

ETTORE LO GATTO

HISTORIA
DE LA
LITERATURA RUSA

*Traducción, notas y bibliografía
española por*

E. P. DE LAS HERAS

TOMBO... : 32531



SEI-FFLCH-UEP

LUIS DE CARALT

EDITOR

BARCELONA

mo pueblo, en especial aquellos en que son los labriegos (y en particular las mujeres) quienes hablan y expresan sus sentimientos y sus conceptos sobre la vida. Menos éxito tuvieron los *Dumy* (meditaciones), fruto en buena parte de la relación del poeta con los círculos cultos de Peterburgo y Moscú. El reflejo de las ideas filosóficas en boga es allí evidente. Pero, el verso capaz de transmitir con tan absoluta perfección las ideas y sentimientos del pueblo, del *mujik*, no se prestaba igualmente a la exposición de los problemas abstractos que las universidades alemanas ofrecían a la impaciencia de los jóvenes intelectuales rusos. Sólo en aquellas *meditaciones* en las que habla el sentimiento religioso puede decirse que existe verdadera poesía.

Nadie antes de Kolcöv, ni siquiera Pushkin, había proporcionado a la lengua rusa tal riqueza de palabras y expresiones populares. La importancia de estos nuevos elementos para el desarrollo ulterior del idioma, tanto en el léxico con nombres comunes, adjetivos y verbos, como en la fuerza expresiva mediante proverbios, modismos, imágenes y epítetos, fué grandísima, y no menor de la importancia que artísticamente tuvo el uso que con frecuencia hacía Kolcöv de comparaciones y símbolos, sacados de los cantos populares, o muy idóneos para su carácter específico.

BIBLIOGRAFÍA

- Edición de la Academia de Ciencias, a cargo de A. I. Liashchenko, en un vol., P., 1909 (con biografía y bibliografía hasta 1909).
Polnoe sobranie stichotvorenii; Introd. y notas de L. Plotnik, L., 1939.
 BELINSKI, V. G.: *O Jizni i sochineniiach Kolcova* (en la edic. de sus obras a cargo de Ivanov Razumnik, volumen III, P., 1919).
 MEREJKOVSKI, D. S.: *Filosofskiiia techeniia russhoi poezii*, P., 1896.
 LEGER, L.: *Un poéte russe, Alexis Koltsov*, en «Correspondant», 1912.
 FESTA NICOLA: *Patria e libertà nei canti di A. V. Koltzof*, en «Nuova Antologia», V, 177, 1915.

§ 4

LÉRMONTOV

Visto en conjunto el desenvolvimiento del arte de Lérmontov, aprécianse en él experiencias análogas a las de Pushkin, pese a que en substancia sus creaciones artísticas difieren en

grado notable. En cierto sentido por lo menos, estuvieron en contraposición, pues mientras el propósito último de Pushkin (en su tendencia final) era el de lograr un arte objetivo en la mayor medida posible, hasta tal punto que en la objetivación él buscaba la catarsis, la paz y la purificación de las emociones (y de ahí el sentido clásico de su realismo, después de la experiencia romántica), en Lérmontov fué en cambio característica la tendencia, incluso en la poesía épica y en la narrativa, a superar la objetivación, o mejor dicho, a lograr que las relaciones entre la creación y el creador no llegaran al punto de olvidar que la emoción es la parte esencial de la poesía, con el reflejo, que siempre existe, de la personalidad íntima del poeta. Lérmontov tuvo de común con Pushkin la necesidad interior de la creación, aunque fuera distinta la senda escogida para expresar, o mejor, para dar realidad, a esa necesidad, que para Pushkin era al mismo tiempo una conquista artística progresiva y gradual, pero que Lérmontov consideraba sobre todo como una afirmación del carácter inmediato de la labor creadora. De hecho el aprendizaje de Lérmontov fué seguramente más largo que el de Pushkin, pero desde el principio tuvo la certeza de su vocación, que la muerte quebró prematuramente, cuando el poeta no había cumplido veintisiete años, todavía antes de lo que truncó la seguridad de Pushkin de su destino de escritor realista. Qué habría sido del arte de Lérmontov sin la experiencia pushkiniana, ni siquiera podemos suponerlo; lo cierto es que hallándose durante cierto tiempo bajo la influencia de Pushkin, Lérmontov tuvo el orgullo de buscar su propio camino, siendo de sumo interés señalar que en él le acompañó durante casi toda la jornada aquello que para Pushkin sólo había sido un punto de partida: el byronismo, que si para Pushkin era una experiencia exterior y artística, para Lérmontov fué una experiencia íntima, una revelación de sí mismo. Sin embargo, todo el segundo período de creación de Lérmontov fué una verdadera lucha para encontrar la forma expresiva de su yo íntimo, byroniano por afinidad, o más genéricamente y a la vez quizá con más justeza, «yo romántico»:

