769, la del novelista Zhukovski en 1804, y otra basada en la del francés S. de Chaplet en 1831 ó 1837. Las demás obras de Cervantes (*Novelas ejemplares*, *La Galatea*) siguen el mismo camino. La primera versión directa de la gran novela de Cervantes se debe a Constantino Masalski, a mediados del XIX.

El gran crítico Belinski es el primero en hacer apreciaciones valorativas sobre el *Quijote*. El análisis más completo se encuentra en su juicio sobre *Tarantas* (alrededor de 1840), de V. A. Sollogub, y en él manifiesta abiertamente la genialidad de Cervantes por el vivo retrato que de una gran parte de la humanidad representa la inmarcesible creación del carácter de don Quijote.

En este tiempo aparecen en Rusia las primeras influencias directas de Cervantes, contenidas en las referencias sobre el *Quijote* que se hallan en *Viaje de San Petersburgo a Moscú*, de Radischev, y en un poema dramático (fragmentario e inédito) de Odoyevski, titulado *Segeliel, el don Quijote del siglo XIX*. Pero mucho más interesantes son los reflejos cervantinos en Puchkin y Gogol.

Puchkin sabía español; en su correspondencia y comentarios literarios se encuentran numerosas referencias a nuestra literatura, y en su poesía aparecen temas, reminiscencias y ambientes españoles. Uno de los primeros asuntos españoles tratados por Puchkin

fué *Don Juan* (1823), un poema dramático en un acto, que, a pesar de tener un desarrollo completamente original, «está permeado de espíritu español y reproduce los rasgos nacionales españoles» (1). También ofrecen temas o ambientes españoles *El romance español* (1824), *Ante una noble española* (1830), *Inesilla, aquí estoy* (1830), *Alfonso* (1832) y *Rodrigo* (1833). (2).

La simpatía de Puchkin por Cervantes no da lugar a dudas (3), y si su poesía *El caballero pobre* es un claro reflejo de don Quijote, en su cuento en verso *Los gitanos* (de 1824, publicado en 1827), con los elementos byronianos se entrelazan fuertemente los cervantinos. Como en *La gitanilla*, el protagonista de la narración de Puchkin es un joven de noble familia que se enamora de una muchacha gitana y se une a su tribu a pesar de las advertencias del anciano jefe, aunque dista mucho el cuento ruso de tener la feliz terminación de la novelita española.

Lo que encuentro descaminado (e incluso ridículo) es la forzada comparación que Pisarev (4) hizo del carácter de la deliciosa Tatiana de *Eugenio Onegin* y don Quijote. Aparte de que con la afición de Tatiana por las narraciones sentimentales Puchkin se propusiera ridiculizar la novela richardsoniana, no veo posibilidades de relación entre la emocionada creación femenina del poeta ruso y el hidalgo manchego.

También sabía español Gogol y quizás hubiera viajado por España entre junio y noviembre de 1837. Su interés por nuestra patria se manifiesta en una carta al conde A. P. Tolstoy (5), en la que le dice que si la vieja España parece que lo pudo haber tenido todo y lo perdió, la nueva España (1847) es digna de estudio y augura el comienzo de algo nuevo.

(1) L. N. МАЙКОВ: *Examen del drama de Puchkin...*, en «Pamyati L. N. Maikova», San Petersburgo, 1902.

(2) Además, Puchkin tradujo al ruso el poema de SOUTHEY: *Roderick, the Last of the Goths*.

(3) Como manifiestan Madame Smirnova y Gogol. L. BUKETOFF TURKEVICH: *Cervantes in Russia*, Princeton University Press, 1950, págs. 36 y 44-45.

(4) D. I. PISAREV: *Puchkin y Belinski*, en «Sockinenia D. I. Pisareva». San Petersburgo, 1900, V, 1-123.

(5) De fecha 8 de agosto de 1847. *Cartas de Gogol*.

De todos modos la influencia de España y Cervantes en *Almas muertas* (1842) parece indiscutible. Como relata Gogol mismo (1), Puchkin le facilitó la idea (2) para su gran obra y con el ejemplo de Cervantes le animó a escribirla, demostrándole que, a pesar de ser Cervantes celebrado autor de novelas cortas (3), de no haber escrito el *Quijote*, indudablemente su fama no hubiera llegado a ser mundial.

