

ETTORE LO GATTO

HISTORIA
DE LA
LITERATURA RUSA

*Traducción, notas y bibliografía
española por*

E. P. DE LAS HERAS

TOMBO . . . 32531



SED-FFLCH-DEF

LUIS DE CARALT

EDITOR

BARCELONA

INICIACIÓN Y DESARROLLO DEL CLASICISMO

Puede decirse que con la difusión de las ideas del clasicismo francés empieza realmente la literatura rusa moderna, y que la penetración del clasicismo escolástico de origen sudoccidental fué su anuncio y preparación. Hay que señalar, sin embargo, que fué anterior la propagación de tales ideas a su reconocimiento oficial, por así decirlo, por parte de Catalina II, que a través de sus relaciones personales con los enciclopedistas no hacía en el fondo más que sancionar un estado de cosas ya existente, y que no hubiera sido posible desconocer ni sofocar. De hecho desde los tiempos de Pedro el Grande, Fénelon, Corneille, Molière, Boileau y otros habían encontrado lectores y admiradores en la clase de los boyardos cultos, pioneros de los que prepararon la orientación de la época de Isabel y Catalina. Además los hombres rusos de tendencia progresiva habían entrado en contacto directo con Francia, y con otros países de Europa, merced a sus frecuentes viajes. Si sólo unos pocos nos han dejado noticia de ellos en sus *Memorias*, como el conde B. P. Seremetev (1652-1719) que recorrió toda Europa, y el conde P. A. Tolstoi (1654-1729) que prefirió Italia, eso no quiere decir que fueran los únicos; por diversas fuentes se conocen los abundantes viajes de rusos a Europa, y basta recordar que fué el propio Pedro el Grande el que los fomentó en beneficio de los jóvenes deseosos de completar su cultura. Después de la época del gran zar reformador, los viajes se convirtieron en una costumbre, y aún en una moda, a semejanza del hábito de tomar extranjeros a sueldo para servir de preceptores y maestros de etiqueta. Un interesante testimonio de tales viajes en la segunda mitad del siglo XVIII nos lo han dejado el comediógrafo Fonvizin y el historiador Karamzín, autor el primero de un volumen de *Cartas desde Francia* que revela cómo era el nacionalismo teórico antifrancés en una época en la que Francia dominaba los espíritus, y el segundo de unas *Cartas de un viajero ruso*, que en sus ojeadas a Francia demuestran cuán fuerte era

en un ruso culto el interés por la Francia del pasado, si el autor podía observar los acontecimientos de la revolución «con el sereno ánimo de un pastor que desde lo alto de un monte contempla el mar en tempestad», seguro de no ser alcanzado. A aumentar ese interés por Francia y su literatura, contribuyeron de forma excepcional las innumerables traducciones que ya antes de la «gran moda» de tiempos de Catalina habían inundado Rusia: obras de todos los géneros al principio, escogidas después para seguir los gustos del público, hasta que el desarrollo paralelo de la crítica permitió que un criterio estético y moral presidiera esa labor de cultura y educación de la nación. Al hablar del género narrativo veremos que el mayor número de traducciones en Rusia en el siglo XVIII lo dieron las novelas; ésto no implicaba que la novela fuese el medio más eficaz de difusión de las ideas clásicas, pues tal carácter lo tuvieron la lírica y el drama, pero la novela en su forma sentimental iba modificando gustos y predilecciones.