No, yo no soy Byron; aunque elegido por el cielo, soy todavía ignoto al mundo, ya de él exilado y vagabundo, pero dentro de mi pecho late un corazón ruso.

Los versos de 1831 parece que quieren ser una conclusión. No es que Byron desaparezca, pues en las sucesivas poesías lérmontovianas sigue habiendo huellas de Byron, no sólo en las composiciones menores *Chadji-Abrék* (1833-1834), *El boyardo Orsha* (1835-36), sino también en obras de mayor envergadura, *Mcyri* (o *El novicio*) y *El demonio*, y finalmente en la novela *Un héroe de nuestro tiempo*, cuyo protagonista Pechorin es indiscutiblemente byroniano; sin embargo, Lérmontov arregla sus cuentas con el byronismo, para encontrarlo de nuevo en la vida rusa, pero — y este es el instante esencial en su evolución — con rasgos específicamente rusos, como los que él siente en sí mismo. Por una senda distinta, Lérmontov se dirigía también, como Pushkin, hacia el realismo: un realismo que nos induciría a denominarle «realismo romántico», de igual forma que llamamos «realismo clásico» al pushkiniano; ambos capaces de desarrollo autónomo, independientes, sobre la base de una evidente diversidad de temperamentos, y por tanto con distintos lazos entre la inspiración y los conceptos que a ella se refieren. Por una parte vemos la realidad ya transfigurada en el proceso de objetivación, o sea una expresión artística de una contemplación espiritual (Pushkin); por otra, una realidad íntimamente vivida, psicológica, objetivada sólo en ocasiones excepcionales, proyectada por ende fuera de sí misma, y comúnmente expresada tal cual ha sido reelaborada por la fantasía en el espíritu del poeta (Lérmontov); por una parte un proceso de purificación de la emotividad en el acto mismo de la creación; por otra el proceso de la expresión inmediata de la emoción misma. Hubo, naturalmente, en las respectivas evoluciones, una diversidad de ambientes; y hay que remarcar que desde este punto de mira, en contraste con la obra de Pushkin, que se afirmó como poeta en un período de plena vigencia de la poesía, o al menos ahito todavía de los impulsos poéticos de los años precedentes, la obra de Lérmontov (como la de Tiutchev, dominada con mayor

facilidad por las circunstancias externas, por su menor acceso a un amplio público) se nos aparecen casi como un milagro. La poesía había pasado ya entonces a segundo plano, y la prosa, con Gogol y otros autores menores, dominaba en los ambientes culturales rusos. Su súbita muerte privó a Lérmontov de la posibilidad de proseguir su obra por los nuevos caminos, aportando al nuevo campo su energía y su capacidad. Estuvo, sin embargo, entre ambos; y si no pudo dejar huellas directas de su influencia, su personalidad permanece, junto a la de Gogol, con decisiva importancia para comprender el proceso de transformación del romanticismo en realismo.