El planeamiento de *Almas muertas* es muy similar al del *Quijote*, y, como Cervantes, en ella Gogol rebasa el marco inicial de sus propósitos para ofrecernos un cuadro de la Rusia de la primera mitad del siglo XIX. «¡Qué triste es nuestra Rusia!», había exclamado Puchkin ante la lectura de los capítulos iniciales de la novela.

El protagonista central de la sátira de Gogol es una inversión de don Quijote: el papel de ambos personajes es extraordinariamente semejante, pero las virtudes del hidalgo manchego se transforman en Chichikov en sus defectos antagónicos. Chichikov carece de amor y generosidad, y su depravación moral contrasta visiblemente con la perfección espiritual del héroe cervantino. Es aquél el caballero andante de la inmoralidad y del cinismo, y el héroe pícaro de la vida práctica.

Por otra parte, la crítica social del *Quijote*, implícita y generalmente inconsciente, en Gogol se transforma en deliberada. Con todas sus diferencias, sin embargo, *Almas muertas* delata la impronta de la genial novela de Cervantes.

* * *

Al despertar de la gran época de la novelística, aumenta en Rusia el interés por España y por Cervantes. Viajeros rusos publican narraciones de sus viajes por la Península (4), se siente un

(1) B. LUKYANOVSKI: *Puchkin y Gogol y sus relaciones personales*. «Bredno», 1915. págs. 32-50.

(2) Puchkin hubiera deseado tener la suficiente tranquilidad para realizarla él mismo.

(3) Es sabido que Gogol comenzó su carrera literaria como autor de narraciones cortas.

(4) La más importante son las *Cartas sobre España* (1857), de BOTKIN.

afán directo por conocer las principales figuras españolas de la época (1), interesa en gran manera nuestra pintura (2) y aparecen los primeros trabajos originales sobre España (3). En la inauguración de los cursos de literatura europea en las grandes universidades rusas, los valores literarios españoles entran oficialmente en la enseñanza, y en este tiempo una refundición (1861) de la *History of Spanish Literature* de Ticknor se agrega al antiguo *Resumen histórico de la literatura española* de Bulgarin, los grandes dramaturgos españoles se traducen al ruso (4) y España proporciona asuntos e inspiraciones para la composición de obras originales (5).

La penetración de Cervantes en Rusia en la segunda mitad del siglo XIX va en aumento.

En 1866 aparece la traducción del *Quijote* de Karelin, admirable a pesar de estar basada probablemente en un texto francés, y en 1879, con precipitación indigna del traductor, el gran dramaturgo Ostrovski vierte al ruso los entremeses de Cervantes.

Al mismo tiempo Petipa, con sus famosos ballets, ofrece las dos celebradas versiones teatrales (1869 y 1871) del *Quijote*.

Las referencias y alusiones a la máxima obra de Cervantes son múltiples en esta época (Grigorev, Pisarev, Goncharov, Korolenko), pero lo que interesa sobre todo son el discurso de Turguenev (6), los ensayos de Karelin y Avseenko y el estudio de Storozenko, profesor de literatura europea de la Universidad de Moscú.

Turguenev interpreta el *Quijote* como la expresión del fenó-

(1) Fernando VII, Don Carlos, Isabel II, Don Amadeo, Prim, Castelar, Alfonso XII.

(2) Murillo, Ribera, Jordán y Fortuny, sobre todo.

(3) *Descubrimientos en la Historia de España*, de V. BILBASOV, «Zarya», 1869, núm. 12; *La España de hace un siglo y la de hoy*, «Bízhnevya Vedomosti», 1875, número 293; *Libertad de cultos en la España contemporánea*, de P. A. ADORATSKI, «Pravoslavny Sobesednik», 1876, núms. 6 y 7.

(4) Lope de Vega, Calderón y Tamayo y Baus.

(5) *Calderón*, tragedia en tres actos, de ILYN (1844); varios poemas de A. N. МАЙКОВ, como *La confesión de la reina*, *El rey don Pedro era cruel*, *El rey Fernando era un caballero*, etc., así como las composiciones musicales de A. Rubinstein.

