



UGR

Universidad
de Granada

Tesis Doctoral

**LA TRADICIÓN CLÁSICA EN EL TEATRO
PAMPSIQUE DE LEÓNIDAS ANDRÉIEV**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DE DOCTOR

PRESENTADA POR:

Mario Cobos Benítez

Directores:

Natalia Arséntieva

Enrique Quero Gervilla

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Filología Griega

Área de Filología Eslava

Granada, Junio de 2017

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autor: Mario Cobos Benítez

ISBN: 978-84-9163-495-9

URI: <http://hdl.handle.net/10481/48300>

A Lina y a Aristeo

A mis tutores

A Natalia Arséntieva

A Enrique Quero

ÍNDICE

Introducción	8
---------------------------	---

CAPÍTULO I

El legado grecorromano en la cultura rusa finisecular y sus huellas en la obra de Andréiev: consideraciones previas	23
--	----

1.1. EL CONCEPTO DE LA TRADICIÓN CLÁSICA.....	24
1.2. LA ENSEÑANZA DE LOS CONTENIDOS CLÁSICOS EN LA FORMACIÓN DE ANDRÉIEV.....	27
1.2.1. El latín y el griego en el sistema educativo ruso en la juventud de Andréiev.....	27
1.2.2. Las frases y palabras en latín en la obra de L. Andreiev como reflejo de su erudición y capacidad creativa.....	29
1.3. EL LEGADO DE GRECIA Y ROMA EN LA CULTURA MODERNISTA RUSA.....	33
1.4. TESTIMONIOS DE ANDRÉIEV SOBRE LA CULTURA CLÁSICA.....	38
1.4.1. Narrativa.....	38
1.4.2. Viajes a Roma y otros testimonios.....	41
1.5. CONCLUSIONES.....	42

CAPÍTULO II

Tradición Clásica en el pensamiento estético de Andreiev expresionista en el contexto literario de su tiempo	43
---	----

2.0. INTRODUCCIÓN.....	44
2.1. LA TRADICIÓN CLÁSICA EN EL ÁMBITO CULTURAL RUSO DEL XIX Y PRINCIPIOS DEL XX.....	44
2.1.1. Clasicismo y romanticismo.....	44
2.1.2. Corriente estética en el clasicismo del siglo XIX.....	47
2.1.3. Transición del modernismo al postmodernismo (expresionismo) en base al Renacimiento de la estética antigua.....	49
2.1.4. La mitologización del simbolismo y la Antigüedad.....	50
2.2. ¿SIMBOLISMO O EXPRESIONISMO? EL PROBLEMA DEL MÉTODO ARTÍSTICO DE ANDRÉIEV.....	54
2.2.1. El método artístico de L. Andréiev en la crítica extranjera.....	54
2.2.2. La crítica rusa sobre la estética de Andréiev.....	57
2.2.3. Leonidas Andreiev: expresionista.....	59
2.2.4. Diferencia del realismo. Dos planos de la existencia.....	60
2.2.5. Diferencia del modernismo (simbolismo e impresionismo).....	61
2.2.6. “Verfall und Triumph” como el método expresionista de la representación de la realidad.....	65
2.2.7. Poética irracional y racional. Combinación de un idealismo con la más destructora ironía.....	66
2.3. DRAMATURGIA DEL EXPRESIONISMO EN EL ARTE DE ANDREIEV Y SU GÉNESIS ANTIGUA.....	67
2.3.1. Premisas metafísicas del expresionismo teatral.....	67
2.3.2. El teatro griego como modelo de inspiración. Tradiciones del teatro épico en el drama expresionista.....	69
2.3.3. “ <i>Vida del Hombre</i> ” o el misterio del revés.....	72
2.3.4. Los nihilistas y la conciencia nihilista en el drama expresionista.....	74
2.4. EL TEATRO PAMPSIQUE EN TEORÍA Y PRÁCTICA DE L. ANDRÉIEV.....	75
2.4.1. Andréiev sobre la falta de la verdad psicológica en la dramaturgia de su tiempo.....	75

2.4.2. Principios del nuevo drama “psicológico”.....	78
2.4.3. Los elementos de la dramaturgia antigua en la creación del teatro psicológico: el psicologismo del coro.....	79
2.4.4. Pampsiquismo como categoría estético-filosófica renacentista.....	81
2.4.5. Chéjov, precursor del pampsiquismo.....	84
2.4.6. “El teatro de las almas”.....	85
2.4.7. El drama psicológico existencial.....	86
2.4.8. El drama expresionista.....	87
2.5. <i>LAS BELLAS SABINAS</i> : UNA COMEDIA DE TEMA CLÁSICO.....	89
2.6. CONCLUSIONES.....	95

CAPÍTULO III

Los modelos clásicos en el cronotopo, la configuración del personaje y la técnica compositiva.....97

3.0. LOS MODELOS CLÁSICOS COMO INSPIRACIÓN DE LAS POÉTICAS EXPRESIONISTAS EN EL TEATRO PAMPSIQUE.....	99
3.1. LA EXPRESIÓN SIMBÓLICA DE LAS IMÁGENES ESPACIALES.....	102
3.1.1. La dimensión cósmica del espacio.....	104
3.1.2. Espacio exterior.....	107
3.1.2.1. Espacios de la oscuridad.....	107
a) El abismo como espacio externo.....	107
b) El abismo como mal moral.....	109
3.1.2.2. Espacio luminoso o iluminado.....	109
a) Paisajes idílicos: alma universal.....	110
b) Espacio tautumárgico.....	111
3.1.2.3. Espacios conectores.....	113
a) Paisajes siniestros.....	113
b) Paisajes benévolos.....	114
3.1.2.4. Paisajes neutros.....	114
3.1.3. Espacio interior.....	114
3.1.3.1. Espacio de clausura.....	115
a) La torre o el castillo como edificio.....	115
b) Alma-enclaustrada.....	116
3.1.3.2. Espacio de apertura.....	116
a) Vanos en la construcción.....	116
b) Alma-liberadora.....	117
3.2. LA EXPRESIÓN SIMBÓLICA DE LAS IMÁGENES TEMPORALES.....	117
3.2.1. Tiempo finito.....	117
a) Día.....	118
b) Noche.....	118
c) Crepúsculo.....	119
d) Instrumentos medidores del tiempo.....	119
e) Círculo.....	120
f) Sueño.....	120
3.2.2. Ausencia de tiempo.....	122
3.2.3. Tiempo infinito.....	122
a) La inmortalidad del fuego.....	122
3.3. LA EXPRESIÓN SIMBÓLICA DEL “DRAMATIS PERSONAE” EN EL PARADIGMA PAMPSIQUISTA.....	123
3.3.1. Retrato psicológico: Mecanismos de confección de los personajes del teatro pampsique.....	126
a) Descripción psicológica.....	127
b) Mitologización.....	127

c) Caracterización desde la perspectiva neoplatónica.....	128
d) Caracterización desde la perspectiva nietzschiana: dionisíacos-apolíneos.....	130
3.3.1.1. Expresividad.....	130
a) Apelación a las emociones del espectador, la máxima expresión.....	131
3.3.1.2. Carácter grotesco.....	131
a) Intensidad en las formas.....	133
b) Interpretación de los personajes en el estilo de marionetas.....	133
c) Disfraz, maquillaje y máscara.....	133
d) Usos metafóricos de la caricatura.....	135
e) Efectos alucinógenos en la caracterización de los personajes.....	136
f) Risa.....	137
3.3.1.3. Irrelevancia en la caracterización de la psique.....	137
3.3.1.4. Prosopografía.....	137
a) Canon belleza clásica.....	138
3.3.1.5. Simbolismo.....	138
a) Personajes zoomórficos: simbolismo animal.....	139
b) Juego pictórico de contrastes.....	140
3.3.2. Tipología de los personajes.....	140
a) Consideraciones generales.....	140
b) Héros: Hijos de la eternidad.....	142
c) Personajes mitológicos.....	143
d) Figuras alegóricas.....	145
e) Dioses y poderes malignos disfrazados.....	146
f) Tejedoras o intérpretes del destino.....	148
g) Alusiones a personajes antiguos.....	148
h) Personajes caracterizados por su interior.....	149
- Personaje-intelecto.....	149
- Personaje-instinto.....	150
i) Mensajeros: personajes visionarios.....	150
j) Personajes-corales.....	151
k) Personajes que representan condición social.....	154
3.4. ELEMENTOS ESTRUCTURALES DEL TEATRO DEL ALMA: SINCRETISMO ARTÍSTICO DEL DISCURSO DRAMÁTICO.....	155
3.4.0. Consideraciones generales.....	155
3.4.1. El sentido ceremonial o ritual.....	158
3.4.2. Discurso visual: cromatismo de las imágenes.....	162
a) Contraste en las imágenes.....	162
b) Significación anímica de los colores.....	165
c) Constitución del espacio del acto escénico.....	167
3.4.3. Discurso cineoacústico.....	167
a) Baile.....	168
b) Música.....	170
3.4.4. Discurso verbal: lirismo y formas de elocución: diálogo platónico y monólogo.....	171
a) Lirismo.....	171
b) Métodos de expresividad retórica: formas de expresión comunicativa.....	173
c) Formas extralingüísticas, privación del habla: pausa y silencio.....	174
d) Formas de elocución (diálogo y monólogo).....	174
3.4.5. La narración inserta: alusiones directas e indirectas a la tradición clásica.....	178
3.5. CONCLUSIONES.....	181

CAPÍTULO IV

El sentido de lo trágico y dramático en sus conflictos teatrales.....	183
--	------------

4.1. EL SENTIDO DE LO TRÁGICO Y DRAMÁTICO EN EL TEATRO DE ANDRÉIEV.....	184
4.2. TIPOS DE CONFLICTOS TRÁGICOS Y DRAMÁTICOS: CRITERIOS DE CLASIFICACIÓN... 189	
4.2.1. Conflictos externos.....	191
4.2.1.1. Conflictos externos metafísicos.....	191
a) Combate entre la armonía y el caos, de los valores sublimes del alma contra el mal del mundo (<i>Hacia las estrellas</i>).....	191
b) Combate entre el héroe y el mal (<i>Sansón encadenado</i>).....	195
c) Conflicto entre la <i>hybris</i> y el <i>nomos</i> divino (<i>Anatema</i>).....	196
d) Conflicto entre el <i>socium</i> y el mal social (<i>Rey Hambre</i>).....	199
e) Conflicto entre hombre y el <i>nomos</i> maligno (<i>Vida de hombre</i>).....	204
f) Conflicto del hombre y la “Nada” (<i>Requiem</i>).....	212
4.2.1.2. Conflictos externos reales.....	213
a) El héroe y el enemigo histórico (<i>Rey, ley y libertad</i>).....	214
b) El alma bella-la sociedad corrupta (<i>El profesor Storitsin</i>).....	214
c) <i>Hybris</i> -sumisión a la norma. (<i>Anfisa</i>).....	216
d) Hombre nuevo-colectividad. (<i>Savva-ignis sanat</i>).....	217
4.2.2. Conflictos internos.....	226
4.2.2.1. Conflictos internos metafísicos.....	226
a) La caída moral como fusión con el caos. (<i>Océano</i>).....	227
b) El alma se enfrenta al Caos y el mal moral (<i>Mascaras Negras</i>).....	230
4.2.2.2. Conflictos internos reales.....	232
a) Crisis de pensamiento (<i>Pensamiento</i>).....	233
b) Crisis de identidad (<i>Ekaterina Ivanovna</i>).....	234
c) Crisis existencial (<i>El vals de los perros</i>).....	247
4.3. CONCLUSIONES.....	253

CAPÍTULO V

El mito clásico y helenístico en <i>La Desconocida</i> de A. Blok y <i>El que recibe las bofetadas</i> de L. Andréiev.....	255
---	------------

5.1. EL MITO EN LA OBRA DE BLOK Y ANDRÉIEV: HACIA UN ANÁLISIS COMPARADO DE LA DESCONOCIDA DE BLOK Y EL QUE RECIBE LAS BOFETADAS DE ANDRÉIEV.....	256
5.2. PROTAGONISTAS.....	260
5.3. LA CONCEPCIÓN DE LO SAGRADO FEMENINO EN ANDRÉIEV Y BLOK.....	262
5.3.1. Consuelo como Afrodita y Psique.....	264
5.3.2. El rito teúrgico y la misión soteriológica fallida de la Estrella.....	267
5.4. EL DESENLAZADO INDEFINIDO EN <i>LA DESCONOCIDA</i>	269
5.5. LA METEMPSICOSIS Y LA MISIÓN SOTERIOLOGICA DE CONSUELO, TAMBIÉN FALLIDA.....	270
5.5.1. El <i>hieros gamos</i> profanado.....	271
5.5.2. La misión soteriológica de “Tot”.....	274
5.6. EL RAPTO COMO RESOLUCIÓN DEL CONFLICTO EN <i>EL QUE RECIBE LAS BOFETADAS</i>	275
5.7. PERSONAJES SECUNDARIOS.....	276
5.8. CRONOTOPO.....	281
5.9. CONCLUSIONES.....	284

CONCLUSIONES FINALES.....	287
---------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA.....	293
-------------------	-----

INTRODUCCIÓN

Великая загадка - человек и его жизнь
(*Es un gran acertijo: el hombre y su vida*)

Л.Андреев

Leónidas Nikoláievich Andréiev, nacido en 1871 en Oriol¹ (Rusia), es un escritor y dramaturgo finisecular ruso de una creatividad inusual, cuyos textos siguen sorprendiendo por su modernidad y originalidad. Gozó de gran prestigio en vida por parte de la crítica y de escritores rusos contemporáneos como Tolstoy, Chéjov o Gorki por sus relatos y novelas cortas: *La risa roja* (1904), *Judas Iscariote*, (1907), el relato de *Los siete ahorcados* (1908), *Sachka Yegulev* (1911) o su novela inconclusa *El diario de Satanás* (1919), que le propiciaron su consagración y reconocimiento no sólo en Rusia sino también en el ámbito internacional, donde fueron pronto traducidas. Actualmente algunas de estas obras célebres se siguen reeditando en España².

Sus piezas teatrales fueron igualmente todo un éxito, creaban una expectación inusitada por lo novedoso y provocador de los dilemas dramáticos que llevaba a escena, pero fundamentalmente porque estaban bien confeccionadas. Posiblemente, como afirma Slonim (1965:122), entre 1907 y 1914 llegó a ser el dramaturgo más popular de Rusia. Murió en 1919 en Mustamäki, Finlandia. La prensa española del momento se hizo eco de la noticia³, lo que constata la notoriedad de este escritor en nuestro país, al que llegaron incluso a comparar con Chéjov. A pesar de su prematura muerte con apenas

¹ Oriol, ciudad situada a unos 330 kms aproximadamente al sur de Moscú, fue la cuna de otro magnífico escritor ruso: Iván S. Turguéniev (1818-1883)

² Actualmente es posible encontrar en las librerías las siguientes obras de Andréiev: *Sascha Yegulev* *Historia de un asesino* (2015), *El diario de Satán y Dies Irae* –colección de relatos cortos- (2014), todas de la Editorial Eneida, *Los espectros* (2008) de Ed. El Acantilado, *Los siete ahorcados* (2007), de la editorial Olivo Azul o *Risa Roja* (2005) de El Nadir Ediciones. Algunos de sus relatos forman parte de alguna colección junto con otros literatos de categoría universal.

³ Cf. El diario *La correspondencia de España* en primera página se expresa en la nota necrológica referida al escritor, en estos términos: “en unión a Gorki personificaba a la joven Literatura de Rusia”; del mismo modo el diario *La Época* recogía en su obituario la noticia donde Andréiev era calificado de “superior a Korolenko, Chéjov y Kuprin”.

cuarenta y ocho años, fue un autor prolífico, llegando a escribir casi una treintena de piezas teatrales. Paulatinamente su popularidad se fue diluyendo en el tiempo –incluso en vida- hasta llegar a su olvido (Zuñiga, 2003).

En los últimos años de la segunda década del siglo XX, Andréiev, una vez truncada la difusión literaria de su obra, se encontraba confinado y aislado en su casa de Finlandia, emergente estado ya independizado del Imperio Ruso. El dramaturgo comentaba de manera irónica sus últimos pensamientos a su editor americano Herman Bernstein (1922). En esa entrevista se transcribe la confidencialidad de las palabras de nuestro escritor sobre el fin de la Primera Guerra Mundial y la victoria de los Aliados. Tal vez en esas postreras confesiones se anida el pensamiento que se fue gestando durante toda su vida y que de una u otra manera plasmó en su obra, siempre en profundo proceso de experimentación. Recurre nuestro autor a las sombras de una mano que no puede pertenecer al ser humano y que limita su existencia. De esta forma sintetiza el escritor sus reflexiones sobre la visión de lo que acontecía en un mundo que - tras las consecuencias desoladoras de la guerra- al igual que su propia vida se desmoronaba y curiosamente Andréiev en su explicación aludía de manera satírica al legado clásico:

“I painfully realize the limitations of my human mind; I really feel as if I were a shopkeeper on whose counter *Jupiter* has been thrown down, and as if I were asked to weigh it (...). Even now there is a single shopkeeper near me who does not put *Saturn* on his scales instead of cabbage”. (Bernstein, 1922)

El autor es consciente de la limitación del ser humano, que en la cotidianidad no sabe apreciar la magnitud de la religiosidad.

¿Por qué utilizaba en un lenguaje metafórico, imágenes del universo grecolatino? ¿Era algo casual? Tal vez como un dato puntual y descontextualizado así lo pareciera. Sin embargo tras una lectura sosegada de sus obras y sus testimonios, no son infrecuentes esos destellos de retorno a lo clásico de una forma más o menos explícita. Ese fue el primer indicio para adentrarme en su literatura desde este prisma. Indagué sobre estudios que hubiesen valorado el impacto y la influencia de los contenidos de la denominada tradición clásica en sus textos dramáticos. Muy de manera complementaria y esporádica,

se recurría a ellos como soporte de algún planteamiento argumental de mayor calado. La posibilidad de realizar un estudio de mayor profundidad se me antojaba atractiva y novedosa.

Al igual que quien sería su modelo, Antón Chéjov, que sabría amoldar la textura de su lenguaje a la universalidad de la simbología, y como él, Andréiev comprendió la necesidad de trasladar su inquietud artística desde sus cuentos, relatos y novelas al género de la representación. Pero, ¿por qué además de expresar opiniones y refugiarse en la narrativa, se dedicó también al teatro? ¿Es esto algo marginal? ¿Fue este género un medio adecuado para su empresa artística? Permítanme que para responder a estas preguntas, hagamos un uso metafórico tan del gusto del autor en otro guiño a la tradición clásica: me propongo tirar del hilo como aquél con el que Ariadna (que para mi no es sino el mero lazo de la tradición clásica) ayudó a Teseo (el lector) a entrar y luego salir del laberinto (ese universo literario de Andréiev) tras derrotar al Minotauro (tal vez la simbiosis de los monstruos de la metafísica del autor ruso). Deseo igualmente que el lector torne en blancas las oscuras velas del navío de la comprensión con las que surca las profundas aguas del pensamiento de Andréiev, con el fin de haber cumplido su cometido.

Durante largo tiempo he sacrificado esfuerzos para aplacar el deseo de entendimiento de esa fiera terrible y olvidada (adjetivos con los que lo define Zuñiga⁴), pero sin duda figura singular de la literatura rusa: Leónidas Andréiev. La idea de este estudio surgió a partir de mi participación en el coloquio internacional: "Andréiev, Terrible y Olvidado", organizado por el Área de Filología Eslava de la Universidad de Granada y que tuvo lugar en la Facultad de Filosofía y Letras de dicha universidad, entre los días 11 y 12 de Junio de 2008. Una de las sesiones temáticas "Andréiev y la tradición clásica" estaba destinada a valorar las influencias y conexiones de la obra de este reputado escritor ruso con el legado greco-latino. Fue precisamente gracias al aliento que recibí por parte de los doctores José María Camacho Rojo, especialista reconocido en esta materia (recuérdese su labor en la publicación de *La tradición clásica en la obra de*

⁴ El nombre del coloquio coincidió con el título de uno de los capítulos de J.E. Zúñiga, "Andréiev, terrible y olvidado", en *El anillo de Pushkin* (1983). En este libro, el autor hace una serie de reflexiones sobre una selección de los que considera los mejores literatos rusos e incluye a Andréiev.

Federico Lorca); y José Luis Calvo Martínez, profesor de griego y catedrático de la Universidad de Granada. Este último nos premió con una magistral ponencia “*La Anfisa de Andréiev: entre Deyanira y Medea*”⁵, en la que nos sugirió las evidentes coincidencias entre el personaje y la concepción del drama de Andréiev y los modelos y arquetipos trágicos greco-latinos. A ello se suma el estudio previo para mi comunicación que llevaba por nombre “*Un golpe teatral divino: El que recibe las bofetadas*”: obra que forma parte nuclear del estudio de esta tesis. Tras la conversación con mi tutora la Dra. Natalia Arséntieva, a la que en gran parte se debe este apasionante periplo-, concluimos el enorme atractivo que despertaba el efectuar un trabajo de investigación más profundo sobre la vinculación entre la obra teatral de Andréiev y la tradición clásica. Posteriormente, en junio del 2014, he participado en el *4th International Conference Andalusian Symposia on Slavic Studies* con una comunicación “*Océano, el sentido dramático de lo trágico en Andréiev y el teatro griego*”. Quizás éstas sean de las escasas incursiones científicas desde la óptica de la influencia clásica aplicada a la obra literaria de Andréiev y concretamente a su teatro. De ahí que en este sentido resida la originalidad del presente escrito.

La mayoría de los estudios sobre la obra dramática de Leónidas Andréiev se han realizado como cabía esperar en Rusia. En ellos habría que diferenciar tres periodos: uno primero, en los que nos encontramos con algunos estudios parciales del autor aún en vida; uno segundo, los del periodo soviético, durante el cual empiezan a publicarse en los años 50-60 después de muchos años de silencio sobre sus obras, aparecen los primeros trabajos críticos de calado. Sin embargo, en estas publicaciones se elegían las obras consideradas de carácter realista-cotidiano, a las que al público se había acostumbrado, por lo que la crítica esgrimía argumentos que le permitían mostrar a Andréiev como heredero de la tradición clásica del *realismo ruso*⁶. Las creaciones correspondientes al

⁵ Publicada recientemente “La Anfisa de Leonid Andreiev: entre Deyanira y Medea” en *Realidad, fantasía, interpretación, funciones y pervivencia del mito griego: estudios en honor del profesor Carlos García Gual* / coord. por Aurelio Pérez Jiménez, 2014, págs. 589-600 y a la que nos referiremos durante este estudio.

⁶ Estudios como los de Bezzubov, *Leonid Andreiev i traditsii russkovo realizma*, de 1984; Bugrov, *Leonid Andreiev Piesi*, de 1991 y otros tantos.

periodo posterior de su vida eran consideradas como decadentes. Fue criticado por “apostasía” y “oscurantismo” en sus obras, por su devoción por misticismo y la anarquía, por sus intentos de reconciliarse con el mal social, por su intención de erradicar todo lo bueno en el ser humano. Como consecuencia, acabó relegado a un lugar muy secundario en la literatura rusa.

Finalmente, el tercer periodo sería el de los estudios más recientes tratan de colocar a nuestro dramaturgo en un lugar más destacado. De todas las iniciativas en este sentido hay que destacar la herculea labor llevada a cabo por distintas instituciones académicas rusas y una británica en su proyecto de recopilar toda su obra literaria con comentarios personales del autor en 23 volúmenes: *L.A. Andreiev. Polnoe sobranie coshinenii i pisem v 23 tomaj* [*Л. Н. Андреев. Полное собрание сочинений и писем в 23 томах*], con el destacado trabajo de un equipo de especialistas entre los que se encuentran M.V. Kozmienko o Richard Davies. La colección es publicada por la editorial Nauka, en sucesivas entregas desde que en 2007 apareciese su primer tomo.

También nos consta la existencia de otra memoria de investigación para optar al equivalente a doctor en una universidad rusa con el título: *El teatro pampsiquista de Leónidas Andréiev* [*«Театр панпсихизма» Леонида Андреева*] realizado por Elena Vladimirovna Bulisheva en 2016, a la que me remitiré en algún punto de este estudio, mostrando mis coincidencias o disidencias.

Asimismo, E.A.Lajno (2014: 66-68) se ha hecho eco en un artículo sobre el estado de investigación⁷ del teatro de Andréiev en el periodo que abarca el final del siglo XX y el principio de este siglo: entre otros, cita los de Babecheva (1982), Keldish (1975,

⁷ Lajno cita particularmente los siguientes estudios de estos autores: Бабичева, Ю. В. *Эволюция жанров русской драмы XIX – начала XX века* : учеб. пособие. Вологда, 1982. 128 с.; Келдыш, В. А. *Русский реализм начала XX в.* М., 1975. 279 с.; *Русская литература рубежа веков (1890 -е – начало 1920-х годов)* : в 2 кн. / отв. ред. В. А. Келдыш. Кн. 2. М., 2001. 765 с.; Михеичева, Е. А. *Творчество Л. Андреева: особенности психологизма и жанровые модификации* : дис. ... д-ра филол. наук. М., 1995. 433 с.; Муратова, К. Д. (1983) “Леонид Андреев” // *История русской литературы* : в 4 т. Л., 1983. Т. 4. С. 330–372; Печенкина, А. О. *Три театра Л. Андреева: онтология автора и ее отражение в модификациях драматического конфликта* : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. 26 с.; у Филоненко, Н. Ю. *Становление и развитие поэтики экспрессионизма в творчестве Л. Н. Андреева 1898–1908 гг.* : дис. ... канд. филол. наук. Липецк, 2003. 187 с.

2003), Mijeicheva (1995), Muratova (1983), Pechenkina (2010) o Filonenko (2003). El grueso más importante de estas investigaciones sobre su teatro lo constituyen estudios parciales incluidos en otros estudios más generales o artículos y otras publicaciones de menor calado. A las indicadas por Lajno, no debemos olvidar las aportaciones⁸ siempre valiosas en el ámbito de otros especialistas en el autor: A. B. Tatarinov (2001); de Harold B. Segel (1979); Josephine Newcombe (1973); James Woodward (1969) o -en nuestra opinión- uno de los estudiosos más prestigiosos sobre Andréiev, Alexander Samuel Kaun (1924), quien coetáneo del autor se sirvió de documentación de primera mano, llegando a entrevistar a su segunda esposa, por citar algunos.

Lamentablemente, en el ámbito hispano-hablante no encontramos trabajos de una profundidad investigadora⁹ suficiente. Además del citado J.E. Zúñiga (1983), cabe destacar la labor inconmensurable de Cansinos Assens (1969) al recopilar la casi totalidad de la obra de Andréiev en una versión castellana, en una época en que todo lo que procedía de Rusia estaba vetado. Esta versión castellana será la que tomaremos como referencia en este estudio, incluyendo el estudio preliminar, que acompaña en esta edición.

El arte de Andréiev es profundamente humanista en sus fundamentos, alentado por un espíritu indómito y rebelde, lleno de disonancias, de claros y oscuros, y contradicciones aparentes. Su obra parece mediar entre ideas filosóficas a priori irreconciliables. La crítica le ha achacado un argumentario imaginativo bipolar, lo que le llevaba con un cálculo premeditado a escribir lo que le interesaba a su público, como si de “un matemático desapasionado” (en palabras de Zúñiga, 1983) se tratara.

⁸ Concretamente estudios como: A.B. Tatarinov y su “Leonid Andreiev” en *Ruskaya Literatura Rubeya Vekov (1890-nachalo 1920 godov)* de 2001; el Harold B. Segel, *Twentieth-century Russian Drama: from Gorky to the present* de 1979; el de Josephine Newcombe, *Leonid Andreev* de 1973; el de James Woodward, *Leonid Andreev: A study* de 1969; o Kaun, Alexander Samuel, *Leonid Andreyev. A critical study*, de 1924

⁹ Asimismo es posible rastrear algunos otros estudios de desigual transcendencia como los de I. Araujo *Leónidas Andreiev, autor dramático* de 1908 –Andréiev apenas había compuesto tres piezas-; el de A. García Voglino, *El teatro de Leónidas Andreiev*, de 1944; o quizás uno de los más recientemente una pequeña monografía de A. Muñoz Nieto y V. Ouk Khomitch, *Leónidas Andréiev (1871-1919)*, de 1999.

Fue novedoso en sus intenciones artísticas, que eran consecuencia de la propia personalidad del escritor con sus característicos impulsos de un pensamiento inquieto, con una propensión al idealismo por su ansia en la búsqueda de la verdad, y su negación total de la realidad, de la que experimentaba una continua cadena de frustraciones y sufrimientos. Gracias a su dotes creativas supo Andréiev trasladar su mundo interior al lenguaje escrito, y sus inclinaciones hacia la metafísica le llevaron a Andréiev a plantearse los problemas y eternas preguntas sobre la finalidad y el significado de la existencia humana, sobre los misterios fatales de la vida y muerte, sobre la lucha con el mal universal y la afirmación de la bondad en relaciones entre la gente; y a profundizar en el análisis psicológico del ser humano a través de sus personajes literarios.

En la España inmediatamente anterior a la Guerra Civil, en la que Alberti y otras jóvenes promesas empiezan a destacar en el panorama literario del momento, estos escritores se estremecen con la lectura de *Sacha Yegulev*, de Andréiev. Por esas fechas, en Hispanoamérica, se convierte en escritor de moda. Sus novelas —*La risa roja*, *Los siete ahorcados* o *Sacha Yegulev*— pasan de mano en mano e inquietan el sueño de muchos jóvenes latinoamericanos. Algunos de ellos, como Pablo Neruda, se sienten tan identificados con Andréiev, que cuando empiezan a escribir sus primeros artículos de crítica literaria —en 1923, para la revista *Claridad*— firman con el pseudónimo de Sacha, tomado de la novela *Sacha Yegulev*. Por ese entonces, Neruda también lee con fruición la pieza teatral *El Océano* que tanto influye en su obra *El habitante y su esperanza* (Teitelboim, 1986).

En polémica con algunas autoridades que defienden su estética realista o naturalista situamos a este autor definitivamente en el contexto del modernismo literario debido a su cosmovisión metafísica y trágica, el lenguaje de los símbolos y la poética de alusiones a los significados más profundos de la vida universal, no como se suponía a los representantes de la corriente realista en el arte. En sus obras manifiesta una posición hacia el arte, característica de este periodo y que repercute en el desarrollo de su legado artístico. No obstante la crítica literaria y los estudios no dejan suficientemente

clarificado el problema de la actitud de este dramaturgo hacia la tragedia como género, que cultiva, en su relación con su método creativo.

En nuestra opinión el resurgimiento de la tragedia griega antigua en Andréiev es lo que genera sus estéticas teatrales. En el presente trabajo se propone la resolución de dicho problema a la luz de la teoría filosófico-estética de F. Nietzsche, basándonos en algunos de sus trabajos como *La filosofía en la época trágica de los griegos* o *El nacimiento de la tragedia*. Según nuestra convicción, el contacto con la filosofía en este dramaturgo se debe a la lectura de Nietzsche, que ha influido esencialmente en el proceso de formación de los principios artísticos de nuestro dramaturgo. Además, como iremos comprobando, quedarán patentes la competencia y destreza que Andréiev poseía en la esfera del arte teatral reproduciendo los parámetros de la Grecia clásica. Por ello consideramos que es imprescindible un estudio complejo sobre la presencia del mundo clásico en la obra de este escritor. Hasta el momento la investigación no ha profundizado en dicho aspecto como mereciera debido posiblemente a su complejidad y a cierto carácter hermético que presentan a veces sus textos literarios. Por tanto, nuestro *objetivo* será suplir este vacío en los estudios sobre el teatro de Andréiev.

Seguidamente, emprendemos el estudio de la génesis y la esencia de su teatro, que él denomina mediante el étimo griego “pampsique”. Estableceremos la relación entre su obra y el legado clásico –fundamentalmente su nexo con el pensamiento helenístico-. Este retorno a lo clásico, a nuestro juicio, contribuye a la renovación del contenido espiritual y a las estéticas teatrales del siglo XX. Sin duda, esta perspectiva es totalmente original, pues no se encuentran muchos estudios en este sentido, ni siquiera entre los especialistas.

Los estudios que se amparan bajo el epígrafe acuñado como “*Tradición clásica*”, salvando la “naturaleza dinámica y polémica” (García Jurado, 2014) que pudiera conllevar tal juntura, se enmarcan en la disciplina de la Teoría de la Literatura Comparada. Ésta tiene por objeto la valoración de la recepción de un texto clásico grecolatino, y su influencia en las literaturas modernas, -fundamentalmente las occidentales- y, en el caso que nos ocupa, es mi cometido valorar la presencia del legado

de Grecia y Roma en la Rusia de las décadas previas a su etapa soviética a través de un escritor destacado como es Leónidas Andréiev.

El *material* de nuestra tesis doctoral lo constituye en primera instancia la colección de todas sus obras en ruso en 6 tomos: *Sobranie sochinenii v shesti tomaj* (1990-1995) [*Собрание сочинений в шести томах*, (1990-1995) Москва: Издательство: Художественная литература], publicada por I. G. Andréiev, Y.N. Verchenko y V. N. Chuvakov. Ésta incluye la práctica totalidad de su producción dramática, concretamente veintiuna piezas teatrales y siete obras dramáticas menores, que el autor denomina como “miniaturas satíricas para la escena”.

Dado que el teatro prácticamente completo de Andréiev fue traducido al español y acogido con un extraordinario interés por parte de la crítica -a los objetivos anteriormente mencionados- se suma una tercera aportación, esto es, la recensión de los ecos críticos en torno al teatro del dramaturgo y la incidencia de la traducción en la transmisión de la obra teatral de Andréiev en el panorama literario español. Para nuestro estudio nos basaremos fundamentalmente en ejemplos recabados de las traducciones de Cansinos Assens anteriormente citadas. Los ejemplos aparecerán entre comillas, acompañados de paréntesis indicando tomo, y número de página. En el caso de *El Pensamiento*, será la adaptación libre de Carlos Semprún con versión española de José Méndez Herrera la que tomaremos como referencia para los ejemplos. De igual modo aparecerá el ejemplo entre comillas, seguido de paréntesis indicando autor de la adaptación y página.

En el caso de los ejemplos de la obra *La Desconocida*, ya que no nos consta versión al castellano alguna, me remitiré al texto ruso [*Незнакомка*], que aparece en el tomo 4, de una colección de toda su obra en 8, de 1961 [А. А. Блок, *Собрание сочинений в восьми томах*. — М.—Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. — Т. 4. Театр.]. Anotaré junto a la versión rusa - entre comillas, acompañada de paréntesis indicando el año de edición (1961) y número de página-, mi propia traducción.

La transcripción de los nombres y títulos de obras en cirílico será realizada conforme a las normas de los apartados “Sistemas de transcripción y transliteración utilizados” (páginas 13-16) e “Índice selecto de autores y obras anónimas” (páginas 1485-1506) publicados en la obra de referencia: *Historia de las Literaturas Eslavas* (Coordinador: Fernando Presa González), Ed. Cátedra, Madrid, 1997.

Para el presente estudio nos hemos remitido a los *métodos histórico-genético* y el *teórico-literario*. En esta tesis se realiza por primera vez un estudio estructural-tipológico de la estética teatral del Simbolismo mediante el análisis de la obra dramática de Andréiev con el fin de esclarecer su génesis vinculada a las tradiciones de la tragedia antigua. En cuanto a la metodología, partiremos de las investigaciones comparativas en relación a la semiótica de las escuelas de Tartu¹⁰ (con figuras destacadas como Lotman, 1988; o Jakobson 1981) así como a otras bibliografías de referencias en el ámbito de la Literatura Comparada¹¹ y la tradición sobre los estudios de Andréiev.

Para la consecución del objetivo propuesto se hace necesaria una labor *heurística* o la detección y localización de las evocaciones y modelos clásicos grecolatinos en el teatro de Andréiev. También es relevante el *análisis interpretativo* de tales fenómenos, con vistas a dilucidar cabalmente cuál es el propósito y significado estético de la evocación del legado clásico en su obra, así como un *análisis textual* sobre la estética formal y conceptual del teatro de Andréiev desde la perspectiva de la tradición clásica, donde procederemos al estudio de la tipología del conflicto en Andréiev.

Dado que el teatro del alma es poco escénico, puesto que consideraba que el teatro estaba orientado hacia la representación de los abismos y a las peripecias que afligen el alma, nuestro autor busca nuevas soluciones formales en su creación dramática que sepan despertar el interés de los espectadores y se convierta, a su vez, en una dramaturgia de entretenimiento, de ahí que algunos críticos lo consideren precursor del

¹⁰ Tomaremos como referencias la *Estructura del texto artístico*, de Lotman (1988), y la *Lingüística y Poética*, de Jakobson (1981).

¹¹ Tendremos en consideración igualmente otros estudios en esta materia como *Comparative Literature, A Critical Introduction*, de Susan Bassnett, y la *Introducción a la literatura comparada*, de Armando Gnisci.

expresionismo. El trabajo, a su vez, contempla el estudio de las poéticas del teatro “pampsique” de Andréiev en relación con las técnicas teatrales de la Antigüedad Clásica. Se irán estudiando las formas de la manifestación de la conciencia del autor a través de la simbología del cronotopo, la organización del espacio y tiempo artístico. Se reseñará la influencia de modelos clásicos en la confección del teatro simbólico, mediante el estudio de intertextualidad, la construcción dramática, la expresión teatral y las estrategias discursivas. Por su parte, se estudiará la proyección dramática del mito: el simbolismo situacional y la concepción del mito como alegoría de la expresión subliminal del autor. Especial relevancia para nuestro estudio tendrán los motivos cosmológicos, los caracteres de la mitología griega y otras tradiciones mitológicas en el sistema artístico de Andréiev, así como lo misterioso en sus obras que se conectan con la filosofía hermética (motivos como sueños, fantasmas, estados extáticos).

Finalmente, el trabajo contribuirá a la hermenéutica de las aportaciones críticas al estudio del teatro de Andréiev, detectará algunos problemas de traducción del teatro de Andréiev al español, y se comentará la fidelidad de la traducción al español de las referencias al mundo clásico en la obra teatral del autor.

La *hipótesis teórica* de la que partimos es la de considerar que el conflicto externo del hombre en la metafísica de Andréiev, consiste en la confrontación con las fuerzas del Destino o *fatum*, así como en su lucha contra el Mal. El conflicto que se plantea en esta situación existencial gira en torno a la actitud del hombre hacia estas fuerzas extrahumanas y misteriosas del destino, como a determinadas circunstancias históricas: en otras palabras, la actitud que revela tanto la fuerza, como la debilidad de la naturaleza humana. La tragedia clásica griega le sirve a Andréiev de modelo para recuperar el antiguo ideal del espíritu heroico-mesiánico. Esto queda evidenciado en su obra *Sansón encadenado* (1914), cuya idea principal es similar a la del *Prometeo encadenado* de Esquilo (2006: 325-368), según Losev (1957: 135) reside en “la armonía entre el Destino y la voluntad heroica”. Su pieza *Vida de hombre* (1907) presenta una actitud totalmente distinta del hombre. Su reto frente a la Vida resulta ilusorio porque sacrifica los valores auténticos (la inspiración divina del alma en un artista) a favor de las

quimeras (la riqueza, la fama, etc). El drama simbólico titulado *Requiem* (1915) es la imagen fugaz, símbolo de una terrible angustia existencial de su protagonista. Éste es el Director de un teatro, pero en la obra aparece desdoblado en otro personaje el Enmascarado (el Demon). Tanto uno como el otro, sufren profundamente, ignorantes de los misterios de la vida y de la muerte. En todas estas obras de Andréiev aparecen personajes que podríamos denominarlos “corales” puesto que desempeñan las mismas funciones que el antiguo coro en las tragedias griegas. Dedicaremos especial atención al estudio de este personaje innovador, al igual que a las estéticas de la tragedia simbólica en general.

En sus dramas, además, centra Andréiev la atención del público hacia el conflicto interno del hombre que afecta la vida de su alma. Como autor del teatro del alma o “pampsique”, parte de una perspectiva de la estética simbólica de principios del siglo XX, y adereza su pensamiento con la confección magistral del texto, profundizando de manera inigualable en la esencia de la psique de sus personajes. Para ello se apoya en las estéticas expresionistas, además de conjugar el tratamiento de temas y situaciones de una trascendencia atópica y anacrónica, con evidentes recurrencias al legado clásico. Los dramas de Andréiev evocan el complejo ideario psicológico del teatro clásico griego relacionado con los hechos dramáticos: asesinatos, suicidios, atentados... El dramaturgo hace ver que en la vida del hombre moderno renacen y triunfan los mismos oscuros poderes del instinto que afectaban al ser humano desde la antigüedad sin ser controlados por la razón ni iluminados por la luz de la consciencia o de la moral religiosa. De ahí su intención de ambientar las acciones de sus obras de teatro en épocas distintas o en espacios atemporales y simbólicos. El amor, el poder irracional del Eros, el germen de lo dionisiaco por excelencia es la fuerza de la pasión desenfrenada que impulsa al hombre hacia la abismo y la perdición. Uno de los ejemplos más notables será su obra *Océano* (1911), que es la tragedia del hombre que no sabe hacer frente a las fuerzas irracionales y oscuras del instinto que emanan de las profundidades de su propia alma, lo que le lleva a cometer un asesinato atroz por los celos que siente. El triunfo del espíritu de venganza se apodera de la protagonista en *Anfisa* (1909), que acaba asesinando a su amante por su

infidelidad. *El vals de los perros* (1922) presenta el drama del hombre incapaz de resistir el poder del sexo y comete suicidio abandonado por su novia. En *Ekaterina Ivanovna* (1912) y *El profesor Storitsin* (1912), el dramaturgo, siguiendo la estela que Henry Ibsen, plantea en los matrimonios de Stibelev y de Storitsin, la relación entre sexos, los conflictos íntimos de los personajes en relación con la sociedad. La no coincidencia de los dos principios, lo masculino y lo femenino en la vida de pareja, lleva a consecuencias desastrosas. Otra fuente de la expresión de lo pasional en el hombre para Andréiev lo constituye la masa social, que recibe su tratamiento correspondiente en la representación del instinto de la multitud. Son entes grupales que pisan la escena como hordas populares en las obras *Rey Hambre* (1908) y *Savva* (1906). Pero lo más novedoso en la exploración del alma humana en Andréiev es el descubrimiento del mundo de ideas en la conciencia del hombre moderno, que desemboca en dramas como *El pensamiento* (1914) y *Anatema* (1909). En contraposición a lo generalmente aceptado, pretendemos asimismo demostrar que Andréiev no es un autor pesimista y nihilista. Sus dramas psicológicos por influencia helenística, reflejan el problema del destino del alma. Una de las claves para entender su teatro se encuentra en la aproximación que hace de la psique desde la perspectiva neoplatónica, que hereda de los Simbolistas. Según el mito neoplatónico, por ignorancia de su verdadera naturaleza, el alma cae en hábitos depravados. La caída del alma pura, incapaz de hacer frente al mal moral, está plasmado en varias obras del autor, por ejemplo, en *Los días de nuestra vida* (1909). En cambio, en *El que recibe las bofetadas* (1915) se invierte ese curso, trazando en sentido contrario los sucesivos pasos de su degeneración, hasta unirse otra vez con el origen divino de su ser. En nuestro estudio esta pieza será crucial para comprender de manera sintética todo el proceso creativo que el autor experimenta en su obra dramática.