Mijaíl Yúrevich Lérmontov nació en Moscú el 3 de octubre de 1814. El padre, un modesto oficial, descendía de una familia española aclimatada y naturalizada en Escocia, un miembro de la cual, de nombre Lermon, vino a Rusia, donde murió en 1634 dejando descendientes. En la casa paterna el futuro poeta no gozó de una niñez apacible, y se habituó pronto a la soledad. De temperamento melancólico, las circunstancias de la vida le obligaron a reconcentrarse cada vez más en sí mismo. Bien pronto se desarrolló en él la pasión por la Naturaleza, y un viaje al Cáucaso por razones de salud, dió a esa pasión nuevos impulsos. También muy tempranamente sintió la necesidad de escribir versos, alimentada por sus lecturas, en particular de Byron. Ingresó en 1830, a los dieciséis años, en la Universidad de Moscú, donde estuvo sólo dos años. En 1832 se trasladó con su abuela a Peterburgo, con la intención de proseguir los estudios de filología, que abandonó por la escuela militar. De Moscú se llevó, pese a su juventud, ricas experiencias literarias y sentimentales, muchos versos y el recuerdo de dos amores, uno desdeñado por Ekaterina Súsikova, que más tarde debía aparecer de nuevo fatalmente en su vida, y otro compartido por Varvara Lopúchina, el amor más profundo de Lérmontov, que acabó con la tristeza de la separación cuando la muchacha, cediendo a la imposición de sus padres, se casó dejando al poeta enamorado. En 1834 recibió el nombramiento de corneta en el Cuerpo de la Guardia, y Lérmontov con sus veinte años se arrojó, como Pushkin, a la vida mundana. Le faltó, sin embargo, lo que había salvado a Pushkin: el placer y la serenidad del abandono, seguido después por el llanto y el remordimiento. Entró Lérmontov en el mundo con la máscara del byroniano, dando exteriormente a la tristeza de espíritu un matiz de cinismo y menosprecio que no respondía a su verdadero temperamento. El episodio de su venganza contra la Sushkova, que cinco años antes había rechazado su amor, venganza basada en la difusión de una carta anónima que tendía a demostrar el amor de la joven por él, sólo puede explicarse merced a esa conducta falsa y a la violencia que Lérmontov se ejercía sobre sí mismo. Si todo esto se hubiera prolongado, sin duda habría sufrido la labor creadora del poeta; pero por fortuna, después de un breve período de in-

certidumbre, el arte agarró el timón. Entre 1835 y 1837 compuso, esbozó o pensó algunas de sus cosas mejores: *Meyri*, *El canto del zar Ivan Vasilievich* y *del mercader Kaláshnikov*, y *Un héroe de nuestro tiempo*. En 1837 la muerte de Pushkin representó para él una crisis. Bajo la impresión inmediata del dolor es-



M. Y. Lermontov

(De un retrato de K. A. Gorbunov)

cribió la famosa poesía lírica *En la muerte de Pushkin*, que le valió el arresto y el exilio en un regimiento de dragones con residencia en el Cáucaso. Su estancia en el Cáucaso no fué muy larga, pero le sirvió, primero de todo, para acrecer su fama de poeta, ya que se le había convertido en una víctima de la poesía, y en segundo lugar porque, usando sus mismas palabras, actuó sobre él como bálsamo, mandando al diablo el *spleen*, y excitando su corazón con nuevos impulsos. Después de un largo viaje para acudir a su nuevo destino en Nóvgorod Veliki, y una breve residencia en esta ciudad, Lermontov volvió en 1838 a Peterburgo. La vida mundana en la que se vió otra vez envuelto, en mayor grado todavía, dada su fama, ya no le satisfacía, pese a la atracción de los círculos literarios; su temperamento, hecho de menosprecio y tristeza, le empujaba hacia la soledad. Pero también en la soledad sentía una especie de necesidad instintiva de desafiar convencionalismos y mezquindades: así, la poesía *Primero de enero* fué interpretada por la sociedad petersburguesa como un reto a sus costumbres; sobrevino un incidente no del todo claro, que llevó a Lermontov a un duelo con el hijo del embajador francés De Barante, y a un nuevo exilio al Cáucaso en 1840. Los esfuerzos de su abuela para obtener gracia tuvieron como resultado sólo la concesión de tres meses de licencia, que el poeta pasó en Peterburgo brillantemente. Esperaba, aunque en vano, poder dejar el servicio, y tuvo que regresar al Cáucaso en un estado de abatimiento espiritual. Para vencerlo buscó alegría entre sus compañeros, y una broma suya ofendió a un camarada de armas, N. S. Martynov, que le desafió a duelo. El 15 de julio de 1841 una bala le quitaba la vida.