(6) *Hamlet y don Quijote*, en «Polnoye sobranie sochineni, 1913, X, 541-75. Escrito en 1860. Existe traducción española en la Colección Diamante (vol. 85), Barcelona.

meno de la vida humana y de la conducta de cierto tipo intelectual. Como advierte L. Buketoff Turkevich, Turguenev concede que estas ideas quizá no fueron previstas por el autor en el plan de la obra, pero admite que penetraron en ella como un producto inherente a la personalidad «poética de Cervantes». Al comparar a don Quijote y Hamlet, el novelista ruso intenta demostrar cómo en estos dos caracteres se representan dos peculiaridades de la naturaleza humana, fundamentales y opuestas: los dos polos del eje alrededor del cual aquélla gira. «Todos los hombres viven consciente o inconscientemente por un ideal, que aceptan sin vacilación o someten a un minucioso examen; el ideal puede estar dentro del hombre—como su yo—o fuera de él, situado en algo que considera superior.» Don Quijote, según Turguenev, representa la fe en algo eterno, en algo más allá del individuo, en la verdad, que se obtiene sólo por medio de constante devoción y sacrificio. Y dice: «El hombre que se dispone al sacrificio previendo y considerando todas las consecuencias... es apenas capaz de sacrificio. . . Sólo el que se deja llevar por el corazón alcanza la meta deseada.» El primero es Hamlet, el segundo don Quijote. Este ama a los hombres, posee una inquebrantable fe y puede inspirar el mismo sentimiento en sus semejantes. En definitiva, Turguenev se siente atraído por el carácter de don Quijote por considerarlo más noble, porque participa de la sinceridad y la fuerza de la convicción derivados de la fe, la virtud suprema de la vida (1).

Si el acercamiento de Turguenev a la creación de Cervantes es de carácter filosófico y el de Karelin (2) añade a la técnica puramente filosófica del primero un elemento de ética social, Avseenko (3) estudia el *Quijote* en sus aspectos puramente lite-

(1) L. BUKETOFF TURKEVICH: *Cervantes in Russia*. Princeton University Press, 1950, pág. 110. Sobre *Hamlet* y *don Quijote*, de TURGUENEV, véase también E. LO GATTO: *Storia della letteratura rusa*. Roma, 1928-44, vol. VII, páginas 122-25.

(2) *Quijotismo y demonismo* (prólogo a su versión del *Quijote*). Karelin es el primero en definir el quijotismo no como una característica solamente individual, sino propia de ciertos grupos raciales en ciertos momentos de su vida política.

(3) *El origen de la novela: Cervantes*. «Russkij Vestnik», 1877, CXXXI, páginas 95-124 y CXXXII, págs. 442-62.

rarios, situando el valor estético de la obra por encima del valor moral. A la vanguardia de esta dirección literaria se coloca Storozenko (1) cuando delata los abusos del filosofismo, que atribuye al *Quijote* conflictos (realismo contra idealismo, poesía contra prosa, por ejemplo) y valores simbólicos absolutamente equivocados.

De mucha mayor importancia son las derivaciones cervantinas que se observan en la obra de dos grandes novelistas del período realista. Turguenev aprendió español durante su estancia en París, lo que le llevó a interesarse por la cultura y la literatura españolas (2). Leía a Calderón y a Cervantes, tradujo al ruso *Rinconete y Cortadillo* y escribió el discurso *Hamlet y don Quijote*, ensayo de carácter filosófico-moral sobre la obra de Cervantes, los caracteres más salientes del cual son poner de relieve la insospechada grandeza creadora de Cervantes, la unidad y el simbolismo de don Quijote y su intrínseca bondad.

La influencia directa del *Quijote* en Turguenev se manifiesta en su novela *Rudin* (1855), cuyo personaje central, idealista, efusivo y teóricamente heroico, carece de las más elementales condiciones para comprender la realidad. Asimismo Bazarov de *Padres e hijos* (1862) revela el espíritu quijotesco que la infiltrara el autor. Sin embargo, a pesar de la semejanza general de Rudin y Bazarov con don Quijote, hay que reconocer con Mirsky que a Turguenev «la mayoría de sus héroes le salían Hamlets, a pesar de su interés en crear Quijotes», eso es, personajes cuya libertad de pensamiento y acción les proporcionara eficacia mientras la posesión de altos valores los levantara por encima de todo fariseísmo (3).