Sin embargo, no siempre el acercamiento al ideal de la vida humana en Andréiev se produce desde un plano superior que trasciende lo material, sino que también en algunas de sus obras se evocan los principios de la filosofía hedonista. De este modo, amparado en el pasado mitológico, en la Edad de Oro (Vernant: 2007: 57-60), fluye por sus personajes también la exaltación y el éxtasis apoteósico del placer desmesurado en

Jóvenes (1916) y *Gaudeamus* (1910), que nos invitan a vivir intensamente el momento presente.

Una de las diferencias respecto al modelo clásico residirá en la aplicación del concepto de lo trágico según se aproxime a Aristóteles o a Nietzsche. A partir de la mimesis aristotélica o "imitación" de hechos y emociones, Andréiev refleja el "pathos" ["πάθος"] del héroe trágico, escudándose en el "dionisismo" defendido por Nietzsche (2009: 41-272). Por tanto, concederemos especial atención al problema de la concepción filosófica del "dionisismo" de Nietzsche como expresión de la percepción trágica del mundo en la estética teatral de Andréiev y como el trasfondo filosófico de su irracionalidad. Nuestro escritor en sus planteamientos sobre el teatro se pronuncia a favor del renacimiento del sentido verdadero del arte, que en su opinión, debe reflejar las manifestaciones naturales de la vida en toda su variedad y su inexorable verdad, la superación de todo lo artificial, "pintado por la visibilidad de la vida", según la expresión de Nietzsche (2009: 68). La lucha contra la degeneración del arte dramático llevará a Andréiev a la confección de un nuevo teatro simbólico que refleja las verdades del mundo interior del personaje, el desdoblamiento intolerable del ser, transgresiones del tabú, negación total y la angustia de la muerte. El teatro del "alma", o según la propia terminología de Andréiev, "pampsiquismo"¹² ["панпсихизм"], concebido a partir del concepto griego del alma. Este dramaturgo ruso trata el reflejo de las contradicciones trágicas válidas que se esconden en el fondo del alma del hombre moderno, cuya vida está impregnada mucho más de motivos y de fuentes de carácter trágico, que en siglos anteriores. En este nuevo teatro -que proclama nuestro escritor- domina el comienzo de lo dionisiaco, como principio estético, que empuja la voluntad de la persona hacia la liberación, esa liberación de todas las fuerzas del espíritu, que choca con los obstáculos que engendran el carácter del personaje.

¹² Término acuñado por el propio autor en sus *Cartas sobre el teatro* (1912-1913), en las que apuesta por su particular forma de entender el arte escénico, que denomina como "Teatro Pampsique". Véase L. Andreiev, *Sobranie sochinenii v shesti tomaj*, pp.509-558, en el tomo sexto.

En cuanto a la *estructura* del presente estudio, ésta queda enmarcada de la siguiente manera: un primer capítulo, que trata de contextualizar el legado clásico en la vida del autor y situarlo en el ámbito teatral de su época.

Un segundo capítulo teórico, que tiene por objeto el desenmascarar la metafísica que subyace tras su teatro pampsique en relación con la filosofía griega.

Por su parte, el capítulo tercero, articula su análisis sobre la arquitectura textual de las piezas teatrales del autor y su vinculación al modelo clásico, centrándonos en las imágenes espaciales, temporales, sus personajes y la técnica dramática que utiliza.

En lo que respecta al cuarto, será el dilema dramático que pone en escena el autor la premisa de su estudio; así como el sentido de lo trágico y dramático en sus piezas teatrales.

El quinto y último, perseguirá a partir del aporte de los anteriores pasar de manera independiente al análisis filológico de una obra en concreto *El que recibe las bofetadas* (1915), que como justificaremos será objeto ejemplar de nuestra investigación en un análisis comparativo con *La Desconocida* (1906) de Alexander Blok.

El trabajo bajará su telón con el apartado de las conclusiones generales, unas notas sobre las particularidades de la traducción de las obras estudiadas, algunos apéndices que complementarán la investigación, y facilitaran la lectura, así como las referencias bibliográficas utilizadas para su realización.

CAPÍTULO I
EL LEGADO GRECORROMANO EN LA CULTURA RUSA
FINISECULAR Y SUS HUELLAS EN LA OBRA DE ANDREIEV:
CONSIDERACIONES PREVIAS

Как часто, увлечен унылых струн игрою,
Я сердцем следовал, Овидий, за тобою!

(К ОБИДИЮ, А. С. ПУШКИН)

*¡Cuántas veces sumido en la Poesía
con todo el corazón, Ovidio, te seguía!*
(Trad. Juan Luis Hernández Milián)

1.1. EL CONCEPTO DE LA TRADICIÓN CLÁSICA

El tema de la tradición clásica o "pervivencia" de la cultura clásica en las literaturas y autores modernos es una rama de los estudios helenos reciente, pero muy fecunda. Siendo el legado clásico un modelo y un depósito de temas, figuras y motivos para el pensamiento y la literatura para la cultura universal, cada vez van siendo más frecuentes en el campo de la literatura comparada líneas de investigación orientadas a evaluar la presencia de vestigios clásicos en autores relevantes, e incluso no distantes en el tiempo.

A pesar de que Rusia ha contado con especialistas¹³ de reconocido prestigio en el ámbito de los estudios clásicos, tales como A.F. Losev o M. E. Meletinski, son escasos los estudios destinados a valorar el impacto del legado de Grecia y Roma en la literatura rusa. Entre los más recientes ambos aparecidos en 2009, citamos los de Zara Martirosova Torlone, *Russia and the Classics: Poetry's Foreign Muse*, con una visión muy general e histórica, dedica el grueso de su estudio a autores del pasado siglo como son Annieski e Ivanov (coetáneos de Andréiev); y pertenecientes a una generación posterior como son los casos de Marina Tsvetaeva y Osip Mandelshtam hasta llegar por último al escritor Joseph Brodsky; o el estudio de Maria Aleksandrovna Cherniak *Klassika v krivom zerkale massovoi literatury*, en el que valora la herencia clásica en la literatura actual rusa, y aparecen ejemplos de Pushkin, Gogol y Dostoieski. Otro

¹³ Destacamos entre otros, los trabajos de Meletinski *The poetics of Mith* (1998) y de Losev *Antichnaia mifologiia v ee itoricheskoi razvitiu* (1957), que tomamos como referencia en este estudio.

interesante libro es *Russian Literature and the classics*¹⁴, que abarca un amplio periodo desde principios del siglo XIX hasta la caída de la Unión Soviética. Por supuesto no faltan investigaciones o ponencias puntuales. Sirva como ejemplo la de Kurik de Kotzebue¹⁵. Aún así el camino de la investigación en esta parte especializada de los estudios literarios, que vincula la literatura rusa con el legado de Grecia y Roma se, nos presenta como un área de estudio todavía en una fase incipiente.

Una de las grandes referencias sobre los estudios sobre el legado grecorromano ha sido y sigue siendo Highet y su libro *Tradición Clásica*. En dicha obra (1954:259-303) el autor distingue -cuando se refiere al periodo que comprende la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX, en lo concerniente al continente europeo- dos fases continuas que implican un auge y un posterior declive, especialmente en la educación en las primeras décadas del pasado siglo. Esta situación es perfectamente aplicable a Rusia, que vio como su estado administraba políticas que fomentaba en las últimas décadas decimonónicas el desarrollo de conocimientos relacionados con la cultura greco-latina, pero que se vieron cercenadas tras la Revolución Bolchevique de 1917, justo dos años antes de la muerte del dramaturgo que ocupa nuestro estudio. Según nos explica Highet las causas¹⁶ que propiciaron la aplicación de los métodos científicos al conocimiento clásico, supuso una revisión crítica y más analítica de la historia del mundo grecorromano y su literatura. Los hallazgos procedentes de las ciencias experimentales como la

¹⁴ *Russian Literature and the classics. Studies in Russian and European Literature*, es una publicación realizada por varios especialistas en 1996, un estudio interesante pero muy denso, concentrado en 248 páginas, en el quizás lo más destacado en nuestra opinión sea el retrato que hace de la Edad de Plata.

¹⁵ Recurso localizado en interclassica.um.es/var/plain/storage/.../9e4af6c05696d1ec96a071a86459e307.pdf, visto el 15 de abril del presente año.

¹⁶ Highet en “Influencias griegas y romanas en la literatura occidental” en *op.cit.*, hace referencia al descubrimiento de las ruinas de Troya (1873) y Micenas (1876) por Schliemann, o el de los papiros en Egipto, y muy especialmente la aglutinación de distintas disciplinas en el estudio de los contenidos clásicos, como la antropología, la lingüística comparativa o la historia comparada de las religiones; entre los ejemplos Highet cita *Lidell & Scott* o *Thesaurus Linguae Latinae*, *Real Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, *Corpus Inscriptionum Graecarum*, *Corpus Inscriptionum Latinarum*, *Corpus Inscriptionum Graecarum*, *Corpus Inscriptionum Latinarum*, o revistas como *Hermes*, *Philologues*, *The Classical Quarterly*, *Journal of Philology*, *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum*, entre otras.

arqueología, favorecieron la presencia del legado grecolatino en el ámbito cultural y académico europeo del momento. También significativo fue el aspecto de divulgación de estos contenidos, gracias a la labor de compilación mediante diccionarios y enciclopedias o los corpus de inscripciones griegas y latinas; la impresión de libros clásicos en formatos más accesibles a un público más extenso; la fundación de revistas especializadas, que contribuyeron a difundir las investigaciones, y la creación de instituciones y sociedades, que se convirtieron en centros de reunión e impulso del estudio de las disciplinas clásicas. A todo esto no fue ajena la sociedad rusa del momento.

Conocidos en este ámbito son las aportaciones de I. Rodríguez Alfageme-A. Bravo García, *Tradición clásica y siglo XX* (1986); de L. Díez del Corral, *La función del mito clásico en la literatura contemporánea* (1974); de R. Curtius, *Ensayos críticos sobre literatura europea* (1972); de J. S. Lasso de la Vega, *El mito clásico en la literatura contemporánea*, en *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, (1964: 405-466); o de R. R. Bolgar, *The Classical Heritage and its Beneficiaries* (1954), por citar algunos; de J.M. Camacho en *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca* (2006). El reputado helenista J.L. Calvo Martínez (2014b) en el estudio pionero “La Anfisa de Andreiev entre Medea y Deyanira” establece valiosas consideraciones sobre la naturaleza y justificación de esta clase de estudios aplicados a la obra de Andréiev. Señala, que a la hora de abordar el tema de la tradición clásica en autores modernos, -o la presencia del “espíritu griego” en creaciones del hombre moderno, el primer problema que debe plantearse es que en numerosos casos no sabemos si el autor en cuestión -conocía o leyó la literatura griega antigua. Pero, planteada como hipótesis la verosimilitud de un influjo, sugiere que se puede acudir a dos clases de criterios para confirmarlo o descartarlo. En cuanto a los criterios externos, proceden de las circunstancias culturales del entorno del escritor (conocimiento de la tradición clásica en el sistema educativo, en el ámbito cultural, labor de compilación del legado clásico, labor traductora, la influencia a través de las fuentes literarias de otros países, a través de la pintura y las artes plásticas). Algunos de estos datos los iremos revelando en este capítulo. Sin embargo Calvo Martínez centra su estudio en los criterios internos. Se trataría –en su opinión- de referencias a la Antigüedad Clásica acudiendo a las obras que

no pertenecen estrictamente al terreno de la ficción: en los manifiestos teórico-literarios, entrevistas, epígrafes, artículos de opinión, ensayos, cartas de teatro, género epistolar. A ellos nos remitiremos, además de al análisis de sus propias obras, para constatar la presencia de la pervivencia clásica en Andréiev.

1.2. LA ENSEÑANZA DE LOS CONTENIDOS CLÁSICOS EN LA FORMACIÓN DE ANDRÉIEV.

1.2.1. El latín y el griego en el sistema educativo ruso en la juventud de Andréiev.

Entre los campos de erudición que afectaron a la literatura, Highet destaca la labor de la *historia* –y en el caso de la Rusia que vio nuestro autor podríamos incluir también *el ensayo crítico*-, la *traducción* y fundamentalmente la *educación*. Detengamos por un momento en este último ámbito de divulgación.

Probablemente los primeros contactos con el legado clásico se produjeran en la etapa de educación preuniversitaria. En Septiembre de 1882, L. Andréiev asiste al Gymnasium de Oriol, su ciudad natal, una formación que se extenderá hasta 1891. Son éstos los primeros años cuando se va perfilando su futura carrera como escritor y en los que se va evidenciando un incipiente acercamiento al mundo de Grecia y Roma. A este respecto cabe destacar que las asignaturas de contenido clásico estuvieron vigentes, al igual que en el resto de Europa, en el currículo escolar de los centros educativos rusos, si bien la competencia de las asignaturas de ciencias prácticas, por la demanda de experimentalistas y técnicos, así como la mayor difusión concedida a las lenguas modernas, quizás limitaran su peso -que no su importancia- dentro del sistema educativo ruso. En la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, en el ámbito educativo y cultural de la Rusia prerrevolucionaria, la presencia de los contenidos de la tradición clásica alcanzó cotas sin precedentes. Gracias a las nuevas regulaciones que

fueron introducidas en el sistema educativo ruso en 1871¹⁷ (año en el que nace Andréiev), que se amparaban bajo una premisa fundamental: la disciplina. Fue entonces cuando empezaron a ocupar un lugar privilegiado asignaturas como matemáticas y muy especialmente la enseñanza de las lenguas de *Latín* y *Griego*. Según Newcome (1973) Andréiev tuvo acceso a estas disciplinas. En cambio las ciencias o la historia eran consideradas potencialmente peligrosas para el alumno según remarca Hans (1965: 116), porque tal vez en su opinión le inducían a indagar o cuestionar ciertos valores no conciliables con la política estatal, al menos esa parecía ser la opinión del ministro de Educación del momento, el conde Dimitri Tolstoi. Este periodo de formación educativa de nuestro autor queda enmarcado en el reinado del zar Alejandro III (1881-1894), periodo absolutista y autocrático, consecuencia tal vez de la muerte de su padre, el zar Alejandro II, en atentado terrorista en 1881, pero de paz relativa y con un sistema educativo más accesible al pueblo. Andréiev posteriormente en 1897 se licenciaría en Derecho, si bien apenas ejercería. De alguna manera su formación se verá reflejada en su obra literaria, particularmente en lo que a retórica atañe. Esto explicará como veremos la importancia de las réplicas en los diálogos de las piezas teatrales de nuestro dramaturgo. No es de extrañar que le fueran conocidas las expresiones latinas tan propias del lenguaje jurídico.

Su juventud queda marcada por la escasez de recursos materiales y su formación personal y profesional. El tema del *hambre*, aparece en numerosas de sus obras, incluso adoptando una forma mítica en su pieza teatral: *el Rey Hambre*. Este proceso de la mitologización desempeñará un lugar destacado en su técnica dramática, por la dimensión cósmica con la que dota el espacio dramático, así como en la configuración de los personajes, aspectos estos que trataremos en su momento.

Por otro lado, el ambiente estudiantil y el canto a la juventud, recogiendo el tópico literario horaciano «*carpe diem*», recurrente en su obra: *Jóvenes, Días de nuestra vida* o incluso en una de ella de título en latín: *Gaudeamus*.

¹⁷ Así lo indica Hans, en su *History of the Russian Educational Policy* de 1965, que constata que estas medidas no eran sino unas enmiendas a las tomadas en 1864.

Además del más que probable contacto de Andréiev con la lengua latina en su etapa formativa, lo cierto es que si acudimos a los textos del autor, tenemos la impresión de que no le era ajena. De hecho, algunas de sus obras contienen en sus títulos expresiones latinas: su relato *Dies irae*, y sus piezas dramáticas como la que hemos aludido *Gaudeamus*, *Requiem* y otra no menos significativa como *Savva –ignis sanat-*.

1.2.2. Las frases y palabras en latín en la obra de L. Andreiev como reflejo de su erudición y capacidad creativa.

Tanto en su narrativa, como en las piezas teatrales, Andréiev recurre al uso de extranjerismos. Con ello parece perseguir no sólo dotar de cierto cultismo y elitismo a las mismas, sino también de establecer un acercamiento al mundo clásico. No en pocas ocasiones podemos toparnos con que sus personajes dramáticos utilizan términos en francés o alemán e incluso italiano (más populares en aquella época en la sociedad rusa que el inglés, del que el autor también hace alarde). En este contexto llama la atención el hecho de que con frecuencia inserta en sus relatos y novelas, pero particularmente en el texto dramático, términos y expresiones en latín (que traduce al ruso a continuación o en una nota a pie de página): algunas nos pueden resultar bastante familiares a modo de clichés o aforismos; en cambio otras parecen implicar una exigencia cognoscitiva mayor por parte del autor.

En *El diario de Satanás* (1919), que se desarrolla en Roma, su protagonista, Satanás, bajo la figura humana del millonario norteamericano Wondergood, reflexiona sobre el sentido de la vida: lo bueno y lo malo de la condición humana. En esta obra en reiteradas ocasiones hace uso de expresiones latinas, unas veces cuando el protagonista se dirige al señor Tomas Magnus, otro de los personajes en los que deposita su confianza y que finalmente le traiciona:

“*Vivat Caesar!*” (I, 520)

O en esta otra expresión que utiliza Satanás bajo la apariencia de Wondergood como respuesta, cuando es preguntado por Magnus sobre cuál es su patria:

“Omne solum liberum libero patria” (I, 525)

Incluso de manera más directa escribe para el lector, la famosa frase citada por Suetonio, en *Vida de los doce césares*, pero que históricamente se le ha atribuido a la apelación que lanzan los gladiadores antes de comenzar su lucha en la arena del circo:

“Ave, Caesar, morituri te salutant!” (I, 554)

En la versión rusa, aparece la fórmula en singular respetando el rigor gramatical de la lengua latina con su participio de futuro en nominativo singular y su verbo en tercera persona del singular, y la variante gráfica de G en lugar de C, para el término Caesar:

“Ave, Gaesar, moriturus te salutat!” (Andréiev, 1990-1995, T.6, 188)

Algunos de sus visitantes, como el Cardenal x, también se dejan oír en esta lengua: cuando intenta convencer a Satanás, transformado en un millonario americano, de que le ceda su patrimonio:

“An nescis, fili mihi, quanta sapientia regitur orbis?” (I, 529-530)

“Mundus vult decipi...” (I, 530)

o en su intento de exorcismo, cuando el propio Satanás se revela como tal:

“vade retro” (I, 593)

Esta expresión aparece en el texto ruso en cirílico “Вaде петро” (Andréiev, 1990-1995, T.6, 243), si bien con nota a pie de página explica su significado al ruso y entonces transcribe ambas palabras en latín.

Este uso de expresiones latinas no se limita a su narrativa, sino que se extiende por sus piezas teatrales, incluso desde la primera. En *Hacia las estrellas* (1905), que

transcurre en un observatorio estelar, curiosamente corona dicho observatorio una placa dedicada a la musa de la astronomía Urania, en la que figura escrito en latín:

“Haec domus Uraniae est. Curae procul est profanae.
Temnitur hic humilis tellus. Hinc itur ad astra” (II, 26)

El propio autor traduce como “Esta es la mansión de Urania. Lejos de aquí, ciudadanos profanos. Desprecíase aquí la humilde tierra. De aquí se va a los astros”. De manera sintética, el autor ha revelado las claves del dilema dramático que pone en escena. El hijo del astrónomo morirá, pero su alma se fusionará con las estrellas.

Otros ejemplos los encontramos en *Gaudeamus* (1910) que da nombre a una de sus piezas teatrales tomando el motivo del famoso himno universitario, transcribe parte de él, al inicio y final de la obra:

“Gaudeamus igitur, // Juvenes dum sumus. // Post jucundam
juventutem...[1]; Post molestam senectutem, // Nos habebit
humus![2]; Gaudeamus igitur, // Juvenes dum sumus.// Post
jucundam juventutem [4] ... Post molestam senectutem, // Nos
habebit humus. // Ubi sunt, qui ante nos // In hoc mundo fuere...
[5]” (II, 375) y (II, 423)

De igual modo, en *El que recibe las bofetadas* (1915), el autor recurre a otro tópico literario:

“Sic transit gloria mundi” (II, 645)

En otros casos alude a que sus personajes hablan o dicen hablar la lengua latina. Es el caso del Abate de *Océano*; además del propio Satanás y el Cardenal x en *El diario de Satanás*.

A todo esto habría que añadir, el acceso que pudiera haber tenido a fuentes de contenido clásico vertidas al ruso durante su etapa académica, y la opinión que tenía en sí del sistema educativo. Gorki (2008: 145) en sus *Recuerdos de Andréiev* -la mayoría de ellos basados en la estancia de Andréiev en Capri, 1907-, señala que se mostraba muy crítico con la labor educativa de su tiempo para ello alude a una de las grandes referencias del legado clásico: “para mí la *Ilíada*, Pushkin y todo lo demás ha sido ensuciado por la saliva de los profesores, prostituido por funcionarios con almorranas”.

En esa actitud de no contaminarse de las ideas de otros vertidas o interpretadas de otros textos, al menos de los que eran tamizados por el la red institucional, tal vez Gorki nos dice una y otra vez que Andréiev no era un lector ávido o acaso un escritor poco documentado. Sin embargo, esta última apreciación contrasta con lo que podemos deducir de las obras de Andréiev, plagada de numerosas referencias a otros autores, incluidos aquellos procedentes de Grecia y Roma (en un coqueteo a la *contaminatio* de autores como Plauto o Terencio); y lo que el propio autor reconoce abiertamente en sus *Notas Autobiográficas* [«*Автобиографическая справка*»] (fechadas en enero de 1910), donde confiesa que empezó a leer a los seis años, leía mucho y fluidamente (Andréiev, 1990-1995, T.1: 575-577), en este sentido declara que está familiarizado con la literatura rusa y extranjera, entre los escritores cita Pisarev (primer autor que le despertó su interés por la literatura), al propio Gorki del que se siente deudor en cuanto a la responsabilidad que conllevaba el ser escritor, a Tolstoy (su fe) y sobre todo a los filósofos Hartmann y Schopenhauer (de los que la crítica ha reconocido la influencia en su pensamiento, y al que el propio autor cita reiteradamente en sus obras); también a Dickens, del que el mismo Andréiev admite claras influencias en uno de sus primeros relatos *Bargamot* y *Garaska*, que supuso la consagración de Andréiev como escritor.

Uno de los folletines no publicados de Andréiev llevaba por título “Panem et circenses!», coactivo de la plebe romana de la época de emperadores romanos. Según la fuente, las Sátiras de *Decimus Junius Juvenalis* la expresión sólo aludía a una forma de exhortación genérica (X, 81). Según la interpretación de F. Zelinski (A.M. Babkin y V.V. Shendetsov, 1990: 200): “aquellas fueron, en opinión del satírico romano, dos ejes, en torno a los cuales giraban los pensamientos y sentimientos de cada ciudadano romano”

En el contexto de la obra la expresión latina traducida al ruso poseía una carga semántica muy compleja. El autor describe la sociedad contemporánea, aludiendo a los tiempos de Nerón, quien llevó a la suya a una total degradación, reduciendo las disposiciones de la plebe al consumo de los bienes materiales y al ocio, muy distantes de la vida espiritual. Resumidas en la frase “Panem et circenses!” como título le sirve a Andréiev para denunciar la situación actual al autor que se haya empeorado más en

comparación con los tiempos de Nerón. Con ironía alude a que el estado romano para dominar al pueblo le ofrecía espectáculo pagando a los artistas, y ahora éstos tienen que por su cuenta buscar pan y alojamiento para complacer al público, que se ha hecho aún más miserable.

1.3. EL LEGADO DE GRECIA Y ROMA EN LA CULTURA MODERNISTA RUSA.

En nuestra opinión, otro de los elementos que favorecerían la familiaridad de nuestro autor con la pervivencia del legado clásico (y por extensión la del teatro griego) sea el *contexto cultural* en el que se vio inmerso. Recordemos que la crítica tradicional siempre ha observado, en lo que se refiere a su teatro, obras realistas y simbolistas, aunque esta distinción en muchos casos como reconoce el propio Andréiev sea más formal que conceptual. De una u otra manera, podemos enmarcar el teatro de nuestro dramaturgo, que ocupó la primera y segunda década del siglo XX, dentro de la época de plata de la literatura rusa.

En cuanto a los otros campos de erudición a los que hace referencia Highet (1954), la historia y la *traducción*, sin duda supusieron igualmente un impacto del legado clásico en la literatura de esta denominada época de plata rusa. Partiendo del *ensayo crítico*, supieron trasladar a la *narrativa modernista*, y demás géneros literarios una nueva manera de entender el arte. El naturalismo y la literatura social se les antojaba demasiado mecanicista, coartaba la imaginación del artista, inmerso en un proceso de desacralización del mundo, por eso abogaban por un regreso emocional o pasional a la literatura. Así emergía como alternativa el modernismo, cuyos autores se convierten en teóricos del arte, mediante sus reflexiones críticas y filosóficas, y que en opinión de Slonim (1965:76): “ensalzaron el esteticismo y el arte por el arte y buscaron nuevos modos de expresión literaria y artística”.

Hacia finales del siglo XIX, la literatura rusa sufre una gran influencia de la literatura extranjera. En el movimiento simbolista ruso la poesía ocupó un lugar destacado como género principal, que tuvo en el simbolismo francés a su precursor más inmediato a través de autores que se inspiraron en el legado clásico como Baudelaire, Mallarmé (autor de *Herodias* (1869) y *La siesta del Fauno* (1876), Rimbaud, y Verlaine o el propio Paul Valery (1871-1945), otro de los poetas simbolistas franceses señalados, que también se inspira en la tradición clásica con obras como *La joven Parca* (1917) *Fragmentos de Narciso* y *La Pitia* (ambas de 1922) y -pronto traducidos y leídos en su versión original-, aunque notable fue también la aportación de filósofos como Schopenhauer o Nietzsche (como se ha comentado previamente), y que igualmente supo encontrar sus raíces en el propio legado literario ruso de la mano de Tiútchev, el propio Dostoievski o Vladimir Soloviev. Todos estos autores están muy presentes en la obra literaria de Andréiev.

Dentro del modernismo sobresale la presencia de lo que los estudios tradicionales de literatura han venido denominando como Simbolismo, que en caso de Rusia se vienen distinguiendo dos centros de difusión (San Petersburgo y Moscú) y dos generaciones (simbolistas mayores –o decadentes- y simbolistas menores). Pues bien, tanto en unos como en otros, así como en aquellos movimientos literarios de la época que no se identificaron con el simbolismo, la presencia del legado de Grecia y de Roma de una u otra manera, constituyeron sin duda una destacada referencia.

De la primera generación de Simbolistas destacan las figuras de Nikolai M. Minski (1856-1936), Dmitri Merezhkovski (1865-1941), Zinaída Guíppius (1869-1945), reunidos a partir del 1903 en torno a la revista petersburguesa *Nuevo Camino* [*Новый Путь*]. En este contexto, frente al realismo que acentuaba el valor social del arte, por la descripción veraz de las vicisitudes del ser humano, el simbolismo derivó en la representación de la realidad designada mediante el ejercicio de la subjetividad más profunda y contra el predominio del sentido común del positivismo. El simbolismo constituyó una reacción a una época inmersa en convulsiones profundas en la sociedad y que se aferraba a los vínculos de la tradición religiosa y cultural del pueblo ruso,

mediante una estética que toma el símbolo como elemento creador, forjador y difusor de sus cosmovisiones intelectuales.

Tanto en sus ensayos como en las obras literarias de los simbolistas rusos, la pervivencia de los contenidos greco-romanos se convierte en una premisa ineludible. Dmitri Merezhkovski¹⁸ fue uno de los creadores de las estéticas del simbolismo ruso. La actividad literaria de los simbolistas de la primera generación, también llamados decadentes, comienza con su conferencia pronunciada en 1892 y titulada *Sobre las causas de la decadencia y nuevas tendencias en la literatura rusa moderna* [*О причинах упадка и о новых тенденциях современной русской литературы*], publicada en 1893. En este célebre trabajo, que se convertiría en el cuerpo teórico del movimiento, Merezhkovsky recogía y desarrollaba algunas de las ideas de N. Minski, quien tres años antes había publicado *A la luz de la conciencia. Reflexiones y sueños sobre el objetivo de la vida* [*При свете совести. Мысли и мечты о цели жизни*], en 1890, obra considerada como el primer manifiesto del simbolismo ruso. Merezhkovski fue uno de los primeros en plasmar la fascinación por el mundo clásico y el renacimiento en sus escritos. Para este autor, el mundo representa la antítesis de la carne (la herencia helenística) y el espíritu (cristianismo). Políglota e historiador, experto en la cultura de las Antiguas Grecia y Roma y Renacimiento, encontró en el ensayo su género literario más expresivo, en los que combinaba elementos filosóficos con la crítica literaria y el periodismo científico. En 1897 publica *Satélites eternos*, que contenía retratos literarios

¹⁸ Las obras más importantes de Dmitri S. Merezhkovski versaron sobre la historia universal, historia rusa o filosofía: *La Muerte de los Dioses. Juliano El apóstata*. [*Смерть богов. Юлиан Отступник*], Biografía novelada, con la que el escritor debutó en 1895 en la revista *Sévernyi Vestnik*, la primera parte de la trilogía Cristo y Anticristo; *Pedro el Grande y el príncipe Alexei* [*Антихрист. Пётр и Алексей*]; la segunda parte *El romance de Leonardo: el genio del Renacimiento* [*Воскресшие боги. Леонардо да Винчи*]; y por último, *Napoleón* [*Наполеон*] de 1929. Merezhkovski centró su atención en el mundo antiguo con obras como [*Тайна Трех. Египет-Вавилон*], 1923 que llevó como título *Akhenatón, rey de Egipto* en su traducción al español. A Merezhkovski le interesó igualmente la vida y obra de los místicos españoles y en los años 1940-1941 el escribió las siguientes obras: *San Juan de la Cruz* [*Св. Иоанн Креста*] y *La pequeña Teresa* [*Маленькая Тереза*] y última obra literaria *Santa Teresa de Jesús* [*Святая Тереза Иисуса*]

de autores greco-latinos como *Longo de Lesbos* -autor de Dafnis y Cloe-, *Marco Aurelio* y *Plinio el joven*.

Por su parte, Z. Guíppius, -esposa de Merezhkovski- también cultivó la crítica literaria y escribió brillantes ensayos sobre las nuevas tendencias literarias y las personalidades de su tiempo reunidos bajo el título de *Diario literario* [*Литературный дневник*], publicado en 1908 con el pseudónimo de Antón Krainij (Antón el Extremo) y *Rostros vivos* [*Живые лица*], 1925. Si bien la autora, despuntó más por su labor crítica y por su lírica, de su obra narrativa destacamos su trilogía ambientada en la Revolución de Octubre: *Miñeca del diablo* [*Чертова кукла*], 1911; *El encanto de la verdad* [*Очарование истины*], y *El zarevich Roman* [*Роман царевич*], 1912.

El simbolismo ruso se hizo realidad como movimiento artístico cuando apareció publicada la colección *Simbolistas Rusos* [*Русские Символисты*] por el poeta Valeri Briusov¹⁹ en 1894 y 1895. También cabe reseñar otros ensayos del mismo autor como *Las claves del misterio* [*Ключи тайн*], 1904, *Lejanos y cercanos* [*Близкие и далекие*], 1912. Este destacado teórico y autor simbolista intenta encontrar en el pasado remoto analogías en el destino del ser humano y recurre a nombres mitológicos, legendarios e históricos como Ulises. Entre 1911-1916 escribe tres novelas sobre la historia de la Roma antigua: *Altar de la victoria*, *Júpiter vencido* y *Rea Silvia* y efectúa una traducción al ruso del poeta latino Virgilio.

Nada desdeñable es tampoco la aportación de otros escritores no pertenecientes a los grupos puramente simbolistas, y cuyas estéticas no siempre fueron incluidas en tal cliché, como es el caso Innokenti Annenski (1855-1909), como veremos autor de piezas teatrales de marcado carácter griego, y del propio Leónidas Andréiev.

Los trabajos filosóficos y la lírica de Vladímir S. Soloviev (1853-1900) fueron una de las mayores fuentes de inspiración para todos los simbolistas rusos. Este filósofo,

¹⁹ La novela más emblemática y enigmática de Briúsov fue la titulada *El ángel de fuego: una narración verídica* [*Огненный ангел (исторический роман)*], escrita en 1908.

poeta y perspicaz crítico literario, con su filosofía teúrgica de la unión positiva y su idea de la “Feminidad eterna” [“Вечная Женственность”] desempeñó un significativo papel en el desarrollo de la filosofía y la poesía rusas de finales del siglo XIX. Destaca su obra tardía con un fuerte énfasis apocalíptico, titulada *Los Tres Diálogos y el Relato del Anticristo* [Три разговора. Краткая повесть об Антхристe], 1899-1900.

Por otro lado, surgiría una joven generación, cuyos representantes más significativos fueron Andrei Biely, el pseudónimo de Boris Nikolaevich Bugaev (1880-1934). Entre otros, formaba parte del grupo conocido curiosamente como «*Los argonautas*», quienes supieron trasladar sus inquietudes literarias gracias a la publicación que no podía ser otra que *El vellocino de oro* (1906-1909).

Sin duda, el autor simbolista que más destaca en cuanto a su conocimiento de la Antigüedad Clásica sea V. I. Ivánov (1866-1949). Su interés y formación en el mundo helénico y la lengua griega se inicia a una edad temprana, que más tarde le lleva a realizar estudios superiores en la Facultad de Filosofía e Historia de la Universidad de Moscú, estudios que continúa en Alemania. Termina su primera tesis doctoral titulada “*De societibus vectigalium*”, en una época en la que se sumerge en la filosofía alemana, especialmente en Nietzsche. Vive en Moscú desde 1913 a 1920, cuando se traslada al Cáucaso para impartir clases en la especialidad de Filología Griega en la Universidad de Bakú hasta 1924, año en el que marcha a Italia. Publica una segunda tesis *Dionisos y prodionismo*. Los manifiestos del principal teórico del simbolismo tardío ruso, Viacheslav Ivánov, suscitan gran interés. Éstos aparecen reunidos bajo los títulos de *Según las estrellas* [По звёздам], 1909; *Surcos y límites* [Борозды и межи], 1916; *Cosas patrias y universales* [Родное и вселенское], 1917. Todos estos ensayos están inéditos en español, entre los que destaca un excelente estudio sobre las novelas de Dostoievski. Fue, sin duda, uno de los más talentosos y destacados de su generación. En la poesía simbolista progresivamente se va apreciando la presencia de contenidos de la tradición clásica. Nuevamente es Viacheslav Ivánov, quien destaca en éste aspecto por una lírica erudita. Entre sus obras de destacan: *Vigilia de las estrellas*, 1903, *Traslucidez*, 1904, *Eros*, 1907, *Cor ardens* (2 tomos), 1911-1912, y *Dulce misterio*, 1912; *Hombre*

(1919) obra de cuatro ciclos líricos-filosóficos sobre los enigmas de nuestra existencia y conciencia. Su poesía contiene numerosas alusiones a la mitología clásica. En otro de sus poemas, *Los sonetos romanos* (1925), se plasma esa proyección del mundo clásico en un intento de unión de la tradición pagana y cristiana, que se evoca mediante el referente dionisiaco. El helenista traduce a numerosos poetas griegos clásicos como *Píndaro*, *Baquílides*, *Alceo* y *Safos* y también al gran trágico *Esquilo* –muy presente en la obra teatral de Andréiev-, donde Aleksandr Blok (1880-1921) –cenáculo de San Petesburgo– se postula como su gran valedor.

1.4. TESTIMONIOS DE ANDRÉIEV SOBRE LA CULTURA CLÁSICA

La actividad como escritor de Leónidas Andréiev no sólo incluye su faceta como dramaturgo, sino también la de novelista, quizás la más conocida. De igual modo cultivó la crítica y el ensayo. Como locuaz conversador y consumado observador, siempre que tuvo ocasión expresó sus opiniones interesantes que reflejaban las preocupaciones de toda una generación de excelentes escritores, que marcaron toda una época en la literatura rusa. A través de distintos testimonios, que nos ha ido dejando el autor, podemos ir apreciando su conocimiento del legado clásico.

1.4.1. Narrativa.

A principios de la última década del siglo XIX Andréiev inició su carrera literaria en la narrativa, gracias a la publicación de sus primeros relatos y novelas cortas. En su *Nota Autobiográfica* [*Автобиографическая справка*] (Andréiev, 1990-95: 576) el propio autor confiesa que decide empezar a escribir a los diecisiete años. Parece que sus primeras historias datan de 1892. Ya desde los primeros textos el autor va dejando impresa una huella de ecos grecolatinos. Unos años más tarde en 1895 publica en un periódico local de Oriol, *Él, Ella y vodka*: un interesantísimo relato de un hombre en la búsqueda del amor, que bajo el refugio del alcohol, no escapa la reflexión con clara referencia a la filosofía griega y a un pensador que marcará su pensamiento: “¡Al diablo

las mujeres! ¡Al diablo *Platón* con su cuento de las dos mitades! Como la fe y el amor –la negación de la razón. Saludo a Shopenhauer!” (I: 997)

En 1897, al terminar sus estudios universitarios de Derecho, empieza a publicar informes judiciales para dos periódicos moscovitas *El mensajero de Moscú* [*Московский вестник*] y *Courier* [*Курьер*]. En este último, es donde aparecen impresos regularmente sus relatos desde 1898 a 1902. Andréiev escribe entonces con el pseudónimo de James Lynch. Uno de ellos *Bargamot y Garaska* (1898), suscitó la atención de Maksim Gorki, al que le uniría una amistad con grandes encuentros y desencuentros (como quedará reflejada en *Los Recuerdos de Andréiev* que escribió Gorki en 1922) y quien lo introduciría en los círculos literarios. De nuevo en este conmovedor primer relato de éxito, evidencia algunos guiños a la tradición clásica. Un metódico pero simple policía (Bargamot) encargado de mantener el orden público en un suburbio de Oriol (ciudad natal de Andréiev), se refiere a una de las calles que custodia en estos términos: “la calle Puschkarnaya era *teatro de homéricas batallas*” (I: 883).

Se produce más tarde un encuentro con un misterioso vagabundo borracho (Garaska). Era una fecha del año para la compasión: la Semana Santa. Garaska al ver a Bargamot prepara su discurso de defensa y lo hace con una clara seña clásica “siguiendo el método socrático” [“сократовским методом”]. El incidente fortuito con el huevo de Pascua, que llevaba Garaska escondido, producirá un inesperado cambio de actitud en el policía. Éste que en un principio pretendía llevarlo a la Comisaría, al final lo invitará a comer a su propia casa.

Gracias a Gorki, en 1900 acude al círculo de escritores de Nikolai Dmitrievich Teleshev, llamado “Miércoles” [“Среда”] donde ocasionalmente asistía Chéjov, a quien considerará su referente literario en el arte teatral, y también empieza a publicar en la editorial *Conocimiento* [*Знание*].

Su proximidad a Gorki, y a Chéjov, ha hecho que gran parte de la crítica literaria haya resaltado especialmente el estilo más realista de la narrativa de Andréiev y catalogue parte de su obra dramática de realista también. A esto se suma, posiblemente que salvo esporádicos contactos con los simbolistas (como es el caso de Blok), nunca llegó a formar parte de dichos círculos exclusivistas. De hecho rechazó el ofrecimiento

de colaborar con los “decadentistas” en la revista mensual *Vesy* sobre crítica literaria que fue publicada en Moscú entre los años 1904 y 1909 de la editorial *Skorpion*, principal foco de divulgación de prensa del simbolismo ruso.

Gracias, por tanto, a su obra narrativa, cosechó un gran prestigio en vida por parte de la crítica y de autores rusos contemporáneos: además de los mencionados Chéjov o Gorki pudiéramos incluir al propio Tolstoy. Obras como *La risa roja* (1904), *Judas Iscariote* (1907), figura que le fascinaba, y a la que concebía como hombre inteligente y osado -según nos dice Gorki (2008: 202) por boca de Andréiev literalmente: “no era judío, si acaso, griego, heleno”-, cuando se cuestiona por las razones por las que traicionó a Jesús; *El relato de los siete ahorcados* (1908), *Sachka Yegulev* (1911) o su novela inconclusa *El diario de Satanás* (1919) –ambientada en Roma-, le propiciaron su consagración y reconocimiento no sólo en Rusia sino también en el ámbito internacional y por supuesto en nuestro país, donde fueron pronto traducidas. Actualmente algunas de estas obras célebres se siguen reeditando en España.

Su narrativa no está exenta de guiños a la tradición clásica, uno de sus relatos más conocidos *Lázaro* de 1906, personaje bíblico al que Jesús resucita, está contextualizado en el siglo I d.C. durante el imperio de Tiberio Julio César Augusto (Andréiev sin ser tan específico se dirige a él como Augusto). Los distintos personajes que deambulan por el relato muestran su curiosidad y deseo de conocer los misterios de la muerte. Pero Lázaro es la negación de la vida. Culmina la historia con la cita en Roma entre el emperador y Lázaro, Augusto al comparar el efecto devastador que produce la presencia de Lázaro en sus encuentros, acude a la figura de la Medusa: “-No levantes la vista hacia mí Lázaro, -le ordenó según entraba-. He ído que tu cabeza es igual que la cabeza de *Medusa* y convierte en piedra a todo aquél que miras.” (Marta Sánchez-Nieves, 2010: 25)

En su relato *Los burros* de 1915, el mito de *Orfeo* constituye el eje central de esta historia. En ella, el protagonista, un tenor italiano, Enrico Spargetti trata de superar en su don divino de conmover a los animales al mismísimo Orfeo, con quien es comparado, e intenta hacer lo propio con su canto ante un auditorio, entre el que se encuentran unos

asnos. A pesar de fracasar, retoma su vida de éxito, pero el terror -uno de los motivos centrales de su obra literaria-, en forma de una imagen de un pequeño burro, visita su intranquila alma.