Fuó demasiado breve la vida de Lermontov, y mucho más todavía el período en que se le conoció como poeta (empezó a publicar sus cosas en 1835, y después de una primera recopilación en un volumen de una serie escogida de líricas y poemas, y de *Un héroe de nuestro tiempo* en 1840, no publicó casi nada más) para que fuese posible una influencia suya directa sobre la literatura rusa en la época misma en que escribió. Su fama, aún teniendo relámpagos vivísimos, no alcanzó los límites previsibles de haber él vivido, y si después de su muerte, al correr de los años, fué creciendo, no siempre lo hizo en relación con el valor efectivo de su poesía, pues de su nutrida cosecha muchas obras las dejó sin revisar, y en las sucesivas ediciones nunca se ha señalado decisivamente una clara diferencia entre la producción juvenil repudiada o todavía no refundida por Lermontov, y la producción verdaderamente madura desde el punto de vista artístico.

Es sin duda característica en la poesía lermontoviana de tono lírico, una duplicidad espiritual, una especie de alternancia entre momentos de plena y absoluta sinceridad, con otros en los cuales el poeta, buscándose tal vez a sí mismo, adopta actitudes ambiguas e insinceras. Esta duplicidad se anuncia ya en las poesías de la adolescencia (*Plegaria*, *La gloria*, *Mi demonio*), en las que son harto escasos los momentos de objetivación, pese a que el autor intuya que la poesía ni puede ni debe ser solamente un desahogo primario y personal, sino la universalización de los anhelos del espíritu. Tal intuición tiene con frecuencia más que un carácter de universalidad, un matiz abstracto que casi nunca puede señalarse en Pushkin. En los poemas breves siguió Lermontov más de cerca que en la lírica el ejemplo pushkiniano (*Los circasianos*, *El prisionero del Cáucaso*, *El Corsario*, *Los dos hermanos*, y otros)—aun tratándose, empero, de tentativas y no de verdaderas creaciones—si se prescinde de la poesía *El ángel*, escrita en 1832, con la que puede cerrarse el período de adolescencia del poeta, como una promesa de ulterior desarrollo sobre la senda de la universalización, no seguida después. *El ángel*, sea por su inspiración con-

ceptual (el origen divino de las aspiraciones ideales innatas en el alma humana), o por su perfección formal, constituye tal vez la obra maestra de la lírica romántica rusa. En el desarrollo de la lírica lermontoviana, que en el segundo período de actividad del poeta (desde 1832 a su muerte) cedió el primer puesto, al menos en apariencia, a la épica, se presentan de nuevo algunos momentos de análoga objetivación artística (*En la muerte de Pushkin*, *El poeta*, *Meditación*, y también en el grupo de las llamadas poesías de inspiración oriental, *Al Kazbék*, *El puñal*, *Las tres palmeras*, *Los dones del Terek*, etc.), pero en la mayoría de los casos el autor se mueve únicamente en torno a sí mismo. El tránsito a la madurez espiritual y artística se nota cuando Lermontov pasa del impulso emotivo espontáneo y de la tendencia a disimularlo con artificios, a una concentración íntima:

No quiero que el mundo sepa
mi secreta historia,
cómo he amado
por qué he sufrido.
de lo que sólo son jueces Dios y mi conciencia.

Esta reconcentración sobre sí mismo no implicó una nueva actitud del poeta ante el mundo circundante, ni una merma de aquel sentimiento de fastidio y desprecio por la «plebe», que podría hacer pensar en la típica postura pushkiniana sobre la misión del poeta; para Lermontov fué un reflejo de las formas byronianas, adoptadas para expresar su innata inquietud espiritual:

¿A qué fin, en la ingrata multitud,
he de suscitar contra mí ira y odio?
¿Por qué llaman hipócrita injuria
mis palabras proféticas?