A pesar de sus profundas diferencias los puntos de contacto entre Dostoyevski y Cervantes son extraordinarios. Como dice Buketoff Turkevich, «ambos son hijos de naciones en las cuales religión y patriotismo eran inseparables, ambos son atacados por

(1) *La filosofía de don Quijote*, «Vestnik Evropy», 1885, V, 307-24.

(2) En 1847, en San Petersburgo, Turguenev se enamoró de la cantante española Paulina García (Mme. Viardot), a la que siguió a París, y en cuyo círculo familiar se puso en contacto con lo español.

(3) D. S. MIRSKY: *A History of Russian Literature*, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1949, págs. 193-94.

los grandes escritores contemporáneos de su propio país, sufren encarcelamientos y se ven maltratados por la vida, de la cual extraen sus más valiosas experiencias» (1). Uno y otro también, no obstante su celebridad, tienen que luchar con la pobreza y esforzarse duramente para sacar partido de su producción literaria. Dostoyevski carece de la serenidad de Cervantes y éste del misticismo de Dostoyevski, pero ambos poseen una tierna simpatía hacia las tribulaciones humanas, una amplísima comprensión de la vida y una comunicativa dulzura.

Dadas estas circunstancias, no podía Dostoyevski dejar de ser atraído por la obra máxima del novelista español. Interasantísimos son los juicios que encierra su *Diario de un escritor* (de 1873-81, publicado en 1895) sobre aquella creación que consideraba un magnífico comentario de la vida y una de las más grandes revelaciones de la conciencia humana. Uno de los aspectos del *Quijote* que más emocionaban a Dostoyevski era la generosidad del caballero manchego, cuya sencillez de alma y grandeza de corazón estaban muy por encima de las de todos los hombres. El novelista ruso (para quien la vida y el arte tenían una honda seriedad) pudo comprender en todo su valor la tragedia del Caballero de la Triste Figura. Por eso aseguraba que el *Quijote* era uno de esos libros que se enviaban a la humanidad sólo una vez cada varios siglos para que ésta conociera el profundo y fatal misterio del hombre y de la vida. Con el *Quijote* en la mano se demuestra «que la pureza humana, la sabiduría, la sencillez, la bondad, la energía y la elevada inteligencia... se pierden (¡cuán frecuentemente!) sin beneficio para la humanidad, e incluso son objeto de ridículo, sólo porque a estas... nobles y magníficas cualidades... les falta una última condición: el *genio* que las encauce... por el camino de la verdad y no por el de la fantasía y de la locura» (2).

(1) L. BUKETOFF TURKEVICH: *Cervantes in Russia*. Princeton University Press, 1950, pág. 115.

(2) F. M. DOSTOYEVSKI: *Diario de un escritor*, en «Polnoye sobranie sochineni, F. M. Dostoyevskago», XI, 185, págs. 304-8. Existe traducción española en las *Obras completas de Dostoyevski* de la Editorial Aguilar. El juicio más extenso de Dostoyevski sobre *El Quijote* es el titulado *La mentira se salva con la mentira* (*Diario de un escritor*), vol. II, págs. 1976-78 de dichas obras completas.

Nadie tenía más razón que Dostoyevski para hablar así, y pocos hombres estarán mejor dispuestos que él para comprender el verdadero valor del *Quijote*. «No hay obra más profunda y poderosa que ésta. Es la última palabra (y la más grande) de la mente humana. Y la más amarga de las ironías que puede formular el hombre», escribe en su *Diario*. El alma de Dostoyevski, más ácida y retorcida que la de Cervantes, tendía a sobrecargar y transformar en sarcasmo la suave ironía cervantina. En otra circunstancia añade que si el día del Juicio Final se le pregunta al hombre si ha entendido la vida y cuál es la conclusión que ha sacado de ella, por toda contestación ése puede limitarse a presentar el *Quijote* (1).