1.4.2. Viajes a Roma y otros testimonios.

Por otro lado, sabemos que Andréiev estuvo fuertemente vinculado a Italia y particularmente a *Roma*, cuna del legado de la tradición clásica. A este país realizó tres viajes. En diciembre de 1906 tras la muerte de su primera esposa -Aleksandra Mikhailovna Veligorskaia- marcha a Capri tras recibir la invitación de su amigo Gorki. Vive un periodo de profunda depresión y crisis personal que lo aleja de la literatura en un principio pero que resulta bastante fecundo después. Visita Florencia y Roma, ciudad de la que queda gratamente impresionado y que le marcará en su creación artística. Regresa en mayo de 1907 a Rusia con la firme decisión de volver a Roma. Es en este periodo de estancia en Capri donde -según el testimonio de Gorki²⁰ (2009:191)-, preparó los esbozos de su obra *Océano*, así como redacta otros manuscritos y planes para varias de sus obras más significativas: el drama *Máscara Negras*, la pieza satírica *Amor al prójimo*, y composiciones narrativas como *Judas Iscariote*, el relato *Las tinieblas*, *Sascha Yegulev* y algunos capítulos de *Mis notas [Mou zanuck]*.

En 1912, año en el que compondrá *Las Bellas Sabinas*, retorna a la ciudad eterna maravillándose con sus monumentos y su gente. Permanece un mes en Italia con visitas a Florencia, Venecia y a Capri (donde nuevamente se encuentra con Gorki).

Efectúa su tercer viaje en 1914. De nuevo elige Roma como destino y allí su estancia se prolonga desde febrero a abril de ese año esta vez acompañado de segunda mujer y su hijo. Se aloja en un albergue y después en un apartamento en la vía Nomentana (que cita en su *Diario de Satanás*), a poca distancia del Coliseo y del Foro. Se dedica a explorar profundamente la ciudad y se convierte en un observador directo:

²⁰ En sólo seis meses además, según Gorki, ideó el drama *Máscara Negras*, la pieza satírica *Amor al prójimo*, el manuscrito de *Judas Iscariote*, el relato *Las tinieblas*, el plan para *Sascha Yegulev* y algunos capítulos de *Mis notas*.

visita sus museos, y lugares de interés de los que encontramos testimonio fotográfico: el templo de Vesta, la vía Appia o las termas de Caracalla,... Regresa a su país con el proyecto de realizar una estancia de un año entero en Italia, pero su deseo se ve truncado, toda vez que estalla la Primera Guerra Mundial.

Sus últimos días los pasa aislado en su casa de Finlandia, estado ya independizado del Imperio Ruso. Su proyecto de marchar a los Estados Unidos ha quedado cercenado. Los ecos de sus últimos pensamientos quedan reflejados entre otros por Herman Bernstein, su editor americano, citado en la introducción.

1.5. Conclusiones.

Todas estas alusiones a la antigüedad clásica de forma extrínseca e intrínseca son sólo la punta del iceberg y forman parte del complejo sistema de valores estéticos, que se remontan al teatro grecorromano en la teoría estética y en la praxis teatral de Leónidas Andréiev. Por lo que consideramos que es imprescindible un estudio complejo sobre la presencia del mundo clásico en la obra de Andréiev. Hasta el momento la investigación no ha profundizado en dicho aspecto como mereciera, debido posiblemente a su complejidad y cierto hermetismo. Por tanto, nuestro objetivo será suplir este vacío en los estudios sobre el teatro de Andréiev.

CAPÍTULO II
TRADICIÓN CLÁSICA EN EL PENSAMIENTO ESTÉTICO
DE ANDREIEV EXPRESIONISTA EN EL CONTEXTO LITERARIO
DE SU TIEMPO

2.0. INTRODUCCIÓN

Para ir revelando las características de la estética de Andréiev como dramaturgo y su pertenencia al teatro de orientación postmoderna, en el presente capítulo el objetivo es de demostrar el papel de la Antigüedad en el desarrollo de este nuevo sistema artístico que el autor propugna: su teatro pampsique. La génesis clásica, la del teatro griego y latino, de la dramaturgia renace en el teatro expresionista basándose en la recepción de este teatro antiguo tanto en el ámbito de ideo-artístico, como en el ámbito formal. Nuestro objetivo, por tanto, debe ser identificar estos principios de la estética clásica en el proceso de formación y consolidación del expresionismo como un método artístico característico y propio del teatro de Leónidas Andréiev.

2.1. LA TRADICIÓN CLÁSICA EN EL ÁMBITO CULTURAL RUSO DEL XIX Y PRINCIPIOS DEL XX.

2.1.1. Clasicismo y Romanticismo

Antes de proceder al estudio de las antiguas tradiciones de Andréiev y aclarar su método creativo, parece razonable realizar una breve incursión en la historia de la tradición clásica en la dramaturgia europea del siglo XIX y principios del siglo XX, que influirán sobremanera en la controversia suscitada sobre este género en Rusia de la que nuestro escritor es activo partícipe.

En la filología alemana del siglo XIX se formuló la división de la literatura en dos corrientes, *clásica* y *romántica*. La corriente romántica que obtuvo el dominio en Alemania, se apartó de las tradiciones antiguas en favor de una tradición religiosa más espiritual. Los románticos dejaron a un lado la mitología clásica, al percibir en ella un carácter primitivo, a la que consideraban un "fabuloso autoengaño de los griegos". En su opinión, esa interpretación del mundo era incompatible con las costumbres, las creencias y los conocimientos del nuevo tiempo. El ideal griego de humanidad, que consistía en el equilibrio de todas las fuerzas, les parecía limitado y anticuado. A tal respecto se expresaba A.V. Schlegel (1980: 122-123):

"La poesía antigua y el arte en su conjunto en general son como un *nomos* rítmico, revelación armónica de las leyes del mundo establecidas para toda la eternidad, del mundo que está magníficamente organizado y reflejando en sí mismo los eternos prototipos de los objetos (cosas). Lo romántico, por el contrario, expresa una atracción secreta al caos, que en la lucha crea nuevos y maravillosos engendros, al caos que se esconde en cada creación organizada, en sus profundidades"

El héroe romántico fundamentalmente puede ser catalogado como un soñador, al que le era inherente un sentido cósmico y de gran escala, pero que en sus impulsos altamente espirituales se alejaba del mundo real, de la nueva vida. Por eso este modelo fue gradualmente incubando el pensamiento de que la percepción de dualidad era sinónimo de fragilidad. En consecuencia, se refugiaron en la contradictoriedad e imposibilidad de conocer la existencia. Su conciencia se llenaba de dudas en Dios corrosivas para su alma, incertidumbres sobre el sentido de la existencia y una gran desconfianza en el valor y la fe de la vida humana. Esto engendraba a veces estados enfermizos de su *psique*, una falta de equilibrio que compensasen sus tensiones existenciales, en definitiva, una falta de confianza en sí mismo. De ahí que el hombre en la imaginación de los románticos empezó a representarse como una criatura solitaria e indefensa, perdida en la inmensidad de los espacios del mundo, poseída por el pesar universal. El mundo de la sociedad, a su vez, en la conciencia dividida del romántico, parecía muy lejano de las necesidades espirituales. El germen o paradigma del mal y la maldad a veces era asociado con la acción de algunas fatídicas fuerzas oscuras irracionales e incluso demoníacas. De esta manera, esta situación impulsó al romántico a la búsqueda místico-filosófica de las cuestiones que se le revelaban y que lo alejaban aún más del mundo objetivo. Entonces convirtieron la poesía – y por extensión la propia literatura- en el portavoz de ideas muy diversas, con el fin de ofrecer cierta salida a este estancamiento mental. No obstante, no fue óbice para encontrarnos con obras literarias de una calidad magnífica. En este contexto, se constata entre los románticos como especialmente característico su gusto por la abstracción, según Dmitriev (1979: 109): "el emocional anhelo romántico por un ideal abstracto del arte, que se dirige hacia el infinito romántico".

La literatura y el arte estaban perdiendo las funciones de la comprensión directa de la realidad, reflejando una opinión subjetiva e individual del artista sobre la realidad. La conciencia utilitaria de la burguesía, la atmósfera inmoral de la vida y la falta de espiritualidad de los románticos se contraponían a la belleza y sublimidad del alma, en su trabajo creador surgía una brecha insalvable entre la personalidad y el mundo exterior, una ruptura respecto el antiguo ideal de la belleza y de la armonía de la vida en la tierra que procedía de los modelos clásicos.

Tal vez fuese la literatura italiana la primera en posicionarse respecto a la protección de la tradición clásica. A principios del siglo XIX en Italia hubo una lucha feroz por la influencia en la poesía entre los partidarios de la poética clásica tradicional y los innovadores románticos, conocidos como *querelle tra classicisti e romantici*. Precisamente en este país la continuación de las tradiciones antiguas recibió un respaldo teórico en su comprensión. Uno de los teóricos *classicisti* fue el poeta italiano Giacomo Leopardi. Si su coetáneo, el escritor Pietro Giordani²¹ defendía el derecho de los italianos a escribir poesía, como se había enseñado siguiendo la milenaria tradición grecorromana, quizás de manera demasiado estricta sin permitir al autor salirse del marco del clasicismo tradicional, el mérito de Leopardi consistió precisamente en crear una nueva estética pero fundamentándose en los modelos clásicos. De esta manera conseguía dotar a la nueva estética de un segundo aire, con el que insuflar las nuevas ideas en nuevas formas, aglutinándolas en el ámbito de la pervivencia clásica. Esta corriente, orientada a los valores y principios estéticos de la estética antigua y renacentista²², se convirtió en la Italia de principios y mediados del siglo XIX en una corriente dominante. En su base estaba el principio del *esteticismo*. Según el cual, no se debía confundir desde cualquier planteamiento ideológico los propios cometidos del arte con el sentido utilitario del mismo. Se apelaba a un compromiso social del realismo o arte romántico en el servicio de la idea.

²¹ Pietro Giordani (1774-1848) escritor italiano, gran defensor del legado clásico y figura destacada en el cisma entre Clasicismo y Romanticismo.

²² Véase la *Enciclopedia of Italian Literary Studies*. New York. Routledge, 2007, pp. 852-853

2.1.2. Corriente estética en el clasicismo del siglo XIX.

Leopardi, en su comprensión del arte, a los ojos de la crítica (Zavalko, 2012), se basaba en la tradición clásica, establecida por Aristóteles. Las principales ideas estéticas de Leopardi se formaron en 1818, cuando en respuesta a los manifiestos de sus compatriotas, que eran partidarios del romanticismo, escribió su tratado *Discurso de un italiano sobre la poesía romántica*. Posteriormente, sus planteamientos fueron recogidos en su diario Zibaldone alrededor del 1826, así como en el tratado *Ética y estética*. En estas obras expresó su profunda insatisfacción con la poesía de los románticos, y sentó las bases de un nuevo método creativo, que surge de su propia experiencia poética y de la de un grupo de poetas italianos cercanos a él. Éstos procedían del Clasicismo, pero estaban en la búsqueda de inéditos caminos en el arte lírico que constituyese un nuevo renacimiento del ideal de la belleza universal, eterno e inmutable clásico, *el culto a la bella forma, a la persona perfecta en la unidad de la belleza física y espiritual*. Los románticos se dejaban llevar, en opinión de Leopardi, no tanto por un sentimiento vivo, sino por cierta ideología, o tendencia que significase la confirmación de sus planteamientos a través del arte. De ahí que pusiese el arte al servicio de la ideología, adquiriendo un carácter meramente utilitario, perdiendo cualquier percepción directa de la realidad. Esto no era casual, ya que a algunos de sus contemporáneos, poetas románticos italianos, se les vinculaban con los círculos secretos de la masonería y los iluminados, que centraban su interés en el misticismo y espiritismo. Bajo el paraguas de una apelación hacia los problemas sociales, favorecían todo lo sublime y celestial, lo místico, lo exótico y lo extraño en contraposición con lo habitual, terrenal y natural. En la teoría de la literatura y la estética, Leopardi por primera vez desde Aristóteles planteaba una fórmula literaria independiente, no condicionada ni por las creencias religiosas ni por los conocimientos científicos. Lo específico del arte debía consistir en ser *la fuente de belleza*, al igual que para la estética clásica, lo fundamental es el puro y auténtico placer, que nace del sentido innato de la belleza. En contraste con los románticos, la estética de Leopardi retornaba a comprensión de la poesía según los modelos clásicos, como una actitud hacia la realidad que cultivaba la belleza de la

existencia real y no imaginaria. Desde su punto de vista, la poesía romántica era la degradación del arte poético. Leopardi criticaba el deseo de los románticos por cautivar al lector con efectos externos, con conflictos sociales tempestuosos, su obsesión por proyectar la imaginación exclusivamente sobre lo horrible y sobrenatural. Al hacerlo los románticos, no desarrollaban una sensibilidad estética, sino todo lo contrario la condenaba a su deterioro, recluyéndola en las emociones e impulsos ancestrales, de un gusto poco cultivado en el sentido estético.

La idea de un marco artístico original a partir del espíritu de los modelos clásicos, se había convertido en una de los planteamientos centrales de la estética europea de la segunda mitad del siglo XIX. Ésta sirvió como base para el surgimiento de la poesía del *esteticismo* en otras tradiciones europeas, y especialmente en Alemania. Tomaron como base el renacimiento de los temas, motivos y géneros de la lírica antigua griega, filosófica y erótica. A esto se suma, la aportación del escritor francés Leconte de Lisle como reacción contra el Romanticismo. Los parnasianos, encabezados por Leconte, intentaron expulsar todo lo que procedía del Romanticismo, introduciendo una desenfadada pasión hacia la poesía, a través de un retorno a los ideales clásicos.

En la historia de la poesía europea no solamente Alemania y Francia, sino también Rusia se habían convertido en el lugar de nacimiento del *esteticismo* como una corriente poética conocida por el nombre “puro arte”. El cultivo de los modelos clásicos adquirió un nuevo soplo en la literatura europea a través del renacimiento de todos los géneros greco-latinos: épico, lírico y trágico. La experiencia creativa de los poetas y dramaturgos clásicos supuso un soporte fundamental para la creación de las nuevas obras líricas, que seguían los paradigmas de la estética clásica y renacentista, que resultaba antagónica con respecto a la esgrimida por el Romanticismo. La principal tarea del dramaturgo no era entretener con una trama más o menos distraída, sino provocar en el espectador sentimientos fuertes y profundos. En este contexto, en el arte resultó más visible su derivación hacia la profundización en el mundo del alma. El espejo en el que mirarse no era otro sino el legado de Grecia y Roma, al que se le había marginado. Por eso la mitología se convierte en un instrumento inigualable para revivir los valores congelados e ideales. De ahí la aparición de las imágenes mitológicas, estatuas y figuras – que

reproducían el canon de belleza clásico y jugarán un papel esencial en las obra de Andréiev en la descripción prosopográfica de sus personajes-, y particularmente obras sobre los temas antiguos. La *poesía antológica rusa* imitaba y recreaba la lírica de la Grecia clásica u otras fuentes del mundo clásico y helenístico. Por primera vez se produce la síntesis de la cultura grecorromana y la cultura rusa que libera el pensamiento artístico tanto del dogmatismo religioso y el misticismo cristiano, como de la melancolía romántica hacia el culto de valores positivos y eternos. Fue un proceso similar al que experimentaba la literatura, donde el retorno a la Antigüedad Clásica tenía una dimensión terapéutica, de restablecimiento del equilibrio emocional, que contribuía a una visión más optimista y positiva del mundo que la romántica.

2.1.3. Transición del modernismo al postmodernismo o expresionismo en base al renacimiento de la estética antigua

El helenismo ruso decimonónico no consiste sólo en meras traducciones o imitaciones de autores clásicos, sino que tiene la firme intención de acudir a la cultura grecorromana para reconstruirla, readaptarla y reproducirla en lengua rusa. Una tercera oleada de Neoclasicismo, o esteticismo, además de su espiritualidad jovial, optimista, contribuyó a la modernización de las estéticas literarias rusas a favor de un lenguaje más preciso, bello y refinado, como por ejemplo, a partir del verso yámbico de doce sílabas se conforma el *verso libre* de la poesía rusa.

En la mitad del siglo XIX la poesía antológica sufrió un cambio radical. La lírica de Tiutchev y Fet, que usa de algún modo u otro los elementos de Antigüedad, según la opinión de los expertos, comienza a expresar una percepción del mundo más compleja que la poesía antológica de la época precedente. La poesía rusa se va aproximando al mundo de la Antigüedad, pero con un sentimiento de estar en igualdad de condiciones, favoreciendo un foro común de diálogo entre ambas culturas. La sensación de una posible y esperada armonía entre la naturaleza y el hombre, e incluso más -entre el hombre y el universo- se conectaba en la poesía de Tiutchev y Fet con la aguda sensación de lo

trágico de la existencia humana. Esto significó –en nuestra opinión- la aparición en el marco de la poesía lírica de una nueva corriente artística: el Expresionismo.

A partir de la estética clásica, en la literatura rusa se fue gestando la formación de un método creativo que podemos identificar con el *expresionismo*. Esta corriente surgió en un contexto de crisis tanto para el Romanticismo como para el Realismo, en la obra de Dostoievski: defensor de la poesía antológica y enemigo acérrimo del romanticismo en su representación de la vida. En su narrativa, tanto en el relato corto como en la novela fue artífice de un nuevo método creativo, denominado por el propio autor como "realismo en el sentido más elevado" («реализм в высшем смысле»), que sigue suscitando debates interminables. En realidad esos rasgos característicos perceptibles en la narrativa Dostoievski son en el fondo atributos del expresionismo: suponen una conexión del lirismo y lo grotesco, un énfasis en el sentido de lo trágico en la percepción de la realidad y una aproximación analítica a su vida desde su imagen. En el ámbito de la dramaturgia la línea divisoria entre el romanticismo, el realismo y el expresionismo fue la dramaturgia posterior a Pushkin, Turguéniev y Chéjov. Todos estos escritores de un modo u otro han adoptado los principios del teatro grecolatino, siendo pioneros en un nuevo método artístico, diferente del realismo tradicional, del romanticismo, del expresionismo y del simbolismo.

2.1.4. La mitologización del Simbolismo y la Antigüedad.

Durante dos décadas la literatura rusa estuvo marcada por el predominio del simbolismo como un desarrollo de las tendencias románticas, manifestándose como un nuevo estilo artístico. Como reacción al Realismo, el Simbolismo con un predominio de lo místico, exaltó la subjetividad del individuo – del “yo” lírico- y buscó refugio en la Tradición Clásica. Volviendo por un momento al capítulo anterior cuando aludíamos al legado de Grecia y Roma en la cultura modernista rusa, queremos traer de nuevo a su memoria la actividad intelectual y artística de figuras destacadas como Dmitri Merezhkovski o Briusov que en sus textos literarios y ensayos manifestaron su retorno al

legado clásico, recuperando planteamiento filosóficos de procedencia helenística. No obstante, es en la poesía donde se advierte en primer lugar la necesidad de reconstruir el lenguaje artístico, adaptándose a las sensaciones del hombre moderno con una creciente necesidad de volver a su relación con lo sagrado y lo trascendente. Luego esta inclinación se hizo extensiva a otros géneros como la narrativa y el teatro. En el corazón de la metafísica del simbolismo yacían las ideas de Platón, el pensamiento sobre la dualidad de la existencia. Detrás de la capa superficial exterior de la realidad para los artistas existía la presencia de un mundo verdadero, de realidades divinas supremas. Según lo describe Oblomensky (1973: 294-295):

"Como contrapeso de toda la lírica precedente -parnasiana, romántica y clasicista rusa- los simbolistas se han puesto como tarea recrear las imágenes literarias desde una perspectiva dual (la de sus predecesores, por así decirlo, les parecían plana). Desde esta interpretación dual además de la esencia de la imagen en sí, se producía un hecho notorio, por así decirlo: la visualización de dicha imagen podría implicar que detrás del fenómeno asociado a la misma hubiese algún referente más. Esto supuso que se comenzara a transformar las características de cualquier fenómeno en un símbolo de algo diferente".

La realidad es retratada a través del prisma de los sentimientos líricos del héroe. Los simbolistas defendían su propio marco estético, ellos animaban a liberarse de las cadenas de la materialidad grosera, a través de una particular poética y lenguaje simbólico revelando un mundo perfecto. El creador, que posee intuición, fue considerado como un tipo de *medium* que puede experimentar la realidad de estas fuerzas secretas y sobre su base poder transformar el mundo de la realidad histórica, de la injusticia social, de la violencia y de la crueldad. De este modo el arte de los simbolistas poseía un sentido gnoseológico del conocimiento de Dios. Además, al hacerlo ellos asumieron los deberes religiosos sagrados, contribuyendo al renacimiento de una misión *teúrgica*²³, es decir, en la súplica a las divinidades para atraerse su gracia. El arte, según su opinión, debería

²³ La *teúrgia*, cuyo étimo procede del griego *θεουργία*, es una práctica mágico-religiosa griega que consiste en la invocación de poderes ultraterrenos, ángeles o dioses, a fin de comunicarse o unirse a ellos atrayendo beneficios y cooperación espiritual.

haber reemplazado a la iglesia que estaba perdiendo su influencia en la sociedad. El teórico ruso del simbolismo Vladímir Soloviev en su obra *El sentido general del arte* [*Общий смысл искусства*] escribió que "el arte perfecto en su tarea final debe realizar el ideal absoluto no únicamente en una imaginación, sino en realidad, debe inspirar, transubstanciar nuestra vida real"²⁴. Los simbolistas despertaron una preocupación religiosa, lucharon por la conciencia cristiana renovada, crearon su propia hermenéutica del cristianismo, introdujeron el principio sagrado femenino en el dogma de la Trinidad y otras innovaciones.

Analizando la contribución de la Antigüedad en la estética del simbolismo, la investigadora A. Uspenskaya (2005) llega a la conclusión de que para los simbolistas, así como para los románticos, el mundo antiguo podría ya no ser el ideal, útil para la encarnación de los valores representativos en la vida, sino más bien la literatura de la antigüedad se seguía visualizando como un valor atemporal, aquel fundamento de la cultura, que sólo implicaba un retorno permanente con el fin de proporcionar prosperidad a la literatura a las siguientes generaciones. De ahí viene la recurrencia de los simbolistas especialmente a la mitología antigua. En este contexto cabe destacar al helenista Viacheslav Ivánov, por su aportación de una lírica erudita con títulos como *Eros o Sonetos Romanos*, que evocaban la visión dionisiaca del mundo, plasmada por Nietzsche. Muy singular es también su visión sobre el género dramático según la cual defendía su idea de un "teatro templo" y apuntaba a una ruptura con la contemplación y la pasividad del público y soñaba con la unión de espectadores, actores, bailarines y coros en "éxtasis común" (Slonim, 1961:160). De esta manera el teatro griego servía como ejemplo para ese drama dionisiaco. Las ideas de Nietzsche y Wagner fueron tomadas como referencia. Otro de sus trabajos críticos destacados sobre el teatro fue *El género épico y el principio de la tragedia*. Por su parte, Ivanov, helenista y traductor de Esquilo, escribe también obras teatrales que proyectan la Antigüedad como fuente de la que emanan los principales mitos cosmogónicos. Este es el caso de su tragedia *Prometeo* (1916). Partiendo de las

²⁴ Cf. Miriam Fernández Calzada en su tesis doctoral *Vladímir soloviev y la filosofía del siglo de Plata. Lo estético como factor religioso transfigurativo*.(2013) Consulté el siguiente enlace:
<https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/3589/6/TESIS366-130927.pdf>

ideas del filósofo alemán sobre el “espíritu musical” como fundamento de la cultura helénica y causa de su integridad. Dionisos es concebido como portavoz de la voluntad universal, exaltación del vitalismo, no delimitado a la normativa moral, si Nietzsche antepone el culto a Dionisos respecto al cristianismo, Ivánov intenta aproximarlos, identificando a Cristo con el dios pagano, en una religión única donde el poeta asume el papel de sacerdote, la religión griega de Dionisos es para Ivánov el Antiguo testamento de los paganos y proclama la unión colectiva y la creación colectiva como cimientos de su ideología; o su pieza teatral *Tántalo*, (1905).

Posiblemente las obras más destacadas sobre tema clásico sean *Laodamía* de Anneneski (1906) y la *Ariadna* de Tsvetaeva. La obra de Annieski gira en torno al mito de Laodamía, hija de Acasto que se suicidó al enterarse de la muerte de su marido, Prositelao, primer héroe griego que pereció en Troya (Grimal, 2010:457). Annieski se basó en algunos fragmentos conservados de la obra de Eurípides y en otras fuentes como posiblemente Ovidio. Otros autores simbolistas recrearon este mito en el texto dramático como Sólogub con la pieza *La dádiva de las abejas sabias* [*Дар мудрых пчёл*], de 1906 o la de Briúsov *El difunto Prositelao*. Annieski aglutina en su obra algunas de las versiones vertidas sobre el mito, por un lado Laodamía que paulatinamente va perdiendo la cordura, construye un estatua de cera con la forma de su marido que estimule su consuelo por su muerte; por otra recibe la visita de la sombra de éste se le aparece durante tres horas, acompañada por Hermes.

Las principales preocupaciones expresadas en la poesía simbolista son: la noción de dualidad como herencia romántica (la realidad empírica se contrapone a la suprarrealidad); el deseo y la aspiración de la síntesis, tomada prestada por los simbolistas de la obra de Vladímir Soloviev (su [“всеединство”] y su teoría acerca de “el alma del mundo”); la base mística de la realidad, a cuyos trabajos filosóficos nos hemos remitido con anterioridad. Es posible encontrar las colecciones de sus conferencias en español bajo el nombre de *Teohumanidad: conferencias sobre filosofía de la religión* [*Чтения о Богочеловечестве*], escrita entre 1889 y 1900, en las que el filósofo desarrolla sus polémicas ideas acerca de la teocracia y la teúrgia. En la base de la relación estética con

la realidad yacía el mito platónico del alma caída y del alma resucitada, que se materializaba con diferentes grados de intensidad en los poemas, prosa y dramas simbolistas.

2.2. ¿SIMBOLISMO O EXPRESIONISMO? EL PROBLEMA DEL MÉTODO ARTÍSTICO DE ANDRÉIEV.

Con frecuencia Andréiev ha sido catalogado como una figura de transición entre el realismo y el simbolismo, pero esencialmente es un autor metafísico. No existe un acuerdo unánime respecto a la valoración de las estéticas artísticas de Andréiev en relación a su producción dramática. Así nos lo confirma Lajno (2015) , que -en su opinión- esto se debe a la gran variedad de las concepciones y métodos de interpretación de sus obras que está vinculado con el hecho que él incasablemente intentaba conciliar varias concepciones estéticas para librarlos de la unilateralidad y del “hermetismo” para obtener un resultado principalmente nuevo e íntegro. Por esta razón – nos dice Lajno- unos han calificado a Andréiev como realista, otros como simbolista y un tercer grupo lo percibía en calidad de predecesor de expresionismo.

2.2.1. El método artístico de L. Andréiev en la crítica extranjera.

Habitualmente se clasifica su obra teatral en dos grupos: uno de carácter naturalista y otro de carácter simbólico. Así lo hace Cansinos Assens (1969:44), quien diferencia ambas perspectivas: la naturalista (o realista) y la simbólica. Respecto a la primera, el autor –nos dice Cansinos- “desciende del plano transcendental al pragmatismo cotidiano”, recrea cuadros fieles y veraces a la realidad rusa del momento. Siguiendo los pasos de sus predecesores y especialmente los de Chéjov, se muestra como un observador consumado, que penetra con una sensibilidad inusitada en la psicología de sus personajes, describiendo de forma veraz y minuciosa la realidad, personificando asimismo las cosas inanimadas. La crítica suele citar como ejemplo naturalista *Los días de nuestra vida* [*Дни нашей жизни*] (1909), obra autobiográfica en la que se recrea la relación amorosa de un estudiante pobre decepcionado por sus sentimientos y que parece reflejar las propias vivencias del autor cuando estudiaba Derecho en San Petersburgo y Moscú. Desde la

perspectiva simbólica: Andréiev recurre, en palabras de Cansinos Assens, a la “sublimación transcendental universal de los conflictos humanos individuales”. En este sentido, Andréiev se desvincula de lo típicamente ruso y trasciende la realidad que le circunda. Eleva a la categoría de símbolo la realidad para reformularla. Trata los temas universales: el misterio del destino humano, la vida y la muerte del hombre, el poder de las pasiones y de lo subconsciente en los actos humanos. En este apartado podríamos incluir *El que recibe las bofetadas* (1915), el drama se desarrolla en un circo, donde un personaje misterioso “El” acude a pedir trabajo como payaso, con el apodo no sólo oculta su nombre sino su verdadera identidad. Es en su faceta más simbólica, donde su teatro adquiere una impronta más personal y creativa, con personajes alegóricos que recorren la escena, como “El”, en la presente obra. Sin embargo, a pesar de esa primera clasificación Cansinos Assens acaba reconociendo que por lo general el elemento realista procedente de sus vivencias rusas y el elemento fantástico debido a los influjos occidentales, se funden tanto en su técnica novelesca como dramática. Otros críticos como D’Amico (1961:30), contraponen las obras realistas a otras de carácter alegórico entre abstracto y fantástico, como fundamento de originalidad en Andréiev.

A su vez, la crítica ha creído ver la huella de diferentes literatos en la impronta de sus textos. De esta manera, hay quienes se posicionaron, por la influencia tanto de autores rusos como de otros procedentes de la literatura universal. Todos ellos enmarcados en movimientos literarios coetáneos o inmediatamente anteriores al autor. Entre los que citamos a Edgar Allan Poe (traducido por el propio Baudelaire, y más tarde por Briúsov y Balmont) y –al que cita Andréiev en su pieza teatral *Gaudeamus*- a Guy de Maupassant (amigo de Turgueniev y admirado por Chéjov y Tolstoi). Cansinos Assens (1969) intuye la «fórmula literaria de Andréiev» como la combinación entre el naturalismo extremado de Maupassant y el simbolismo exaltado de Poe. También reconoce Cansinos en las primeras obras de Andréiev los vestigios de la obra de Oscar Wilde²⁵ (1856-1900) - traducido por Briúsov y Balmont- que alterna la escritura simbolista y la comedia de

²⁵ Wilde escribe obras poéticas como *La duquesa de Parma* (1891), así como las comedias *El abanico de Lady Windermere* (1892) y *La importancia de llamarse Ernesto* (1895).

costumbres, merece un papel destacado, especialmente su *Salomé* (1894) –este personaje es identificado con la protagonista del drama de Andréiev, *Ekaterina Ivanovna*- durante la obra. La pieza teatral de Wilde fue censurada en el teatro Komisarzhenskaia, y tal vez fue éste el detonante para que cerrara sus puertas en la primavera de 1909. Incluso hay quienes han visto la influencias de *las Herodias* de Flaubert (amigo íntimo de Turguénev), con características intermedias entre el romanticismo y el realismo y de Anatole France (con una obra variada que incluye poemas como *El Parnaso contemporáneo*, *Les Légions de Varus*, novelas y relatos como *Yocasta*, *El Jardín de Epicuro* e incluso teatro como las *Bodas Corintias*, en las que observamos la fuerte presencia del legado clásico. A esta lista podría añadirse igualmente Yeats, poeta y dramaturgo contemporáneo de Andréiev, cuyas obras tiene evidentes tintes simbolistas, y que para sus textos escénicos recuperó el carácter genuino del teatro griego mediante la importancia de la ritualidad con el uso de las máscaras, la danza y el coro: elementos fundamentales en las piezas teatrales de nuestro dramaturgo.

De ahí que la controversia se suscite a la hora de establecer en la proyección dramática de Andréiev, la relación y delimitación entre realidad –siempre extremada- y símbolo (o alegoría) siempre exaltado, su función e importancia ideológica. En polémica con algunas autoridades situamos a este autor en el contexto del modernismo literario debido a su cosmovisión metafísica y trágica, el lenguaje de los símbolos y la poética de alusiones a los significados más profundos de la vida universal, no como se suponía a los representantes de la corriente realista en el arte por ejemplo como Lo Gatto (1952: 292) que sostiene que la verdadera originalidad del teatro de Andréiev reside en “la tendencia a la especulación abstracta en torno a los problemas sociales y morales”. Advierte este autor que dicha duplicidad lo lleva a límites muy extremos, y esto podría tener como consecuencia caer en lo artificioso, aún así destaca en Andréiev ese afán por la búsqueda continua de novedades y originalidad. En una línea similar Slonim (1965:127), no le reconoce a Andréiev ningún reconocimiento histórico a sus textos dramáticos, a los que les atribuye un «carácter ampuloso, retórico y artificial de estilo

romantizado», si bien en su opinión por lo general eran obras bien realizadas y mostraba mayor «oficio dramático» en comparación con Gorki.

Por su parte Zúñiga (1983) señala el carácter hermético de sus símbolos en su obra (tanto narrativa como dramática), que propicia la no comprensibilidad por parte del lector, bien sea por la ausencia de elementos significativos en la historia; bien sea por la insuficiencia en el desarrollo (pone como ejemplo la pieza teatral *Anfisa*, por no identificar la alegoría a la que alude la protagonista que da nombre a la obra). En otros casos provoca confusión por la inclusión de una trama paralela o secundaria que adolece de conexión con el argumento principal, es el caso del relato *Misterio*, en el que no se comprende la aparición fantasmal de un hombre de medida desproporcionada.

Si bien Zúñiga reconoce que acertó en alguna de sus propuestas como en el relato *La Llamada (De la historia que no acabará nunca)* al que considera una pequeña obra maestra. De igual modo destaca su talento, inventiva y belleza de su estilo.

De una u otra manera, aun compartiendo opiniones y siendo menos condescendiente con otras que la crítica no tan numerosa ha esbozado a lo largo de estos cien años, son los propios datos intrínsecos de las obras dramáticas de Andréiev, los que, en primera instancia, nos irá revelando su estética teatral. A ellos hay que sumarles sus consideraciones sobre el teatro que asimismo aparecen en sus reseñas, ensayos y en la narrativa, y muy especialmente en los apuntes para la escenificación de sus obras de teatro. Conviene en este punto discernir lo que respecta a la concepción y a la confección de su teatro.

2.2.2. La crítica de habla rusa sobre la estética de Andréiev.

Por su parte, la crítica rusa (Kaasheva, 1997:1240) se aventura en señalar el comienzo de esta nueva etapa simbolista con la publicación de su novela corta *La risa roja* (1904), ambientada en la guerra ruso-japonesa. Esta obra basada en un hecho histórico está exenta de alusiones a detalles reales. La protesta contra el absurdo de la

matanza está expresada de manera simbólica, con el personaje que se enmascara tras la risa roja. Su inclinación hacia las cuestiones eternas se acentúa después de la primera revolución rusa (1905) tema que sirve de fondo a su primera obra teatral *Hacia las estrellas* (1905). Poco tiempo más tarde con el drama *La vida de Hombre* (1907) los rasgos simbolistas quedan perfectamente perfilados: es representado el dilema metafísico sobre el sentido la existencia del hombre, su vida y su muerte o la lucha entre el Bien y el Mal. Si bien esta aproximación al simbolismo, no excluiría la desestimación del carácter realista o naturalista en su obra, porque piezas teatrales posteriores son así catalogadas.

En uno de los primeros artículos críticos aparecido sobre la obra de Andréiev, cuando apenas había comenzado su andadura dramática, Ivanov-Razumnik (1908:160,161) se refería así sus textos literarios:

"El propósito, el significado y justificación de la vida de la humanidad, constiuyen las grandes cuestiones a las Andréiev ofrecernos (...) una posible respuesta a través de su obra. Esto es lo que se debe tener en cuenta a la hora de designar su contribución dentro de la literatura moderna rusa"

Era toda una época inmediatamente posterior a la de Chéjov y Maxim Gorki, cuyo valor consistía en en la transición hacia la comprensión filosófica de la vida, por eso Andréiev vuelve sus pasos hacia Dostoievski, hacia un análisis más profundo de la vida contemporánea.

El giro desde los valores tradicionales sancionados por la sociedad hacia los valores sometido a otra escala de profunda magnitud es un sello distintivo del arte expresionista: la función del escritor expresionista que denuncia los falsos valores de la sociedad en la que vive, consiste en buscar los grandes y eternos ideales de la humanidad en sentido universal que emanan de la propia naturaleza del arte: "arte es la actividad humana más valiosa y sus aspectos axiológicos muestran que es más que un juego que va con la vida, pues es su aspecto ideal axiológico" (González López, 1967: 149).

2.2.3. Leónidas Andréiev: expresionista.

La inclusión de Andréiev en las estéticas expresionistas no es novedosa. De esta manera destacamos las siguientes opiniones: K. Dryagin (1928) "La idea de que un nuevo drama, creado por Andreiev, en todas las características principales coincide con el drama expresionista"; por su parte, I. Iuffe (1927) consideró a Andréiev el mismo tiempo como "El primer expresionista en la prosa rusa"; B. Mijailovski lo catalogó como "uno de los primeros y más característicos escritores en la literatura europea del siglo XX, de nuevo estilo de expresionistas". Muchos otros investigadores han corroborado este planteamiento como L. Shvetsova (1975), para quién "la línea limítrofe entre Andréiev y los simbolistas pasaba por su visión del mundo y del método". La cuestión de la pertinencia de Andréiev al expresionismo todavía está en discusión, y de hecho se expresan una gran variedad de puntos de vista: desde un reconocimiento incuestionable del autor como expresionista (V. Smirnova, 1986 y L. Iezuitova, 1976) hasta una completa negación (M. Belenchikov). En las aportaciones científicas no rusas Andréiev a menudo aparece unívocamente como expresionista, y a veces como su precursor (Teriojina, 2008: 39-40).

Tras años de discusión, el tema sobre la pertinencia de Andréiev al expresionismo en la crítica literaria rusa todavía no ha sido resuelto, aunque se determinó la tendencia del reconocimiento de la naturaleza expresionista del método creativo del escritor (Keldish, 2010: 380):

"En las obras de Andréiev, en el ámbito ruso se han concensuado un reconocimiento de las tendencias tanto artístico-expresionista, como filosófico–existencialista. Y aunque este punto de vista, que señala que el escritor ocupa un lugar especial en la literatura rusa en la frontera entre los siglos, se comparte por un círculo bastante amplio de los investigadores, la figura de Andréiev suscita otras interpretaciones, permaneciendo todavía controvertida en el sentido de un lugar común y su importancia"

En este punto, queremos expresar nuestro acuerdo con la opinión sobre la pertenencia de Andréiev al expresionismo. Pasaremos ahora a centrarnos en los aspectos

esenciales de su estética, que –entendemos- demuestran su diferencia de otros métodos de aproximación a la realidad.

2.2.4. Diferencia del realismo. Dos planos de la existencia.

El expresionismo se convirtió en la tendencia heterogénea en la literatura rusa de principios del siglo XX, en la época de guerras y revoluciones, cuando se formó como tendencia posmoderna, que provenía del resultado de diversos ajustes aplicados a planteamientos procedentes del simbolismo e impresionismo, así como en polémica con el naturalismo. El nuevo método nació como reacción contra el carácter tendencioso y parcial de los dogmas ideológicos y la subjetividad del simbolismo por su separación del mundo real. La aspiración a generalizar y crear la imagen integral de la existencia del hombre lo separaba del impresionismo y lo acercaba más al realismo. Sin embargo, a diferencia del realismo, el expresionismo continuaba las tradiciones de la visión metafísica del mundo, de tal manera que dividía el espacio artístico en *la esfera real racional de la vida* y en la esfera fantástico-irracional, mística, naturalmente cósmica. Esto era absolutamente inaceptable para la estética del realismo por la definición de G. Lukács (1955), orientada a reproducir la verdad socio-histórica. Si el realismo niega cualquier profundidad metafísica de la vida, representando únicamente su superficie, el simbolismo, por el contrario, lleva la mitologización a su límite, hacia una ideologización de la conciencia artística. Para evitar estos extremos, en ese difícil equilibrio la estética clásica sabía combinar ambas aproximaciones. De un lado elevaba a lo absoluto la verdad del carácter humano, la verdad de la vida en su profundidad metafísica; de otro, aun resultando una estética irracional, basada en la idea del alma universal, absoluta *animación* de la naturaleza y del cosmos, y al mismo tiempo era una estética que no excluía el principio racionalista del conocimiento, que penetraba en las profundidades de las experiencias íntimas del hombre en el contexto de la imagen general de la creación del universo que se compone en la visión del mundo del autor. Por eso Andréiev, regenerando en su obra el principio de la armonía de los modelos grecolatinos en el enfoque de la imagen artística del hombre, se muestra igualmente crítico tanto en relación

con el drama realista ruso, como con la dramaturgia modernista del simbolismo. De manera manifiesta lo certifica en las *Cartas sobre el teatro* (1912-1913).

2.2.5. Diferencia del Modernismo (Simbolismo e Impresionismo).

Nosotros consideramos que la principal diferencia entre el método creativo de Andréiev y el simbolismo, es *la transición de la percepción subjetiva de la realidad hacia la objetiva*, de la estética irracional del simbolismo a la *actividad racional creativa*, basado en el análisis e intuición capaz de penetrar profundamente en la esencia de las cosas.

La estética del romanticismo y simbolismo se basó en una creencia irracional en una suprema realidad espiritual. Materializando uno u otro contenido ideológico, imponiendo la ley inventada por el artista, los simbolistas implementaban el credo artístico formulado por Viacheslav Ivánov. El arte del expresionismo tuvo como objetivo el conocimiento de los procesos y patrones de la vida humana que subyace en la base del desarrollo de la sociedad, así como en el alma del hombre, que suscita el deseo de dirigirse a aquello que es inherente a la naturaleza del hombre. Tanto en la prosa como en las obras dramáticas de Andréiev la visión del mundo y el hombre está motivada no por impulsos irracionales misteriosos, sino por la verdad, la naturaleza y el carácter de los pensamientos y emociones de los personajes, así como por su propia naturaleza humana.

Esta nueva corriente estaba asociada con el desarrollo de la fenomenología y el psicoanálisis, el proceso de intelectualización del arte. El expresionismo cultivaba el método, basado en el enfoque contrario al simbolismo, enfoque analítico en la representación de la realidad, la negación de absolutización de lo irracional. Su principal reto artístico fue identificar las contradicciones que subyacen en el fondo de todos los fenómenos y procesos universales, vitales y socialmente relevantes (Rossiyanov, 2008: 672). Esto está relacionado con la presencia en la estética de Andréiev del sistema ramificado y ordenado de *tópicos literarios*. En la dramaturgia de nuestro autor está presente una variedad de *tópicos*, formando un paradigma de motivos complejo, construido según el principio de las oposiciones binarias: el *tópico* de la armonía y del

caos, de la naturaleza y del urbanismo, la casualidad y la libertad, y otros. En el capítulo siguiente daremos buena cuenta de ellos nos adentremos en las imágenes simbólicas tanto espaciales como temporales y los mecanismos en la confección de sus piezas teatrales.