Pero la idea de callar era irrealizable para el espíritu de un Lermontov inclinado hacia la rebeldía, y hacia la rebeldía voluntariamente provocada; las dos poesías más notables a este respecto, *En la muerte de Pushkin* y *Meditación*, prueban lo dicho. *En la muerte de Pushkin* constituye tal vez la acusación más violenta que jamás se haya escrito contra la vulgaridad de la «plebe» (en el sentido pushkiniano de oposición al poeta) y en defensa de la grandeza de la poesía. *Meditación* es una

especie de examen de conciencia de la generación de Lermontov, hecho a través del poeta como acusador:

¡Con tristeza miro a nuestra generación!
Su porvenir, o está vacío, o es oscuro;
entretanto, bajo el peso del conocimiento o de la duda,
envejecerá sumida en la inercia.
Salidos apenas de la cuna, nos ahogan
los errores de los padres y su torpe inteligencia,
y la vida nos oprime, como un monótono camino sin
[meta.

Si la poesía *En la muerte de Pushkin* despertó la ira de los círculos aristocráticos y de todo aquel mundo de frívolos y de chismosos, sobre los que Lermontov cargaba la culpa del trágico fin de Pushkin, *Meditación*, del año siguiente (1838), suscitó la hostilidad de aquellos elementos que con su sacrificio y su fe anunciaban un nuevo porvenir. No sin razón, Herzen, en una semblanza de Lermontov y Pushkin, señalaba la mudanza acaecida a la generación inmediata a 1825, y decía que mientras Pushkin, a menudo triste y descontento, ofendido e indignado, hallábase sin embargo dispuesto siempre a una conciliación, Lermontov habíase entregado a la desesperanza, al antagonismo negativo más absoluto, hasta tal punto que no sólo no buscó un camino de salida, sino que ni siquiera era capaz de imaginarlo. Es este un juicio de carácter políticosocial, pero válido también desde el punto de mira artístico, por ejemplo en el distinto género de inspiración que ambos poetas encontraron en la Naturaleza. Para Pushkin, motivo de serenidad, exento de todo simbolismo; para Lermontov en la mayoría de los casos imagen simbólica de la propia soledad, de su melancolía y su nostalgia (*El pino silvestre*, *La roca*, *La hoja de encina*, *Nubes*, etc.) y sólo raras veces motivo de contemplación (con obras perfectas en ese aspecto: *Salgo solo sobre el camino*, *Cuando ondea el amarillo campo de trigo*, etcétera).

Demasiado inquieto por su demonio íntimo, Lermontov no podía ser un poeta cívico y social; no obstante lo intentó en las poesías *En la muerte de Pushkin* y en *Meditación*, y también en *Primero de enero* (1840), donde resuenan notas cívicas evidentes y eficaces; en cuanto a la eficacia, lo mismo puede decirse de las

liricas que invitan a la rebelión (*Adiós, misera Rusia, Predicción*) y a la independencia (*Por qué no soy un pájaro*) y otras similares. Pese a algunos momentos felices, el tono general, dado el punto de partida demasiado abstracto, suena como algo oratorio y el *pathos* aparece enfático y exagerado. El contraste con Pushkin, cantor de ideales cívicos (en *Libertad, A Chadaev, El campo, El puñal, Embajada en Siberia*) es desfavorable a Lermontov. Únicamente cuando la lírica se transforma en relato, como en la famosísima *Borodinó* (en el aniversario de la gran batalla en la guerra contra Napoleón) el tono adquiere de nuevo su equilibrio. Esto explica el hecho de que, una vez abandonada la pura imitación byroniana, Lermontov lograra óptimos resultados en los poemas sobre los que (además de la lírica posterior a 1837) descansa su fama: el *Canto del zar Iván Vasilievich, del joven «opríchnik»* y del osado mercader *Kaláshnikov*, y los dos poemas *El demonio* y *Mcyri*, estos últimos madurados durante largo tiempo (del *Demonio* Lermontov hizo cinco versiones, y la última, de 1839, la dejó también inédita).