Por simpatía hacia los grandes ideales morales, Dostoyevski tiende quizás inconscientemente al quijotismo ya en sus primeros tiempos: el Devuchkin de *Pobre gente* (1846) es una figura quijotesca, producto espontáneo de la imaginación de su autor. No se puede decir lo mismo del protagonista de *El idiota* (1868). En 1860 Dostoyevski lee el ensayo de Turguenev, *Hamlet y don Quijote*, y llega a la conclusión de que la obra de Cervantes contiene el sentido básico de la vida. Y el príncipe Michkín es, sin duda alguna, una creación en la que se mezclan aspectos de don Quijote. El propio autor describe la génesis de Michkin en una carta al crítico S. A. Ivanova. En su angustioso afán de crear una figura bella, Dostoyevski vuelve los ojos a Jesús, la «única figura absolutamente bella... y cuya maravillosa personalidad es un milagro indiscutible.» Y después, dándose cuenta de su ambición y reduciéndose a creaciones humanas, exclama: «Entre los hermosos caracteres de la literatura cristiana, don Quijote es la figura más completa» (2).

Jesús y don Quijote, por tanto, son los modelos del protagonista de *El idiota*, de este personaje encantador, que si no representa lo que era Dostoyevski, demuestra lo que hubiera querido

(1) F. M. DOSTOYEVSKI: *Diario de un escritor*, en «Polnoye sobranie sochineni, F. M. Dostoyevskago», X, 1895, págs. 113-14.

(2) *Dostoyevski en sus cartas de 1867-70*, «Russkaya Starina», XLVII, 1885, páginas 137-66.

ser. La sugestiva figura de Michkin, llena de idealismo, sencillez, generosidad, candor e incluso de elevada inteligencia, sale de un sanatorio suizo dispuesta a hacer bien a todo el mundo y dotarlo de la belleza moral que desbordaba su alma. Su choque con un mundo invadido por el vicio y el dolor es catastrófico y su tragedia consiste en que, como don Quijote, Michkin no se da cuenta de esta realidad. Su amor a los hombres es tan grande, que toma la maldad por fingimiento, y devuelve bien por mal sin caer en la cuenta de que el mal lo sea verdaderamente. Todos los que le rodean se burlan de él, a pesar de que no pueden dejar de quererle y en un momento u otro caen bajo la sugestión de su mágica personalidad. Lo femenino para Michkin no queda en un plano de muy inferior idealismo que para don Quijote: para el protagonista de *El idiota* el amor no desciende a los sentidos. Por otra parte, si la vuelta a la razón supone la muerte para don Quijote, el derrumbamiento de su concepto de belleza (personificado en Nastasia Filipovna) y su percepción de la realidad equivale a la muerte del príncipe Michkin.

La influencia de Cervantes en Ostrovski, el máximo dramaturgo ruso, traductor de los entremeses del novelista español, es escasa, y de sus cuarenta y ocho obras teatrales sólo una revela derivación cervantina. Su comedia de costumbres, *El bosque* (1871), sin embargo, delata su parentesco con el *Quijote* con sus dos figuras principales, Neschastlivtsev y Schastlivtsev (1), influenciadas respectivamente por el Caballero de la Triste Figura y su escudero. El primero representa un autor trágico de provincias y el segundo un actor. Se encuentran casualmente de camino y hacen amistad. Aunque social y profesionalmente son iguales, la ascendencia moral del trágico sobre el actor es evidente, hasta el punto de que parecen amo y criado. Como no tienen dinero, Neschastlivtsev propone vayan a visitar a una tía rica. Pero como no es conveniente que un caballero viaje sin aparato de bagajes y criados, el bueno de Schastlivtsev tiene que convertirse en servidor. Allí pasan varios días, el poeta dedicado a sus maravillosos sueños

(1) Nombres que significan *infortunado* y *afortunado*.

de arte, grandezas y bondad, sin darse la menor cuenta de las realidades, y el actor tratando de encontrar forma de sacar provecho de la situación. En un momento de acercamiento a la vida práctica, Neschastlivtsev consigue por la fuerza de su argumentación, llena de dignidad y convicción, que un campesino que defraudaba a su tía devuelva a ésta, en desquite, una elevada cantidad. La tía, agradecida, se la ofrece al sobrino, el cual, a pesar de su indigencia, la rehusa generosamente, y al advertirle el amigo la indiscreción que acaba de cometer, el idealista monta en cólera y le abrumba con improperios. Cuando después de distintas situaciones pasan por fin a manos suyas los mil rublos que su tía le debía, Neschastlivtsev se los regala a su prima como dote, destrozando las últimas esperanzas que Schastlivtsev conciliaba para su mutua seguridad.