En la búsqueda de lo creativo y en el ámbito de lo temático su inmediato predecesor tal vez fuese I. Annenski. Los estudiosos contemporáneos están revelando en el mundo artístico de este escritor ruso toda una serie de tópicos. Uno de los más significativos es el referido al hombre como un fenómeno metafísico y social. Novikova (2010:95) lo define de la siguiente manera:

“En las imágenes del hombre-mecanismo y del hombre-creador de I. Annenski parece como si fijara dos puntos extremos de la existencia humana (...) y en su paleta con la que esbozando su actitud hacia el hombre, las pinturas trágicas se conectan con el énfasis humanista y la fuerza de la negación de todo lo que es ajeno a la conciencia moralmente sana a través de la ironía y el sarcasmo”.

Sin embargo, resulta difícil estar de acuerdo con la conclusión de la autora, sobre la síntesis de diversos métodos en la obra de I. Annenski, realista y modernista. Pues afirma que: “El sistema poético de Anneski presenta una síntesis de muchos elementos de la estética del simbolismo, poética impresionista, otras tendencias contemporáneas. Sin embargo, (...) está siempre impregnado de su inherente aspiración al realismo, humanismo y la verdad de la vida" (Novikova, 2010: 132).

No obstante, esta idea hace que el método creativo de Annenski sea ecléctico, aunque la autora enfatiza la tendencia de alejamiento del poeta del modernismo:

"La psicología profunda, la asociatividad elevada, el deseo a generalizar, la comprensión de la relación dialéctica entre lo individual y lo común, maestría en la transmisión de los matices de estados de ánimo, realidad de detalles, capacidad semántica y emocional de la palabra- son los rasgos que por el camino de evolución y enriquecimiento de los cuales se desarrollaba el

sistema poético de Annenski. Superando la complejidad estilística, la pretensión decadente, difuminación de la imagen artística, el aislamiento y la alienación de la conciencia del héroe lírico, la poesía de Innokenti Annenski iba más allá de los cánones de simbolismo hacia la verdad vital en el arte". (Novikova, 2010: 132)

De acuerdo con lo expuesto más arriba, a lo que habría que sumar la presencia de los motivos dominantes en la obra de Annenski, claramente marcados, así como la originalidad de su estética, nos permiten relacionar su método artístico con el expresionismo europeo como un sistema autónomo artístico, que hasta ahora –en nuestra opinión- no se ha tomado suficientemente en cuenta por los especialistas en la *Edad de Plata* de la literatura rusa.

El tema expresionista consigue una realización más completa en la esfera de la creatividad de motivos en Andréiev como una fenomenología artística. La esfera de los motivos se realiza en las obras de Andréiev mediante el objeto de representación en los que lo importante no es el evento sino la *perspectiva fenomenológica*: el mundo y el hombre, el fenómeno de la conciencia humana de su tiempo, la esfera de las ideas se convierten en el tema principal de la representación en su trabajo.

Diferencias en la esfera del ideal

Las búsquedas creativas de los expresionistas estaban en la senda de la búsqueda de los principios positivos de la vida en contraposición con el pensamiento sobre lo absurdo. El paso hacia una estética positiva o de unidad de confirmación de un nuevo ideal está paulatinamente interconectado con los modelos clásicos. En la conciencia artística de Andréiev se supera la brecha entre el sueño y la realidad, característica para los románticos y los simbolistas. Como es sabido, para los románticos lo bello sólo vive en sueños, en la imaginación, de ahí su profundización al mundo del alma como una fuente de belleza en contraposición al mundo, y para los simbolistas en el ámbito de otro ser, el valor intrínseco de una aspiración hacia lo ideal. En cambio, Andréiev aprecia este impulso, siendo un elemento esencial del expresionismo, pero no absolutiza. Si la

peculiaridad de la estética simbolista era la primacía de lo espiritual sobre lo material, Andréiev supera esta lejanía dicotómica. Sus ideales sobrepasan los límites de la espiritualidad simbólica, que despreciaba los valores del mundo material. No importa cuán bella fuese la teúrgia con su ideal platónico sublime, pero arrancada del mundo, la teúrgia se le antojaba utópica. Andréiev es impulsado por el mismo deseo que todos los expresionistas devolver al mundo y al hombre su base original.

El dramaturgo ruso se opone a los esquemas sin un rostro. Para Andréiev no existe una paradigma ideal ni un mundo aislado del alma, ni lo trascendente y lo misterioso en su naturaleza de forma etérea y aislada, sino que anida en la existencia misma del hombre asociada con los valores e ideales de la cultura grecolatina, con el renacimiento de la antigua percepción armónica del mundo, como contraposición a la trágica dualidad del héroe romántico. El expresionismo devuelve al hombre al valor real de este mundo. La percepción del mundo antiplatónico, dirigido en contra del dominio de la espiritualidad absoluta y de la negación del valor del mundo material se vierte en una reviviscencia extática de la belleza del mundo material. Esta actitud alegre hacia la vida resultaba irreconciliable, por eso retoma la idea renacentista del alma del mundo, la conciencia cósmica, que viene a sustituir la idea de un Dios personal sobrenatural. De ahí viene su apasionamiento renacentista hacia la vida, en el modelo renacentista sintetizaba la fusión de una sustancia anímica en el mundo constantemente movible y autorenovable, y no una ruptura entre el mundo material e inmaterial. Esta percepción del mundo de Andréiev coincidía con el ideal religioso de los expresionistas alemanes, que echan sus raíces en la Antigüedad como el caso de Kaizer con “su reconocimiento de la naturaleza de los sentidos, del Eros y del cosmos, idealismo místico y ético” (Modern, 1958: 78), o el de Werfel, “júbilo y angustia ante la existencia, perfecta síntesis de los problemas que la conciencia se había planteado y que no había podido resolver. La fraternidad de todas las almas, el sueño de una simpatía universal” (Modern, 1958:70). El expresionismo supera por tanto ese distanciamiento entre ambas realidades del mundo, centra su atención al valor natural del mundo, indaga sobre las evidencias de una unidad o comunión y de la indivisibilidad de la existencia, escruta un modelo de la unidad entre

el hombre y la naturaleza. Este inicio místico-extático en relación a la existencia, procede de la visión dionisiaca del mundo como una orientación filosófica, recogida en la obra de Nietzsche *El origen de la tragedia*, que muy posiblemente fuese lectura de referencia por parte Leónidas Andréiev.

2.2.6. “Verfall und Triumph” como el método expresionista de la representación de la realidad.

a) La unidad de la negación.

Cualquier intento de renovación implica la negación de lo antiguo en favor de una aproximación hacia aquello que se considera lo novedoso. Esta unidad de negación significa la negación de todo lo que es contrario a la norma que se toma como modélica. Como expresionista Andréiev se cuestiona el sentido exclusivamente positivo de existencia y su ulterior elevación sobre cimientos fuertemente espirituales del mundo. En su opinión esto actuaba como un fundamento contrario al mundo, como un principio devastador. La creación del escritor se convirtió en la hermenéutica de esta nueva tendencia del pensamiento social, que llevó a una renovación radical de sus formas de representar la realidad, convirtiéndose en gran medida en los atributos del expresionismo.

b) Unidad de la confirmación del ideal

Por supuesto, que tras esta inclinación artística, característica en el expresionismo, hacia las cuestiones morales, el sentido humanista se convertiría un rasgo básico de un nuevo método expresionista.

2.2.7. Poética irracional y racional: una combinación de un idealismo con la más destructora ironía

En relación a la estética, frente a una poética de indeterminación, de la inestabilidad de estados transitorios que constituía el simbolismo emergía una poética de clara precisión, que reemplazaba los fundamentos estéticos irracionalmente imprecisos y borrosos de la escuela del simbolismo: "una intensa emocionalidad decididamente diferenciaba a los expresionistas no sólo de su innegable esteticismo y lirismo impresionista, sino también de cualquier lentitud meditativa, descriptividad reflexiva, incluyendo la realista" (Rossiyanov, 2008: 478).

Los teóricos del expresionismo hablan de dos corrientes en estas estéticas, la irracional y la racional. La primera, más espontánea, desemboca en un grito de desesperación y horror, en discursos cargados de un énfasis y una intencionalidad emocional excepcionales en sus dos vertientes, la maldición y el clamor hacia un Dios capaz de protección y misericordia (Modern, 1958: 56). Esto produce dos tipos de héroes en la obra de Andreiev, los rebeldes y los sumisos. La reacción violenta y espontánea del primer expresionismo se torna meditación y búsqueda de una de identidad.

En la representación del mundo del dramaturgo, Andréiev recurre a la poética de la máscara, convirtiendo lo visible en lo invisible. La máscara como un elemento de la cultura tradicional ha sido ampliamente utilizada en el teatro clásico. Para nuestro autor, a la sociedad moralmente degradada se contrapone la personalidad creativa del artista, que no quiere resignarse ante una nueva realidad espiritual. Esto explica que el autor introduzca personajes, que son absurdamente grotescos, personajes maniquís, sustancias despersonalizadas, en los que ya no queda nada de humano. Sus máscaras son una reacción sobre la creencia en una realidad suprema, aspiraban a transmitir y expresar "intuitivamente conciente y trágico desmembramiento del mundo, la incapacidad realizar las aspiraciones espirituales" (Modern, 1958: 56).

2.3. DRAMATURGIA DEL EXPRESIONISMO EN EL ARTE DE ANDREIEV Y SU GÉNESIS CLÁSICA.

2.3.1. Premisas metafísicas del expresionismo teatral.

La corriente analítica del pensamiento artístico determina *el interés del arte, el interés hacia los problemas existenciales*, problemas sociales, la vida moderna o problemas universales eternos de la existencia, la comprensión de su esencia profunda, la atención a los misterios de la vida espiritual del hombre. El objeto del interés artístico se convierte en una idea preestablecida, y los problemas del mundo y de la vida humana, así como el alma humana en toda su dificultad metafísica, en la diversidad ideológica y manifestaciones accidentales.

En los primeros tiempos de la creatividad Andréiev compartía los ideales e ilusiones de simbolismo. Con el simbolismo le unía la idea de la trascendencia de la existencia, y la convicción de que el hombre ha nacido para un propósito superior. Pero a partir de los primeros años del nuevo siglo en su obra comienzan a mostrarse las características del método creativo del expresionismo. El simbolismo parte de una solución existencial propia. Andréiev vuelve a replantearlo todo, revisa los fundamentos de la existencia y debido a ello sitúa a si mismo en la condición de un autor de la tragedia clásica, en el mismo elenco de problemas de la existencia. Rompiendo con el simbolismo y pasando a un nuevo método creativo del expresionismo, Andréiev sobre todo parte de las necesidades de su tiempo en la comprensión del lugar del hombre en el contexto de la existencia. Desde el principio de su carrera artística, este escritor y dramaturgo comienza a desarrollar activamente el problema del mal mundial, social e individual. Para los románticos y los simbolistas el mal de la vida principalmente era la conciencia utilitaria, imperfección, pragmatismo, penetración en otras esferas de la vida, su presentimiento simbólico y una vaga sensación de abismo de la inexistencia.

En los tiempos de Andréiev el problema del mal no sólo consistía en el grado de espiritualidad o empobrecimiento espiritual del hombre, un materialismo mezquino, y en

general, en la pérdida de dar cualquier sentido a la existencia del hombre. El arte comienza activamente reaccionar ante la nueva visión nihilista del mundo y un conjunto de contradicciones, que cayó sobre la Europa burguesa como una piedra pesada en el momento de la transición al capitalismo desde principios de siglo:

“La génesis del expresionismo está, sin lugar a dudas, en el reconocimiento de que la humanidad se ha precipitado ávidamente al caos, es decir, que está frente a una quiebra de los valores de la civilización en una medida antes inconcebible...El triunfo de una jerarquía materialista, la invasión de la máquina y la técnica, la superstición de la ciencia y el progreso, el predominio del enfoque burgués, la miseria de la clase desposeída y la multiplicación del proletariado, el engranaje económico capitalista, el culto al Estado omnipotente, infalible y omnicompreensivo”. (Modern, 1958:35)

La reacción a esta nueva realidad espiritual y social era punzante y vibrante:

«Hay una sola salida para salvar el espíritu, bien supremo del que derivan todos los demás, y a cuya defensa y exaltación dedican su obra todos los expresionistas. Consiste en la destrucción de este caos por el reencuentro integral del hombre con el hombre, del hombre con todos los seres, con el cosmos y Dios” (Modern, 1958:36)

Junto con Dostoievski, Andréiev se convierte en uno de los primeros artistas que representan y acusan la conciencia nihilista y la comprensión del mundo como inhumana, que se difundió en Rusia coincidiendo con la llegada del siglo XX, por medio de un arte diferente del simbólico. Este problema era consecuencia de un proceso de reacción ante lo nuevo. El nihilismo filosófico emergía de nuevo como una corriente opuesta al idealismo positivo de los simbolistas, que eleva la nada y la inexistencia a lo absoluto. Lo trágico en el teatro griego está presente en las obras teatrales de Andréiev. En este punto, debemos considerar que en el teatro griego ese sentido de lo “trágico” es apreciable una progresiva evolución en cuanto a su forma y su contenido. El triunfo del auténtico arte trágico en Andreiev se debe a la pervivencia y modernización en su teatro de los conflictos básicos de la tragedia griega que le sirven de modelo para la construcción de sus discursos teatrales.

El mal de nihilismo es real y no puede ser negado. Tan terrible se muestra esta perspectiva diferente, antagónica a la existencia, en el que todo va abocado hacia la nada. La situación existencial representada por Andréiev está conectada con una actitud trascendental hacia el mundo. La interacción del individuo con las fuerzas cósmicas crea un *conflicto épico*, el choque de los elementos, esencias en el plano atemporal que es la fuente de la tragedia. En su dramaturgia hay una *transición de la percepción individual del mundo a la percepción general*, cuya expresión materializa en el que Andréiev hace del coro. Nuestro dramaturgo al igual que en el antiguo teatro clásico lo dota de un carácter polifónico. Recordemos los cantos de Erinias en la Orestíada de Esquilo, que personifican la antigua ley, y una no menos impresionante voz de Apolo en el que como germen se contienen nuevos valores y el que entra en un conflicto con la visión tradicional del mundo. Igualmente en las obras de Andréiev escuchamos una multitud de las voces inconfluentes en la tradición del antiguo coro. Respecto a este aspecto volveremos más adelante.

2.3.2. El teatro griego como modelo de inspiración. Tradiciones del teatro épico en el drama expresionista.

El propio contexto sociopolítico en un clima de crispación en los prolegómenos de una devastadora guerra mundial, generaba la actividad teatral en torno a problemas globales del hombre y la sociedad “capaces de sacudir violentamente a un auditorio habituado a espectáculos de otro tono” (Modern, 1958:71).

La obra *El que recibe las bofetadas* (1915), a la que dedicaremos el último capítulo, por ser un claro ejemplo de la evolución del proceso creativo de Andréiev, demuestra la evolución de la visión del mundo del dramaturgo desde los ideales de la Antigüedad hasta los ideales del helenismo tardío.

En nuestro dramaturgo ruso la existencia de todo ser humano tiene un sentido y al igual que en el teatro griego el hombre debe cumplir su finalidad vital con todas sus consecuencias (ese principio de necesidad inevitable que los griegos definenc como

“*anánke*” [“*Ἀνάγκη*”]), si bien como iremos viendo ésta se cristalizará en la idea del retorno eterno, donde el alma humana ansía la inmortalidad, a costa incluso del sacrificio. Lo que aleje al hombre de esta participación divina, es un signo adverso que condena al hombre al abismo. Nuestro autor observa que en la tragedia griega que se nutre de la mitología, es precisamente el principio de la “*anánke*”, la inevitable *necesidad*, destino o *fatum* que regía las vidas de los hombres y de los dioses, el verdadero elemento catalizador del dramatismo puesto que abocaba a los personajes en su elección vital ante ese dilema interior (¿hasta qué punto actuaba con libertad de decisión el hombre en su vida?) que se libraba en su alma (Vernant y Vidal-Naquet)²⁶. Así lo concibe como premisa fundamental para superar la crisis del teatro. Este concepto del *fatum* está omnipresente en la obra literaria de Andréiev. En *Diario de Satanás*, su antropomorfizado protagonista enamorado de una virginal María se pronuncia así sobre el Destino, que está incluso por encima de él, como un gladiador encadenado a su suerte: “Y Yo soy este esclavo sucio, delgado, famélico, que alza su cara de prisionero y gime roncamente, mirando los ojos impasibles del Destino: -Ave, Cesar! Ave, Cesar!” (Trad. Ugarte, 2011:140). No es algo marginal, sino que se proyecta en sus textos como parte de su ideario estético. De esta manera, Herman Bernstein²⁷ (1922) en su artículo basado en entrevistas y cartas de Andréiev, éste reconocía de forma penosa las limitaciones de la mente humana incluso declaraba que en estas limitaciones existía para él un cierto gozo difícil de explicar y dejaba entrever la existencia de cierta deidad que regía el destino de los seres humanos.

²⁶ Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, Volumen I, Taurus, Madrid 1987, “En la encrucijada de una decisión que compromete su destino, se encuentran forzados a una elección difícil pero ineluctable. Sin embargo, aunque la necesidad les impone optar por una u otra de dos posibles soluciones, la decisión permanece en sí misma contingente. En efecto, tal decisión es tomada al término de un debate interior y de una deliberación reflexiva, que enraízan la elección final en el alma del personaje” (p.47) “...una “ananké”, impuesta por los dioses, la «necesidad» que bascula enteramente hacia un sólo lado en un momento del drama” (p.48), “Situado en la encrucijada de una elección decisiva, frente a una opción que ordena todo el desarrollo del drama, el héroe trágico se perfila como comprometido en la acción y enfrentado a las consecuencias de sus actos” (p.73)

²⁷ Herman Bernstein, “Andreyev’s Diaries and Last Letters”, publicado en *The New York Times*, 12 de marzo de 1922 “: «Among the human hands there appears the shadow of a hand that is too great to belong to a human being.»

Precisamente en el conflicto dramático el hombre se enfrentará a la fuerza del Destino. En esta obra, Andréiev se conecta directamente con la tradición clásica²⁸, que coincide con los principios que regulan el teatro griego, como sintetiza Calvo Martínez (2014a:199):

“en Sófocles se trata de una filosofía necesitarista entroncada directamente con la presocrática: con la de, por ejemplo, Anaximandro. Sófocles no es un autor moralizador como lo fuera Esquilo y lo será Eurípides. Por eso resulta a veces sobrecogedoramente frío (...) Lo que hace Sófocles es transmutar al mundo de lo humano los principios de acción y reacción que Anaximandro aplica a los cuando dice que éstos “se pagan retribución” cuando se exceden”.

El mal no es la culpa del protagonista, sino el azar, la *peripéteia* o *katastrophé*, “un postrero acto de justicia poética” (Calvo Martínez, 2014a:218).

Consuelo en *El que recibe las bofetadas* (1915) está abocada a la muerte, por no reconocer su misión divina en la tierra. Frente a ese determinismo de los hados y ante la imposibilidad de ser comprendido, “El” advierte a Consuelo que la desobediencia a las leyes divinas -e incurrir en *hybris* (esa soberbia de la heroína)- provocará su final y predice el castigo con su muerte. Andréiev se servirá del *nominalismo mítico*, remitiéndose al propio Júpiter, padre de los dioses, para expresar tal propósito. Este fragmento, recoge la sacralidad del discurso dramático en una obvia reminiscencia de la tragedia clásica griega:

“El.- No miento, Consuelo; es la pura verdad. Así está descrito en nobles signos. Piensa en lo que dice tu estrella. Allí te reclaman la vida eterna, el amor y la gloria. Aquí...Escucha lo que Júpiter dice: “De ningún mortal habrás de ser, ¡oh diosa!” Como te

²⁸ Los simbolistas interpretaban las tragedias de Esquilo y Sófocles. En las obras inacabadas de Viacheslav Ivanov, el hombre y del estino en las tragedias de Esquilo y Sófocles. La publicación y los comentarios de N.V. Kotrelev se contiene la crítica de la interpretación tradicional de las tragedias de Esquilo y Sófocles tragedias de fatalidad (destino, sino). En opinión de Vyacheslav Ivanov, los héroes de Esquilo no son víctimas del destino, la tragedia de sus destinos se explica con la suprema iniciativa (comienzo) de la libre voluntad. En cuanto a Sófocles, que somete a revisar el punto de vista con E.Rode y también la tragedia *Edipo Rey*, en la que el fatalismo aunque sensato (consciente) como la providencia entra en la contradicción, según Ivanov, con un pathos confirmativo, inherente al dramaturgo griego.

convenzan y te cases con el barón, perdida eres, Consuelo.
¡Morirás!” (II, 657)

De acuerdo con la opinión de V. Polonski (2011: 320-326), la novela de Knut Hamsun, *Misterios*, ha influido en la creación de este misterio. El desarrollo de esta problemática se realizará por nosotros en un epígrafe separado tomando como premisa el análisis comparativo de las obras *La Desconocida* de A. Blok y *El que recibe las bofetadas*.

2.3.3. *Vida del Hombre* o el misterio del revés.

Algunos investigadores creen que Andréiev sigue la tradición de Sologub de la acción misterico- lúdica. Sin embargo, nos parece una opinión poco acertada porque nuestro dramaturgo se aleja de la tradición simbolista misterica, de ese "teatro de solo voluntad" de Sologub. Más bien continuando con la tradición de Strindberg, Andréiev crea un nuevo género de drama, con la proyección de la conciencia nihilista sobre la representación del mundo. Como resultado nos encontramos con una reinterpretación del género del misterio simbolista, pero completado con un contenido que es contrario a su esencia. Esta primera experiencia la constituye su drama *Vida de Hombre* (1907). En otras palabras, se muestra más cercano al misterio simbolista en la forma, pero en el contenido es absolutamente opuesto.

"Variando y desarrollando las ideas de Gesamtkunstwerk, los simbolistas aspiran a abrirse el paso a la obra total del arte del futuro, al misterio de concilio, es decir a la quintaesencia del determinismo religioso”
(Polonski, 2011: 97).

"No hay ninguna existencia, y no hay ninguna moral, sólo eterno misterio actúa. No hay ninguna fabula e intrigas, y todas las intrigas están atadas desde hace tiempo, y todos los desenlaces están predichos desde hace tiempo -, y sólo se efectúa una eterna liturgia. Del mismo modo, todos los sujetos de la vida humana son la esencia del paso hacia una única Imagen, en virtud del cual

los simbolistas comenzaron a ver con claridad el resplandor de la divinidad, un ideal extranatural”.
(Polonski, 2011: 97).

En Andréiev en lugar de luminoso rostro divino está un tipo de objeto metafísico anti espiritual, un personaje completamente sin rostro denominado Alguien en gris, que personifica la filosofía del cinismo como una expresión extrema de la metafísica nihilista. Las imágenes del mundo como una proyección de la conciencia en el espíritu de unas u otras presentaciones del mundo

Vida de Hombre no presenta el misterio religioso-filosófico del simbolismo que fluye según la ley establecida por Dios y está predeterminada por algún principio supremo de la existencia, sino ese misterio está determinado por la ley de la *inexistencia o la nada*. La ley en el misterio simbolista proviene de la doctrina de la suprema predestinación del hombre y su aspiración hacia el absoluto divino o el ideal como una necesidad interior o necesidad. La ley de la conciencia atea irreligiosa niega esta predestinación suprema positiva del hombre y eleva hasta la ley el azar ciego. La vida del hombre como medida de todas las cosas se está devaluando totalmente. La noción de naturaleza como una fuerza ciega accidental era típica para muchos románticos, pero derivó en una inconsistencia por su falta de sentido. La naturaleza de lo trágico en Andréiev consiste en algo diferente, es decir, en la representación del mundo como una casualidad ciega derivada de la conciencia del portador de la filosofía cínica y está expresado a través de la imagen Alguien en gris, personificación del mal mundial. Esto está dentro de la trama. El ritual simbolista es similar al teúrgico, basado en la idea de ascensión hacia lo absoluto o al menos que refleja el esquema de ascensión-caída-ascensión.

En el mundo de Andréiev en este esquema se produce un fallo: en *Vida de Hombre* la degradación moral se exagera por su subordinación de su destino ante la ley de la casualidad o aleatoriedad, y se finaliza con la escena de muerte después de la cual no hay ningún renacimiento. La escena se hunde en la oscuridad de la nada, donde la risa cínica se dejar oír procedente de unas ancianas malvadas y siniestras. Por lo tanto, en la percepción del espectador de la *Vida del hombre* se produce un efecto *chocante* de la

realidad absurda, generada por la filosofía del nihilismo. Los medios del teatro grotesco responden a la intención del expresionismo de encarnar con una extrema intensidad las contradicciones del mundo para sacudir la conciencia receptora del espectador.

Por lo tanto es obvio que Andréiev no sólo recrea los aspectos de los simbolistas que le interesa, manteniendo gran parte de sus estéticas formales sino que también destruye las estructuras semánticas, creadas por ellos. El experimento fue denominado por Gorki como "diabólico" (Andréiev, 2007-2013, T.5: 698):

"La vida del hombre"- es magnífica como un intento de crear una nueva forma de drama. Creo que de todos los intentos de esta clase, el tuyo, la verdad, es el más exitoso. Tú, me parece, diste forma al antiguo misterio, pero tiraste de ella a los héroes, y esto salió diabólicamente interesante, original."

En la *Vida de Hombre* asistimos a un verdadero teatro del absurdo, que se adelantó a la vanguardia europea. Aferrándose a posiciones primordialmente humanistas, Andréiev crea una "imagen de conciencia" una pesadilla de la desesperación, el absurdo de la vida, carente de principio supremo. En términos de definición en cuanto a la inclusión de algún movimiento literario, cabe decir que Andréiev no es un epígono de los simbolistas, sino un creador de una nueva forma dramática, el drama expresionista.

2.3.4. Los nihilistas y la conciencia nihilista en el drama expresionista.

El héroe característico de las obras de Andréiev representa la figura del portador de la filosofía de la negación del supremo comienzo benigno de la existencia, del pensamiento sobre el carácter extranatural de la condición humana. Es un escéptico y cínico, que pone todo en duda, la personalidad en gran medida demonizada, dotada de características trascendentales. A través de esta personalidad sobresalen las características de un embaucador o "trickster"²⁹, de carácter divino y que transgrede las normas convencionales. En calidad de su gemelo ideológico pone en escena personajes que constantemente cuestionan la naturaleza superior del hombre, tratando de demostrar que

²⁹ Este término debe entenderse como un pícaro de condición divina que era una figura presente en diversas mitologías así como en el carnaval eclesiástico de la Europa medieval

en esencia el hombre es primitivo, sin talento, bajo y miserable y condenado a muerte sin resurrección. Los personajes trascendentales “tricksters” y provocadores, que ponen en duda la suprema naturaleza del hombre y a veces como imitación del espíritu eterno de malicia empiezan el juego con el hombre, que como es habitual lleva a una absoluta decepción (*Anatema*, 1909) o el triunfo (*Rey hambre*, 1908 y *Requiem*, 1915). En la obra *Réquiem*, denominada así por la obra de Mozart, el personaje principal de tipo demoníaco juega en la tierra el drama de Calderón sobre el mundo como un teatro, con la diferencia de que los espectadores no son personas vivas, sino muñecos de madera, ya que los límites entre los vivos y los muertos parecen confusos. Los que todavía están vivos van a morir al día siguiente, y consecuentemente la vida es una corriente interminable de nacimientos y muertes. De ahí que no existe la necesidad de una audiencia viva.

El héroe de la tragedia en el expresionismo puede ser también un activo luchador épico prometeico con el mal social, que se opone al mundo de los convencionalismos obsoletos. Puede ser un luchador contra Dios, que busca la renovación de la sociedad sobre las nuevas bases. Éste es el caso Savva, protagonista de su pieza teatral *Savva-ignis sanat* (1906). Tal héroe a veces adquiere las características de la personalidad mesiánica y muere trágicamente.

2.4. EL TEATRO PAMPSIQUE EN TEORÍA Y PRÁCTICA DE L.ANDREIEV

2.4.1. Andreiev sobre la falta de la verdad psicológica en la dramaturgia de su tiempo.

Según Andréiev, la vida está repleta de colisiones trágicas y dramáticas. Se hizo psicológica –decía-, provocando esa necesidad en el teatro de reflejar auténticamente la verdad de la vida espiritual que mostrase al mundo la dimensión de los problemas contemporáneos.

En sus *Cartas sobre el teatro* (1912-1913) y otros ensayos Andréiev se muestra bastante crítico con el drama contemporáneo, que se desarrollaba luchando en dos direcciones: realista y simbolista. En su opinión ninguna de las dos cumplían con la labor

de poder recrear un teatro psicológico. Andréiev entendía que el teatro debe estar destinado a representaciones vivas para el hombre para que padezca profundamente el sufrimiento, consiente y pensativo, en su sentido más profundo. Por eso, el simbolismo debido a la falta de motivación psicológica de los personajes, la condicionalidad excesiva y conversión de los héroes en las ideas andantes, no le convencía:

"No hay verdad psicológica ahí...donde no hay una justificación clara, motivación, donde el fundamento de los movimientos espirituales es simbólico, expresado en otras palabras y en otros significados. El simbolista no provoca en sus personajes las lágrimas, en cambio les obliga a llorar: él presenta como dado aquello que se requiere justificar psicológicamente". (Andréiev, 1990-1995, T.6: 516)

De la misma manera se muestra crítico con el teatro realista, al que acusa de poca profundidad y de basar el interés del espectador exclusivamente en la acción:

"El realismo tampoco satisface los requerimientos del psicologismo debido a la simplicidad cotidiana y la incapacidad de penetrar al mundo interior del hombre... la victoria del "sano" realismo en el escenario ruso no llevó a un resultado positivo... en la escena predominaba la acción, el espectáculo al que el teatro y el público son fieles, y en el altar de este ídolo, le traen un sacrificio: el alma de la obra". (Andréiev, 1990-1995, T.6: 519)

Con todo, la mayor aversión se la provocaban los espectáculos banales para el público burgués, privados de contenido serio y que derivaron en una farsa. Andréiev se expresa directamente y de forma rotunda sobre el empobrecimiento de la literatura dramática y el declive del teatro. La escena rusa estaba sumida en un vacío que ni incluso las obras maestras de la dramaturgia mundial desde Sófocles hasta Shakespeare y Meterlink, era capaces de suplir esa carencia. No importa cómo eran las obras de estos dramaturgos en su tiempo, en su opinión se veían impedidas de encarnar en el escenario todas las imágenes del alma contemporánea, en palabras suyas "el alma delicada y

compleja, atravesada por la luz del pensamiento, que crea los valores de las nuevas reviviscencias." Los intentos de crear obras de teatro en el espíritu de los antiguos dramaturgos clásicos tuvieron lugar en el escenario ruso de la época. Innokenti Annieski fue autor de otras tres piezas teatrales que desarrollan los temas de los escritos perdidos de Eurípides, poeta griego al que tradujo y trataba de imitar su estilo: *Melanipa la filósofa* [*Меланиппа-философ*], 1901, *El rey Ixión*³⁰ [*Царь Иксион*], 1902. Por último la pieza *Thamira el de la cítara*³¹ [*Фамира-кифареѳ*], quizás su mejor obra, una tragedia báquica escrita en 1906, fue representada por Táirov en 1916 como “un drama báquico” o satírico, como constaba en su subtítulo, que ilustra el reto entre Thamiras, un hermoso joven que tocaba la lira con gran maestría, y la musa Euterpe. Parece que Annieski (Segel, 1979:100) introduce como novedad un amor más que maternal de Argiope por su hijo Thamira, al que promete ver cómo canta e interpreta su música la musa Euterpe, pero que temiendo que se enamore de ésta, suplica a Zeus que de la victoria a la musa. Thamira, embelesado por la destreza musical de la musa, se ve imposibilitado para competir con ella, se ciega así mismo y pierde todo su talento musical. Los dioses castigan a Argiope transformándola en un pajarillo que se posa sobre los hombros de Thamira. La obra en verso, estaba dividida en dos actos y veinte escenas, cada una de las cuales representaba un color. A excepción de ésta última pieza, tales obras fueron destinadas más a su lectura que a su interpretación. La obra de Annieski fue más lírica que dramática, todas escritas en verso con una colorida descripción del escenario y con acompañamiento de un coro musical. Sin señalar a Annieski de otros dramaturgos se refiere a la experiencia de una de las obras de Ostrovsky *La Tormenta*. En sus últimos días, Andréiev le confesaba a su editor americano Herman Bernstein (1922), que en Rusia no se habían realizado grandes obras de teatro con la excepción de *la Tormenta* de Aleksander Ostrovsky (1823-1886): obra maestra del autor, en la que cuestiona los valores sociales y familiares de la Rusia de provincias, cuyo conflicto se centra en un desliz amoroso extramatrimonial, de la protagonista Ekaterina, quien tras confesar su

³⁰ Héroe tesalio al que castigó Zeus a estar atado a una rueda encendida que giraba sin cesar por querer seducir a Hera, y lo precipitó desde el Olimpo al Tártaro.

³¹ Basada en la leyenda según la cual Sófocles habría escrito una tragedia.

error a su marido (Tijon), tanto éste como su madre (Kabanija) la atormentarán hasta tal punto que acabará en el suicidio de la joven. Posiblemente la complejidad de la personalidad del personaje principal, y la simbología del elemento atmosférico, como la pugna de un “alma pura” (Slonim, 1965:56) contra la realidad social exterior, sea lo que estime nuestro dramaturgo. Las únicas obras que sean conformes con el espíritu del tiempo y pueden provocar fuertes emociones en el espectador, en opinión de Andréiev son los dramas de Chéjov. Después de haber estado en la producción de la obra de Chéjov *Tres hermanas* (1901), el escritor llega a la conclusión de que sólo este escritor es capaz de provocar en el espectador unas fuertes y profundas emociones, en lo que él ve el sentido del arte teatral, que se ha convertido en actos de entretenimiento vacío y sin sentido para el entretenimiento del público. La falta de obras parecidas a las de Chéjov obliga a los teatros a poner en escena a aquellos escritores que difieren de un profundo psicologismo en sus representaciones. Por ejemplo, para él sería plausible escenificar en el Teatro Artístico obras de Dostoievski. Sin embargo, Andréiev no pierde la esperanza de que aparezcan piezas teatrales insporadas en el nuevo drama psicológico, que permitirían actualizar y renovar el arte teatral.

2.4.2. Principios del nuevo drama “psicológico”.

El proceso de la recreación artística de las personas vivas compone, según Andréiev, la base de la creatividad psicológica. Todo en el teatro psicológico debe estar centrado en reflejar los estados de ánimo, el mundo de sentimientos y sufrimientos de los héroes. Por eso considera la acción y el espectáculo por sí como algo no importante para el teatro moderno. El lugar de acción en el escenario debe ser ocupado por las experiencias y sufrimientos del héroe, expresados verbalmente, a través de monólogos y diálogos, así como a través de todo el sistema de los medios artísticos al que corresponde el espacio escénico, interiores, mobiliario, objetos, así como la disposición visual y musical de actuaciones, en el que un papel más importante debe interpretar el simbolismo de luz, color y sonido, especialmente la música, el tiempo artístico. Todos ellos son las

herramientas de la creación de una atmósfera espiritual común que prepara para la percepción de lo más importante, del mundo espiritual del héroe y su actitud hacia él.

El propio autor fue el creador del teatro psicológico en su experiencia creativa. Las piezas teatrales de Andréiev tienen su hilo conductor en la psique o expresión animada de los distintos elementos representados en su obra. Evoca la complejidad de sus estados emocionales o mentales en un cuadro patológico en el que se llega incluso a reflejar momentos de atrocidad que lo aproximan a una realidad reconocible por el espectador junto con otros también enfermizos que derivan de la propia fantasía del autor con un fin puramente estético (García de Mendoza, 2013: 136).

2.4.3. Los elementos de la dramaturgia antigua en la creación del teatro psicológico: el psicologismo del coro.

En el juicio de Andréiev sobre la dramaturgia mundial es apreciable un tono de cierto radicalismo. Esto teóricamente le hace coincidir con los futuristas, en la creencia de que todas las formas dramáticas están obsoletas. En su opinión el drama anterior no era psicológico y no era adecuado para el teatro psicológico de los tiempos modernos, da muestra en sus Cartas a través de distintos testimonios: “todo como es, empezando por Sofocles, terminando con Meterlink y Tolstoy y todos los existentes”; “Y como una nariz romana es impotente para convertir al habitante de San Petersburgo en Bruto, así la mejor forma trágica para la obra, incluso con el coro, incluso con el Destino muy conocido y muy popular, nunca restaurará la tragedia griega, para lo cual ya pasó el tiempo” (Andréiev, 1990-1995, T.6, pp. 509-558).

En el fondo, consideraba inviable la posibilidad de poner en escena la antigua tragedia griega en la forma en que se entiende que era representada en la antigüedad clásica. Sin embargo, para el teatro contemporáneo esto no significaba que Andréiev no hiciera uso de sus elementos para construir un nuevo drama. Por el contrario, no ocultó su aprendizaje de los dramaturgos griegos. En las cartas a Pyatnitski acerca de la innovadora obra *Vida del Hombre* (1907), Andréiev le comunica que ha inventado una nueva forma dramática, apostilla “de manera que los decadentes se quedarán con la boca

abierta"(Andréiev, 2007-2013, T5: 688). Sin embargo no ocultó después que en su creación usó ampliamente las tradiciones de la tragedia clásica. De acuerdo con la declaración de los comentaristas en referencia a los archivos del propio escritor (Andréiev, 2007-2013, T5: 82-83). , que estudiaron a fondo la historia de la creación de esta obra, el escritor, de acuerdo con los recuerdos de su hermano Andrei Nikolaevich Andréiev, dio una lección magnífica sobre cómo en *Vida del Hombre* adaptándose a las exigencias del teatro moderno y a la psicología del auditorio, pudo transferirse uno de los elementos más importantes de la tragedia griega como es el coro (Andréiev, 2007-2013, T5: 697).

Es en la tradición clásica donde Andréiev acude para recuperar la función del coro al observarlo como algo valioso que puede renovar la poética teatral en la creación de un drama psicológico, ya que en su opinión el discurso dramático contemporáneo carece de una motivación en las acciones y comportamientos de los héroes, que con sus movimientos más ocultos y espirituales revelen las intenciones de la propia acción dramática.

“El coro griego- es un intermediario entre lo que sucede en el escenario y auditorio. El coro explica la escena, indica al espectador los puntos más importantes, incluso habla directamente sobre aquello que este espectador debe experimentar, pensar y sentir” (Andréiev, 2007-2013, T5: 697).

En esta opinión Andréiev coincide absolutamente con los investigadores contemporáneos sobre la tragedia griega antigua, con el propio Sófocles.

En su conferencia sobre el papel del coro griego Andréiev explica en detalle cómo utiliza sus tradiciones en la obra *La vida del hombre*, en la que ante el espectador pasaba toda la vida de un hombre en cinco escenas y donde el protagonista es un Hombre entraba en confrontación con su propio destino, lo que en esencia lo acercaba con el teatro épico de la antigüedad. Lo importante es que este personaje interactúa con el público. Andréiev aporta distintos ejemplos, a los que volveremos en próximo capítulo cuando comentemos las funciones de los personajes corales.

En la calidad del coro el dramaturgo encuentra aquello que requiere que el espectador, que se ha vuelto más intelectual, en palabras suyas:

"crece cada día la necesidad de evidencias: se ha hecho más inteligente su corazón que su cabeza. Y con cada día que pasa el drama moderno se vuelve más insoportable con psicología infundada, injustificada con el precipitado lenguaje de Morse y una ingenua e infantil alegoría - el símbolo al fin y al cabo es una palabra demasiado importante para un juego ordinario con muñecas". (Andréiev, 2007-2013, T5: 698)

En *Vida de Hombre*, todas las acciones y los sentimientos de los personajes son muy claros y psicológicamente motivados, gracias al uso polifónico que hace del coro.

2.4.4. Pampsiquismo como categoría estético-filosófica renacentista

Frente al teatro de espectáculo burgués, en sus *Cartas sobre el teatro* Andréiev defiende los principios del teatro del alma o "pampsique". Todo un alegato a favor de un teatro nuevo (Carta II.1), al que define como teatro del "puro psiquismo", o teatro de alma, en el que según su convicción debe haber el triunfo absoluto de la verdad psicológica. Lo principal que ventajosamente distingue, según Andréiev, a Chéjov de la tradición teatral rusa anterior y del simbolismo, es el pampsiquismo, un título que le da al nuevo drama psicológico. Al determinar las características del teatro "pampsique" esta definición la identifican con el psicológismo. Debe hacerse hincapié en que sin una comprensión de las bases filosóficas de este concepto no se puede llegar a una comprensión de la innovación artística de la dramaturgia de Andréiev, como ocurre en la tesis que anunciamos al principio de E.V. Bulysheva, "*El teatro de pampsique*" de *Leónidas Andréiev* («Театр пампсихизма» Леонида Андреева), de 2016, que contiene un análisis sólido de las anotaciones críticas de diversos investigadores de su teoría teatral. Sin embargo, en este análisis, lo más importante no está separado de lo secundario: en la comprensión de la obra dramática de Andréiev dentro del contexto de la evolución histórica del teatro ruso y sus aportaciones a la dramaturgia contemporánea, la autora del trabajo no llega a explicar –en nuestra opinión–, por ejemplo, qué

exactamente no convence a Andréiev en la tradición de la dramaturgia del realismo ruso, ya que no aporta la definición y no clarifica la significación histórica del término *pampsique*, que en nuestra opinión deber ser enraizada en la filosofía de la época del Renacimiento y la estética del teatro antiguo.

En conclusión, consideramos oportuno que todo estudio de profundidad sobre la dramaturgia de Andréiev debe comenzar con el esclarecimiento del fundamento de la corriente filosófica “pampsiquista”, como base ineludible para comprender su teatro catalogado por el propio autor como *pampsique*, pero sin olvidar la propia interpretación que Andréiev hace del alma. Este primer aspecto es crucial, porque en él se amalgaman otras doctrinas metafísicas complementarias, más reconocibles en las propuestas críticas a su obra.