El problema de las relaciones entre la épica y la lírica lermontovianas se cuenta entre los más interesantes en la exégesis de su obra, representando la épica en sus varias formas el medio más directo de objetivar la inspiración poética. Como hemos dicho, en Lermontov el esfuerzo de objetivación fué mínimo; en el fondo sólo en el *Canto del zar Iván Vasilievich* puede decirse que está logrado. En *Mcyri* y en el *Demonio* nos encontramos, en cambio, con una transfiguración épica de impulsos líricos. Lermontov había ya seguido el mismo proceso en el poema juvenil *Sashka*, en el cual se tiene al principio la impresión de que el tono byroniano refleja la influencia del Pushkin del *Onegin*, y que después aparece abandonado a favor del tono del *Don Juan*, con una acentuación del elemento escabroso, más realista que romántico. (Al estilo de Pushkin hay que referir, en cambio, el breve relato *La mujer del cajero*, escrito en las estrofas del *Onegin* y muy similar al pushkiniano, *El conde Nulin*.)

La diferencia que hemos señalado entre el *Canto del zar Iván Vasilievich* y los otros dos

grandes poemas, puede explicarse con el intento de Lermontov de servirse, al menos como fondo, de la poesía épico-histórica popular. Ya en un poema de menor altura, *El boyardo Orsha*, el autor quiso reproducir el matiz popular, pero la influencia byroniana fué la dominante. Cuando empezó el nuevo poema, Byron estaba ya superado, y la historia del mercader Kaláshnikov, que para vengar la ofensa hecha a su mujer mata al osado guerrero del zar, Kiribéevich, y que, condenado a muerte, lleva consigo hasta la tumba el secreto del móvil de su acción, que sólo revelará a Dios, constituye como tema un asunto de puro espíritu romántico, pero en estilo es una realización admirable de la forma y del *pathos* de los relatos versificados del pueblo, con una perfecta reconstrucción de ambiente. El *Canto del zar Iván Vasilievich* es la obra de Lermontov en la cual, en mayor grado que en cualquiera otra, el poeta reveló su capacidad para salir del círculo egocéntrico de sus sentimientos y de su visión del mundo. En cambio, su personalidad se volcó por entero en el *Demonio* y en *Mcyri*, ambos (como el drama *Maskarád*) obras realmente líricas con temas romántico-byronianos. Sobre el *Demonio*, Lermontov trabajó casi diez años, y no lo vió publicado, entre otras razones porque, al parecer, en la historia del ángel caído que se enamora de una mortal la censura hubiera percibido un matiz antirreligioso. El poema circuló manuscrito, y tuvo un éxito análogo al de los «poemas meridionales» de Pushkin, debido a la soltura y musicalidad del verso. No es injusto ver en la nostalgia por el ideal y en la sed de libertad del «renegado de Dios», una profesión de fe de Lermontov, la proyección en un plano artístico de la personalidad del poeta, y en particular de algunos momentos de su vida: el puro amor por Varvara Lopúchina y el entusiasmo por la grandeza del Cáucaso, capaz de sugerir las más profundas intuiciones sobre la naturaleza del bien y del mal en el espíritu humano. Prescindiendo de los juicios ajenos al arte, de acuerdo con los cuales el poema lermontoviano fué considerado obra herética, o documento social reaccionario, *El Demonio* ofrece también algunas reservas desde el pun-

to de mira artístico: por una parte la defectuosa arquitectura, con el abuso del Demonio explicándose en un continuo monólogo, por otra la vaguedad de su misma figura, vacilando entre una excesiva idealización y un exagerado apego a la vida terrena. Probablemente la superación de la influencia byroniana (*Cain y Cielo y tierra*) a través de la de Vigny (el misterio *Eloa*) contribuyó a esa vaguedad. De todas formas los defectos que podríamos llamar conceptuales, quedan en segundo plano frente a la riqueza de la inspiración y la musicalidad del verso. (Es de notar respecto a la influencia lermontoviana, o al menos por los ecos que despertó su poesía, que *El Demonio* ha servido de esbozo para una ópera de Rubinstein, a las ilustraciones entre románticas y decadentes de Vrubel, y a motivos desarrollados por poetas modernos como Blok y Pasternák).