* * *

A partir de 1880, el despertar del Simbolismo con su místico concepto de la vida desvía a los intelectuales rusos del realismo cervantino hacia el mundo alegórico de Calderón. No es que se debilite el interés por la literatura española; al contrario, la instauración de cátedras de literatura europea occidental (sobre 1870) levanta una oleada de simpatía que toma realidad concreta en una serie de estudios sobre nuestra literatura (1), mientras, por otra parte, la continua presencia del teatro español (traducido) (2) en los escenarios rusos, las traducciones contemporáneas (3) y la inspiración española de Rimsky-Korsakoff son un índice significativo del interés de Rusia por España.

Sin embargo, a pesar de que la influencia de Cervantes sobre la literatura rusa va en declive, en esta época aparecen críticos cervantinos de primera categoría. V. Ivanov, poeta y erudito, va-

(1) Probablemente el más interesante es el estudio de D. K. PETROV: *Sobre la comedia de costumbres de Lope de Vega*, «Zapiski Istoriko-Filologicheskago fakulteta», Universidad de San Petersburgo, LX.

(2) Calderón y Lope de Vega, sobre todo.

(3) Alarcón, Galdós, la Pardo Bazán, Echegaray, Valle Inclán, Blasco Ibáñez y Baroja.

lor indiscutible entre los simbolistas, interpreta a don Quijote como uno de los grandes símbolos del individualismo. Según él (1), entre las cuatro primeras grandes figuras literarias del individualismo (el rey Lear, Macbeth, Hamlet y don Quijote) se destaca la del hidalgo manchego en el sentido de que, si bien su tabla de valores (distinto de lo que le ocurre a Hamlet) responde exactamente a un sistema moral y teológico establecido, su deseo consiste en imponer su propio concepto del mundo en oposición a la realidad existente. Las dudas que se presentan a Hamlet cuando se trata de restablecer unas premisas morales que han sido quebrantadas, no se le presentan jamás a don Quijote, que lucha con toda libertad para imponerlas, comportándose, por consiguiente, de forma más individualista que Hamlet.

Uno de los cervantistas rusos más importantes es Shepelevich, autor de la obra en dos volúmenes *Don Quijote: Vida y obras de Cervantes* (1901-3), que constituye el estudio más completo que sobre el tema se ha escrito en lengua rusa.

No muchos años después aparece la mejor traducción rusa (1916) del *Quijote*, obra de Vatson, el cual verterá más tarde con la misma pulcritud *El celoso extremeño*, no faltando tampoco la representación de alguna obra de teatro de Cervantes, así como nuevas interpretaciones del ballet de Petipa inspirado en el *Quijote*.

La influencia de Cervantes en la literatura de creación se refleja en dos destacados autores de la época simbolista: F. Sologub y Merezhkovski.

El efecto producido por el *Quijote* en Sologub se encuentra en el simbolismo de la transformación de Aldonza en Dulcinea. Esta constituye el símbolo de la belleza tras la cual aspira el hombre. Ella le obsesiona, atrae y halaga, esforzándose para que la reconozca y corone como Dulcinea. Sin embargo, aquél, ciego esclavo del mundo del mal, incapaz de romper los vínculos terrestres, no se da cuenta de la Dulcinea sin corona que tiene a su lado, persiste buscando en el reino terrestre y, la que finalmen-

(1) VYACHESLAV IVANOV: *La crisis del individualismo en el tercer centenario de don Quijote*, «Voprosy Zhizni», 1905, IX, págs. 47-60.

te toma por Dulcinea, resulta que es una vulgar Aldonza Lorenzo. Esta es la lección simbolista que Sologub saca de Cervantes y presenta en sus dos dramas *El triunfo de la muerte* y *Los rehenes de la vida* (este último representado en 1911).