El Pampsiquismo no es un principio literario universal, que puede ser fácilmente identificado con el psicologismo, sino es un tipo muy específico e históricamente determinado de la *conciencia artística*, que se remonta a la estética clásica y el antiguo concepto de "alma". En este punto es inevitable citar la obra de E.Rodhe (1995) *Psique (El culto de las almas y la creencia en la inmortalidad entre los griegos)*. El término alma recorre toda la obra literaria de Andréiev impregnando con su presencia el fundamento de su estética. Andréiev retoma las acepciones más ancestrales que aparecen en la obra de Rodhe. En su primera pieza teatral *Hacia las estrellas*, en el inicio de la obra y por boca de la esposa del propio protagonista en la soledad del observatorio, se queja de la monotonía del sonido circundante, identificando alma con ser vivo: *¿Será posible que haya por ahí alma viviente?* Andréiev parece remontarse hasta las representaciones más primitivas del alma como un principio de vida. De esta manera en otras ocasiones la “psique” es concebida como una especie de *fuego*; de tal manera que al morir el individuo, este fuego se consume. Este motivo es apreciable especialmente en su pieza teatral *Vida de hombre*. En el cuadro final, el autor describe los últimos momentos del hombre:

“-No tendremos mucho que aguardar. Está ya muriéndose...Miren la vela. Llama morada, tenue e inclinada hacia los bordes....” (II, 208)

y un poco más tarde:

“(Déjese caer en una silla y muere, echando hacia atrás la cabeza. En aquel instante, chisporroteando con claro destello, apágese la vela....)” (II, 209)

El alma con un sentido de respiración o como un «*soplo, aliento o hálito*», equivalente a la respiración; en el que cuando falta tal aliento, el individuo muere, aparece igualmente en sus piezas dramáticas. En *Vida de hombre*: “-¡Cómo respira el alma! (II, 215). Esta idea de soplo (unida a la de alma racional) ya aparece en la Biblia: “Formó, pues el Señor Dios al hombre del lodo de la tierra, e inspiróle en el rostro un soplo o espíritu de la vida, y quedó hecho al hombre viviente con alma racional” (Génesis, Capítulo II. 7)

El prefijo pan- añade a la palabra psique el sentido de universalidad, de ahí que el *pampsiquismo* significa “*всеобщая живая одушевленность*”. Según Andréiev, todos estamos unidos por la misma alma: “el tiempo tiene alma, las cosas tienen alma, las personas tienen alma” (Andréiev, 1990-995, T.6: 526-527).

El término *pampsiquismo* o “corriente pampsiquista” (Ferrater Mora: 2009: 361) parece incluir una amalgama de diversas doctrinas que recorre la propia historia de la filosofía. A priori dicha etiqueta proviene de la filosofía renacentista que tiene una clara tradición helénica. Quizás el punto de partida del pampsiquismo sea la concepción que del alma tiene Heráclito de Éfeso según la cual la materia es interpretada como una realidad animada o hilozoísmo. En otras palabras, todo contenido de la realidad -incluso inerte- posee una naturaleza psíquica. Posiblemente arranque con la filosofía presocrática (Empédocles, Heráclito), pero que tiene su continuidad particularmente en el Renacimiento (con textos como “panpsiquia” en *Nova de universis philosophia* (1591) de Patrizi, los de Giordano Bruno, al que cita en su primera obra teatral *Hacia las estrellas*, Paracelso, Tommaso Campanella, Bernardino Telesio o Van Helmont). De igual manera es posible rastrear su senda en el pampsiquismo alemán y ruso, de la mano de pensadores como Leibniz, Teichmüller, Kozlov, Lossky; también nos topamos con la conceptualización del pampsiquismo en la filosofía angloamericana de la mano de autores

como James, Whitehead, Russell. Por último cabría enfatizar los posibles vestigios del pampsiquismo aplicado la psicología analítica, así como del problema de la combinación de la metafísica con la psicología que lleva a la filosofía analítica.

2.4.5. Chéjov, precursor del pampsiquismo.

El pampsiquismo es concebido aquí como nueva categoría estético-filosófica que se desprende de las estéticas clásicas y renacentistas, atendiendo a la relación – supeditada a esa ley natural- de cada uno de los componentes del microcosmos personal con el alma universal. El pampsiquismo como atributo de las estéticas literarias está relacionado con la expresión del principio superior presente tanto en *macrocosmos* (Naturaleza), como en *microcosmo* (ser humano), que no existen por separado, sino interactúan. Plasmado en el teatro renacentista este principio es reivindicado en Andréiev y su precursor, Anton P. Chéjov, “добытчик правды душевной даже у вещей”.

Es la estética de Chejov la que refleja perfectamente su concepción del teatro pampsique o la animación universal. La particularidad de Chéjov, según Andréiev, consiste en que él era un pampsicólogo más consecuente. En sus *Cartas sobre teatro* (1912-1913) afirmaba que Chéjov dotaba de animación a todo lo que su retina era capaz de percibir: su paisaje no era menos psicológico que las personas; sus hombres no son más psicológicos que las nubes, piedras, sillas, vasos y apartamentos. Todos los objetos del mundo visible e invisible entran como parte de un alma inmensa; y si sus relatos no son nada más que los capítulos de una gran novela, sus objetos materiales son proyecciones de sus pensamientos y sentimientos dispersos en el espacio, una única alma en acción y en su universo literario. Con el paisaje describe la vida de su héroe, con las nubes cuenta su pasado, con la lluvia representa sus lágrimas, con el apartamento justifica que no existe el alma inmortal. Así Andréiev concebía a Chéjov tanto en su narrativa como en sus dramas. A él le dedicó una extensión considerable en las citadas cartas. En Chéjov –sostenía- cada cosa debe demostrar su necesidad, y una vez conseguido tal fin, este objeto se anima, se convierte en una parte necesaria del alma de los héroes. Si el autor no visualizaba las cosas cuando escribía, no las introducía en su

círculo psicológico, no los hacía partícipe de esa alma común. Entonces esos objetos no deberían adquirir importancia nisiquiera para el actor.

De ahí que, por supuesto, Chéjov, se convirtiera en su gran inspirador. Tras algunas de sus representaciones fracasadas, y tras la muerte de Chéjov parecía que su teatro estaba abocado al más irremediable olvido. Por tanto, se trataba de reivindicar la gran valía de la experiencia artística de Chéjov, y para ello dejó constancia en las *Cartas sobre el teatro*. De hecho describe la pieza teatral de Chéjov *La gaviota* como muestra de ese nuevo teatro (Storm, 1998: 159).

2.4.6. “El teatro de almas”

Igual que los expresionistas, Andréiev recurre al mundo del alma, creando el teatro de pampsique, en el objeto de representación se convierte una conciencia individual. Un aspecto a considerar en la obra de Andréiev es la representación que hace el autor del alma. En sus obras teatrales, se observa un compendio de interpretaciones diversas de la misma (desde las más ancestrales, a otras más coetáneas al autor). *El concepto de la psique o alma*. El teatro del "alma", concebido a partir del concepto griego del alma profundiza de manera inigualable en la esencia de la psique de sus personajes, y abordando temas y situaciones de una trascendencia atópica y anacrónica, con evidentes recurrencias al legado clásico.

El “puro psiquismo” para Andréiev sobre todo era la transmisión de los sufrimientos estrictamente sentimentales e intelectuales, no dependientes de la “acción exterior”, es decir es la transmisión de todo aquello, que se piensa de sí mismo, que constantemente rodea y influye en la voluntad del hombre, sin encontrar la manifestación en cadena de determinados factores y acciones. El acento se traslada a la conciencia del hombre dividida en dos, contradictoria y revoltosa, o más precisamente en su subconsciente, en los sufrimientos de la personalidad, sometida en un análisis interno de sí misma. Andréiev penetra profundamente siguiendo a Dostoievski en las partes inconscientes del humano del Yo, revelando las causas metafísicas del mal, del crimen en

el alma y en el comportamiento humano. Por el contrario, todo lo que se eleva por encima del mundo, se convierte en objeto de su “*pathos*” acusatorio, incluyendo la psicología destructiva de superhombre, que proviene en sus acciones de la autoafirmación egoísta, la libertad de la voluntad.

Al igual que Chéjov en el drama psicológico Andréiev piensa que su dramaturgia está fuera de las perspectivas místicas. Su propósito es penetrar en el alma del hombre moderno, aunque esta dimensión no desaparece completamente en su obra, porque se adentra en ella profundamente en el subtexto. Le llama la atención no tanto las revelaciones espirituales sutiles, como a Chéjov, sino los procesos destructivos en el alma humana. Eso explica que en el tema de la representación se convierta en recurrente el fenómeno de desintegración de la personalidad como la tendencia principal de la época. En el escenario estos nuevos héroes, portadores de los principios caótico-destructivos se distinguen por un individualismo extremo. No debemos olvidar, por otro lado, que el teatro expresionista del alma tiene una variabilidad de género.

2.4.7. El drama psicológico existencial.

El teatro del alma de Andréiev también se basa en los conflictos psicológicos, en los conflictos interiores que tensionan la psique de sus personajes. A Andréiev le sigue preocupando el conflicto de la personalidad creativa de marcado carácter espiritual en el entorno de una sociedad enferma. Un buen ejemplo lo encontramos en su pieza *El Profesor Storitsin* (1912). Esta inquietud creadora que se daba en los románticos, en la obra de Andréiev el conflicto se enriquece debido a la comprensión que manifiesta de la nueva situación existencial del hombre moderno. Una tarea importante de Andréiev fue el reflejo del vacío espiritual y la alienación del hombre en el mundo contemporáneo como consecuencia de la exposición a la filosofía del nihilismo. Se veía expuesto a un contexto marcado por la ausencia de un referente respecto a la realidad espiritual, donde Dios había muerto. Por eso incluso cuando el dramaturgo toca el motivo de las relaciones familiares, el conflicto del ámbito doméstico y cotidiano se convierte en existencial. Las situaciones tan comunes como la traición, los celos en el ámbito amoroso y así

sucesivamente se convierten en una *tragedia* como resultado de los cambios en la conciencia humana, que careciendo de los más altos valores e ideales, hace que la existencia personal se convierta en algo absolutamente valioso, como sucede en el drama existencial *El Vals de los Perros* (1922).

Igual que en teatro de Kaizer quien mosró “la destrucción en el interior del alma del hombre de su tiempo, y se convirtió en su expresión más que en su superación” (Modern, 1958: 80)

2.4.8. El drama expresionista

Otra variedad del drama expresionista es una obra con el enfoque en el mundo interior del personaje que se deja llevar bien por su parte racional como emotiva irracional. El primer caso se observa en el drama *El Pensamiento* (1914), el segundo, en *Anfisa* (1909). Centrémonos en el génesis de *Anfisa*, en la que una emoción de venganza empieza a dominar a la heroína hasta que la lleva a la transgresión de las normas morales y finalmente al crimen. Esta manifestación del instinto desbordado la pone en conexión con el melodrama expresionista, donde “el erotismo es como el estallido de unas fuerzas primitivas, largamente contenidas” (González López, 1967: 237). Ahora huelga saber, si realmente podemos hablar del melodrama. Para esto acudimos a los estudios clásicos que nos orientan en la naturaleza de este género de los tiempos de Eurípides. Primero, *Anfisa* tiene un elemento fundamental del melodrama, que es el argumento: “Todos los dramas... poseen un argumento muy bien construido: no presenta saltos bruscos que cambien radicalmente el curso de la acción; y no hay atentados contra la lógica o la verosimilitud en el desarrollo de los hechos” (Calvo Martínez, 2014a: 221-236). Además, la acción en *Anfisa* es compleja y diversificada, no tan lineal como en la tragedia, pero carece de elemento propio del melodrama: la aparición del *deus ex machina*, tampoco de un desenlace feliz, lo cual hace pensar que fue la tragedia griega la que fue el punto de partida para el drama expresionista. La propia heroína de por si es un carácter trágico. Según el reciente estudio, que pone en evidencia una dimensión mitológica de la heroína de Andréiev, trasunto de Medea y Deyanira a la vez, “Anfisa es básicamente una

“Medea”: es violenta y exaltada, pero también fría y calculadora para la venganza. Tiene un pasado de muertes misteriosas (se insinúa un par de veces su relación trágica en Smolensk con un militar; ha tenido un hijo, también desaparecido no sabemos cómo); lo mismo que Medea que, en su huída con Jasón, causó la muerte de su hermano y de su padre. Y lo mismo que Medea, Anfisa no llevará a cabo la venganza sobre su amado directamente, sino con ayuda del veneno: la de Medea es más espectacular, porque pertenece al terreno del mito (la heroína es hechicera y descendiente de Helios, el sol): envía como regalo de esponsales a Glauce un vestido empapado en un veneno cáustico que se adhiere al cuerpo de la joven esposa causando su muerte y la de su padre Creonte cuando se abraza a ella. Luego matará a sus hijos con sus propias manos. Anfisa, en cambio, es la amante burguesa de un héroe burgués y su veneno es más modesto y más simple: es el cianuro que guarda en un anillo y vierte en la bebida de un Fiodor abatido ya por *até* –es decir, por su cegazón y su ruina. Pero al mismo tiempo, por el hecho de acabar con su amante Anfisa guarda un cierto parecido con Deyanira, la esposa de Heracles, cuyo regreso espera impaciente... Podríamos estar por completo seguros de que Andréiev tomó para su argumento un motivo aparentemente simple, y tan antiguo como la propia literatura: el drama que desencadenan unas relaciones amorosas complejas en las que interviene un hombre y dos mujeres: su esposa y su amante. Aunque Andreiev ha complicado el motivo haciendo pasar a la esposa a un segundo plano y convirtiendo a la amante en competidora de una tercera mujer más joven. Sólo esto ya es signo de inteligencia y valía dramática por parte de Andréiev (Calvo Martínez, 2014b: 589-600). Asistimos a la inclusión de la trama dramática en una perspectiva atemporal relacionada con la concepción expresionista de tiempo. La conexión entre las convenciones y el naturalismo, la hipertrofia de los sentimientos como el triunfo del principio espontáneo instintivo en el comportamiento humano hace que la obra de Andréiev sea totalmente innovadora en su género. De manera similar el drama expresionista, como se muestra mas arriba, recoge las tradición de los modelos Eurípides, y no tanto de Sófocles o Esquilo, más atraídos a la épica. En los dramas de Eurípides apreciamos una ponderación menor de la función interactiva del coro como afirma M. Sánchez Brioso (2005:208): “Es un hecho señalable que mientras Esquilo y Sofocles traban a la acción y a los sucesos

dramáticos las intervenciones del coro, en Eurípides asistimos a un proceso en que esta vinculación se va progresivamente diluyendo”.

En este sentido, y en el drama psicológico de Andréiev, en contraposición a los dramas máximamente generalizados *Rey Hambre* (1908) o *La Vida del Hombre* (1907) ya no hay necesidad de la condicionalidad y el papel del coro se transfiere en las acotaciones.

La gran tragedia de sus personajes radica en que el idealismo que encarnan, por ejemplo el caso de *Ekaterina Ivanovna* (1912), cuya protagonista es paradigma del alma pura. Cuando se altera su condición idílica natural, se ven encaminados a la desesperación y al suicidio, a quedar sumidos en la desesperanza, como le sucede a Ekaterina. La transición al expresionismo en la dramaturgia del escritor se realiza en todos los niveles de la expresión artística y la organización del texto, con el apoyo de los modelos del teatro grecolatino, como trataremos de constatar en capítulos posteriores.

2.5 LAS BELLAS SABINAS: UNA COMEDIA DE TEMA CLÁSICO

Para terminar el capítulo destinado a la proyección del legado de Grecia y Roma en la estética de Andréiev, nada mejor que aludir a una de sus obras, en la que más se evidencia esta presencia de lo clásico. Dentro de su proyección dramática, cultiva igualmente Andréiev piezas teatrales menores (Teatro de miniaturas). Cabe diferenciar dentro de estas obras minimalistas, miniaturas satíricas³² para la escena (Сатирические миниатюры для сцены) frente a otras piezas menores, también de un solo acto. Dentro de estas miniaturas situamos *Las Bellas Sabinas* [*Прекрасные сабинянки*] de 1912, junto a otras como *Amor al Prójimo* [*Любовь к ближнему*] de 1908, *Honor-el viejo Conde* [*Честь -старый граф-*] de 1912, *El que se arrepiente* [*Кающийся*] de 1913, *El*

³² No podríamos hablar modelos exactamente idénticos a los realizados duranate la Antigüedad Clásica, . Si bien encontramos un género menor dramático en la creación helenística de cuadros épicos, conocidos como epilio (o epos), de temas más o menos heroicos tratados con ironía. Éstos solían ser poemas breves pudiendo adoptar una forma de diálogo al menos en algunas partes del poema (algunos ejemplos aparecen en Teócrito, “el idilio XXII de los Dioscuros”, “el XXIV de Heracles niño” o “el XXV de Heracles matador del león”).

paragayo obstinado [Упрямый понугай] de 1913, *Un caballo en el Senado* [Конь в сенате] de 1915 y *Monumento* [Монумент] de 1916. En la colección de Cansinos, aparecen solamente tres primera: *Las Bellas Sabinas*, *Amor al prójimo* y *Honor-el viejo conde*.

En este caso el dramaturgo cambia de registro, la obra es una clara sátira a la relación entre hombres y mujeres. Sin embargo, el autor no esconde por boca de sus personajes y de los dos bandos enfrentados (Escipión, el romano y un sabino) la incompreensión ante la psicología femenina. El núcleo central es la psique femenina.

Tras un pequeño descanso los romanos, temerosos de los arañazos de las sabinas, no saben cómo acercarse a ellas de nuevo, idean esconderse para sorprenderlas, pero acaban ocultándose uno tras otro tras los bastidores ante las risas de ellas:

“ESCIPIÓN.- Es una lástima que entre nosotros, señores antiguos romanos, no haya ninguno que conozca la *psicología femenina*. Ocupados en guerrear y fundar Roma, nos hemos embastecido, hemos perdido el barniz, y ya no sabemos qué es una mujer....”
(II, 479)

En esta ocasión es el sabino que al no ver a sus mujeres se queja por el tiempo que emplean en estar arregladas:

“UN SABINO.- ¡Oh la eterna coquetería femenina! ¡Hay que ver!...Hasta con el antiguo marido emplean el eterno femenino. No; jamás comprenderé la *psicología femenina*.” (II, 490)

Su humor se proyecta en el texto, ridiculizando mediante el ejercicio de la parodia de un episodio de la historia de Roma, concretamente la leyenda de su fundación a partir del relato del rapto de las sabinas. Este episodio es cuando menos sorprendente y paradójico de la historia de Roma. El uso de la violencia (el rapto forzado de las sabinas) parece ser justificado, toda vez que se torna en sometimiento y aceptación por parte de sus víctimas. En este contexto, la legitimidad esperada y natural que supondría el reclamo y retorno de esas mujeres a sus maridos, queda ridiculizada en manos de Andréiev, ya que de nuevo es el rapto de sus propias mujeres el que se antoja como la única solución posible, cosa a la se niegan sus maridos.

Ese recurso de la parodia, le sirve incluso para bromear sobre el uso de la propia lengua de los romanos, dando a entender que realmente no la utilizan durante la obra:

“ESCIPIÓN.-...y puedan llegar a convenir un “*modus vivendi*”, digámoslo en latín...”. (II, 479)

Andréiev recurre para expresar su humor a referencias futuras o anacrónicas: si los hechos transcurren durante la fundación de Roma (siglo VIII a.C.), uno de sus personajes alude la futura llegada de Cristo, a través de una hipérbole o exageración:

“Yo a la mía la conozco en la voz: creo que de aquí a la venida de Cristo no la podré olvidar.” (II, 478)

En otras ocasiones, realiza guiños a la sociedad rusa de su momento a través de personajes, objetos o costumbres que les son conocidos al espectador ruso:

“ESCIPIÓN.-¿Señora, mírenos! No somos ningún tenorio de la *Perspectiva Nevskii*. Acabamos de fundar Roma y ardemos en deseos de eternizarnos... (II, 482)

ROMANO GORDO.- ¡Ah, quiero beber! ¡Proserpinita, dame un poco de “*kvas*”, rica!” (II, 490)

Las Bellas Sabinas (Прекрасные сабинянки) de 1912, queda estructurada en tres cuadros. El tema para su argumento está tomado del conocido pasaje de las leyendas sobre la fundación de Roma, que recoge Tito Livio en el libro primero de su *Ab urbe condita*³³, en el que las mujeres e hijas de los Sabinos interceden ante sus padres y

³³ La situación de Roma se había fortalecido tanto que ya militarmente podía considerarse a la par con cualquier otra de las poblaciones vecinas; pero por la escasez de mujeres aquel poderío no duraría más que la vida de los que vivían entonces... Rómulo envió legados a esas poblaciones con el encargo de proponerles alianzas y matrimonios con su nuevo pueblo... En ningún lado fue bien recibida la embajada... La juventud romana lo tomó muy a mal y empezó a orientar el asunto decididamente por la vía de la violencia. Proporcionaría el momento y el lugar oportunos para ello, al preparar Rómulo, disimulando su amargura unos Juegos dedicados con carácter solemne a Neptuno. Después ordena comunicar a los pueblos vecinos el espectáculo... Por curiosidad de ver la nueva ciudad se reúnen allí muchos mortales, sobre todo aquellos que habitaban más cerca; había acudido también todo el pueblo de los Sabinos con sus hijos y sus mujeres [...] Cuando llegó el momento del espectáculo y las mentes, al igual que ojos, estaban pendientes de él, como estaba tramado se desencadenó la violencia y a una señal dada jóvenes romanos se lanzaron a raptar a las chicas...

Estalla la guerra entre los romanos y los distintos pueblos sabinos...; los sabinos y los romanos renuevan la lucha medio de un valle hondo entre dos montes...

Entonces las mujeres sabinas a raíz de cuya ofensa había surgido la guerra, mesándose los cabellos y con las vestiduras desgarradas, vencido el natural pavor mujeril al peligro, se atrevieron a meterse en

maridos para firmar la paz entre éstos y los Romanos, que encabezados por Rómulo aprovecharon la celebración de unas competiciones deportivas en honor de Neptuno como argucia para hacerse con ellas. Estos hechos se sitúan en el siglo VIII a.C. La trama está perfectamente diseñada comprende tres momentos: raptos de las sabinas-reunión de los sabinos-encuentro entre sabinos y romanos.

En el *primer cuadro*, los romanos conducen a las sabinas raptadas. La resistencia que ofrecen las mujeres (exceptuando una que va dormida) colisiona con la desesperación de los captores, que van sufriendo sus arañazos y gritos. Se separan en dos grupos para coger aliento. Los romanos preparan una estrategia para convencerlas de que no se resistan. Las sabinas preparan la suya para ser liberadas. Los romanos acceden a ponerlas en libertad. Ellas piden unos días para recuperar fuerzas y regresar a su tierra. El cuadro acaba cuando una de las sabinas, que no quiere volver, reafirma a su incrédulo captor que ella es su merecido botín.

En el *cuadro segundo*, son los sabinos acompañados de sus hijos los que están ideando un plan para recuperar a sus mujeres. Lo cómico consiste en que quieren ampararse en la ley para demostrar que los romanos son los culpables del raptor, por eso se dejan acompañar por un profesor y una enciclopedia de jurisdicción.

Finalmente, en el *cuadro tercero*, los sabinos encuentran a los romanos y a sus mujeres, que están perfectamente integradas en su nueva vida cotidiana. Ante el tedioso parlamento del profesor basado en tecnicismos jurídicos, los romanos deciden devolver a las sabinas. Ellas se resisten a regresar con sus maridos. Una de las sabinas, aconseja al jefe de los sabinos que la única solución es que ellos vuelvan a raptar a sus esposas. Sin embargo, él un hombre de leyes, se niega. Por lo que los sabinos abandonan a sus esposas, ante los lloros de ellas que son retenidas por los romanos.

En cuanto a los personajes, además de los genéricos (profesor o romano gordo), aparecen otros que si bien no están vinculados a ese periodo de la historia o leyenda, sí que evocan a otros de la historia de Roma e incluso de la mitología romana. *Cleopatra*,

medio de la lluvia de flechas, logrando, merced a su irrupción en medio de las filas, separar a los dos ejércitos enfrentados y separar los odios, suplicando bien a padres bien a sus maridos, que no mancharan con un parricidio a los frutos de sus entrañas, nietos para unos hijos para otros. (Tito Livio, 76-78)

cuya referencia histórica más famosa sea la última reina del Antiguo Egipto, conocida por su relación con Marco Antonio, general romano, amigo de Julio César, que tras su muerte se fue enemistando con su sucesor Octavio Augusto, en las últimas décadas del siglo I a.C., es el nombre que toma la sabina protagonista de la obra.

Escipión, otro de los protagonistas de esta sátira, parece evocar a cierto integrante de la gens de los Cornelios, cuyo representante más famoso tal vez sea Publio Cornelio Escipión el Africano, un destacado general y político romano que venció a Anibal, general cartaginés, durante la Segunda Guerra Púnica, en la famosa batalla de Zama en 202 a.C. (esto es, finales del siglo III a.C.). Tradicionalmente los Cornelios eran aliados políticos de los Paulos de la familia de los Emilios. Lo que viene a corroborar con todos estos datos la vinculación de los personajes históricos a los dramáticos es que otro de los nombres de los miembros del grupo romano de la obra, sea precisamente *Paulo Emilio*, que puede coincidir con Lucio Emilio Paulo. Este cónsul romano intervino en la segunda Guerra Púnica, muriendo en la batalla de Cannas en el 216 a.C. ante Anibal. Su hija menor, Emilia Paula o Tertia, acabó siendo la esposa del citado Publio Cornelio Escipión. Demasiadas coincidencias para pensar que es no es aleatoria la nominalización de los personajes.

Anco Marcio, quizás sea el personaje que más se aproxima a la leyenda de la fundación de Roma, pero casi un siglo posterior (s.VII a.C), fue el último rey de Roma de origen sabino, nieto de Numa Pompilio, sucesor de Rómulo. La caracterización del personaje de la obra se corresponde con los escasos datos que se observan de su referente histórico: respetuoso con las instituciones religiosas, considerado regulador del derecho pontifical.

Por último *Proserpina*, que en la obra hace de sabina, es la equivalente a Perséfone en la mitología griega, hija única de Zeus y Deméter. Al igual que en la obra de Andréiev es objeto de un rapto, pero en la mitología fue ejecutado por Hades, rey del mundo de las sombras, convirtiéndose en su esposa, y que alternará la estancia en el ultramundo con su marido con su regreso la mitad del año a la tierra al lado de su madre, diosa de la naturaleza, dando explicación al cambio de las estaciones del año.

La propia obra desde el título es un aluvión de referencias directas o indirectas a la tradición clásica, desde la trama hasta los personajes. De manera constante vamos encontrando todo tipo de referencias. A veces en invocaciones a dioses o fórmulas repetidas de juramento:

“ESCIPIÓN.- ¡Oh Júpiter! ¿Pues no sale ahora llorando!... (II, 484)

En este otro ejemplo:

“ESCIPIÓN (*encantado*) Querida señora ,¡qué parajes!...¡Y qué...! ¡Oh Júpiter! ¡Señora, por Hércules lo juro! ¿y también por Venus y Baco! Señora caiga tres veces sobre mí el anatema si...¡Lo juro por Afrodita! ¡Señores antiguos romanos, al abordaje!” (II, 485)

Otras veces acompaña a la expresión de juramento destinada a una Deidad (Venus), la comparación de uno de los personajes con otra Deidad a partir de un diminutivo de carácter afectivo (en este caso Juno):

“-¡Ay Junoncita!...¡Por Venus juro que no estamos para pensar en tu soldadito, cuando cada cual tiene el suyo en el cuello! Pero ¿qué haremos, queridas amigas?...Mirad: yo propongo una cosa...” (II, 480)

Alusión al filósofo griego Sócrates:

“Por lo visto, tu plan, Escipión adolece de algún efecto. Queriendo avanzar, nos alejamos, como diría Sócrates”.(II, 478-479)

Para defender la integridad y fidelidad a sus maridos, Cleopatra acude a otra referencia del legado clásico es Tarpeya, que según cuenta la leyenda era el nombre de una joven romana, que curiosamente ofreció ayuda a los sabinos para que entrasen en la ciudadela, a cambio de joyas pero que finalmente fue asesinada y arrojada desde la roca que le daría nombre:

“CLEOPATRA: _....Que hagan con nosotras lo que quieran; pero nosotras nos mantendremos firmes, cual la roca Tarpeya...”(II, 481)

Esta miniatura cómica ligera refleja de manera satírica las relaciones matrimoniales, que en muchos casos se realizaban por conveniencia en la sociedad de su tiempo. Es un tema recurrente en su obra dramática, si bien habitualmente se aproxima a este tópico, desde una reflexión más profunda. En el grado más sublime el autor suele confrontar en el dilema dramático la pureza del alma de uno de los miembros de la pareja a las banalidades de una sociedad que impide de alguna manera el enlace feliz entre enamorados. Al tema del rapto, que aquí es tratado de forma jocosa, volveremos en el último capítulo, y comprobaremos la trascendencia que adquiere en la obra *El que recibe las bofetadas*.

5.6. CONCLUSIONES

Para explicar la importancia de la tradición clásica en el pensamiento estético de Andréiev hemos realizado un pequeño recorrido por las estéticas del siglo XIX y principios del XX, con el fin de valorar la presencia del contenido de lo clásico en cada una de ellas. Constatamos igualmente la dura disputa entre los planteamientos de los románticos y el nuevo esteticismo, como retorno a la pervivencia clásica. La importancia de estos contenidos es incuestionable en el modernismo ruso, particularmente en los simbolistas, marcados fundamentalmente por el pensamiento de Nietzsche y *El origen de la tragedia*. La dicotomía apolíneo-dionisiaco es crucial para entender el teatro de la época y por supuesto el de Andréiev. Especialmente los simbolistas se esmeran en la recreación de imágenes cuyos cánones se inspiraba en el ideal de belleza clásico. Además algunos de sus autores trataron incluso de recrear tragedias griegas como fue el caso de Annienski. Debemos citar como figura destacada la del helenista Ivanov y su teoría del “teatro-templo”. Por supuesto, la influencia de los planteamientos neoplatónicos gracias a la figura de Soloviev, gran inspirador del Simbolismo ruso. Por todo ello ratificamos que la tradición clásica ocupó un lugar esencial en la estética modernista.

Por otro lado, hemos argumentado en qué se diferencian las estéticas teatrales de Andréiev a la de los simbolistas o realistas, para concluir que en nuestra opinión es un

autor fundamentalmente expresionista. Se fundamenta en la experiencia creativa de Dostoievski, cuyos rasgos característicos son la conexión con el lirismo y lo grotesco, el énfasis en el sentido trágico en la percepción de la realidad y una aproximación a la vida desde su imagen. A ello debemos añadir que Chéjov es sin duda su otra gran referencia, por la animación que da a cada elemento que aparece en escena, el “puro psicologismo”: planteamientos que Andréiev hace suyo a través de su teatro pampsique.

Finalmente podemos concluir que las estéticas expresionistas suponen una revisión del legado clásico, por cuanto toma inspirándose en Eurípides el enfoque del mundo interior del personaje para trasladar la trama dramática. Por otro lado Andréiev recupera la función polifónica del coro, a través incluso de un único personaje que interactúa con el público y lo va situando en el contexto de la acción dramática.

CAPÍTULO III
LOS MODELOS CLÁSICOS EN EL CRONOTOPO,
LA CONFIGURACIÓN DEL PERSONAJE
Y LA TÉCNICA COMPOSITIVA

"Андреев жил на Каменноостровском, в доме страшно мрачном: Огромная комната - угловая, с фонарем, и окна этого фонаря расположены в направлении островов и Финляндии. Подойдешь к окну - и убегают фонари Каменноостровского цепью в мокрую даль. Леонид Андреев, который жил в писателе Леониде Николаевиче, был бесконечно одинок, не признан и всегда обращен лицом в провал черного окна. В такое окно и пришла к нему последняя гостья в черной маске - смерть".

Блок А.А. Памяти Леонида Андреева

3.0. LOS MODELOS CLÁSICOS COMO INSPIRACIÓN DE LAS POÉTICAS EXPRESIONISTAS DEL TEATRO PAMPSIQUE.

Al leer la obra dramática de Andréiev e imaginar la representación de sus piezas, con los ecos de fondo de algunos de sus comentarios transcritos, resulta difícil no verse envuelto en cierta vorágine que engullese la fortuna de sus personajes. Según el autor, lo trágico era una dimensión que anidaba en la vida y la existencia del propio ser humano, como incrustada en su ADN. El mismo escritor en muchas ocasiones apuntaba a su inclinación hacia el arte de la tragedia y afirmaba que le preocupan, en primer término, como reflejan sus diarios “*los problemas de la existencia*” (Andréiev, 1990: 33). Su prioridad por llevar a escena la angustia existencial del hombre, incidiendo en la limitación de su libertad, su gusto por la investigación psicológica de la realidad, en síntesis, su énfasis en la expresión del interior del ser humano, junto con otras particularidades de su teatro pampsique –algunas ya utilizadas por los propios simbolistas-: tales como la capacidad de transfigurar la realidad con la utilización de símbolos, máscaras o por la presencia marcada de lo grotesco en sus textos, lo acercan a las estéticas expresionistas (Modern, 1958: 67).

Los dramas expresionistas de Andréiev apelan no a un conjunto uniforme e indivisible de sentimientos, tampoco a la unidad de las acciones representadas –para pesar de Aristóteles (2004: 59) -, sino que se centran en deformar estos procesos tanto en su proyección externa y en su expresión verbal, como en su esencia psicológica. Estos dramas están en una búsqueda constante de lo que podríamos denominar un torbellino de pasiones, de una especie de la profundidad cósmica y lo expresan en una forma concentrada, simplificada y primitiva, como si estuviera desnudando las raíces ancestrales de toda experiencia humana. Las contraposiciones que se suceden en escena drásticamente simplificadas entre lo espiritual lo material, lo humano-lo absoluto, y su empeño de dotar de universalidad a sus conflictos motivaron a Andréiev a acudir a la experiencia de los clásicos.

A través de sus *Cartas sobre el teatro* (Andréiev, 1990-995, Tomo 6: 509-558), testimonio no susceptible de ficción, nuestro dramaturgo sostiene que el teatro moderno

(el de su época) tiene como modelo a Nietzsche, “un teatro más pasivo y reflexivo” lo que interesa es la estimación de los valores y la trágica lucha por conseguirlos. Esos valores en su opinión están *regidos por una ley universal*. Su transgresión genera la tragedia: un principio elemental y a la vez tan clásico. Pues es precisamente esa ley universal o destino una de las características que vertebraban el teatro griego. Recordemos que el héroe trágico heleno trataba estérilmente de eludir su destino en el cual sucumbiría provocando dolor o muerte, o la “*caída en desgracia*” que cita Lesky (1976: 23), junto a otros elementos que iban constituyendo –según este estudioso– el paradigma esencial de toda tragedia y que iremos paulatinamente confirmando su relevancia en la obra de Andréiev. Entre estos rasgos distintivos un lugar destacado ocupará el término *catarsis* que era la consecuencia de ese infortunio que buscaba su empatía mediante la compasión o el temor. Ese efecto de redención en el espectador, explica la acogida de la puesta en escena de la mayoría de sus piezas. Otros recursos esenciales como iremos comprobando parecen también asomarse: como la *anagnórisis* (Aristóteles, 2004:60) o la conciencia que el personaje poseía de las fuerzas opuestas “*oposición irremediable*” (Lesky, 1976: 29) que lo arrastraban hacia su devastación incapaz de resolver el conflicto no tanto persiguiendo su hundimiento sino su reconciliación del individuo con la naturaleza, que en el caso de Andréiev adquiere reminiscencias neoplatónicas es crucial para entender su teatro pampsique. Nikolai, el hijo del astrónomo en *Hacia las Estrellas* (1905) a ojos de su padre al morir se hace eterno en comunión con la naturaleza espiritual. La consciencia e inconsciencia de los personajes es uno de los mecanismos que están más presentes en sus textos literarios pues describen su psique. Por supuesto la teoría aristotélica de *hamartía* o el error no moral sino intelectual del protagonista incapaz de comprender las leyes universales y que el espectador hace que conciba la desgracia como merecida “la culpa trágica” (Lesky, 1976: 34). El protagonista de *el Pensamiento* (1914), el Dr. Kerzhentsev, cree firmemente que puede controlar su intelecto e intenta engañar a todos haciéndose pasar por loco, para salir impune de un asesinato que ha cometido sin reconocer su naturaleza visceral. Finalmente, lo trágico debe suponer una función educativa, configurar un estamento *moral* que haga reflexionar sobre los valores del ser humano. Su apuesta escénica no

dejaba indiferente al espectador, que veía retratados algunos de los grandes vicios o complejos de la sociedad rusa de su momento. Todos estos mecanismos del engranaje trágico se encuentran en las piezas teatrales de Andréiev.

De todo ello se infiere que lo trágico en el autor ruso debe mucho a la tragedia griega. Por último, salvando el hecho de que en el teatro griego ese sentido de lo *trágico* (Guzmán Guerra, 2005 :55 y ss) no es un concepto uniforme y cerrado sino que evidenciaba una progresiva evolución en cuanto a su forma y su contenido, no obstante, además de confirmar los resortes que sustentan el dilema propio de la tragedia, el triunfo del auténtico arte trágico en Andréiev se debe fundamentalmente a la pervivencia y modernización en su teatro de los conflictos básicos de la tragedia griega que le sirven de modelo para la construcción de sus discursos teatrales. De esta manera, cuando su aproximación es más metafísica recuerda al teatro de Esquilo; a veces se presenta el texto dramático aderezado en una amalgama que inserta los destellos metafóricos (y el autor se hace más cercano a Sófocles); sin embargo, por el estudio que realiza el autor de los estados anímicos de los personajes a través de su psique, es Eurípides en nuestra opinión el que más presente está en la obra de Andréiev. A todo ello, habría que sumar igualmente ya que su obra se mira en el espejo del teatro simbolista, el carácter grotesco que lo vincula a la comedia de Aristófanes.

Andréiev consideraba que el teatro realista estaba fuertemente limitado en cuanto a su capacidad de empatía comunicativa hacia el espectador o de cierta complicidad emocional entre dramaturgo y público, en gran parte por la irrelevancia del monólogo *Carta I y II* (Andréiev, 1990-1995, T. 6: 509-558), elemento imprescindible en el drama griego. Adolecía de cierto componente metafísico o filosófico *Cartas I y II*, y en consecuencia lo despojaba de cualquier atisbo de universalidad. El teatro realista – argumentaba- estaba demasiado orientado hacia la acción dramática en busca del espectáculo en sí y la expresividad visual que la hacían más patente y escenificada. En cambio descuidaba la relevancia y las connotaciones de la dimensión psicológica *Cartas I-III*, que pudiese desprender de los distintos elementos artísticos de la obra teatral. Por el contrario reconocía el mérito de Chéjov (y de Dostoievski) porque dotaban de

vivacidad a las cosas inanimadas – rasgo coincidente con el Pampsiquismo como señala Popper (1978: 23) para quien “materia y mente discurren de forma paralela”, y muy especialmente al espacio y al tiempo *Cartas II y III*, Precisamente el cronotopo adquiere un aspecto trascendental en el teatro de Andréiev. Este carácter de trascendencia o sublimación debe entenderse dentro del marco de su propia estética artística que, como hemos aludido en apartados anteriores, emana de esa corriente pampsiquista que envuelve todo su discurso literario.

3.1. LA EXPRESIÓN SIMBÓLICA DE LAS IMÁGENES ESPACIALES

Andréiev siguiendo las directrices de su plan “pampsique” de marcado neoplatonismo y expresionismo diseña entre las líneas de su texto literario un espacio dramático (García Barrientos, 2001: 50-51)– el *diegético*³⁴ o ficticio: el más interesante para el autor porque se refiere al espacio simbólico que evoca o sugiere al espectador y el propiamente *escénico*, el que se hace visible en la función-. Este espacio dramático se proyecta, a su vez, en dos direcciones: una exterior (alma del mundo) con mayor relevación del espacio diegético y otra interior (alma del individuo) en el que interactúan espacio ficticio y escénico. El autor omnisciente va ejecutando con virtuosismo un bosquejo a modo de elipses tangenciales que se dibujasen en el escenario, acotando ambos contornos como si lo hiciese entre figuras geométricas: unas veces armónicas aspirando a estar encajadas de acuerdo con un orden divino, y otras –en la mayoría de sus dramas- desacopladas, devoradas por algún agujero negro. Quizás la terminología de esta rama de la matemática³⁵, tal vez atrevida me parece la más adecuada para intentar comprender la confección de sus piezas teatrales porque es acuñada por el autor de forma insistente. Da la sensación que al igual que el protagonista de *Vida de Hombre*, se erige en arquitecto que concienzudamente dibuja sobre su proyecto literario las

³⁴J.L. García Barrientos, en *Como se comenta una obra de teatro*, diferencia los planos del espacio teatral: dramático que pueden diferenciar dos planos de la realidad artística: el ficticio o diegético, que evoca el dramaturgo; y escénico, al que accede el espectador.

³⁵ Quizás no era tan desapasionado como matemático como sostenía Zuñiga (1983)

descripciones espaciales oponiendo simetría y asimetría, ángulos y perspectivas, orden y caos para trasladarlo al edificio dramático mediante el conflicto de la vida ante la muerte. Especialmente encontramos numerosos ejemplos en sus acotaciones, sirvan como ejemplos los de las obras *Ekaterina Ivanovna* (1912), *El profesor Storitsin* (1912) o *No matarás* (1913), todas recogidas en su inicio:

“Arriba en la araña que cuelga sobre la mesa, solo brilla una bujía, lo que da una desagradable impresión de asimetría” (II, 497)

“Salta a la vista el penoso esfuerzo por poner orden en aquel caos de libros y papeles” (II, 543)

“Aparece en un ángulo de la mesa y en actitud cavilosa” (II, 600)

Delimita en sus trazos, por tanto, nuestro dramaturgo un *espacio exterior* y otro *interior*, que, sigilosa y simbólicamente son tallados sobre la conciencia del propio espectador. Las correspondencias entre uno y otro –macro y microcosmos- son reflejos de su filosofía hermética. De una manera sincrética Andréiev parte del pampsquismo (en el sentido de dotar de conciencia la materia inerte), pero con una aproximación neoplatónica para postular la creencia en un alma universal remitiéndose al pensamiento de Plotino (Brehier, 1953), explorando el mundo interior del individuo desde su acercamiento expresionista. En ese contexto debemos comprender sus alusiones a esa alma universal (*macrocosmos*) que lo anima todo y de ella participa la singularidad del individuo (*microcosmos*), espacios necesarios para el dilema dramático que pone en escena.