Que en el setecientos también Rusia volviera los ojos hacia Francia para satisfacer sus aspiraciones culturales, no fué algo insólito, pues en la primera mitad del siglo, del clasicismo francés se nutrieron todas las naciones de Europa; más digno de relieve es el modo de difusión de las ideas clásicas en Rusia, preparando para más tarde una creación que en cierto sentido puede llamarse autóctona. Señalemos ante todo que el clasicismo no entró en Rusia sólo directamente de Francia, sino también a través de Alemania, que en la cultura rusa del siglo gozaba todavía de mucho prestigio, aunque no tenía una situación de privilegio. Lomonosov, por ejemplo, que había completado sus estudios en Alemania, fué un admirador de Gunther, y hasta su muerte no pudo sustraerse a la influencia de las teorías de Gottsched (representante por lo demás del clasicismo francés); Sumarokov tradujo a Fleming, sufrió la influencia de Gleim en la composición de sus odas anacreónticas, e introdujo en sus comedias cosas tomadas a préstamo del danés Holberg; Derjavin tradujo a Klopstock, en el cual, y también en Milton, se inspiró Cheraskov para su poema *El Universo*; Catalina II, por último, sacó de Gellert el tema y muchos motivos de su comedia *¡Oh, tiempo!* Estos ejemplos son suficientes para demostrar que el clasicismo francés no tuvo en Rusia una posición exclusiva. Además de las influencias germánicas, a las que pueden añadirse las inglesas con Adisson y Shakespeare, es preciso recordar que cuando empezó la penetración francesa ya había echado profundas raíces el clasicismo escolástico de Kiev, y que en los manuales de retórica y poética de origen jesuíta (entre otros el del alemán Jacob Pontan, de 1594, y del italiano Donati, del siglo XVII) eran ya claros y abundantes los elementos clasicistas en el sentido francés. También el ma-

nual de preceptiva *De arte poética* de Feofán Prokopovich, que sirvió de modelo a otros muchos, era un código de clasicismo para fines prácticos. Otras corrientes, pues, le habían abierto camino al clasicismo francés, que al principio sólo hizo que sumarse a ellas, para obtener la supremacía después. En las recientes valoraciones del setecientos ruso se ha recurrido a ese hecho para sentar la teoría de que el clasicismo no fué un fenómeno puramente imitativo, cuyas formas se tomaron a préstamo como el corte de los vestidos y el modo de peinarse, admitiendo en cambio, dadas las distintas reacciones a su influencia, que hubo un sector original, con lazos incluso con el pasado autóctono del país. Teoría ciertamente seductora y con fuertes fundamentos, pero peligrosa si se lleva demasiado lejos, pues es indudable la existencia de verdaderas imitaciones, de puros ejercicios escolásticos, en número mucho mayor que las creaciones realmente originales.

Es innegable que la Francia de los siglos XVII y XVIII, con su brillante civilización, su literatura, su arte, su ciencia y su filosofía, produjo en los rusos una impresión extraordinaria, como también lo es que allí donde existían las condiciones previas para mantener una relativa independencia, se prefirió renunciar a ésta para situarse en la línea teórica generalmente aceptada. En la poesía su evangelio era el tratado de *Arte poética* de Boileau (1673) y en cuanto a pensamiento las concepciones racionalistas del *Tratado de las pasiones* de Descartes (1649), que también encontró lugar en la *Retórica* de Lomonosov, que se tenía por discípulo de Cristian Wolff. Consecuencia lógica de todo ello fueron las *Epístolas* de Sumarokov sobre poesía, en las cuales se enumeran los héroes y situaciones típicos para cada género literario, comprendidas la sátira y la comedia. Exponer por lo demás las ideas teóricas de los principales clasicistas rusos, significaría repetir los principios del clasicismo occidental.

De mayor significado es un hecho en el que coincidieron los tres grandes poetas rusos clásicos, Lomonosov, Trediakovski y Sumarokov: el alto aprecio en que tuvieron a la lengua rusa. Aquí puede hablarse sin duda de una originalidad en el clasicismo ruso. Mientras para los lectores de cuño antiguo la semejanza de la lengua escrita con el eslavoeclesiástico era el criterio por el cual guiarse en la valoración de las obras literarias, los teóricos del clasicismo sostuvieron la necesidad de que el lenguaje literario fuese el mismo que el ha-

blado. Es verdad que Lomonosov en su tratado *Sobre la utilidad de los libros eclesiásticos* (1757) expresaba una teoría «secondo ragione» de los tres géneros literarios a los que corresponderían los tres estilos: elevado, medio y bajo, haciendo entre ellos distinciones y reservas, pero también es cierto que en el prefacio a su *Gramática de la lengua rusa* (1755) se expresaba así sobre la lengua materna:

«Carlos V, emperador, solía decir que para hablar con Dios conviene la lengua española, con los amigos la francesa, con los enemigos la alemana y con el sexo femenino la italiana. Pero si él hubiera conocido la lengua rusa, habría añadido que ésta vale para hablar con todos. Pues hubiese encontrado en ella la magnificencia de la española, la vivacidad de la francesa, la fuerza de la alemana, la dulzura de la italiana, y sobre todo, la riqueza y la concisión de expresión propia de las lenguas griega y latina.»