Observaciones análogas pueden hacerse a propósito de *Mcyri* (el novicio), reflejo también de la personalidad del poeta. En mayor medida todavía que la figura del Demonio, responde a ella la del novicio, un jovencito circasiano que, recogido en un monasterio, huye porque no puede sufrir la ausencia de libertad, y volviendo al fin después de un largo y tormentoso peregrinaje, cuenta la historia de su alma al monje que le asiste antes de expirar. Habían sido suficientes tres días para que su alma reconquistase el sentido de la vida libre, descubriendo sus íntimos lazos con la vida de la naturaleza salvaje, de la que le habían tenido alejado los años de monasterio. Esa comunión de su existencia con la de la Naturaleza, es la nota predominante en el poema, en el cual se suceden las descripciones de labios del joven moribundo, alternándose con el relato de dos episodios de la fuga: el encuentro con la georgiana que acude cantando a coger agua al arroyo, y que le hace sentir la dulzura de un sentimiento desconocido pero poderoso; y la lucha con la pantera, de la que sale vencedor pero herido de muerte. *Mcyri* es una variante del motivo romántico de los sufrimientos de una vida joven en la soledad moral y en la cárcel física, pero fué también un profundo grito del espíritu de Lermontov frente a su vida real.

Lermontov hizo algunas tentativas teatrales, y su resultado lo constituyen varios dramas: *Los españoles*, *Menschen und Leidenschaften*, *Un hombre extraño*, *Los dos hermanos*, *Un baile de máscaras*, de los cuales sólo el último fué llevado a la escena. Si en los cuatro primeros puede advertirse el fruto de un fuerte interés por Schiller, en *Un baile de máscaras* (1834) es harto evidente el propósito del autor de tender un lazo espiritual, a través de su personaje, con *¡Qué desgracia el ingenio!* de Griboiedov. Arbenin está emparentado con el héroe griboedoviano Chacki, del mismo modo que estaba emparentado con él Lermontov mismo, siempre descontento del mundo circundante. La trama no tiene, en cambio, nada de común con la del drama de Griboiedov, y el tono ya romántico de suyo (la venganza del héroe que mata a su mujer, porque merced a un complicado equívoco la cree culpable de adulterio, y que después descubre su inocencia y se vuelve loco) se transforma en más romántico todavía con la presencia de un personaje misterioso al que se podría atribuir la función de conciencia del protagonista, si semejante procedimiento simbólico a lo Andreev no fuera extraño a la literatura del tiempo. De todas formas el misterioso personaje posee rasgos análogos a los del héroe, y lo que importa más, a los de su autor:

Lo he abandonado todo desde aquel momento:
las mujeres y el amor, la serenidad de los años jóvenes,
las dulces fantasías y las dulces emociones;
y un nuevo mundo se me ha abierto en este mundo:
un mundo de nuevas y extrañas sensaciones,
el mundo de los hombres exilados de la sociedad,
de los espíritus orgullosos y de las pasiones glaciales
y de los atrayentes dolores.

Ya nos hemos referido al elemento realista en la poesía de Lermontov a propósito de *Sashka* y de *Borodinó*; no lo hemos hecho respecto al *Canto del zar Iván Vasilievich* porque se halla implícito en los materiales populares que constituyen su base. El elemento realista tendía en Lermontov a acentuarse, pero es imposible decir si hubiera llegado con el tiempo a superar la primaria y fundamental posición romántica, convirtiéndole como parte de la crítica admite en un verdadero poeta realista. Poesías como *El testamento* y breves

poemas como *Valerik* («carta en verso» en la que se describe una batalla contra los montañeses caucásicos) apoyan la citada hipótesis, en mayor grado tal vez que la novela en prosa *Un héroe de nuestro tiempo*.

Realista en el sentido psicológico (de un realismo subjetivo, distinto del de Pushkin en los *Relatos de Belkin* y en *La hija del capitán*) en el *Valerik* puede verse también una anticipación de la serenidad épica de las escenas militares de *Guerra y paz* de Tolstoi.