En la plasmación del espacio exterior sus fronteras pendulan entre un espacio de oscuridad: *el abismo o el caos* y su extremo opuesto a simétrica distancia, un espacio luminoso: *el paraíso celestial*, ambos símbolos de lo infinito. Se convierten en verdaderos núcleos semánticos que nutren sus páginas. Al mismo tiempo y de manera concéntrica el dramaturgo perfila con su pincel gráfico un *espacio interior* –que se corresponde con la propia psique del personaje- que en muchos casos supone una reclusión o limitación –la antesala del dilema dramático-: de ahí que palabras como

muros, castillos y similares aparezcan con frecuencia en sus piezas teatrales. Sin embargo, las connotaciones anímicas no se quedan enclaustradas sino que se filtran desde este espacio interior a cada uno de los elementos del discurso dramático: imágenes, objetos, gestos, sonidos...que gracias al animismo se ven insuflados de sentimientos. Se podría hablar de un proceso de sincretismo artístico, de fusión de distintos discursos dramáticos, por el que el autor recupera el sentido ritual del teatro clásico. En consecuencia, las máscaras, el baile, la música junto con las diversas formas de elocución: el diálogo, el monólogo, el coro y el relato inserto de la tradición clásica cobran una significación imprescindible para comprender su teatro pampsique.

3.1.1. La dimensión cósmica del espacio

Andréiev recurre al discurso cosmológico como posible exégesis de la existencia del ser humano: tema recurrente en su obra, tanto narrativa como dramática. Es a través del mito cosmológico –con ecos de la tradición clásica- cómo intenta explicar los orígenes de la vida universal, el destino del hombre mortal y la composición del macrocosmos con respecto al espacio y tiempo con el objeto de comprender una visión global del mundo.

Esta mirada cosmológica queda configurada a partir de lo que podríamos denominar dualismo metafísico. La crítica (Babicheva, 1982; Muratova, 1983 o Pecheninka, 2010, entre otros) ha reconocido la preferencia del autor por problemas existenciales a la luz de los principios absolutos. Le preocupan de manera antagónica la lucha entre el Bien y el Mal, la búsqueda de los caminos de salvación. Ese dualismo trágico, tan característico de su concepción del mundo lleva al escritor a aceptar el Bien y el Mal como dos elementos igualados que rigen el mundo. Esto explica la utilización de una serie de oposiciones binarias mitológicas, tales como Noche y Día, Océano y Tierra, Sueño y Vigilia, Muerte y Vida, Naturaleza y Hombre, entre otros, que se convierte en fórmulas muy presentes en todos los dramas de Andréiev. Su propósito es el estudio de la vida y el pensamiento del hombre como un ser contradictorio, inarmónico y predestinado a la soledad y a la muerte, exactamente como el héroe dramático griego.

En conclusión, la existencia humana para nuestro autor quedaba atrapada entre esos dos polos equidistantes: el *caos* o el *abismo* primarios –sinónimo de todo elemento portador del Mal- y la aspiración hacia un espacio superior, símbolo de la eternidad y, por tanto, su contrapunto: el Bien. En ese marco espacial exterior: *macrocosmos*, queda inserto el espacio luminoso de la vida humana (la vela que porta Uno de Gris en *Vida de Hombre*): el *microcosmos*. La conciencia del ser humano pulula entre la oscuridad y la luz de lo infinito.

Como resultado, su trayectoria artística va quedando conformada a partir de una serie de clichés o fórmulas en torno a ese campo léxico bipolar. Su presencia es tan temprana y manifiesta que incluso llega a dar título a algunas de sus primeras obras narrativas: *El abismo*³⁶ [*Бездна*] de 1901; *En la niebla* [*В тумане*] de 1902; a las que se van sumando otras como *Las tinieblas* [*Тьма*] de 1907: relatos de los que podemos encontrar publicaciones en español hoy en día en bastantes librerías.

Del mismo modo sus textos dramáticos sirven de marco para ese ancestral espacio. Su pieza teatral *Océano*³⁷ fue terminada en 1911 con una indicación textual de tragedia en siete cuadros. Es una de sus obras en las que se aprecia mejor la propuesta modernista-simbólica, no exenta de rasgos expresionistas, que hace el autor en su dramaturgia. Tanto personajes como otros elementos temporales y espaciales están cargados de una dimensión trascendente y connotativa. Su título evoca ese espacio artístico con una dimensión mitológica. El Océano es fondo y partícipe del devenir dramático. Este planteamiento cosmológico hunde sus raíces en las huellas más clásicas. Se dejan sentir las resonancias de la *Teogonía* de Hesíodo (1986: 32-33) en su apreciación de un caos primigenio rodeado de elementos oscuros, o imágenes similares

³⁶ En el relato titulado *Abismo* (1902), la personificación del mal –el abismo– hace transformar a Niemovetski en un endemoniado, capaz de violar a su prometida después de que ella había sido violada por tres desconocidos. El relato acaba con el siguiente pasaje: “Por un momento, un horror refulgente, ígneo, iluminó la mente, abriendo ante él un negro abismo. Y aquel negro abismo se lo tragó” (I: 1114).

³⁷ En un principio se encontró con la negativa para ser representada en el Teatro del Arte en Moscú, finalmente fue puesta en escena por primera vez después de la revolución, en noviembre de 1918 por el Teatro del Drama y la Comedia en Moscú. Algunas de las obras narrativas y dramáticas fueron pronto traducidas al inglés y al español. De esta obra en concreto ya en 1921 contamos en España con la versión castellana de *Océano* de A. Ruste de la editorial Variorum u otra posterior en 1931 la de Luis F. Pujol de ediciones Maucci.

en otros textos clásicos: desde el *Timeo* de Platón, o Libro XII de la *Metafísica* de Aristóteles, las *Metamorfosis* de Ovidio (2003: 193) “una forma desordenada” y el *Tetrabiblos* de Ptolomeo; pasando por las cosmogonías órficas, por ejemplo, en la de Eudemo y la del Papiro de Derveni, según las cuales encuentran en la Noche el inicio de la creación.

Tras el caos, surgió la Tierra (Gea) que engendró al Cielo estrellado (Urano) y de la unión amorosa de ambos nació el Océano (nos dice Hesíodo, 1986), su primogénito que es la personificación del agua (padre de todos los ríos), y que pertenece a ese estadio primitivo de la naturaleza. El Océano aparece como personaje secundario en la obra de Esquilo *Prometeo encadenado* (2006: 325-368), actuando como consejero de Prometeo para reconciliarse con Zeus y que ofrece su ayuda. El titán Prometeo ha traicionado a los dioses y ha favorecido a los hombres al entregarles el fuego (el elemento ígneo cobra especial importancia en *Océano*), por eso debe expiar su culpa. En la obra de Andréiev, en cambio, Océano no forma parte del reparto de personajes que aparecen en escena, a pesar de dar título a la obra. Se nos alude a él como un ser omnipresente (a través de las acotaciones y tal vez trasmutado en la figura del Desconocido) que participa en la conciencia de las criaturas del mar y que dan cuerpo al conflicto planteado, y al que el protagonista reconoce como a su padre, y que en cierta medida también es su consejero (que se manifiesta en sus sueños o le habla con la voz de lo desconocido); y es el Océano el acecho y el que provoca el temor entre los habitantes de la tierra.

Al mismo tiempo, la plasmación de la idea de un elemento cosmogónico superior de características positivas queda solapada a una tradición del pensamiento helénico que se retrotrae al mito de las edades del hombre que desemboca en el neoplatonismo renacentista. Según nos cuenta Hesíodo en *Los trabajos y los días*, al principio, durante el reinado de Cronos “símbolo del tiempo”, los dioses crearon una raza de hombres de oro (Edad de Oro), y convivían felices junto con los hombres en la Tierra, que producía espontáneamente el alimento para los humanos. Al desaparecer la raza de oro, sus componentes se convirtieron en *espíritus benévolos* (Grimal, 2010: 146) y protectores de la Humanidad superviviente. Por su parte los neoplatónicos sostenían que mediante el

proceso de purificación se ascendía hacia la *unidad suprema* (Ferrater Mora, 1995: 434-435), que es sinónimo de armonía, luz, de lo perfecto y de lo absolutamente bueno.

3.1.2. Espacio exterior

3.1.2.1. Espacio de la oscuridad

Lugares sombríos, faltos de luz, lúgubres, otoñales, temidos, terribles y al mismo magnéticos que atraen desde su energía negativa como tentáculos sobre la fragilidad del hombre se convierten en el fondo exterior. Acechan su vida y la van atrayendo hacia la oscuridad que es símbolo de toda la maldad que anida en el género humano. Al final de la obra *Vida de Hombre*, el protagonista ya moribundo espera la llegada de Uno de gris y gritando con dolor pronuncia sus últimas palabras:

“¡Ahí está el Maldito!”(II, 209).

Tras lo cual se apaga la vela...y una tiniebla devora todos los objetos en escena.

O en este otro ejemplo, en la primera acotación del acto II de *No matarás*:

“Es pleno otoño, poco antes de la medianoche” (II, 600)

a) *El abismo* como espacio externo.

Desde el punto de vista léxico, son numerosas las imágenes que se aglutinan entorno a un campo semántico relacionado con el inframundo. Términos como abismo, tinieblas, caos y otros similares se van apoderando de numerosos de sus espacios escénicos. A veces la imagen del abismo, queda proyectada en el ámbito acuático, como se comentó anteriormente. En *Océano* (1911), en el primer cuadro se superponen los dos planos espaciales fundamentales, el océano –extenso, libre y misterioso- y la tierra, caracterizada como una ciudad desconocida que está en ruina y se va desplomando paulatinamente:

“...a lo hondo del continente, con imperceptibles empujones, lánzalo un viento de la infinita lejanía, no cortada por nada, del libre y misterioso espacio. Por aquel lado por donde el sol ha de ponerse, llega el sigiloso rumor de una ciudad desconocida, que se derrumba; entre la luz y la sombra desplomándose edificios, palacios suntuosos con torres...”. (II, 427)

Esa lucha del Océano como elemento pasional e ilógico para borrar las creaciones del hombre se encuentra la necesidad ciega de volver a un caos primigenio. De manera simétrica también es expresada en la última acotación del último cuadro:

“vase en la bajamar Océano. La silente y enorme vacuidad del cielo y la noche negrea, y se extingue en el fragor de las olas”. (II, 474)

El principal conflicto de esta tragedia es la antinomia entre el abismo y el hombre. El elemento se apodera de la tierra y del alma de los hombres que se sienten igual que una astilla perdida y solitaria en la inmensidad y sucumbe ante la fatalidad e irracionalidad del abismo.

Por su parte *Vida de hombre* (1907) es un drama que sume al hombre ante la fatalidad del destino: desde el dolor del nacimiento hasta la inexorable llegada de su muerte es otro claro ejemplo. Principalmente la atmósfera es oscura y sórdida y presagia un triste final para su protagonista: Hombre. El prólogo de la obra no puede ser más revelador:

“Algo parecido a una sala cuadrada, completamente vacía y que no tiene puerta ni ventana. Toda ella es gris: muros grises, techo gris, suelo gris. Por una fuente invisible fluye una luz igual y débil, también gris, monótona, monocroma, espectral, que no proyecta sombras ni rayos”. (II, 177)

Como si se tratase de un elemento más de la mitología grecolatina, el espacio queda antropomorfizado en la figura Uno de gris. Al igual que Océano gracias a los mecanismos de su teatro pampsique se convierte en un personaje más. Representan encarnaciones de fuerzas cósmicas que pueden aniquilar al ser humano.

b) *El abismo como mal moral*

Ese carácter destructivo que simbolizan estas fuerzas mitologizadas a diferencia del teatro clásico, no son entes naturales o abstracciones superiores humanizados, figuras inmortales pero con conductas propias de cualquier ser humano que castigan la soberbia del héroe, sino que este espacio de la oscuridad representa el mal moral, degrada y destruye al hombre no tanto por desobedecer los mandatos divinos sino por haber sucumbido ante los efectos perversos de estas fuerzas. Como en *Océano* (1911) donde el propio océano es comparado con el diablo: “un salobre gargajo de Satanás”; que tiene efectos devastadores respecto a los que se adentran en él:

“DAN;- ¡Bah! Otra vez estás endemoniada, Mariette. Miras demasiado al mar...” (II, 431)

3.1.2.2. Espacio luminoso o iluminado

El dualismo del cronotopo queda configurado en un paradigma espacial polarizado, que no sólo se manifiesta en su carácter siniestro sino también por oposición en su naturaleza luminosa: imágenes celestiales donde rezuman luz, armonía, remanso y felicidad.

En *Ekaterina Ivanovna* (1912):

“A lo lejos, por entre una bruma rastrera, brilla la cúpula de San Isaak” (II, 518)

En la misma obra:

“Arde allí una bujía, con bombilla azul, penumbrosa. Toda la luz se reconcentra en el fondo del estudio, donde todo es claro, cromático, lujoso” (II, 530).

En *Jóvenes* (1916):

“ONUFRI. -Pero apenas oigo su voz o la siento cerca de mi, todo se me vuelve, como por encanto, extraordinario y jocundo.
NECHAYEV. - Lo sé, lo sé por experiencia. Todo se ilumina de pronto” (II, 769).

a) *Paisaje idílico*

En su dimensión antagónica, en el tercer cuadro de *Vida de Hombre (Baile en casa de hombre)*, Hombre ha llegado al momento cenital de su vida; disfruta de éxito personal y profesional, el autor recrea un espacio diametralmente diferente. Su alma participa de ese orden celestial (alma del mundo):

“Pocas veces habré oído música tan agradable como la de los bailes de Hombre. Es una armonía divina, que eleva el alma a las altas esferas”(II, 194)

Un poco más adelante, en el mismo cuadro insiste en esa imagen:

“Se remonta uno a las esferas ultraestelares” (II, 195)

Andréiev parece ascender a las esferas superiores para reflejar la naturaleza divina, ese nivel superior *celestial* que se materializa en la unidad, y la idea del Bien, como una materia inorgánica. Entre los motivos simbólicos del nivel superior encontramos lo uno: el cielo, el sol, la luz o el fuego (sinónimos de energía, de un impulso dinamizador, de un motor o fuerza creadora, de un poder de purificación), armonía o el orden.

Asimismo el imaginario andreieviano se alimenta de los frutos del legado clásico. En *El que recibe las bofetadas* (1915) en el canto de las sirenas y la seducción de su melodía [“что пели тогда сирены”], en un nuevo referente del paisaje idílico, como la Edad de Oro de esa primera era mítica, un tiempo de justicia y bondad:

“El.-¿Ves el fluctuar de las olas? Recuerda cuando modulaban sus cantos las sirenas. Recuerda el ansia voluptuosa de sus pechos rosados, donde se remansaban las espumas. ¿Ves ahora el sol extendiendo sus áureos rayos como cuerdas de un arpa divina? ¿Ves las manos de Dios, que bañan en luz y armonía al mundo? ¿Y ese humo azul que sube de los montes como ofrenda, como

nube de incienso? Recuerda ahora las voces deprecantes del mar,
Consuelo.”(II, 658)

Da la impresión de que el espacio exterior, queda perfilado con trazos y perspectivas con una clara influencia de la pintura (se le podía achacar cierto surrealismo en las formas), o incluso del diseño gráfico en la descripción de la naturaleza exterior, como si se tratase de un boceto preliminar procedente de un estudio arquitectónico.

b) *Espacio taumatúrgico.*

El autor fundamentándose en los principios del neoplatonismo, nos relata todo este proceso salvación del alma en el acto final de *Hacia las estrellas* (1905) cuando Serguiei habla a Marusia sobre la idea de un alma universal, como garantía de esa inmortalidad:

“SERGUIEI.-...Mira allá, a ese espacio sin límites, a ese inagotable océano de energías creadoras....Con fría furia, sujetos a la férrea ley de la gravedad, ruedan por el espacio siguiendo sendos caminos, infinitos mundos..., y sobre todos ellos impera una sola alma, grande e inmortal” (II, 44)

A su vez plasma la idea de la caída del alma al cuerpo.

“MARIUSIA.-...¡Cual pájaro herido, siempre mi alma cae de nuevo a la tierra!” (II, 44)

Andréiev para reforzar la idea de la pervivencia del alma frente al cuerpo perecedero (el desprecio al mundo sensible neoplatónico), recurre de nuevo a la imagen de un templo antiguo, en el que a pesar de que se consume la leña sigue encendida la llama del fuego, incitándola a devolver a la vida y al sol, lo que le ofrecieron:

“SERGUIEI.- En los templos antiguos se custodiaba el *eterno fuego*. Hacinase ceniza los leños, consumíase el aceite, pero el fuego manteníase eterno..... Tu alma no es otra cosa que un altar sobre el que se celebra un rito el hijo de la eternidad.

MARIUSIA.- Yo iré a la vida.

SERGUIEI.- ¡Ve! ¡Dale lo que de ella misma tomaste! ¡Dale al sol su calor! Tú perecerás cual pereció Nikolai, como perecerán también aquellos que su alma, desmedidamente feliz, conservan

el eterno fuego; pero al perecer encontrarás la inmortalidad! ¡a las estrellas!”.(II, 45)

El sentido ceremonial llega a su punto más álgido en la figura del “hijo de la eternidad”, de esta manera se expresa en el diálogo entre ambos. En el sentido más puramente neoplatónico, la vida humana queda integrada dentro de un proceso cósmico, y la existencia en un determinado momento de la historia es como un rito de pasaje para el alma, que es el yo auténtico (García Gual, 2007: 171). «El hijo de la Eternidad» constituye el símbolo mayor en el drama. Sin duda esta figura es la más destacada, la que adquiere el significado del heroísmo, de la gloria imperecedera, del hombre-luchador. Para Serguiei, aquel que oye cantar las estrellas, las voces profundas de los infinitos espacios se convierte en “hijo de la eternidad”.

Nikolai encarna ese ideal. Es un alma pura, se nos dice constantemente en el drama, que es identificado, con el sol, con el cielo, con un dios. En el acto final, cuando Serguiei y Marusia hablan de Nikolai tras ser torturado, se expresan de la siguiente manera:

“SERGUIEI.-Es fascinador cual un *dios joven*, contra cuyos encantos no hay resistencia posible.....me parece el efecto del cielo estrellado antes del amanecer”. (II, 41)

Su novia lo identifica con los atributos *apolíneos* de la bella forma. La coincidencia de determinados personajes con los cánones de belleza clásica, a modo de figuras perfectamente esculpidas, proyectando una plasticidad digna de exposición en cualquier galería de arte, es un procedimiento bastante recurrente en Andréiev. Detallaremos estos mecanismos con mayor profundidad en el apartado final de este capítulo, como parte de su técnica creativa:

“MARSIA.- ¡Oh! ¡destruida está la *bella forma*! ¡Destruida, sí, padre esa forma tan bella!” (II, 41)

A pesar de que sus textos literarios implican en muchos casos un carácter críptico, por su dimensión metafísica, no menos cierto es que activa constantemente por repetición un resorte con la misma intención artística. En este contexto no es extraño que

sea comparado con el propio sol, otro símbolo de lo apolíneo; en una simbiosis que conecta el astro soberano con su significación neoplatónica.

“MARUSIA.- Él era mi estandarte. Cuando los bárbaros lo arrojaron a prisión, yo me decía: “¡Bah! ¡Ellos son unos bárbaros, y el...es el sol! ¡En seguida se levantarán todos los que lo aman y echarán abajo esta cárcel, y volverá a brillar el *sol*. ¡Mi *sol*!” (II, 42)

3.1.2.3. *Espacios conectores*

Tanto el espacio infinito vinculado con el abismo como con el paraíso, encuentran destellos de su magnetismo en la tierra, donde reside la finitud del individuo. Son espacios del mundo sensible intermedios que preludian el destino final del personaje hacia uno de los polos equidistantes. Su función sería de servir de conexión con alguno de los dos extremos. Así, de manera complementaria, vamos apreciando que el autor describe otros lugares donde va transcurriendo la acción dramática que el espectador directamente relaciona con sensaciones de armonía o por el contrario desasosiego. Hablaríamos de paisajes siniestros y de paisajes benévolos: un corredor hacia un espacio de tranquilidad anímica y espiritual, algo así a un *locus amoenus*.

a) *Paisajes siniestros*

Estos paisajes intensifican el dramatismo. Van preparando el camino hacia el desenlace final de la obra. En la escena final de el *Vals de los perros*, durante su monólogo último que acabará en el suicidio del protagonista, así describe el espacio que le rodea previo a su muerte:

“No puedo soportar la vista de las habitaciones desiertas. Dan la impresión que en ellas se esconde un asesino....Debió encender la luz, pero me da miedo entrar” (II, 716-717)

b) *Paisajes benévolos*

Andréiev es consciente de que no puede someter al espectador a una tensión constante, porque sería contraproducente y poco efectivo desde el punto de vista dramático. De igual manera, sabe intercalar momentos dulces, amenos, donde en algunas ocasiones los personajes posan de manera distendida. Constituyen reflejos de un espacio celestial. En *Días de nuestra vida* en el acto primero, los dos protagonistas dos jóvenes enamorados Glojovtset y Olga, pasan tiempo juntos y todo su espacio emana felicidad. Nada parece presagiar los acontecimientos que se sucederán en la obra, pero el autor con suma maestría lo va gestando paulatinamente:

GLOJOVTSEV.-...¿Por qué será todo tan hermoso? El sol, los abedules y tú...(II, 236).

3.1.2.4. *Paisajes neutros*

Por último, no faltan sitios en los que el espacio simplemente es un marco privado de cualquier connotación significativa. El autor expresa el psiquismo a través de otros elementos del discurso dramático, que son los que realmente adquieren importancia: la música, el silencio, el baile, las formas de elocución: el diálogo de los personajes, el monólogo, etc. Podemos catalogar dichos espacios como neutros.

3.1.3. **Espacio interior**

El espacio interior está conectado con la psique del personaje, por consiguiente, se refiere a sus estados anímicos. El cuerpo –la parte material del ser humano- actúa como continente del alma. Las imágenes espaciales interiores delimitan la relación cuerpo-alma. En repetidas ocasiones Andréiev asocia los sentimientos y emociones de sus personajes o bien a edificios (espacios de clausura) –las más frecuentes-, o bien a otros elementos de la construcción arquitectónica relacionados con la apertura hacia el exterior: los vanos (ventanas, puertas). Es por esto que observamos como los protagonistas de sus piezas teatrales, se sienten reclusos en espacios cerrados y angustiados,

mayoritariamente se muestran sumidos y frustrados en su proyecto vital o por el contrario ansiando la libertad, vislumbran la luz de la esperanza.

3.1.3.1. *Espacio de clausura*

El cuerpo es considerado una morada del alma, como consecuencia afloran en la psique del personaje sensaciones diferentes.

a) *La torre o el castillo* como edificio

En *Océano* además de la confrontación entre el mar y la tierra, observamos que en tierra puede distinguirse dos zonas espaciales diferenciadas: donde se alojan los piratas y la aldea de pescadores. Respecto al primer lugar, nos topamos con un *castillo en ruinas* que es la propia metáfora de la psique del protagonista de la tragedia:

“Allí, sobre una alta roca, pendiente sobre el mar, yérguese un viejo castillo, extraña herencia de la antigüedad vieja y misteriosa. Derruido de hace mucho tiempo, muerto de hace mucho tiempo, cuelga de la roca, y sigue sosteniéndose engañosamente la línea de sus almenas, de sus techos derruidos y sus medio derrumbados torreones. Ahora, rocas y castillo aparecen envueltos en el brumoso sudario del crepúsculo vespertino y de lejanía, ingrátidos, livianos y casi espectrales; como aquellas maravillosas moles de edificios que se apiñan y se desparraman sin ruido en el alto cielo. Pero esos caen y él se sostiene, y en su masa violácea rojea un vivo fuego; y produce tal extrañeza y melancolía su visión, cual si una mano humana encendiera una luz en las nubes.” (II, 429)

De manera similar Henrik el protagonista del *el Vals de los perros* se describe a sí mismo:

“...Yo tengo un alma inmensa. Mi alma habita en un castillo...
(II, 695)

Cabe recordar que una de las obras de teatro, *Las Máscaras Negras* está construida sobre la base de la metáfora casillo-alma, en el que está ambientada la acción.

Su protagonista el duque Lorenzo di Spadaro, pierde su propia identidad que cree desdoblada al estar recluso en su propio castillo.

b) *Alma-enclaustrada*

A menudo es apreciable en la obra literaria de Andréiev que los edificios y espacios acotados simbolizan los estados anímicos de los personajes. Un ejemplo apreciable en su narrativa es el relato *El muro*: uno de los símbolos más recurrentes de la obra de Andréiev que buscaba desesperadamente la libertad interior:

“Para nosotros no existía el tiempo, ni ayer, ni hoy, ni mañana. Nunca la noche se iba de nuestro lado a descansar tras las montañas [...]” (I, 1093).

3.1.3.2. Espacio de apertura

De manera complementaria el cuerpo está orgánicamente compuesto de hendiduras, espacios por los que se puede filtrar la propia psique. Son espacios de apertura por los que el alma se proyecta hacia el exterior. En este movimiento, la asociación a sensaciones y emociones son distintas, a veces complementarias e incluso simultáneas respecto al sentimiento de reclusión.

a) *Vanos en la construcción*

En el acto inicial de *El pensamiento*, cuando el doctor Kergentzeff va a ser sometido a un examen mental, así describen los responsables médicos de tal prueba a una de sus enfermeras, Macha:

“SEMENOFF.....Es una mujer excelente esta Macha. Es mi predilecta.
PRIAMOI.- Sin embargo, no cierra las puertas....

SEMENOFF...No sé que tiene pero obra de modo milagroso sobre los enfermos” (Adaptación Semprún³⁸,10)

b) *Alma liberadora.*

Macha encarna el personaje de cualidad noble y comprensiva. Irradia en todo momento la pureza de su alma, es el contrapunto del protagonista el doctor Kergentzev.

3.2. LA EXPRESIÓN SIMBÓLICA DE LAS IMÁGENES TEMPORALES

Al igual que con el espacio el autor se sirve de ese dualismo simbólico que impregna toda su obra. La vida del hombre se mueve entre dos planos temporales: el finito y el infinito. Tanto uno como otro adquieren un carácter bivalente. La conciencia del paso del tiempo y su irremediable camino hacia la muerte desemboca en la angustia existencial y la soledad del ser humano en muchas de sus obras; en cambio en otras, especialmente cuando los personajes son jóvenes (*Días de nuestra vida, Jóvenes y Gaudeamus*) el autor no olvida el alegato al *carpe diem*, una postura más vitalista, un deseo por vivir. Igualmente en lo relativo al tiempo infinito, el autor fluctúa entre el anhelo de eternidad (*Hacia las estrellas, El que recibe las bofetadas*) o el nihilismo (*Vals de los perros, Vida de Hombre*).

3.2.1. Tiempo Finito

Por un lado el tiempo finito es la dimensión fatídica en la que queda enclaustrada *la vida* del hombre. Adquiere forma material en los textos de Andréiev en la figura *del fuego*: una luz que se va consumiendo en el tiempo. El ejemplo más clarificador es *Vida de hombre*:

“En la noche de la nada surge una lamparita encendida por ignorada mano; es la vida del Hombre”. (II, 177)

³⁸ Las obras completas de Cansinos no recoge el drama *El Pensamiento*, en los ejemplos nos serviremos de la adaptación libre de Carlos Semprún, versión española de José Méndez Herrera, publicada por ediciones Alfil, en adelante cuando citemos la obra anotaré Semprún y número de página.

Sin embargo, en la simbología del fuego en la obra de Andréiev, suele predominar su condición eterna e infinita, por eso la hemos incluido en un apartado posterior, destinado al tiempo infinito.

En esa sensación de finitud del hombre en el universo reside una parte sustancial del sentido de lo trágico de los personajes andreivianos. En esa lucha eterna entre el Bien y el Mal, a menudo la finitud temporal se representa tanto las medidas temporales (día, noche, crepúsculo) como también los mecanismos instrumentales que recuerdan al personaje el transcurrir temporal.

a) *Día*

El día está asociado a la luz. Es un principio positivo pero fugaz. El dramaturgo hace uso de su luminosidad para contraponerlo a la oscuridad. Mariette confiesa su amor puro hacia el joven pirata Jaggard, que finalmente matará a su exnovio y la abandonará con el hijo de ambos:

“MARIETTE.- ¡Te quiero así, Gard! Todas las horas del día y de noche solo pienso en qué podría darte todavía... Cuando el sol se pone te regalo el poniente, cuando se levanta, te regalo el amanecer” (II, 499)

b) *Noche*

La noche a pesar de que es una unidad de tiempo finita, en la obra de Andréiev se trasmuta en un principio infinito: el caos. Lo nocturno invade al hombre por la noche durante el sueño y le provoca estados de desvanecimiento, cercanos a la muerte. Al inicio de la obra *Hacia las Estrellas*:

“La una de la noche. En el gran comedor señorial, ese leve desorden que deja tras si el día que se fue. Nadie” (II, 20)

Las horas nocturnas en las acotaciones del drama *Ekaterina Ivanovna* preparan el inicio del atentado a la vida de la heroína que comete por celos su marido.

c) *Crepúsculo*

Es el prolegómeno de lo nocturno y la oscuridad. Son los momentos previos que van creando una atmósfera misteriosa de lo que va a acontecer. El autor los utiliza en muchas ocasiones como indicios o presagios. Están cargados de expresionismo, lirismo y simbolismo.

En la primera acotación de *Océano*:

“Pósase sobre el Océano el brumoso atardecer de febrero”
(II, 427)

d) *Instrumentos de medidas del tiempo*

Como si al registrarlo, el paso del tiempo de manera mecánica, simétrica, regular incluso monótona va haciendo mella en la conciencia de los personajes. Su devenir queda cristalizado por diversas imágenes que aparecen en sus textos literarios: como el vaivén de las olas en *Océano* en el cuadro I:

“...Con el ritmo acompasado y sordo, con la regularidad de un gran péndulo que diera en la orilla, bate la marea... también el mar espera...”(II, 428)

Otras asociaciones son más reconocibles como las del *reloj*:

“las manecillas de los relojes movíanse trazando un círculo”
(II, 204).

En la primera acotación de *Ekaterina Ivanovna*:

“...En la pausa que luego sigue, hácese más perceptible el vibrar del péndulo del reloj...” (II, 497)

Ese *tiempo* que de manera incompatible camina junto a la conciencia del individuo unas veces toma la forma de *círculo*, otras de *sueño*, incluso de *silencio* (al poder ser considerado una forma extralingüística de comunicación lo trataremos más adelante) y en su extremo *ausencia de tiempo* se muestra más maleable. Potencia el dramatismo del individuo o lo libera.

e) *Círculo*

El “círculo de prescripción” es el tema principal del drama filosófico *Vida de hombre* cuyo personaje convencional llamado “Él” o “Uno de gris” representa la filosofía nihilista. Ya en el prólogo a ese drama, Andréiev da una visión de la vida y de la muerte del Hombre que emana del Libro del Destino que lee “Uno de gris”, personificación del Caos para quien la vida humana es un corto lapso de tiempo entre dos infinidades, la Nada “preexistencial” y la Nada “*postmortem*”:

“Venido de la noche, vuelve a la noche, y desaparece sin dejar huellas en la infinitud del tiempo, sin pensar, sin sentir, sin conocer” (II, 178)

El modelo de la vida universal de “Uno de gris” se basa en el movimiento cíclico de todo el universo. Tiende a representar cualquier evento como parte de esta existencia universal, por lo cual, en la obra de los dos, la muerte es sólo un episodio fugaz en el movimiento de los elementos naturales. La existencia vital del hombre queda marcada «*con su oscuro comienzo y su oscuro final*» (*Vida de Hombre*). Pero la vida «*recorre el círculo de la férrea prescripción*» (*Vida de hombre*).

Tanto en su narrativa como en su teatro se despliega una galería de muestras icónicas como en el relato *El sótano*:

“Llegó la noche. Llegó negra, mala, como todas las noches [...]. Con el débil fulgor de las velas defendíanse de ella las criaturas; pero fuerte y mala, envolvía aquellas luces desperdigadas en un círculo hermético, y en tinieblas anegaba el corazón del hombre”(I, 1105).

f) *Sueño*

En relación con el tiempo, otro de los elementos reiterativos en sus obras son los *estados oníricos*, que como en el teatro griego actúan como canales o corredores espacio-temporales que conectan al héroe con los dioses, la finitud del hombre con el abismo o la eternidad.

El *sueño* o ensueño constituye un elemento estético indispensable en la obra de Andréiev, pues funciona a modo de recuerdo de una verdadera realidad, cuyos reflejos

intrigan a los protagonistas. Está muy presente ya en su narrativa: en *Risa roja*, la realidad terrible de la guerra es caracterizada como “*un sueño absurdo y espantoso*”; en el relato *Abismo*, los hechos ocurridos le parecen a Niemovetski un sueño terrible, muy desagradable y molesto, algo que “había ocurrido y que era semejante a un sueño” (Cansinos, 1969: 1112). En el cuento el *Vuelo* precisamente en el sueño el protagonista siente el ansia icárea de liberación por medio de vuelo físico y espiritual.

De manera similar su teatro hace uso crucial en la articulación del sueño como soporte de la trama dramática. En *Vida del hombre*, el personaje “Uno en gris” compara la vida del hombre con la ilusión de un sueño eterno y cíclico. La acotación del autor “*como si fuera en un sueño*”, clave para entender esta obra, caracteriza su atmósfera onírica, barroca y sombría.

Para nuestro dramaturgo, el caos es un principio infinito y nocturno que invade al hombre por la noche durante el sueño y los estados de desvanecimiento, cercanos a la muerte.

Los personajes viven inmersos en el sueño, “*el pesado sueño de la vida gris*” en la tragedia *Océano*, a Jaggard le sorprende que los habitantes del país sueñen incluso cuando no están dormidos. El motivo onírico aparece en diferentes secuencias de la tragedia y lo hace de forma simétrica. Así en la segunda acotación del primer cuadro, las mujeres se resisten a dormirse porque temen que en sus sueños se revele algún misterio no esperado:

“sólo las mujeres, inquietas, reuniéndose al pie de las casas,
hablan en voz queda, remolonas para irse a acostar y entregarse al
sueño, tras el cual siempre se oculta algo desconocido”
(II, 427)

y en el último cuadro cuando Jaggard se está despidiendo de Mariette, le reprocha la tristeza que le evoca la tierra incluso en sus manifestaciones mediante sueños:

“...Yo me voy para siempre de este vuestro triste país, donde se
sueñan tales sueños, donde hasta las piedras sueñan tristes sueños.
También yo lo he olvidado todo...”. (II, 467)

El sueño también es representado como un pasaje hacia la eternidad. Por un momento Consuelo en *El que recibe las bofetadas* parece transportada en su conciencia hacia un mundo de armonía:

“...¡Oh, que sueño!;Qué delicia, “El”! Pero ya todo lo olvidé! No recuerdo nada en absoluto...” (II, 638)

La obra de Andréiev muchas veces se construye en el sueño / ensueño, en el recuerdo de la verdadera realidad cuyos reflejos intrigan a los protagonistas, lo que nos remite al mito de la cueva de Platón. Así es el sueño feliz del padre en *Vida del hombre*.

En esta obra, el personaje “Uno en gris” compara la vida del hombre con la ilusión de un sueño eterno y cíclico. La vida para él es efímera y tan sólo los sueños parecen ser reales: la reminiscencia del teatro barroco español *La vida es sueño* de Calderón de la Barca está muy presente en Andréiev. El sueño se representa como intento de la unión con lo infinito.

3.2.2. Ausencia de tiempo

En determinados pasajes el tiempo parece estancado o inmóvil. El personaje reflexiona sobre el estatismo de las circunstancias que le rodean. Estos estados umbrales (o de la realidad paralela) están marcados en los escritos de Andréiev por el silencio y la ausencia de tiempo, una especie de tiempo mítico o apocalíptico:

“Salía y se ponía el sol, y las manecillas de los relojes movíanse trazando un círculo; pero el tiempo no existía” (I, 1146).

3.2.3 Tiempo infinito

a) Inmortalidad en el fuego

En esa dualidad ontológica que comentábamos en la puntualización que hacíamos sobre la dimensión cosmogónica del espacio. En oposición a la oscuridad y el caos, surge

por compensación el elemento luminoso. *Fuego* es concebido constitutivo mismo de las cosas, por su estructura activa, lo que garantiza tanto la complementariedad de los opuestos como su contrariedad. Sin embargo, esta imagen no resulta exclusivamente tópica, sino que adquiere una dimensión temporal. Numerosos son los casos que así lo avalan en los textos literarios de Andréiev. En *Anatema*, encontramos un magnífico ejemplo cuando al judío David Laiser se le concede la inmortalidad:

“David logró la inmortalidad, e inmortalmente vive la inmortalidad del *fuego*. David alcanzó la inmortalidad, e inmortalmente vive en la inmortalidad de la luz, que es la vida...”
(II, 370)

3.3. LA EXPRESIÓN SIMBÓLICA DEL “DRAMATIS PERSONAE” EN EL PARADIGMA PAMPSIQUISTA.

Sin duda uno de los elementos fundamentales en la dramaturgia es el de los caracteres o personajes, la importancia en la obra y la profundidad en la caracterización de los mismos es uno de los nexos que se establece entre el teatro griego y el de Andréiev, por cuanto a través de ellos se expresan con especial énfasis la actitud anímica. Una de las cualidades del teatro pampsique es la de dotar de un carácter anímico a los distintos elementos de la obra teatral. En su momento cuando abordamos el cronotopo comentamos que la dimensión espacio-temporal se trasmutaba en formas humanas, y en consecuencia podrían ser consideradas caracteres más que interactuaban con los propios protagonistas.

Se le ha achacado a Andréiev la indefinición de sus personajes respecto a lo que ellos pretenden en las obras, “salvo un deseo inconsciente de aniquilación de éstos o de las personas que aman” (Hesse, 1971: 27). Por su parte Bugrov (1991) refiriéndose a *Rey Hambre* señalaba que en sus métodos de descripción de los personajes estaban estilizados y se apreciaba la influencia de la pintura de Francisco Goya. Sus personajes eran como “cuadros vitalizados” en los que gracias a sus pinceladas, sabía recoger lo grotesco, las hipérboles, una desenfrenada fantasía, mediante el juego contrastivo de las pinturas oscuras y claras.

Si nuestro autor se miró en el espejo de Chéjov, reveladoras son las palabras de Andréiev que en un artículo de opinión sobre teatro (*Tres hermanas*), se refería a los héroes chejovianos por lo general –a excepción de en esa obra– a que estaban caracterizados por la falta de apetencia de vida, resignados y melancólicos. Lo realmente importante es la descripción de sus estados anímicos: su mundo interior. Tal vez en esa caracterización resida su fuerza dramática de ambos dramaturgos. Sin embargo el mundo de los personajes dramáticos que nuestro autor al igual que Chéjov pone en escena es algo más poliédrico, para limitarlo a unas cuantas apreciaciones descriptivas. Bien es cierto, como iremos viendo que predominan unas connotaciones psíquicas sobre otras.

El personaje ocupa un lugar privilegiado en el teatro de Andréiev en detrimento de la acción dramática, tan criticada en sus *Cartas sobre teatro*. Respecto al sistema de personajes (o *Dramatis personae*) que deambulan por los textos dramáticos de Andréiev, una de las primeras cuestiones a plantearnos sería la definición y descripción genérica del personaje (su caracterización), su función en el teatro del autor que nos ocupa y su conexión con las fuentes greco-latinas. Procederemos al análisis del personaje desde un punto de *vista semiológico* (Bobes, 1997: 208 y ss) en una noción literaria y textual, evitando aquellas referencias externas al texto, pero sin olvidar aquellas otras que recrean el lenguaje dramático, que mediante las acotaciones se refieren tanto a signos lingüísticos como no verbales del texto espectacular y de la escena. Todo el significado de una obra se encuadra en un marco de interpretación que excede los límites del texto literario. Si bien se viene diferenciando distintos niveles en el análisis del personaje que como otras unidades literarias, en este estudio lo circunscribiremos a su valoración por su sentido o valor semántico, por su apariencia, por su acción y muy particularmente en la obra de Andréiev por su ser interior (por su psique), por lo que los demás personajes dicen de él, y por todo lo que de un modo directo –en el diálogo y en las acotaciones– o indirecto –lo que se predica de él, esto es, la información que nos viene dada por otros personajes. En el caso del teatro de Andréiev, cobra un papel crucial el sistema de personajes dobles: un recurso literario por el cual la voz, especialmente del protagonista, es puesta en boca de otros personajes.

En el sistema de personajes, derivado del concepto de pampsiquismo, se observa la tendencia de dar una dimensión cosmológica no sólo al cronotopo –como se ha comentado-, sino también al sistema de personajes, prestada del teatro clásico, donde conjuntamente con las personas ordinarias y héroes en el escenario actúan figuras cósmicas, de orden superior, así como fuerzas fatídicas y nefastas. Este trascendental proceso de sublimación –e incluso demonización- del personaje se extiende como hemos explicado a otros elementos del *corpus dramaticum*, desde el espacio y el tiempo y por extensión a todos los objetos puestos en escena. Ésta es la característica fundamental del teatro pampsique.

Partiendo de esta premisa, los personajes del teatro andreieviano se pueden clasificar en grupos en dependencia de su relación con el Más Allá. En la confección de los personajes en la obra dramática de Andréiev observamos lo que podríamos denominar como el paso pendular de la “cultura teocentrista” hacia el “politeísmo antropomórfico”: ese tránsito en el que las fuerzas superiores participan en el orden providencial concebido y son representadas con forma humana. Clarifiquemos estos conceptos. En nuestra opinión, los caracteres andreievianos oscilan entre la atracción hacia un ente divino único (esa cultura teocéntrica, cuya perspectiva es netamente neoplatónica) y el magnetismo de la multiplicidad de deidades de rasgos netamente humanados (el citado politeísmo antropomórfico, que se sirve del modelo trágico griego). Debido a que los personajes de los dramas de Andréiev son complejos, de carácter poliédrico, con mecanismos de desdoblamiento que le permiten expresarse mediante otras voces del discurso dramático, consideramos que deben ser los patrones estéticos que se desprenden de sus textos de manera coincidente los que arrojen algo de luz sobre una posible descripción.

Debido a la complejidad antes aludida respecto a los personajes, nos hemos decantado por considerar dos premisas genéricas pero necesarias al abordar este apartado: la primera persigue valorar los mecanismos que consideramos que siguió el autor en la confección de los personajes; y la segunda establecer su tipología.