La idea de los tres estilos y de las posibilidades innatas en la lengua rusa, las repitió Sumarokov en su *Epístola sobre el arte poética*.

Entrelazada con la cuestión del lenguaje, planteada por los clasicistas rusos, encontrábase la cuestión del verso, en la que puede decirse que se usó de bastante libertad e independencia respecto a los modelos, preocupándose más del elemento musical que del plástico. Lomonosov hizo observaciones notabilísimas sobre este punto en su *Retórica*, tanto más dignas de relieve por cuanto la búsqueda del ritmo musical en el verso por parte de los clasicistas coincidió con la época de formación del verso tónico, en torno al cual hubo numerosas polémicas. Ya hemos dicho que los primeros versos que conoció la Rusia del siglo xvii fueron los versos silábicos introducidos por la vía sudoccidental desde Polonia. Los primeros clasicistas se sirvieron de tales versos silábicos, como el satírico Antioco Kantemír y el lírico y épico Trediakovski, pero fué precisamente este último el que dió el paso más arduo en la reforma con el manual *Nuevo y breve sistema para componer versos rusos*, aparecido en 1735, primera de la larga serie de obras dedicadas al verso tónico, entre las cuales la más importante sin embargo fué la de Lomonosov, *Cartas sobre las reglas de la poesía rusa* (1739).

En la perspectiva del tiempo el mérito de la teoría de Trediakovski es tan excepcional y tan evidente que al examinar sus ideas más de cerca se acaba por dudar de su originalidad. Peretc, en su obra *Sobre la historia de la evolución de la poesía rusa del siglo xviii*, ha revelado muy justamente que la conciencia de la necesidad de reformar el verso ruso no significó la solución del problema, sobre el que muchos trabajaron en vano, porque un acercamiento entre el verso «artístico» y el de la poesía popular era en el fondo un concepto extraño a la mentalidad de los poetas eruditos del tiempo, y el relato del mismo Trediakovski, de que la primera idea para la reforma de la versificación la tuvo escuchando cantos populares, no es para convencer sin más. Peretc se pregunta ¿por qué había de hacer Trediakovski una excepción de la opinión corriente?, llegando a la conclusión de que el punto medio entre la teoría de Trediakovski y la realidad se encuentra más bien en aquellos poetas de origen germánico que a principios del siglo xviii escribieron versos tónicos en lengua rusa, siguiendo el modelo del verso tónico alemán: el pastor Ernst Gluck y J. V. Paus. La hipótesis de Peretc tiene cierto fundamento, pero tal vez tampoco esté fuera de lugar suponer que la inferioridad de Trediakovski frente a sus dos grandes vecinos Sumarokov y Lomonosov reside en no haber sabido realizar su propia teoría, que apareció por eso superior a su talla.

La evolución del clasicismo ruso que podríamos llamar ortodoxo, o sea con bases latinas clásicas por un lado, y por el otro con los fundamentos del clasicismo francés tradicional del xvii, se desarrolló con bastante rapidez merced a las actividades de sus cuatro corifeos, Kantemír, Trediakovski, Sumarokov y Lomonosov, y de sus acólitos menores en el campo de la poesía. Contribuyeron a agotarlo, pese a sus méritos, el interés y la atracción que los rusos sintieron por las nuevas formas que el clasicismo mismo había tomado en Alemania con Winckelman, Lessing, Schiller y Goethe, y estaba adquiriendo en Francia con Chénier, Parny, Vergier, Chaulieu, etc. En el fondo era la misma evolución que en Rusia había sufrido la arquitectura, con sus grandes representantes extranjeros, y en especial italianos. El clasicismo arquitectónico de Quarenghi iba a ceder su puesto al de Rossi, evolucionando hacia la forma que se llamó después neoclásica. Un proceso análogo tenía lugar en la literatura, acelerado por la confluencia de otras corrientes como el sentimentalismo, y del esfuerzo para superarlas. El siglo xix estaba en el umbral.