El gran mérito de Lermontov como autor de los cinco cuentos que en 1840 aparecieron bajo el título *Un héroe de nuestro tiempo*, fué el haber comprendido la necesidad de transferir el centro de la creación en prosa desde el campo puramente externo del relato de la realidad, al campo interior del análisis de los sentimientos. La prosa rusa daba de esa suerte un gran paso adelante. Probablemente esto debióse también a que el punto de partida no fué la prosa narrativa del Karamzín sentimentalista, ni la de los diversos escritores del primer romanticismo, sino la de los *Relatos de Belkin* y de *La hija del capitán* de Pushkin. Pero en particular el hecho fué una consecuencia del procedimiento seguido por Lermontov — consciente o quizá no, ya que es difícil decirlo — al transferir el autoanálisis de su poesía más íntima y personal, al análisis de los protagonistas de los cuentos. Si tal procedimiento se hubiera limitado a Péchorin, el héroe en torno al cual, y por obra del cual los cinco relatos forman una unidad, la cosa hubiese tenido una importancia relativa, dada la identidad del romanticismo del personaje con el del autor; pero el procedimiento se cumple no sólo en Péchorin, sino que desde él se extiende y se ahonda en la pintura de los demás protagonistas, de suerte que puede decirse que se trató de una realización artística sin precedentes. Los episodios que forman el contenido de los cinco cuentos (*Bela*, *Maksím Maksimovich*, *Taman*, *La princesa Mary* y *El fatalista*) quedan en segundo plano, con sus asuntos más o menos románticos, frente a la descripción de las reacciones de cada uno de los personajes ante sus respectivas vicisitudes; se diría que el escritor gusta de narrar tales vicisitudes para

tener el pretexto de analizar esas reacciones particulares, reuniéndolas en un personaje central que es la causa y sufre las consecuencias. Desde este punto de vista se echa de ver en la arquitectura lermontoviana que existe una excesiva preocupación por justificar los distintos lazos de unión con el personaje central, que concluye por aparecer como tal sólo merced a la idea preconcebida del autor. Sin embargo, todo esto hállase superado en la transfiguración artística; y si la generación de Lermontov vió en *Un héroe de nuestro tiempo* el espejo de su propia alma, fué gracias al arte del escritor, y no a su propósito de poner de relieve virtudes y defectos con ropaje documental. Figuras como la de Maksím Maksimovich, admirable retrato de un hombre al que la dureza de la vida no ha privado ni de la delicadeza de sentimientos ni de la sinceridad de conducta, son inolvidables. *Un héroe de nuestro tiempo* constituye toda una galería de tipos, muy de su época en sus reacciones, pero de un valor universal en su naturaleza psicológica (el romántico Gushnicki y las tres figuras femeninas, Bela, Mary y Vera). El arte de Lermontov, ya tan límpido y plástico en el *Canto del zar Iván Vasílievich* y en los dos poemas *El Demonio* y *Meyri*, vuélvese en la prosa todavía más plástico y lúcido. Y en la prosa penetra y se aposenta en toda su plenitud una cualidad que podríamos denominar el carácter «pictórico» del estilo lírico lermontoviano, al que se debe que sus poesías impresionaran a sus lectores con mayor facilidad aún que las de Pushkin, quedando impresas en su memoria. Ciertamente que tal «pictoricidad» tuvo en sus primeros tiempos un matiz casi retórico, pero con el tiempo fué disminuyendo a favor de la sencillez, ayudada por un conocimiento tan perfecto del idioma como medio de expresión de los nuevos materiales introducidos en la creación artística, que puede reputarse superior al de Pushkin, y modelo de la literatura rusa posterior.

BIBLIOGRAFÍA

EDICIONES:

- Polnoe sobranie sochinenii Lermontova*, a cargo de P. Viskovatov, Moscú, 1891, seis vols. con amplia bibliografía en el III.
Idem., a cargo de A. I. Uvedenski, P., 1891, volúmenes cuatro.