3.3.1. Retrato psicológico: mecanismos en la confección de los personajes del teatro pampsique

La lucha contra la degeneración del arte dramático llevará a Andréiev a la confección de un nuevo teatro que refleja las verdades del mundo interior del personaje, netamente expresionista, además el desdoblamiento intolerable del ser, las transgresiones del tabú, la negación total y la angustia de la muerte. El estudio de la vida y el pensamiento del hombre como un ser contradictorio, inarmónico y predestinado a la soledad y a la muerte, tiene su fundamento en el héroe dramático griego. El drama griego se concentra fundamentalmente en la descripción de los destinos humanos (Rodríguez Adrados, 1995), en lo que podía suceder a cualquier ser humano, dada su naturaleza y su posición en el mundo. Lo que nos interesa de ellos no son sus personalidades sino sus destinos, no lo que son, sino lo que hacen o han hecho para merecerlos. Los personajes dramáticos griegos poseen cualidades cuya existencia reconocemos en nosotros mismos y en los demás. El cometido del dramaturgo griego será mostrar hombres y mujeres en sus características universales cuando una crisis las somete a prueba y las revela.

No obstante, los caracteres griegos se presentan como ejemplos de conducta. No son abstracciones, pero sí resultan esquematizados, lo cual nos hace concentrar nuestra atención en una serie de cualidades que son indispensables para su destino. En este sentido Andréiev sigue el modelo griego pues retoma la intencionalidad clásica de representar al hombre desde el punto de vista de su relación con su destino universal, con las leyes que rigen la vida humana. Sin embargo, el dramaturgo ruso, en nuestra opinión, no parece partir del concepto clásico del destino. Recordemos que la religión griega clásica no identificaba “lo divino con lo absoluto”. Los dioses tenían los mismos defectos y virtudes que los humanos. Sobre los ellos pesaba el principio del destino, que los limitaba.

En cambio, el destino en las obras de Andréiev parte de una acepción helenística. Nuestro dramaturgo postula una aspiración de inmortalidad, a la idea de un alma universal que coincide con el “*eidos platónico*” (Copleston, 200) fundamento del neoplatonismo. Si en Eurípides el hombre actúa con la libertad que es iluminada por su

conciencia con la que se enfrenta al entramado de sus pasiones. En Andréiev es el intelecto en su sentido racional pero también intuitivo el que lucha contra esas pasiones, esos instintos primitivos. En ambos el hombre debe enfrentarse a su propia imagen. En Andréiev la existencia del hombre tiene un sentido. Debe cumplir su finalidad vital con todas sus consecuencias, que se cristaliza en la idea del retorno eterno, donde el alma humana ansía la inmortalidad, a costa incluso del sacrificio. Lo que aleje al hombre de esta participación divina, es un signo adverso que condena al hombre al abismo.

a) Descripción psicológica

Fundamentalmente podemos considerar que el teatro pampsique de Andréiev es un teatro de caracteres. La etopeya de los personajes centra en gran medida toda la fuerza dramática de la obra, siempre secundada por los diversos elementos que componen toda la arquitectura textual y supratextual de sus piezas teatrales. En lo relativo a la descripción puramente psicológica de los personajes se sirve de distintos procedimientos en su confección.

b) Mitologización

La tragedia griega poseía como núcleo temático el mito, en consecuencia sus personajes pertenecían a este ámbito. A primera vista no apreciaríamos cómo figuras mitológicas griegas o romanas interactúan tras el telón de las piezas teatrales de Andréiev. Sin embargo, muchos estaríamos de acuerdo de que una fuerte presencia de *personajes netamente procedentes del mundo transcendente* se deja sentir desde el asiento del espectador. Esto se debe en nuestra opinión a que el autor despliega todo un proceso de mitologización de algunos de los elementos que pone en escena. Como se advirtió en el cronotopo, es apreciable un tratamiento antropomórfico de la naturaleza, que se convierte en un principio regulador de dualidad. De esta manera el autor coloca en escena personajes que son símbolos de lo infinito pero que constituyen dos extremos diametralmente antagónicos: o bien proceden de un ámbito extremo superior como dioses

inmorales y personajes semidioses o ángeles (caracteres positivos), o bien de la esfera de lo oscuro, tenebroso, demoniaco (caracteres negativos). A estos podríamos sumar aquellos que son encarnaciones del propio destino, que quizás sean más identificables con el teatro griego pues contiene claros guiños a la tradición clásica; Más aún incluso algunos caracteres confiesan ser encarnaciones de dioses griegos.

c) Caracterización desde una perspectiva neoplatónica

Asimismo, se ha insistido en las constantes alusiones que el autor hace a la presencia de un alma universal y eterna. Definitivamente los personajes a su vez quedan marcados por una *caracterización* que se realiza *desde una perspectiva neoplatónica*. En consonancia con este planteamiento observamos cómo determinados caracteres siguiendo el ideario neoplatónico ansían la ascensión o sublimación, deseando ser partícipes de una realidad superior. En otras palabras intentan aproximarse a los caracteres transcendentales positivos. Por el contrario otros trasgreden el límite de lo estrictamente humano en sus obsesiones (algo similar a lo que los griegos identificaban con el principio *hybris*), pero que en el teatro de Andréiev los lleva a conectarse con poderes irracionales del mal. Entonces se dejan llevar por sus pasiones, pierden la libertad, son manipulados por el caos y las fuerzas destructivas. Su psique va progresivamente sufriendo un proceso de degradación y acabarán demonizados. Estos son los más numerosos y marcan el sentido más trágico de la obra.

Su teatro pampsique en el proceso de *animación o psiquismo* en lo relativo a la naturaleza humana, retoma, por tanto, los pensamientos neoplatónicos de Plotino. En las piezas teatrales de nuestro autor quedan retratadas las diferencias de los dos niveles en el alma del filósofo griego (Vázquez Ortiz, 2009: 44): el alma Superior que mira a la Inteligencia; y el alma inferior: que mira al mundo sensible. Ahí radica el dilema dramático de las obras de Andréiev, en el conflicto de la psique de sus personajes, en su lucha entre las inercias superiores e inferiores del alma.

Por tanto, según los postulados neoplatónicos, el alma superior, que es “*logos*”, engendra la inferior vida sensitiva y vegetativa. Dependiendo de la actitud del hombre, su

alma de condición intelectual, puede aspirar al alma universal mediante el retorno cíclico, o por el contrario romper cualquier nexo con ese ente superior.

Desde la perspectiva del racionalismo, que implica el conocimiento de la verdad, observamos cómo algunos de los personajes andreievianos se proyectan a través de su psique a veces hacia una dimensión positiva y el autor en consecuencia proclama su fe en la humanidad: símbolo de la sabiduría y la bondad.

En algunas de sus obras, la fuerza del amor se convierte en verdadero motivo literario que se enarbola como vía de ascensión hacia la eternidad.

Son personajes de signo positivo.

Volviendo a la senda neoplatónica, la clave del pensamiento de Plotino es la “tendencia a la trascendencia” según Alsina (1989: 67), que se traduce en tres vías: las de conocimiento, ética y estética (correspondientes con los procesos de purificación, contemplación y éxtasis) por las que el alma individual debía unirse con el alma superior. En el alma humana individual *coexisten dos elementos: uno superior y otro inferior* (Copleston, 2000, T.1: 409-416). Éste último está en conexión directa con el cuerpo. Este tipo de Alma inferior está vinculado a la materia y por tanto a la Naturaleza. Mira hacia el mundo sensible. Contempla la superior y genera las cosas sensibles. El alma inferior será un logos contemplativo pero de carácter inferior al alma superior, porque contemplará las ideas a través de las imágenes que le llegan del alma superior. Al autocontemplarse creará el mundo sensible. Su creación será eterna; lo único que estará sujeto al paso del tiempo serán los elementos del mundo sensible. De ahí que el cuerpo sea para ellos una cárcel. Recordemos el espacio interior entendido como clausura: la torre o el castillo como edificio, al que aludíamos en su momento.

Muchos personajes de Andréiev no llegan a tener conocimiento de la realidad superior, necesario para participar del alma universal, pero tienen fe en la humanidad, se encuentran los casos de Nina Aleksandrovana Ternovskaya en *Hacia las estrellas* (1905). Son personajes positivos. Por el contrario, cuando el alma inferior rompe el lazo con la unidad superior (el Uno) al pretender ser autosuficiente algo similar al orgullo la inunda el mal. De esta manera estos otros personajes se nos presentan marcadamente negativos en ellos predominan el instinto sobre el intelecto. No conocen la verdad ni

tienen fe en la humanidad, sucumben ante lo más perverso del alma humana, y se pierden en el abismo de la nada. Entre ellos destacamos la figura de Kondratti en *Savva-ignis sanat* (1906), que representa la postura del Gnosticismo, para quien sólo existe el Diablo, Lipa (la hermana de Savva) al igual que la multitud en la misma obra, representa la falacia en las creencias (en este caso del cristianismo). Se dejan llevar por el fanatismo religioso, cree en los milagros, en el poder mágico del icono.

d) Caracterización desde la perspectiva nietzschiana

Además, su teatro pampsique no se limita a los planteamientos neoplatónicos, sino que por su carácter ecléctico amalgama las influencias de Nietzsche y Schopenhauer, de la que se han hecho eco tantos críticos (Kaun, etc). En ese contexto se establece una confrontación entre lo Dionisiaco y lo Apolíneo, en esa dualidad contrapuesta y complementaria: intelecto e instinto.

Los personajes apolíneos son encarnaciones de la armonía y estados elevados de conciencia, intelectuales, artistas, dotados de inspiración divina: Ternoskii (astrónomo en *Hacia las Estrellas*, 1905); el Hombre con mayúscula (arquitecto en la *Vida de Hombre*, 1907); El (escritor en *El que recibe las bofetadas*, 1915), etc...Por el contrario, los personajes dionisiacos son viscerales llevados por la pasión y el instinto. Lo constituyen figuras con poder de atracción y magnetismo mayor, de gran vigor: jóvenes como Jaggard (un pirata en *Océano*, 1911), Speranski (de figura fáunica en *Savva-ignis sanat*) o personajes femeninos Anfisa o Ekaterina Ivanovna (en sendas obras homónimas).

3.3.1.1. *Expresividad*

Muchos de los personajes de las obras de Andréiev, particularmente sus protagonistas están caracterizados de una notable expresividad. Son actantes del discurso dramático que sienten la necesidad de comunicar su mundo interior. El autor se sirve de distintos procedimientos:

a) *Apelación a las emociones del espectador, la máxima expresión*

Este aspecto se traslada al escenario, mediante la combinación de diferentes mecanismos que persiguen apelar a las emociones del espectador, que van más allá del texto literario y conectan con la interpretación. Así, Andréiev se ampara especialmente en la hipérbole o exageración, además de en detalles descriptivos muchos de ellos grotescos, escabrosos, juegos de luces para recrear ambientes lúgubres y procedimientos adicionales, que vamos desgranando en los subapartados.

3.3.1.2. *Carácter grotesco*

Los personajes de Andréiev no sólo son expresiones del sentido trágico del drama, sino también quedan caracterizados por su aspecto grotesco. Esta particularidad de su estilo literario es reconocida por el propio Gorki (2008: 143) en los recuerdos sobre el autor: “su obstinada tendencia a zambullirse siempre en los más oscuros rincones del alma, su pensamiento permanecía ágil, caprichosamente personal, y eso le permitía con comodidad darle un giro humorístico o grotesco”.

Esa caracterización de lo grotesco en la obra de Andréiev –y común al simbolismo³⁹- no era sino la consecuencia de la transición de distintos planos que de manera abrupta e incluso –según pudiera parecer- incomprensible se superponían en la acción dramática.

En la misma línea Kashéeva (1997: 1239), nos habla del carácter ambivalente de la obra de Andréiev: lo trágico es secundado a veces por detalles cómicos o satíricos e incluso ridículos. Por su parte, Cansinos (1969:42-44) cree que esta fusión lo degrada y lo hace más trágico, aún así dicho crítico en “*Grados de Humor en Andreyev*” el Estudio Preliminar de las *Obras Completas*, se hace eco de un amplio abanico de humorismo en la obra de Andréiev que va desde el sarcasmo, la ironía, la sátira hasta la parodia.

³⁹ M. Green, *The Russian Symbolist Theatre*, p.15 :“It is characteristic of Symbolist drama that its action procedes on two o more intersecting but mutually un comprehending planes and that transitions between these planes are abrupt, creating just that sense of dislocation envisaged by grotesque (in Meherhold’s sense) theatre” (p15)

Respecto a esa capacidad de sátira Cansinos Assens refiriéndose a *El que recibe las bofetadas* nos dice: “que tiene todo el aire de una farsa aristofánica”.

No le faltaban razones. Si nos remontamos a la comedia greco-latina, observamos que la acción comporta la realización de un plan salvador y fantástico por parte del héroe cómico, plan que acaba con el triunfo del mismo y la derrota del oponente. El coro entra cantando y se alinea decididamente a favor del protagonista o en contra suya; y hay un enfrentamiento en el que el héroe triunfa. El coro lo acompaña siempre en este triunfo; incluso si ha estado contra él al comienzo, se deja convencer y se pone a su lado. En términos generales en la comedia, se parte de una situación de injusticia y opresión. Al final llega la felicidad. Son bastante frecuentes los ataques, burlas contra personas y cosas, chistes, groserías, ataques fuera del argumento. La caída del antagonista no produce dolor ni miedo (como en la tragedia) sino risa y alegría.

Salvando las diferencias en la evolución del drama, si partimos del antiguo drama satírico griego, concluimos que apenas se ha conservado suficiente información sobre el mismo (*Los Sabuesos* de Sófocles, *El Cíclope* de Eurípides y algunos fragmentos de Esquilo), por lo que cualquier información sobre su caracterización es cuando menos aventurada. En cierta medida, el drama satírico por su forma y fondo podría ser considerado como un drama grotesco. Además en la propia tragedia, es posible rastrear algunos indicios de ese carácter. Una de las características del teatro de Sófocles era la *ironía trágica*, el conflicto entre realidad y apariencia, el hombre que parece haber alcanzado el culmen de su fama se precipita en las más miserables desgracias físicas y morales. Pensemos en el ciclo vital del ser humano en *Vida de hombre*. Cuando Hombre ha llegado a su apogeo profesional y lleva una feliz vida familiar, todo se precipita, sus seres queridos van muriendo, su carrera cae en un declive estrepitoso y su vida se va apagando en la soledad e indigencia.

De igual modo, el carácter grotesco en las obras de Andréiev queda perfilado a partir de múltiples mecanismos:

a) *La intensidad en las formas.*

La fisionomía de los personajes está sometida a remarcables cambios a través de su deformación y su deshumanización, incluso llegado a la propia abstracción en su descripción. Para la caracterización de los personajes Andreev recurrió al análisis de la forma: una distorsión deliberada de las proporciones de las caras y su parecido con las máscaras:

“los rostros como máscaras con las partes aumentadas o disminuidas excesivamente: la narizotas y sin narices, los ojos violentamente saltones casi salientes de las orbitas de los ojos y reducidas hasta las ranuras y puntos apenas visibles; las nueces de Adán, y pequeñas barbillas” (II, 185)

b) *La interpretación de los personajes en el estilo de marionetas.*

Muchas veces los personajes en las obras de Andréiev parecen muñecos articulados. Quedan a merced de las fuerzas funestas o del destino. Esta idea de manera sintética se concretiza en la obra *Requiem*. En el escenario de un pequeño teatro de marionetas se interpreta el último acto de un largo combate cuerpo a cuerpo del hombre con la fatalidad de destino, que no deja duda alguna de que triunfan las fuerzas oscuras de la muerte.

En otras ocasiones se nos presentan a los personajes como actores o actrices que interpretan un rol, pero que no se corresponden con la genuina naturaleza de su psique. Este recurso lo emplea el autor para desdoblarse o experimentar la metamorfosis a la que somete al protagonista; o bien nos permite ver desde distintos prismas al mismo personaje.

c) *Disfraz, maquillaje y máscara.*

Las máscaras dentro de lo que consideramos sincretismo artístico, ya que poseen diversas funciones en la obra de Andréiev y nos detendremos en su valor ritual y su uso simbólico- en ocasiones aporta a los personajes un aspecto ridículo y caricaturesco. Son como una reliquia de la comedia de las máscaras. Se debe agregar además la

predilección de Andréiev por la figura del payaso que debe disfrazarse para divertir. Lo grotesco llega a rozar lo patético. El protagonista de *El que recibe las bofetadas* es un clown, el verdadero actor de la acción dramática que acontece en un circo. De esta manera nos describe Cansinos (1969:49) a “El”:

“el payaso oculta tras su máscara lo trágico y simboliza la voz de la conciencia. Es símbolo del hombre vejado por la sociedad, víctima de todo un régimen de vida falso, que intenta rehacer su vida buscando refugio en el circo y a través de su condición de payaso revelar las verdades de la vida cruel”.

El bufón es uno de los arquetipos del Simbolismo. Bely introdujo la figura del arlequín en su poética *Oro en Azul* (1904). El arlequín es un payaso siniestro y mentiroso que procede de la tradición teatral italiana de la *Commedia dell'arte* y tuvo gran repercusión en la literatura europea. Fascinó a poetas y dramaturgos de la literatura rusa, de principios del siglo XX, identificado en muchos casos como en Bely con la figura de Jesucristo, porque se le atribuía la condición profética y visionaria. Apartándose de esta caracterización simbolista, Andréiev confiere al “clown” la conciencia, conocedora de la verdad y la identificación divina que se refleja repetidamente en el texto.

EL.-...Llevo puesta una máscara y no pesa lo mínimo el corazón. Cuando remedaba a un filósofo con esta cara de payaso estúpido”... (II, 652)

Encontramos numerosos ejemplos en la misma línea:

“El.(...)Mientras me paseaba pavoneándome y ponderando mi saber, mi grandeza, mi superioridad, revelando la partícula de divinidad que en mí llevo escondida, y cuán por encima estoy de todas las humanas flaquezas ¡qué nimbo de gloria me aureolaba de frente! (...)” (II, 658)

Otro pasaje memorable es el de *El Vals de los perros* (1922) en el acto III, en el cuadro segundo, Henrik, Felucha y una mujer se encuentran bastante ebrios, Henrik desaparece por un momento y vuelve a aparecer, esta vez disfrazado. En un principio los otros dos no lo reconocen:

“(Entra Henrik, que allá dentro se ha disfrazado y muestra ahora una peluca rubia con una gran calva y unas barbas rojas....se ha puesto demasiado colorete en las mejillas....)” (II, 708)

Nuevamente toca la melodía de El Vals de los Perros, Henrik se vuelve a ellos con la cara enmascarada, concluye el acto.

Las máscaras en la obra teatral *Las Máscaras negras* (1908) al igual que en cualquier fiesta tradicional hacen visible lo invisible, personifican emociones y afectos, positivos y negativos del ser humano.

Antes comentábamos el carácter mágico de protección de la máscara, así también su uso como elemento de atuendo en la liturgia ceremonial. Como señala Vologuina (2003) la máscara en las obras de Andréiev parece cumplir una doble misión que es antagónica y complementaria a la vez: sirve para representar –dar apariencia y es perceptible- y al mismo tiempo ocultar –privar al espectador de la verdadera identidad del personaje-: “apariencia física” y “desnudez del alma”. En otros casos –en nuestra opinión- desde un punto ontológico se refiere más bien a la verdadera y aparente identidad del personaje en relación a la naturaleza de su alma. Sin embargo, Andréiev–nos dice en su estudio- no pretende despojar al personaje de esa máscara, sino que la presenta “entreabierta”, porque en su opinión “plantea problemas que no tienen solución”. Esta última afirmación tal vez sea demasiado categórica, evidentemente pone en escena el autor caracteres complejos no esencialmente planos, pero el dilema dramático siempre se resuelve antes de la caída del telón, y como buen dramaturgo permite al espectador sacar sus propias conclusiones.

A ello podemos añadir el carácter metafórico de la máscara por cuanto no alude a un objeto material que oculta el rostro del personaje, sino a su acepción psicológica: el protagonista actúa o interpreta un rol, que no se corresponde con la verdadera personalidad del carácter. Eso explica el desdoble y la metamorfosis o transformación del propio personaje durante la obra.

d) Usos metafóricos de la caricatura.

Las figuras que pone en escena el autor adquieren a veces una silueta generalizada concisa, incluso lacónica, perdiendo su aspecto personal y natural. Mediante el

mecanismo de lo grotesco, Andréiev va identificando o comparando a estas personas con los objetos que portan o le describen y les caracteriza. Parece incluso como si ellos hubieran adoptado las formas de sus en sus instrumentos musicales:

“El que está con la flauta, se parece a una flauta: es muy largo, muy delgado, con las piernas delgadas apretadas. Y el uno con el contrabajo, se parece a un contrabajo: no muy alto, con los hombros caídos, muy gordo por debajo, con pantalones anchos. Los músicos se congelan con sus instrumentos en las manos; en las mismas posiciones en las que los capturó su silencio, se congelan en el baile.” (II, 194)

El personaje se convierte en una forma de caricatura, formando un contraste entre su carácter originario y la imagen finamente delineada por el autor mediante este proceso de comparación o identificación.

e) Efectos alucinógenos en la caracterización del personaje

La degeneración del hombre en un monstruo pasa mediante el método fantástico de la metamorfosis en la escena a través de la conversación entre alcoholicos. En su delirio alucinatorio nacen imágenes monstruosas de descomposición y putrefacción de carne humana. A uno le parece que debajo de su cráneo se arrastran las cucarachas, al otro se le desintegra el cerebro, que parece a un queso infumable. La tercera se ve con la piel del revés ectópica roja, el otro se visualiza como una serpiente verde. En estas imágenes surrealistas hay una extrema degradación del ser humano, llevado al absurdo.

“Un ebrio alucina que está desnudo, que los robaron, su piel es de color verde, que está tirado en la calle y le atraviesa un carruaje.” (I, 546)

O este otro ejemplo en *Océano* (1911):

“JAGGARD.- (*Volviéndose, restregándose la cara.*) Cuando me emborracho, oigo voces y canciones? ¿No te ocurre a ti igual, Jorre? ¿Quién está cantando ahora?
JORRE.-El viento es el que canta...” (II, 435)

f) *La risa*

Un motivo recurrente en toda su obra y particularmente en la dramática, es el de la risa tras la muerte de sus personajes principales. Ésta parece ser expresión máxima de lo absurdo y el sinsentido. En el final de *Vida de Hombre* (1907), después de Uno de gris anuncia la muerte del hombre:

“(Silencio) ¡Hombre murió!” (II, 209)

Antes de la caída final del telón, leemos en la última nota:

“*No bailan ya, sino que rabiosamente giran en torno al moribundo, pateando al suelo, chillando y riendo, con una sonrisa bárbara, hiposa*” (II, 209-210)

De igual manera al final de la obra *Savva-ignis sanat-* (1906), tras la muerte de Savva, antes de la caída del telón, Tiuja su hermano prorrumpe en una risa irreprimible:

TIUJA.- (*Resoplando*) ¡Oh y qué rostro...tan cómico! (*Se echa a reír*) (II, 97)

3.3.1.3. Irrelevancia en la caracterización de la psique

Por supuesto, no faltan personajes planos e irrelevantes. Nos referimos a personajes que no son caracterizados por su psique; a personajes trágicos o dramáticos que encarnan libre albedrío (emocionales o racionales); y finalmente a personajes que son la propia voz del dramaturgo (individuales o colectivos).

3.3.1.4. Prosopografía

Si todo en su teatro adquiere una dimensión psicológica, no cabe sorprenderse de que incluso en las descripciones físicas de los personajes desprenden ciertas connotaciones anímicas.

a) *Canon belleza clásica.*

Como si se tratase de esculturas que siguiesen el ideal de belleza griego, perfectas en proporciones y desprendiendo armonía, así esculpe el autor a algunos de sus personajes.

En *El que recibe las bofetadas* (1915), los dos enamorados Consuelo y Alfredo Besano, cuyo amor es frustrado porque el padre de la chica ya ha acordado su matrimonio con un millonario, quedan moldeadas como figuras de belleza estática. Alfredo se nos representa igualmente como un dios “griego” en la versión rusa [“у него тело греческого бора”], Apolo para el traductor en una licencia comprensiva, pues Apolo es el dios del Sol y simboliza la belleza masculina. Sin embargo la traducción omite la referencia a Praxíteles [“его точно изваял Пракситель”], el cuerpo de Besano es como si fuese la obra del famoso escultor griego –en otra alusión a la Antigüedad Clásica-:

“EL.-Todavía no lo sé ¡por todos! (prestando oído a la música). ¡ Oh, y que linda es Consuelo!...¡ y que gallardo el “jockey”!, ¿verdad? Un Apolo parece. ¡Amor!... ¡Amor!...”(II, 658)

De la misma manera Consuelo con una escultura de Venus, sus pies son marmóreos:

“EL.- (*Mas pálido a cada instante*). Despiértate, diosa mía. Piensa en cuando surgiste de la espuma, bajo el limpio cielo azul y regio como un manto, entre las ondas que besaban tus pies de divino mármol.” (II, 656)

3.3.1.5. *Simbolismo*

En sus piezas teatrales Andréiev condensa una multitud de símbolos y usos alegóricos que tienen su reflejo tanto en los personajes, como en otros elementos del texto literario. Algo hemos anticipado en los apartados de las imágenes espaciales y temporales. Proseguiremos nuestro análisis de esta particularidad en las técnicas dramáticas de las que hace uso nuestro dramaturgo, en una síntesis de los distintos discursos dramáticos, donde abordaremos la importancia del simbolismo visual a través

del uso cromatismo, el simbolismo acústico la música, la danza o el discurso verbal... todos ellos impregnados de simbolismo. En cuanto a los personajes, veremos cómo algunos son representados como animales, o aparecen descritos con rasgos que no son nada arbitrarios, vestidos con determinados colores, incluso identificados con figuras de la tradición clásica, todos estos detalles denotan un significado.

En ocasiones el autor recurre a formas de la flora o zoomórficas -incluso híbridas como sátiros y que vincularemos al ritual dionisiaco- en la descripción física de los caracteres que aparecen en escena siempre acompañada de una clara connotación anímica. El simbolismo animal en Andréiev como en los dramaturgos clásicos designa la pérdida de lo humano en la naturaleza del hombre. El dominio cómico de los instintos y la fisiología sobre la razón y la impotencia trágica del espíritu ante la naturaleza animal del hombre.

a) Personajes zoomórficos: simbolismo animal

En el *Vals de los perros*, en el acto III, cuadro segundo una mujer describe así a Felucha, supuesto amigo del protagonista Henrik, que trama su asesinato y a quien considera una bestia:

“MUJER: ¡Ay “Felucha” pobrecito mío! Hasta tu amigo te mira y se ríe de ti, diciendo entre dientes: “¡Qué idiota!” Y Tienes barbas de chivo. Como que eres un chivo...” (II, 705)

Al final de *Savva*, su protagonista que ideaba un atentado terrorista, finalmente frustrado, simboliza un alma denigrada, el autor para escenificar esa imagen perversa del personaje la compara con un animal, así tras su muerte a manos del pueblo. Esta escena, a la que hemos aludido anteriormente, enfatizaba el aspecto grotesco de la risa tras la muerte: “¡Oh y qué rostro...tan cómico!” (II, 97). Así se expresaba Tiuja a la muerte de su propio hermano Savva. Ahora bien, el término ruso [“рожа”] es traducido por “rostro” resultando más neutro y adoleciendo de la connotación bestial o animal que sí recoge la palabra rusa. Ésta última es más próxima en su significación a una facción no

humana, posiblemente provista de hocico. Este sería otro buen ejemplo de este simbolismo animal.

El autor realiza un boceto con los rasgos visuales de los personajes estableciendo una identificación entre diversos animales de aspecto desagradable, relacionables con el abismo y el inframundo, especialmente insectos para enfatizar las cualidades más degradadas del ser humano. En otras ocasiones esas imágenes son más benignas como las de los pájaros más vinculados con el reino celestial, y el alma de orden superior, como en *Vida de Hombre* (1907).

“-A mí, bajo el cráneo, me andan *cucarachas negras...*”
(II, 206)

b) Juego pictórico de contrastes

Muchas veces este juego de contrastes es apreciable en cómo van vestidos los personajes en la escena. En *Vida de Hombre*, de pronto nos encontramos figuras negras de hombres en traje de noche en un baile en la casa de Hombre contrastan con las siluetas de mujeres blancas que bailan.

3.3.2. Tipología de los personajes

a) Consideraciones generales

Una de las primeras impresiones que constatamos es que los personajes andreievianos tanto principales como secundarios quedan diferenciados en sus piezas por distintos procedimientos de designación, combinan la nominalización expresa con la indeterminación onomástica que por su carácter simbólico adquieren especial importancia en la obra de Andréiev (Máscaras en *Máscaras Negras*; Voces (en las *Bellas Sabinas*) Uno que cierra la entrada (en *Anatema*): El Desconocido (en *Océano*)

En esa determinación se incluyen aquellos personajes que constituyen explícitamente el coro (en *Días de nuestra vida, Gaudeamus*) o podíamos denominar

como corales (El- Uno de gris- en *Vida de Hombre*) y otros personajes alegóricos como Rey Hambre y la Muerte (en *Rey Hambre*). En algunas obras se produce de manera total para todos sus personajes (*Vida de Hombre* o el *Rey Hambre*). En algunos casos el nombre propio es marcado simplemente como un nombre simple (a veces diminutivo) en otros acompaña apellido, e incluso patronímico. Tanto en una como en otra designación (nominalizada o indefinida) del personaje encontramos un procedimiento de simbolismo etimológico.

Los protagonistas de la acción son predominantemente personajes definidos, tienen el nombre que a veces acompaña apellido, e incluso patronímico. Con esto el autor quiere subrayar que tienen personalidad y libertad de voluntad y acción, que no son marionetas o representaciones de algunas fuerzas irracionales que les mueven. En los personajes movidos por el libre albedrío observamos una poderosa influencia del teatro clásico griego.

Los héroes forman parte de la categoría de lo trágico. El cometido de lo *trágico* es mostrar al ser humano en sus características universales cuando una crisis les somete a prueba y las revela. En los caracteres trágicos griegos se necesita algo para explicar por qué se encuentran en las situaciones en que están o por qué obran o sufren así. Esta situación en la tragedia griega planteaba un conflicto y un desorden que se podía resolver unas veces por aniquilación, otras por restauración del orden (Rodríguez Adrados⁴⁰, 1992; Fernández Galiano, 2002:11).

En cuanto a la caracterización de los personajes griegos, observamos dos tendencias. La obra dramática de Andréiev las toma como modelos. La primera presenta a los personajes como figuras ideales (como lo que deberían ser), simbolizan *la imagen del hombre eterno, valiente y sereno ante el dolor y la muerte*. Ésta es más próxima al teatro de Sófocles. Un buen ejemplo en las obras del dramaturgo ruso será el Sansón de la tragedia *Sansón encadenado*.

⁴⁰ Rodríguez Adrados en “El héroe trágico y el filósofo platónico, Madrid,” Taurus, 1962, 75 pp. [«El filósofo platónico» (pp. 31-74) recogido en *Palabras e ideas*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1992, pp. 313-348.... “tanto su caída como su triunfo tienen lugar por medio del dolor y a través de decisiones que querríamos nos fueran evitadas”.

La segunda plasma a hombres de la realidad cotidiana (como lo que son), y en esto se aproxima a Eurípides. Además de esta particularidad, la crítica (López Férez, 1987: 385) destaca entre las habilidades de Eurípides como dramaturgo, el centrar el peso del drama entorno a una figura central, dotar a sus personajes de rasgos propios y fuertes, expresando hábilmente el intricado mundo de los sentimientos y las pasiones (piénsese en Medea). Eurípides es experto consumado en expresar las emociones íntimas: un psicólogo. Del mismo modo que todo el teatro de Andréiev gira en torno a la psique de sus personajes: a su mundo interior.

En el grupo de personajes dramáticos del teatro de Andréiev nos vamos a encontrar polarizados personajes pertenecientes a planos divergentes por su carácter más emocional y otros por el más racional. Esta caracterización de los personajes es ya observable en la narrativa de Andréiev. Cada vez que se corrompe la armonía inicial se abre el abismo deslizado, invadiendo al hombre y llevándolo inevitablemente a la muerte, como lo ocurre, p. ej., en el relato *Ladrón* (1904):

“Y Iurasov ensoñaba vagamente y se imaginaba que de sus mismos pies, de su cabeza inclinada [...] arrancaba un verde y hondo abismo [...]”(I, 1119).

b) *Héroes: Hijos de la Eternidad*

El protagonista en *Hacia las Estrellas*, es el astrónomo Ternóvski. De igual modo que antes con el personaje Tot, el autor realiza un juego léxico con su nombre. Aprovecha tal recurso igualmente para identificarlo con seres superiores mediante un proceso de mitologización de la naturaleza animada e inanimada en una clara sintonía con la tradición greco-latina. En este caso, Ternovski, [Терновский] en ruso, viene asociado al término ruso “ternii” [“тернии”]: espinas en castellano y que en latín se traduciría como *aspera*. Esto no es nada casual teniendo en cuenta que el título de la obra *Hacia las estrellas* coincide con la expresión latina (*ad astra*): lo cual nos remonta la popular frase latina atribuida a Séneca *per aspera ad astra* (cuya traducción al ruso coincide: [Через тернии к звездам]). De manera muy sutil, aún en su etimología conflicto dramático y filosófico a través de su protagonista. Es un personaje que

representa la idea de la inmortalidad encarnada en personajes llamados por él los “hijos de la Eternidad”. En *Hacia las estrellas* la idea de la muerte es incluso atenuada por su protagonista. Al final de la obra Ternovski no llora la muerte de los revolucionarios, entre los cuales está su propio hijo, ya que considera que sus muertes no se irán en vano. Para Ternovski no existe la muerte y él dice: “...está muerto Giordano Bruno?” (II, 44), en otro guiño al neoplatonismo:

“Mueren sólo aquellos quienes matan, pero aquel que fue asesinado, descuartizado, quemado- vivirá siempre. Para la persona no existe la muerte, no existe la muerte para el hijo de la eternidad”. (II, 44-45)

El hijo de la eternidad adquiere en este sentido el significado del hombre-luchador. En palabras de Lvov-Rogachevsky (1923:23) simboliza la figura del “luchador-pensador”, que tiene la capacidad de reflexionar sobre todo lo que acontece a su alrededor. Es ante todo y fundamentalmente un luchador. Si el camino hacia las estrellas está por medio del sufrimiento y torturas (*per aspera ad astra*), él no se desviará de su camino.

c) Personajes mitológicos

Los personajes mitológicos participan de los *poderes divinos*. Se trata de personajes inmortales, que están en plena posesión de la verdad, pertenecen a un espacio transcendental inasequible para los seres humanos. Quizás el más representativo sea Uno que cierra la entrada (en *Anatema*). En la primera acotación así se nos describe:

“...es doble en su naturaleza: por su apariencia es un hombre, pero su esencia es un espíritu...” (II, 321)

Al final de la obra le anuncia a Anatema (su antagonista) que David Leiser -el judío de noble alma- tras su muerte participa de la eternidad. Lo hace a modo de salmo con repetidas construcciones sintácticas en torno a un mismo término léxico cargadas de cierto lirismo:

“David logró la inmortalidad, e inmortalmente vive la inmortalidad del *fuego*. David alcanzó la inmortalidad, e

inmortalmente vive en la inmortalidad de la luz, que es la vida...”
(II, 370)

Algunos encarnan los *poderes demoníacos*. Andréiev acude a figuras igualmente inmortales pero que pertenecen al extremo inferior: la noche, el caos, la nada, a los que se enfrentan los personajes humanos, lo que Vladimir Soloviev llamó “*la base oscura de la existencia universal*” (Soloviev, 1990: 112). Este es el caso de Anatema, personaje marcadamente asociado al ángel caído y maldecido por Dios todopoderoso, la semántica oculta el nombre simbólico: “lo maldito”. A esta categoría del Mal que impregna el mundo y que es necesario erradicar pertenecen El Desconocido (en *Océano*), el misterioso personaje cuyo encuentro con el protagonista Jaggard convierte su mundo interior en un campo de batalla entre el bien y el mal, lo cual constituye el núcleo del drama pampsique:

“¿De dónde vienen esas voces que me inquietan y pueblan mi *alma* de fantasmas tétricos y nada me dicen? ¿y de dónde viene esta noche? ¿Y de dónde mi pesar? ¿Y es usted quien suspira, señor, o que en su voz palpita el suspiro del Océano?” (II, 454).

Tras el cual, Jaggard acabará consumando el asesinato del exnovio de su esposa. Su objetivo es llegar a conocer la verdad existencial de la que están privados. Se nos presentan marcadamente negativos en ellos predominan el instinto sobre el intelecto. No conocen la verdad ni tienen fe en la humanidad, sucumben ante lo más perverso del alma humana, y se pierden en el abismo de la nada. Dado que es el antagonista de Dios, creador de los hombres, en su papel de destructor de su obra a cada rato somete a una prueba al ser humano.

De igual modo podríamos incluir a Máscaras negras en *Máscaras Negras* (1908), que son personificaciones de la oscuridad que arrastran a Lorenzo hacia la fatalidad.

El abismo viene secundado por innumerables colaboradores: genios de la muerte y la destrucción, que asoman entre las páginas de nuestro dramaturgo. A semejantes personajes Andréiev asimismo los convierte en figuras alegóricas disminuyendo la relación directa con sus prototipos literarios: Rey Hambre y la Muerte (en *Rey Hambre*),

son herramientas del caos, poderes destructivos que provocan desastres y calamidades que llevan a la muerte masiva.

Ekaterina Ivanovna que da nombre a la obra, encarna el erotismo. Su alma pura aniquilada por los disparos de su esposo celoso, ha sido el detonante para liberar la parte más sensual de su feminidad. La protagonista aprovecha su erotismo con una disposición complaciente y amoral, Andréiev la compara literalmente con Salomé, cuyos hechos se recogen en el *nuevo testamento*⁴¹. El autor debía conocer la obra dramática homónima de Wilde de 1896. Este personaje bíblico, hija de Herodes Antipas y Herodias, tras danzar ante los invitados de Galilea por petición de su padre a cambio de promesa del deseo que ella quisiera, aconsejada por su madre pidió la cabeza del profeta Juan Bautista en una bandeja de plata. Sin embargo nuevamente no olvida la reminiscencia clásica, y de igual manera busca su símil por boca de Koromislov, artista amigo del marido y con el que Ekaterina también mantendrá relación:

“Y querría desnudarte y pintarte en figura de *bacante*, de *Mesalina*, y el diablo sabrá de qué más...” (II, 525).

Mesalina, la tercera esposa del emperador Claudio era conocida por su belleza y por las infidelidades múltiples.

Finalmente, Ekaterina acaba siendo retratada por Koromislov como si fuera Salomé, medio desnuda y portando una bandeja de plata ante la presencia masculina nutrida de espectadores entre los que se encuentra su propio marido o su primer amante Mentikov.

d) Figuras alegóricas

Ante todo, las figuras inmortales son personajes alegóricos los que representan fuerzas transcendentales positivas y destructivas: Rey Hambre y Muerte en *Rey Hambre*. Este procedimiento también es utilizado con frecuencia en el teatro griego piénsese en la Muerte en *Alcestris* de Eurípides, la Fuerza y la Violencia en el *Prometeo encadenado* de

⁴¹ Véase los siguientes pasajes: Mateo 14:1-12, Marcos 6:14-29 y Lucas 9:7-9.

Esquilo, además los propios dioses que pululan a veces por el escenario (Apolo, Hermes, Hefesto,...) de los dramas áticos. Sin embargo, los dioses en el teatro del dramaturgo ruso no se manifiestan de manera tan evidente. Esconden su propia identidad (como si fuesen ataviados por una máscara) bien sea por la indeterminación onomástica bien sea porque sus atribuciones no son explícitas sino sugeridas paulatinamente durante la obra. El espectador es consciente de su presencia, adivinan el halo metafísico que envuelve a los personajes pero que no le resultan fácilmente reconocibles. Andréiev cuando no recurre a la alegoría se inclina hacia la designación indefinida de los personajes que sustancialmente podemos designar como sagrados o demoniacos: Uno de gris (*Vida de Hombre*), Él (*El que recibe las bofetadas*) –en el que apreciamos un procedimiento de simbolismo etimológico al que nos referiremos más adelante-, Uno que cierra la entrada (*Anatema*), Desconocido (*Océano*).

e) Dioses y poderes malignos disfrazados

En menos ocasiones el autor utiliza nombres propios para referirse a estos entes superiores. Poseen una nominalización expresa pero no directamente relacionable con su función divina: Jaggard (*Océano*), Consuelo (*El que recibe las bofetadas*). Como hemos comentado los personajes que integran este mundo trascendente de acuerdo con su metafísica dualista pueden aparecer marcados positiva o negativamente.

Otro de los aspectos destacados de la estética simbolista son los *desdoblamientos* y *metamorfosis* de un mismo personaje (apreciable en *Máscaras Negras*) con el fin de mostrar múltiples caras o periodos de su vida y confrontar su dimensión real con la trascendente. Se trata de personajes prestados de la mitología griega que desempeñan el papel de intermediarios en las relaciones entre los mortales y los poderes divinos. A esta categoría atribuimos a El (que recibe las bofetadas), en *El que recibe las bofetadas* (1915). El deíctico ruso “tot”, se traduce al castellano como nuestro pronombre personal masculino: él. En el fondo representa de manera enmascarada a su homófono Thot, que es la deidad egipcia que equivale a Hermes (Mercurio). Gracias a estos juegos etimológicos de los nombres se plasma la vinculación a la tradición clásica. Esta

particularidad léxica no es un rasgo aislado, sino que va suplementado con otros que van corroborando ese proceso de mitologización de los personajes. “El” se reconoce así mismo como dios disfrazado [“Тот – это переодетый, старый бог”]:

“EL: (...) Es un antiguo dios disfrazado que ha dejado los cielos por tu amor. (II, 663)

Este juego se traslada al campo semántico, pues Thot o Hermes es un dios que está vinculado a la muerte y transformación de los muertos en espíritu, lo que anticipa de manera alegórica el carácter trágico de la obra. La atribución asociada a este atributo de Hermes helenístico como dios psicopompo –que acompañará las almas a su reino- es precisamente la función que desempeñará el personaje a lo largo de esta pieza teatral. Además, es el dios de la escritura, del lenguaje articulado y por extensión del lenguaje divino, de ahí su función de mensajero.