Mucha menor importancia tiene la presencia de Cervantes en la vasta obra de Merezhkovski, cuya influencia se demuestra en el P. Gluck, el llamado Quijote de la astronomía, una simpática figura de *Pedro y Alexis* (1905). De más interés resulta su ensayo *Cervantes, en Compañeros eternos* (1), cuyo acercamiento al tema, como simbolista, es subjetivo, y en él intenta demostrar que el valor de una obra de categoría universal adquiere con el tiempo una significación e importancia que exceden en gran manera las conscientemente otorgadas a ella por su autor, ampliación que en realidad se debe a la percepción del lector. Para Merezhkovski el libro de Cervantes es una sátira de un defecto capital del hombre, la inactividad intelectual, y la figura de don Quijote una ridiculización de las deficiencias de la cultura medieval, expresada en la fe ciega del caballero que se impone al examen crítico, en sus cualidades imitativas que suplen la originalidad, y en su sujeción a una autoridad superior en vez del ejercicio del pensamiento independiente. Merezhkovski, contrariamente a la opinión de un sector del cervantismo occidental, manifiesta que Cervantes fué un fiel hijo de la Iglesia Católica Romana, y de aquí su falta de ternura religiosa hacia la naturaleza.

* * *

Como se ha podido observar a lo largo de este artículo, las relaciones culturales de España y Rusia venían de lejos, pero jamás el interés de este país por nuestra patria fué tan vivo como desde 1931, y sobre todo durante la época de nuestra pasada guerra civil. Si durante los años anteriores se publicaban trabajos aislados sobre España, después del 14 de abril de 1931 se levanta en Rusia

(1) Publicado en «Polnoye sobranie sochineni», XVII, 1914, págs. 101-35, pero cuya composición data de 1889. Hay traducción española de *Compañeros eternos* en la Colección Austral de Espasa-Calpe.

un apasionado entusiasmo por la política izquierdista española, y al estallar la guerra civil la prensa se inunda de noticias sobre los acontecimientos. Este interés palpitante no queda reducido tan sólo a la esfera política, sino que penetrando en el campo cultural invade el teatro, donde se representan obras españolas y dramas originales sobre asuntos del momento (1), y se ensancha el sector lingüístico práctico con la edición (1937) del tercer diccionario español-ruso (2). Ligeramente anteriores a nuestra guerra son los estudios sobre literatura española contemporánea de Koulle (3) y Vygodski (4). A partir de 1931, y bajo los auspicios de la Academia de la Unión Soviética, se renovaron las versiones del *Lazarillo*, *Marcos Obregón* y el *Buscón*, así como las de los dramas de Calderón, Lope y Tirso.

La nueva edición del *Quijote* (1934-35) fué obra de Boris Krzhevski y de A. A. Smirnov, el primero de los cuales proporcionó la traducción literal y el otro le dió forma artística. También tradujo Krzhevski las *Novelas ejemplares* (1934), versiones ambas que superan a las existentes en fidelidad textual y plasticidad de estilo.

Por su parte, la crítica marxista aplica sus nuevos métodos a la obra de Cervantes, tratando de analizar a través de ella la estructura económica de la España de principios del siglo XVII, con el propósito de encontrar una explicación de sus condiciones sociales y división de clases, y poder deducir de ello la resultante de la psicología social española de la época. Este es el sistema seguido por Lunacharski, Novitski y Derjavin.

Lunacharski en su *Historia de la literatura europea occidental* (1924) reconoce que al enterrar el feudalismo con su *Quijote*, Cervantes lo hizo de un modo extraordinario, ya que al burlarse de este feudalismo perecido se dolía al mismo tiempo de que se ex-

(1) Como *¡Salud, España!*, de A. N. AFINOGENOV, Moscú, 1936, y *Alcázar*, de G. MDIVANI, Moscú, 1937.

(2) El primero databa de 1930 y contenía 30.000 palabras.

(3) P. KOULLE: *Estado actual de la literatura española*, «Vestnik inostranoi literatury», 1929, núm. 5.

(4) D. VYGODSKI: *Literatura española de nuestros días*, «Literaturny Kritik», 1934, núms. 7-8.

tinguieran con él sus más bellas cualidades. Pone de relieve asimismo las virtudes cristianas de don Quijote y sus sacrificios para restablecer un orden ideal en un sistema social defectuoso, llegando a la conclusión de que en el viejo orden no queda lugar para hombres de la altura moral del hidalgo manchego.

Para P. I. Novitski (1), el *Quijote* encierra un significado mucho más hondo de lo que sugiere la concepción temática de la obra como sátira de los libros de caballerías: «*Don Quijote* es un impetuoso folleto contra la cultura aristocrática, una revelación de las limitaciones históricas y las contradicciones internas de la época que lo produjo.»

Derjavin, en su librito *Cervantes y don Quijote* (1933), pretende aclarar las causas de la discordia interna de la España de la época. Según él, el *Quijote* es un cuadro perfecto que revela la grandeza y decadencia de nuestra patria en tiempo de los Felipes, poniendo al descubierto el dislocamiento social que desde la supremacía del mundo la hundiera en un abismo de miseria, del cual buscó liberarse por medio del despotismo burocrático y el fanatismo religioso. Siguiendo la corriente de su razonamiento, el crítico analiza el ambiente social, político y económico de la novela con ansias de demostrar que la autoritaria restricción del desarrollo social normal hundió la economía española. Para la mentalidad materialista de Derjavin la paradoja entre la grandeza externa y el decaimiento interno de España «encontró expresión en el misticismo de Santa Teresa y Luis de León, en el patetismo de Calderón, el escepticismo grotesco de las telas de Velázquez, el esteticismo anonadador de la poesía de Góngora, el cínico realismo de la novela picaresca y la locura del caballero don Quijote» (2).

La sombra del *Quijote* en la literatura soviética se proyecta en el teatro de Lunacharski y Chulkov. El primero, en *Don Quijote liberado* (1922), utiliza el material cervantino para ilustrar aspectos de la revolución social rusa y exponer la actitud obser-

(1) En su estudio titulado *El don Quijote de Cervantes*. Prefacio a una versión rusa del *Quijote*, Moscú, 1932, pág. IX.

(2) C. DERJAVIN: *Cervantes y Don Quijote*, Leningrado, 1933, pág. 32.

vada en ella por los intelectuales. El drama empieza liberando don Quijote a unos cautivos, camino del palacio del duque, llegado al cual los aristócratas se burlan descaradamente del heroico soñador. Recobra la razón don Quijote y desafía al duque, por el cual es vencido, viniendo a parar en la cárcel. De ella le libran los cautivos después de haber realizado una revolución social; pero don Quijote detesta los medios violentos del proletariado de la misma manera que había odiado los de la aristocracia y se convierte en su más abierto enemigo, poniendo en libertad a un noble que levanta una contrarrevolución todavía más cruel. Los revolucionarios demuestran a don Quijote la necesidad de los métodos drásticos populares como único medio de exterminar atrocidades mayores por parte de los viejos gobernantes y aconsejan a don Quijote que se vaya. Este, acompañado de su escudero, se retira aturrido y resignado.

El *Don Quijote* (1935) de Chulkov también centra su interés en el episodio del palacio del duque, extremando el contraste entre la despiadada conducta de los aristócratas y los sueños de hermandad humana y de lucha heroica contra el mal, profesados por el digno caballero. En el palacio don Quijote sufre tantas calamidades como en la novela, terminando con una trágica escena en que la doncella Altisidora llora la muerte de don Quijote, de quien se había enamorado verdaderamente.

* * *

Para las letras españolas, tan faltas de equilibrio crítico, que han tendido frecuentemente a exagerar en ambos sentidos el valor de su propia producción, los estudios de literatura comparada resultan de un beneficio insospechado. Cotejar nuestro propio criterio con el de nuestros semejantes es un ejercicio siempre fecundo, y a nadie puede escapársele el interés que supone para nuestro conocimiento el vernos analizados por una mentalidad tan fuerte, original y alejada de la española como es la del pueblo ruso.