Además un claro ejemplo de la expresión de la conciencia del autor lo podemos encontrar en la figura de Tot o Él en *El que recibe las bofetadas*. Andréiev también se sirve en esta obra de su personaje semidivino como procedimiento para criticar y denunciar la degradación del alma humana mediante la simplificación y vulgarización de la realidad:

“...Con la habilidad del decantador, del manipulador de ideas ajenas, has hecho de mi Apolo un peluquero, y de mi Venus, una buscona; a mis héroes magníficos les has puesto orejas de burro y, como diría Jackson, has hecho carrera. Dondequiera que fije la mirada, veo caricaturas, en las que..., ¡Oh ironía..., reconozco el boceto de mis creaciones! ¡Qué horrible debe de ser tu hijo si se parece a mí!...Pero ahora dime, ¿por qué eres tan desgraciado?..” (II, 661)

Consuelo en *El que recibe las bofetadas* es la encarnación de la propia Afrodita que no recuerda su procedencia: Tot recuerda a Consuelo su condición divina y su pertenencia a ese mundo superior, por eso debe conciliar su naturaleza pura con la unidad suprema, ahí reside el paradigma del ideal neoplatónico, mediante el amor en la búsqueda de la fusión con la verdad y la belleza absoluta.

“EL.- Porque te quiero, sencillamente. Contempla la ingenuidad en mis ojos, bebe y deja obrar en ti mi hechizo, diosa. Te

dormirás y te despertarás como aquella otra vez, ¿te acuerdas?
Volverás a ver tu patria, el cielo...” (II, 658)

f) *Tejedoras o intérpretes del destino.*

Otra categoría que con frecuencia aparece sus obras es la constituida por los “personajes–destino”. Igualmente privados de nombres propios, por ejemplo: Uno de gris- en *Vida de Hombre* (1907), constituyen la personificación del destino o del *fatum*. Sugieren un poder impersonal, moralmente se muestran indiferentes hacia el ser humano. En muchos casos Andréiev se sirve de las imágenes de ancianas que recuerdan a las *moiras* (o parcas), tejedoras del destino de los hombres en la mitología griega.

En *Vida de hombre*, unas viejas en el principio del acto hablan sobre la posible muerte del niño recién nacido. Su función es precisamente anticipar el infortunio del héroe o heroína y crear un clima que preparan al espectador para el desenlace del conflicto. Añade dramatismo a la obra.

En el primer acto de *Anfisa* (1909), la abuela aparece haciendo punto con ágiles movimientos como si trazasen algún plan:

“...una tras otra, repitiéndose hasta el infinito, van devanándose las grises hebras; persíguense unas a otras y, no pudiendo desplazarse, danse a formar círculo...”.(II, 273)

g) *Alusiones a personajes históricos*

Andréiev convierte a sus personajes en una imagen de *héroes antiguos* o figuras de relieve del legado de Grecia o Roma mediante constantes comparaciones (Tatarinov, 2001). De ahí que sean numerosas las identificaciones de este tipo mediante símiles o juegos metafóricos, localizables en sus textos dramáticos: unas veces de forma genérica “el héroe de Homero” (II, 187) en *Vida de Hombre*, otras más específicas encontramos en *Anfisa*, siendo igualmente tanto indirectas como por ejemplo se da a entender uno de los trabajos de Heracles de limpiar los establos de Augias al hablar de Fiodor el personaje masculino por el que se sienten atraídas ; o bien mediante alusión expresa al referirse al mismo personaje: en el caso de “Nerón”(II, 302), secundada en una expresión

perfectamente atribuible “qué gran artista se pierde el mundo”, curiosamente uno de los personajes con más *hybris* de la Historia; a otro se le compara con “Cicerón”(II, 282), en la misma obra; o de “Augusto” (II, 673,676-678) en *El que recibe las bofetadas*.

h) Personajes caracterizados por su interior

En Andréiev los personajes quedan simbolizados por su interior, por los estados del alma, actitudes y sensaciones anímicas, como efecto o consecuencia de la actuación humana, también quedan marcados por su ideología filosófica. En este aspecto Andréiev parece aproximarse a Eurípides en el que como sostiene Alsina (1967: 482) se distinguen los siguientes rasgos: un tratamiento realista del mito que pone de relieve las incongruencias de los personajes trágicos, en los que se plasma desde la perspectiva cínica detalles más humanos: ambiciones o cobardías. En todas la causa de su infortunio reside precisamente en el interior de su psique al igual que en el teatro griego (Rodríguez Adrados, 1992). Los personajes principales por más relación que tengan a la realidad en el teatro de Andréiev se convierten en *símbolos* de sus actitudes y sensaciones anímicas instintivas en ese contexto son identificados con las atribuciones de lo *dionisiaco* (Kaun, 1924). Se corresponden con caracteres emocionales.

Personaje-Intelecto

En sus *Cartas de teatro*, Andréiev proclamaba: el “Nuevo héroe es el intelecto”. De ahí que nos encontremos en sus piezas teatrales con una serie de personajes movidos u obsesionados por las ideas, verdaderas y falsas, religiosas y ateas, salvíficas o destructivas. Son caracteres más próximos a la esfera de lo apolíneo. Se corresponden con caracteres racionales

Personajes-instinto

Jaggard (hijo del Océano) protagonista de *Océano* con una clara inclinación hacia lo instintivo e irracional y símbolo de instinto primario de la violencia. Es en apariencia un joven capitán pirata, pero en el fondo el propio hijo del Océano. Encarna el elemento liberador, desafiante y de valentía, fascinador y seductor. Pero también se muestra instintivo y amoral, misterioso, dubitativo, inestable y cambiante. El protagonista se presenta con las manos ensangrentadas en el cuadro quinto, siguiendo su instinto primario y descontrolado ha matado a Philippe (antiguo novio de Mariette: su esposa y amada), en un arrebato de celos.

Anfisa, la protagonista de la obra homónima simboliza el “genio de la venganza” que recuerda a la Medea de Eurípides. Anfisa mantiene una relación adúltera con Fiodor, el marido de su hermana Alexandra. Sin embargo, éste la abandona para mantener una relación con una tercera, Ninoschka. Anfisa entonces decide vengarse.

i) Mensajeros: Personajes visionarios

A su vez nuestro dramaturgo es muy del gusto de poner en escena transmisores del mensaje divino. De nuevo su espejo es el teatro griego, donde abundan entre los personajes secundarios confidentes o anunciadores, mensajeros o heraldos que actúan como portadores del mensaje trágico⁴². Este recurso es aprovechado por Andréiev para convertir a sus personajes en *médium* y dotarlos de premoniciones sobre la muerte. Caracterizados con una sensibilidad superior pueden presentir el infortunio del protagonista, pues conocen parcialmente la verdad e intentan advertir. Una clara muestra es Tiuja en *Savva*, ve constantemente rostros que le aterrorizan (vela por el ser humano).

⁴² Máximo Brioso Sánchez, “Algunas observaciones sobre el mensajero en el teatro ático clásico” en Esteban Calderón Dorda, et al (eds), *Koinòs Lògos. Homenaje al profesor José García López*, Vol.I, Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2006, pp. 111-119.

j) *Los personajes-corales*

Como bien sabemos, el teatro griego que poseía mucho de lírico, atribuía al coro gran relevancia que se hacía evidente mediante sus cantos y danzas. Si bien lo realmente representativo desde el punto de vista dramático fue su función. Es cierto que ésta fue cambiando conforme se fue desarrollando la tragedia, pero en términos generales podríamos concluir que serviría para expresar las ideas personales del poeta, los sentimientos del pueblo, o expresar algún punto de vista insólito (como en *Las Euménides* de Esquilo y *Las Bacantes* de Eurípides). Este recurso junto con los desdoblamientos de los personajes es utilizado también por Andréiev, de manera muy consciente e intencionada. En sus propios comentarios a la *Vida de Hombre*, lo expresa de manera manifiesta:

“El coro griego es un intermediario entre lo que sucede en el escenario y el auditorio. El coro explica la escena, indica al espectador los puntos más importantes, incluso habla directamente sobre aquello que este espectador debe experimentar, pensar y sentir” (Andréiev, 2007-2013, T.5: 697).

Son palabras textuales del propio autor, que las avalaba con diversos ejemplos en la obra: mediante la figura de Alguien de Gris, que se dirige directamente al espectador:

"...Y vosotros habéis venido aquí a divertirnos; vosotros destinados a la muerte, mirar y oír, he aquí que con lejano y espectral eco, pasará ante vosotros, con penas y alegrías, la fugaz vida del hombre" (Andréiev, 2007-2013, T.5: 697).

En su opinión, todo cuanto ocurría a los personajes era enjuiciado y comentado desde la óptica de este personaje que hacía las funciones de coro. El autor da indicaciones sobre este tratamiento para la propia representación de la obra. Lo mismo hace para tratar de reflejar la esencia de lo que quiere transmitir en el cuarto acto, Andréiev:

“aquí el coro está en su total correspondencia con la soledad, enfermedad y vejez de Hombre; aquí el coro debe expresar la actitud del mundo hacia el hombre viejo y soltero. Esta actitud es de indiferencia: “me da todo igual”. Así el mundo refleja el

hecho de la existencia del hombre para la cual el mundo le ha vuelto ya las espaldas. Aquí el coro está representado por una vieja-niñera cansada a la que “todo le da igual”. Yo no podría presentar aquí un coro multitudinario, esto sería una escandalosa contradicción: en ese caso no se expresaría ninguna soledad” (Andréiev, 2007-2013, T.5: 698).

Por su puesto no faltan las voces corales grupales genuinas que se dejan escuchar en las piezas teatrales de nuestro dramaturgo, situando al espectador ante la encrucijada de sus personajes. Andréiev para el quinto acto de la misma obra el coro debía estar representado por borrachos, que testificaban delante del espectador la destrucción de la vida del hombre. La total decadencia de la vida e infravaloración de la misma ya no debían suscitar el interés y compasión de nadie. Eso explicaría en su opinión en este acto de nuevo la aparición de las viejas malvadas, en una estructura anular de esta pieza, que empieza y cierra de la misma manera.

En definitiva, para Andréiev lo esencialmente importante era su dimensión dialéctica, al igual que el teatro griego (López Férez, 1988: 282), su capacidad para describir la situación, aportando características evaluativas sobre el desarrollo de los acontecimientos dramáticos.

Nuestro autor inserta coros y voces corales en muchas de sus obras. A partir de un título latino como el de *Gaudeamus*, [*Γαυδεαμυς*] de 1910, que corresponde al famoso himno universitario en latín “*gaudeamus igitur*” de autor anónimo y popularizado en las universidades alemanas del siglo XVIII, Andréiev pone en escena a un coro de jóvenes estudiantes.

“Antes de alzarse el telón, un coro de voces juveniles, masculinas y femeninas, canta fuerte, con aplomo y fervor:
“*Gaudeamus igitur,*
Juvenes dum sumus.
Post jucundam juventutem...” (II, 375)

El coro que entona este canto a la juventud, sirve de antesala al dramaturgo para sumergirse en las relaciones de unos estudiantes universitarios. El devenir de la vida y el

sentido de su existencia confrontan las imágenes de los jóvenes estudiantes frente al estudiante viejo.

De igual modo en *Días de nuestra vida* (1908), cuya trama se centra en torno al conflicto amoroso entre dos jóvenes: un estudiante Nikolai Glujovtsev y su novia Olga, una hermosa joven que se ve forzada por su madre a convertirse en una chica de compañía, de unos señores adinerados, un grupo de jóvenes entonan un canto coral sobre la fugacidad de la vida:

“CORO.
¡Bebamos, amigos, la copa del brindis...
Que quien sabe mañana adónde habremos ido!” (II, 267)

En *Jóvenes* (1916), la acción transcurre durante un caluroso verano en una casa campestre de una familia de tres hijos. La trama además de recoger el ambiente familiar se centra en las relaciones de los dos hijos mayores (Onufrii y Nadia) y sus amigos. Un inesperado acontecimiento cambiará sus vidas. Bajo el epígrafe de una canción fúnebre también en latín “*requiem aeternam*”, se oficia el funeral por la muerte súbita del padre.

En la acotación del cuadro segundo del acto III, se alude a un canto coral, que parece apoderarse por momentos del escenario, según la nota del autor y refleja la tristeza del momento:

“...En determinado momento óyese a sacerdotes y comensales el
In memoriam aeternam” (II, 757)

Más tarde el autor insiste en el canto coral, perdiendo la seriedad del mismo, en un acto como si uno de sus coreautas se desvinculase y siguiese cantando:

“*De la terraza llega el canta desafinado del “Requiem aeternam”. El joven canturrea por lo debajo “Requiem aeternam”*” (II, 758)

La tristeza del momento, ha queda eclipsada o parodiada. En consecuencia respecto al desarrollo dramático, el protagonista Onufrii Masnev experimenta un gran cambio radical en cuanto a su perspectiva de la vida: si en los actos anteriores su prioridad era suicidarse y se plasmaba de forma desgarradora su angustia existencial, a partir de este acto asistimos a la metamorfosis del personaje, rematada con otro guiño al

legado clásico en su llamamiento a la vida, que queda simbolizada de manera etimológica por el nombre de su amada secreta Soia:

“ONUFRII:- Mira: Soia, en *griego*, quiere decir: “la viva”, “la viviente”... (II, 761)

k) Personajes que representan condición social

Dentro de la categoría de personajes humanos aparecen los que se identifican con su condición humana y no aspiran a más, debido a que sus nombres tienen el carácter impersonal. Ya en el teatro de Eurípides aparecen una serie de personajes que se convierten en arquetipos para la Comedia Nueva y la novela helenística e imperial: como son las figuras de ancianos decrepitos, o en actitudes ridículas (Yolao en *Heraclidas* y Cadmo en *Bacantes*), niños expósitos; tiranos perversos; madrastras sin entrañas; heroínas que afrontan la muerte de grado; maridos débiles en extremo, etc. En esa dirección se mueve el repertorio de personajes dramáticos secundario de Andréiev. Éstos quedan configurados por arquetipos que se representan caracterizados (simple o doblemente) por algún rasgo distintivo atendiendo a diversos prototipos. Llama poderosamente la atención la relativa a la dedicación al ámbito cultural: Escritores (en *Días de nuestra vida*); Pintores (en el *Vals de los Perros*) Artistas (en *Rey Hambre*), pero muy especialmente de una u otra manera vinculados a la música y danza: Músicos (*Máscaras negras*, *Vida de Hombre*, *Anatema*) Cantantes (Romualdo en *Máscaras negras*), Tenor (*Gaudeamus*); Organillero (*Anatema*) organista (*Océano*), Profesor de baile (*Anatema*) y Espectadores (en *Rey Hambre*). Otras marcas descriptivas se circunscriben al ámbito profesional o condición social, del ámbito religioso: abate (*Océano*); Monjes (*Savva*); Hermana de la Caridad (*Vida de Hombre*; peregrinos (*Anatema*, *Savva*). Otros rasgos son referidos a la edad , ancianos, viejos y señores de edad (*No matarás*, *Hacia las estrellas*, *Vida de hombre*); jóvenes (en *Vida de Hombre*) o establecen un vínculo familiar o afectivo: Abuela (en *Anfisa*); Hija (de Sonka) en *Anatema*; amigos y enemigos (en *Vida de Hombre*), otros son resaltados por su condición física o sexual: señor pálido en *Anatema*; ciegos (en *Savva* y *Anatema*); contrahechos (en *Savva*); hombre con tabardo de cortijero (en *Savva*); caballeros y damas (en *Máscaras*

negras). También encontramos personajes en los que se señalan su procedencia: italianos (en *Amor al prójimo*) romanos y sabinos (en las *Bellas Sabinas*). También son frecuentes los marginados sociales: borrachos (En *Anatema* y *Vida de hombre*), pordioseros en *Savva*, miserables y descalzos en *Savva*: o clase social: condes (en *Honor*), barones (en *No Matarás* y *Honor*); criados (en *Máscaras Negras*); lacayos (en *Vida de Hombre*) o siervos (en *No Matarás*).

Todos estos personajes se identifican *su tipicidad*: con su sexo, edad, función social y profesional, es decir, de ahí que son seres incompletos, impersonales, que no tienen ninguna vida interior.

3.4. ELEMENTOS ESTRUCTURALES DEL TEATRO DEL ALMA: SINCRETISMO ARTÍSTICO DEL DISCURSO DRAMÁTICO.

3.4.0. Consideraciones generales

A pesar del consenso por parte de la crítica respecto al talento de Andréiev, quizás una de las objeciones más repetidas a las que ha sido sometido nuestro dramaturgo viene siendo la falta de naturalidad que se desprende de su lenguaje o su intencionada superficialidad, e incluso algunos remarcaban el hermetismo en la confección de sus obras. En esa línea, Juan Eduardo Zuñiga⁴³ (2010:85) corrobora esta perspectiva aplicada a su técnica artística:

“los símbolos de sus obras parecen desprenderse de brazos abismales y ascender al nivel de su consciencia incomprensibles y herméticos”.

⁴³ Zuñiga, Juan Eduardo (2010) Para este autor y crítico de la literatura rusa los símbolos se veían eclipsados por otros elementos no significativos en el argumento (entre los ejemplos alude al drama de *Anfisa*), si bien reconoce que no siempre era así y que a veces acertaba en el desarrollo de sus historias (como ejemplo cita *la llamada* –o de la *historia que no acabará nunca*-. En “Andréiev, terrible y olvidado” de *Desde los bosques nevados*. Memoria de escritores rusos. Editorial Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores: Barcelona.

De manera similar se pronuncia Richard Davies (1989: 10), para quien el exceso de un marcado acento emocional en sus textos literarios redundaba en la complacencia de lo artificioso:

“...the impulse to saturate the emotional atmosphere of his works carried with it the danger of a rethorical self-indulgence...”.

Por su parte Hesse (1971: 27) si bien resalta la “*magia de su estilo literario*”, al mismo tiempo critica su hipersensibilidad “*enfermiza y decadente*”.

Debemos acudir por tanto a su obra y a sus propios testimonios, para poder dilucidar el entramado que sustenta la arquitectura de su creación literaria. En apartados previos de este capítulo atendiendo a una perspectiva más conceptual, hemos tratado de desgranar algunas hipótesis sobre la relación de Andréiev con el teatro, su deseo de reformular uno nuevo: “pampsique”, su concepción del mismo y de su pensamiento en general que mucho debe al legado clásico. Retomemos una de sus últimas entrevistas (Herman Bernstein⁴⁴, 1922) en la que ratificaba algunas de las claves para entender la concepción dramática que él tenía de la vida y que en nuestra opinión trató de trasladar al texto literario, y en la que como se apuntó el pensamiento griego en general y el neoplatónico en particular jugaban un papel destacado. Asimismo, hemos ido desvelando cómo a partir de su estética fue desanudando los conflictos puestos en escena, en la que la psique de sus personajes, alineados en esa jerarquización neoplatónica tomaban como modelo el teatro griego, secundado con los destellos del pensamiento de Nietzsche y su dualidad apolínea-dionisiaco.

Pues bien, es tiempo ahora de acometer los aspectos estructurales (y formales) de su obra dramática. Dos son procedimientos literarios destacados: la *antítesis*, por la que

⁴⁴ La entrevista fue publicada en 1922 en The New York Times, en ella el autor confiesa: «”*Thus I live, my dear friend. Chaos on one side, visions and phantoms on the other. But the phantoms are more real than the most realistic earthly bustle. And sometimes, when little people are dancing nosily around me, singing and mimodramatizing, I like to ring down the curtain in front of me, to submerge myself in the darkness of the as yet unlighted stage where settings are already in their proper places, and I listen. In general, although I talk too much myself, I hold the curtain down –my performance is nor for the public. I am glad to say that my wife Anna is also in this world of visions, so I am not alone in my auditorium. I said “little people” unintentionally: there are bad people and there are also very good people. But they don’t dream*”»

recuerda de nuevo al teatro de Eurípides, muy del gusto de la utilización de términos opuestos (verdad/falsedad; feliz/desdichado; respeto/desvergüenza; lo bello/lo feo; naturaleza/convención; ser bárbaro/ser griego; gratitud/ingratitude de la amistad), probablemente por influencia de la sofística en el dilema de realidad frente a ilusión.

El segundo mecanismo es la presentación de un discurso literario plagado de *metáforas* y *símbolos*, el autor se muestra más próximo a Sófocles, en cuyas obras encontramos traslaciones metafóricas y simbólicas de las sagas de los personajes mitológicos.

Sin embargo, Andréiev no se limita a la traslación mecánica de estos recursos estilísticos, que pudiéramos reconocer en otros tantos literatos, sino que a través de las experiencias escénicas del teatro simbólico, retoma muchos de los elementos del antiguo teatro griego, en una fusión o amalgama con la que configura su sincretismo artístico, fundamento del buen hacer de sus obras. Algunos de sus estudiosos de cierta manera ya señalan esta fusión de elementos como características de su dramaturgia. Bugrov (1991) consideraba *El Vals de los perros* como la apuesta más aproximada a la estética de su teatro pampsique: “un teatro de un psicologismo desnudo e impregnado de intelectualismo”. Se fundamentaba para ello en que en esta obra Andréiev abría las posibilidades de una prometedora forma dramática, no sólo porque colocaba en primer plano “el dinamismo de los sufrimientos interiores”, de la vida de intelecto, el conseguía la unidad de la acción dramática, que estaba totalmente concentrada en la transmisión de las acciones espirituales del protagonista; sino porque también de manera fructífera utilizaba diversos medios teatrales-artísticos (como el sistema de dobles, compenetración en la situación escénica, los motivos musicales etc.). En otras palabras: su sincretismo artístico.

Asimismo, Andréiev emplea la concepción de Nietzsche sobre la tragedia griega como una síntesis de dos fuerzas antagónicas: lo dionisiaco (la pasión que experimenta el personaje que simboliza el instinto) y lo apolíneo (la razón, la forma de poner medida y control a esa manifestación del alma), para expresar la tensión en escena. Al igual que la dramaturgia griega –como se dijo anteriormente–, Andréiev utiliza parejas de términos opuestos (oposiciones binarias) en su confección dramática. Este aspecto se une a otro,

que es una de las características del teatro pampsique (y también del simbólico): la agrupación de distintos lenguajes escénicos. En este sentido se materializa una conjunción de música y palabra, de los recitados, los coros, la danza y los modos espaciales de movimientos escénicos; una gran importancia concede en el sistema de imágenes al rol de un diseño de sonidos, de una la entonación musical. A lo largo de la obra, la actuación -según el planteamiento del autor- debe estar secundada por el acompañamiento musical. La música transmite diferentes estados de ánimo dependiendo de lo que está sucediendo en el escenario: la tristeza o la alegría, ternura o ira, que van amplificando la percepción emocional, e influyendo sobre el mundo de los sentimientos. Al hacer uso de las posibilidades expresivas de la música, el autor hace hincapié en el carácter genuino de la música, como transmisora inigualable de sentimientos y emociones. Además en las anotaciones del autor está claramente descrita la atmósfera espiritual del baile. Andréiev juega con la transmisión de la sensación asociada al sonido: una veces, un ruido, una música inquietante (nos provoca preocupación), son sonidos como suplicantes, a veces persistentes y lastimeros; en cambio, otras veces en la música se dejan escuchar melodías y entonaciones emotivas, repetitivas, suaves, como si nos acariciara el alma.

Finalmente, el dramaturgo aprovecha el recurso de los empleos múltiples de la iluminación, en su dimensión psicológica y mágica, con el fin de recrear ambientes de ensueño y misterio.

3.4.1. El sentido ceremonial o ritual

Cuando hablábamos del contexto teatral en el que quedaba inserto Andréiev, comprobábamos que no era ajeno a las experiencias escénicas de los simbolistas. De hecho, igualmente apuntábamos la presencia de esa estética en sus obras según gran parte de la crítica.

Nuestro autor sabe amoldar aspectos del teatro simbólico a su nueva propuesta pampsiquista. El teatro simbólico volvía sus pasos hacia el carácter intrínseco del teatro clásico, en su deseo de adquirir una forma ceremonial, según la cual los distintos

lenguajes escénicos se ordenasen ritualmente de acuerdo a un código preestablecido y su conexión con el carácter sagrado del teatro en sus orígenes. Esta caracterización ha sido ampliamente estudiada en la tragedia griega. Para Rodríguez Adrados (1972), desde una perspectiva antropológica o etnológica, el origen de la actividad dramática está en los rituales y festejos que son universales a la cultura humana. Para los griegos la base de la religiosidad está más en el origen ritual que en el conjunto de las propias creencias. En una sociedad donde no está asegurada institucionalmente, garantizada la seguridad, personal los ritos adquieren una extraordinaria importancia. Los lazos entre ritual y teatro interactúan, ritual de súplica, rituales funerarios, purificación o catarsis y la oración. El culto a Dionisos –impregnado de elementos rituales orientales- es el marco donde emerge el teatro. A partir de las danzas de posesión que provocaban «*el trance y la histeria colectiva*» (Cesar Oliva, 1990:32) acompañadas por la música cuya reproducción tenía por objeto representar «*el exorcismo o liberación del furor reproducido*», surge los elementos principales del teatro griego: la mimesis y la purificación.

Andréiev da muestras de su conocimiento sobre este sentido ceremonial del teatro. En el drama *El que recibe las bofetadas* (1915) no arbitrariamente nos topamos con la exclamación [“эвое”] propia de los contextos rituales báquicos (Liddel & Scott, 1991:329) y Cansinos traduce por “Eva”. La traducción más apropiada quizás sea “Evohé”, término que propone Amador (1988:326) en su *diccionario*, perdiendo así la sutileza del autor al plasmar la esencia de evocación a lo dionisiaco, al éxtasis desenfrenado de la felicidad y el gozo, que sí incluye la traducción para otras de las palabras que aparecen en el mismo contexto “embriagarse de un eterno deleite” [чтобы быть бесконечно и радостно пьяным!]

“EL.- Este es el lenguaje que podrá despertarte, Consuelo. Comprenderás y acogerás benigno al dios caído de lo alto, como una piedra. ¡Al dios que ante tu mano se inclina y anhela vivir, gozar, embriagarse de un eterno deleite, Eva divina!” (II, 657)

Este fragmento, que alude al ritual báquico, así como el final de la obra con el sacrificio de la víctima (Consuelo) nos lleva al origen religioso del teatro. De igual modo, en uno de sus últimos relatos *Los cornudos* [*Рогоносцы*] de 1915; de manera

satírica nos demuestra el conocimiento explícito que poseía sobre esta ceremonia, aludiendo a una costumbre de tiempos remotos, que acontece en una isla del Mediterráneo donde curiosamente “flotan las imágenes de alegres dioses griegos”; en otoño durante la recolecta del vino, cuyo día de festejo “lo guardan en secreto sus trágicos participantes”; una procesión acompañada de música y cantos de los maridos que portan unos cuernos símbolo de la evidencia del engaño de sus esposas. A través de la mimesis o su representación como “machos cabríos” se liberan de manera alegre e incluso orgullosa del peso popular que supone la infidelidad de sus mujeres. Paradójicamente son ellas a pesar de cometer adulterio, las que ocultándolo, se sienten ofendidas en cuanto a su honorabilidad, no tanto porque sea o no verdad, sino porque llegue a ser público.

Asimismo, es a través de otros recursos en la construcción dramática a los que se alude en el texto literario pero que se refieren a la representación donde hallamos vínculos con el sentido ceremonial más genuino del teatro griego, como son la música, la danza y las máscaras, a las que dedicaremos los siguientes apartados.

La importancia de estos elementos en la obra dramática de Andréiev queda reflejada en el estudio certero de Vologuina (2003:156) –a la que citaremos en repetidas ocasiones- al enfatizar el sentido ritual del baile en la estética de nuestro dramaturgo para lo que establece su conexión con la máscara, y vinculándolo a la procesión dionisiaca con lo que denomina “mitologema”, haciendo uso del término Károly Kerényi: en la secuenciación de “baile-danza”.

Si bien, desafortunadamente las indicaciones de música y danza están ausentes en las obras dramáticas greco-latinas, lo cual les confería una gran flexibilidad y ambigüedad y posibilitaban mayores libertades a sus intérpretes de hacer uso de ellas; sin embargo han cobrado especial relevancia desde el siglo XIX hasta nuestros días (recordemos las obras de Hauptman o Bernard Shaw).

Fundamentalmente mediante el uso de las acotaciones⁴⁵, secundado por el resto del texto dramático –sin olvidar la propia representación de la obra-, es como Andréiev formaliza los recursos escénicos válidos como la luz, la música, las imágenes, los gestos, la decoración, y el simbolismo cromático –al que nos referiremos inmediatamente- con el objetivo de dotar de expresión la «verdad interior» del personaje. Así lo recoge en sus *Cartas sobre teatro* (Andréiev, 1990-1996. T.6: pp.519-558), en la que la música potenciaba las cualidades advertidas del pampsiquismo.

Por tanto, nuestro autor parece aprovechar la potencialidad de la agrupación de los distintos lenguajes escénicos propia del teatro simbólico. En este sentido se materializa una conjunción de música y palabra, de los recitados, los coros, la danza y los modos espaciales de movimientos escénicos; además de los empleos múltiples de iluminación, en su dimensión psicológica y mágica, con el fin de recrear ambientes de ensueño y misterio.

Esta importancia en el texto dramático tiene su correlato en el texto literario. Numerosos son los personajes en la obra dramática que están vinculados a la música, cante o baile y también son muchas las escenas en las que sus personajes cantan, escuchan o tocan música y bailan.

En este contexto es posible establecer también un nexo con el teatro clásico, en el que se va alternando el diálogo recitado y el canto, el texto poético es recitado por actores y es cantado por el coro. Para Aristóteles en su *Poética*, la música hace superior la tragedia a la épica.

Asimismo, la *mímesis* es expresada en el teatro griego con la ayuda del vestuario y la máscara. Los actores y coros llevan máscaras tanto en la tragedia, drama satírico como en la comedia. Las máscaras también son empleadas por Andréiev como recurso dramático, tanto es así que una de sus obras lleva por título *Máscaras negras* (1908). En reiteradas ocasiones sus personajes aparecen ataviados por tal objeto del atrezzo. Al final del cuadro segundo del acto tercero de *El Vals de los perros* (1922) su protagonista

⁴⁵ Acotaciones entendidas como esas instrucciones para la escenificación que hacen referencia a los componentes extraverbales y paraverbales –extralingüísticos- (volumen, tono, intención, acento, etc.)

interpreta al piano la pieza musical que da nombre a la obra incitando a todos a bailar, y lo hace con su rostro cubierto:

“...HENRIK, vuelta a ellos la cara enmascarada y dejando ver los blancos dientes, los contempla., ríe y sigue tocando...”(II, 710)

El protagonista de *El que recibe las bofetadas* (1915) es un payaso, aparece en escena escondiendo su identidad tras unas pinturas faciales.

No obstante, las máscaras en Andréiev en la mayoría de los casos no se refieren tanto a su realidad material, sino más bien a una atribución metafórica. Al igual que otros medios escénicos adquieren una dimensión simbólica. Hablaríamos de una máscara virtual. De ahí que muchos de los personajes parecen por momentos actuar y no representan lo que realmente son. Numerosos son los símiles. Ekaterina Ivanovna actúa como una bacante, pero no lo es.

Tradicionalmente a lo largo de la historia se le ha otorgado cierta propiedad mágica a la máscara como protección contra poderes hostiles, o encubrían fuerzas benéficas o maléficas del ser que representan, además tenían el poder de simulación de transformación de la realidad. Eso explica, el desdoblamiento o la metamorfosis en la psique de los personajes andreievianos. En muchos casos observamos distintas capas de la personalidad de un mismo protagonista, que lo hace más complejo, pero más atractivo. La máscara impide realmente concebir la verdadera dimensión de la pureza anímica del personaje.

Pasemos ahora a ir comentando cada uno de estos elementos que sincretizan su apuesta escénica.

3.4.2. Discurso visual: cromatismo de las imágenes.

a) Contraste en las imágenes

Como comentamos en su momento, el espacio y el tiempo adquieren una dimensión simbólica en las obras teatrales de Andréiev, representan el fondo y el

discurrir de la tensión dramática, pero también comportan una cualidad anímica. Suele cobrar especial importancia la gran extensión que le concede el autor a las acotaciones donde quedan expresadas estas alusiones al crono-topo. En ese mismo apartado hablábamos igualmente del principio de dualidad tan característico en sus escritos literarios, a partir de ese mecanismo –antes aludido- de antítesis presentaba como realidades antagónicas las que englobaban tanto el espacio (*exterior-interior; abismo-cielo*) como el tiempo (*finito-infinito*) en ese trasfondo trascendente de marcadas influencias neoplatónicas. Asimismo hemos comentado la importancia del cromatismo en los atuendos de los personajes, todos ellos cargados de una fuerte connotación psíquica.

Pues bien su paleta es más amplia, y continuamente va recreando imágenes y cuadros de manera muy plástica, sutil y evocadora, con la que va enriqueciendo la carga psíquica o el estado anímico que quiere plasmar según la ocasión. Objetos, situaciones, momentos escénicos son estéticamente muy sugestivos visualmente. Detalles que por contraste adquieren un preciosismo virtual en cada acto, escena o cuadro.

En el prólogo de *Vida de hombre* (1907), ya se nos transmite la ausencia de vida amparándole en una tonalidad cromática que evoca tristeza:

“...Por una fuente invisible fluye una luz igual y débil, también gris, monótona, monocroma, espectral, que no proyecta sombras ni rayos...” (II, 177)

Numerosos son los ejemplos que podemos rastrear en su obra. En *Océano* (1911) su protagonista el joven pirata Jaggard, que ha abandonado su barco y el mar, durante su estancia en la aldea vive un temporal periodo de desubicación natural. Pertenece y anhela el mar y su barco de velas negras, que opone las velas del Sol (símbolo de lo apolíneo) al que quisiera someter:

“JAGGARD:...si yo tuviera un barco, seguiría al *sol*. Y por más que él hiciera con sus velas, yo lo alcanzaría con mis *velas negras*. Y lo obligaría a dibujar en la cubierta mi sombra. Y le pondría el pie encima...” (II, 432)

Esa oposición de luz/oscuridad es bastante frecuente en la obra: al principio del cuarto cuadro de la misma obra:

“...cual ave *nocturna*, veo mejor en la oscuridad; el *día* me ciega...”(II, 427)

Las velas negras simbolizan lo negativo del instinto humano, que el hombre de tierra debe controlar para evitar su perdición.

Henrik, protagonista del *Vals de los perros* (1922) habla con Felucha sobre lo poco que ambos duermen apoyando en un oxímoron sugerentemente muy visual:

“¿No ves el *sol* que alumbra las *noches*?” (II, 693)

Muchas de las acotaciones aluden a una decoración donde una leve luz –natural o de un farolillo- parece filtrarse en la oscuridad.

Otro de los motivos es la superstición, el temor hacia lo desconocido, posiblemente nos remita el autor a ese substrato del folklore popular y que sirve de marco para confrontar el dualismo cristiano: el bien y el mal. Esto se manifiesta mediante el diálogo de distintos personajes, en todos ellos la luz juega un papel primordial. En el primer diálogo de las mujeres en *Océano* (1911) que esperan a sus maridos que salieron a pescar:

“...Yo nunca enciendo la luz, ni siquiera cuando duermo, pues parece que la luz trae la borrasca. Es mejor esconderse y estarse callada..” (II, 427)

Esa luz posee una propiedad ambivalente, unas veces parece cargada de connotaciones vinculadas a lo maléfico, a lo diabólico:

“MARIETTE.-....En la luz no puede haber nada malo. La luz brilla en los cirios del Señor.
UNA VIEJA.-.....También el fuego brilla en el infierno delante de Satanás.”(II, 428)

Sin embargo, en muchas otras, la luz es símbolo de lo positivo. El faro de Santa Cruz, cuyo nombre no es casual, pues la cruz es el símbolo del cristianismo, representa la luz cristiana que sirve de guía a los que se alejan de su camino, como en la acotación primera del cuadro sexto que antecede el juicio de Jaggard:

“Y es tal el silencio de la niebla, que se oyen los raros, intermitentes y prolongados dobles de la campana, a lo lejos, el

faro de Santa Cruz avisa a los barcos extraviados en la niebla.”
(II, 447)

No es casual que Dan, nos diga en el primer cuadro:

“DAN.-...Ya están bautizados todos los ríos y riachuelos, y hasta muchos pantanos ha rozado la cruz del Señor, y solo uno queda: ese inmundado, salobre y hondo charco”.(II, 430)

En el diálogo de Jaggard con el desconocido, se inicia y concluye con una alusión al faro, para el desconocido (esa conciencia pagana del protagonista) lo es porque desconoce la luz, se cuestiona además su utilidad:

“DESCONOCIDO:....¿qué vaga lucecilla es esa que brilla allá, a la derecha?..

JAGGARD.-Es el faro de Santa Cruz.

DESCONOCIDO.- ¡Ah! ¡El faro de Santa Cruz! Pues no lo conocía. Pero ¿es que una luz tan vaga puede servir de algo en tiempo de borrasca? Si la miro y parece que de momento a otro va a apagarse. Probablemente será ilusión mía.”(II, 453-454)

Concluye el cuadro cuando el desconocido de nuevo de manera peyorativa sentencia que la luz se va consumiendo:

“DESCONOCIDO.- Colócame bien mi capa; tengo frío en el hombro. Pero me parece que esa lucecilla se apaga. ¿Faro de Santa Cruz dijiste que era, si no me equivoco?..” (II, 455)

b) Significación anímica de los colores

Muy llamativo es el uso que hace de los colores en sus descripciones espaciales o de personajes. Predominan las tonalidades negras y blancas, y muy especialmente los grises. Uno de los personajes de *Vida de Hombre* (1907) es precisamente Uno de Gris. Al igual que con los otros elementos del discurso dramáticos, los colores adquieren una significación anímica.

Al anochecer aparecen las combinaciones de colores rosa y verde gracias al efecto pintoresco de recuerdos:

“¿No te acuerdas de nuestra pobre habitación rosa? Los buenos vecinos lo alfombraron de hojas de encina, y tú hiciste con ellas

una guirnalda para mi cabeza y dijiste que yo era un genio.” (II, 203)

Sin embargo, el pigmento más expresivo por su drástica intrusión en su paleta de colores es el rojo. Una de sus obras más conocidas de su narrativa es precisamente *La sonrisa roja* (1904). Un color versátil que se presta a múltiples asociaciones.

La imagen de juguetes infantiles en *Vida de Hombre*, por ejemplo, de un caballito de madera sin cola o de un payaso narizota al que le queda sólo un cascabel aporta al protagonista sufrimientos adicionales.

“HOMBRE...Y mira aquí nuestro variable payaso con su estúpido y simpático rostro. Pero ¡qué maltrecho está el pobre! ¡Parece como si hubiera librado cien batallas, y , no obstante, cómo ríe, y que narizotas tan coloradas! (II, 201)

Hombre se quiere deshacer del juguete, pero su esposa lo detiene, provocando en la memoria de su marido de pronto recuerdos felices como ellos junto con su hijo jugaron al payaso, con cuanta alegría sonaban sus cascabeles, cuántos besos le dedicó su hijo.

“MUJER:- ¿Qué haces? Piensa cuantos besos le daba nuestro hijo en su ridícula cara.
HOMBRE: Sí. He hecho mal. Perdona, amigo, y tú también vieja, perdóname (Levanta el muñeco, agachándose con trabajo) ¿Sigues riéndote? No; te pondré más lejos. No te enfades, pero ahora no puedo verte reír; ve a reírte a otro sitio”. (II, 201)

La nariz roja de payaso de juguete introduce una connotación de una ingenua alegría en el ambiente general de la etapa ineludible del episodio de la enfermedad y la muerte de su hijo. Andréiev introduce de nuevo al payaso en el texto al final de la obra. La vieja también juega con el payaso, pero en este juego ya no hay solamente cinismo sin límites.

“En el despacho, encima de la mesa, hay unos juguetes: un caballito sin cola, un yelmo y un payaso de narices coloradas. Yo jugué un poco con ellos. ¡Me encasqueté el yelmo, que me venía muy bien! Solo que tenía tanto polvo que puse perdida!
(II, 208)

Por el contrario lo incoloro, la falta de color es símbolo de la falta de vida,

“Todo está bañado en fría blancura, y su monotonía solo se interrumpe junto a las ventanas que dan al muro posterior. Muy altas, casi hasta dar en el techo, pegando unas con otras, negrean densamente en la oscuridad de la noche; ni una sola luz, ni un solo toque luminoso, se deja ver en los vacíos espacios intermedios”. (II, 193)

c) *La constitución del espacio del acto escénico.*

La constitución del espacio del acto escénico en varios niveles, el uso de primer y segundo plano, el uso de varios peldaños y tetones salientes determinaron el nombre de una nueva tendencia. Únicamente mediante el impacto visual del nuevo espacio escénico, en el que el tamaño de la escena a lo ancho convivía con una profundidad relativamente pequeña de la escena, estaba naciendo una particular percepción del acto escénico.

3.4.2 Discurso cineoacústico

Este apartado quizás sea el más relacionado con el sentido ceremonial y religioso del teatro, de ahí que tratemos de esclarecer la importancia del baile, la máscara y la música en la obra dramática de nuestro autor, dentro del citado sincretismo estético. Como con los otros elementos anteriormente analizados, el principio de oposición adquiere una crucial relevancia en Andréiev. De tal manera que la danza (o baile) se convierte en una cualidad psíquica fundamental frente lo estático, inmóvil o exánime. No sólo es la única expresión del lenguaje corporal a la que dota de significación, sino que viene reforzada en las acotaciones con notas referidas a los gestos que atribuye al personaje.

De la misma manera, la música manifiesta una cualidad anímica sustancial en contraste fundamentalmente con el silencio. La danza viene acompañada de la música. Los sonidos de la naturaleza se dejan escuchar en las piezas teatrales conformando a veces una oposición frente a la cadencia melódica de algún instrumento musical (el sonido del océano frente al repicar de las campanas de la iglesia del abate en *Océano*).

Los personajes secundados por la música entonan canciones variadas en numerosas ocasiones en los textos dramáticos de Andréiev.

A todo ello se suma -complementando el sentido ritual- el atuendo de la máscara, que esconde el verdadero conflicto de identidad del personaje: lo real frente a lo aparente. En este contexto de confusión y distorsión de la realidad, también muy vinculado a la ceremonia en honor a Dionisos, dios del teatro y también del vino, cabe resaltar por sus efectos anímicos que provoca, el papel de la embriaguez en la que los personajes quedan inmersos en determinados momentos transcendentales del devenir dramático.

Al hablar del cronotopo, aludíamos a los estados oníricos de los personajes que a través del sueño se proyectaban en una dimensión superior. De la misma manera el estado ebrio, los lleva al conocimiento de una realidad superior.

a) *Baile*

De nuevo se deja entrever la influencia del simbolismo -Blok, Belyi, Voloshin, Kliuev, entre otros- por la significación filosófica del baile en la obra literaria, como reconoce Vologuina (2003), para cuyos representantes la danza adquiría un valor metafórico en forma de distintas variaciones. Su fabuloso trabajo sirve de soporte científico en nuestra fundamentación de este apartado. La autora resalta la importancia del papel del *baile* y la *danza* como elemento del sistema artístico de Andréiev en un análisis riguroso que tomamos como referencia y lo conecta directamente con un mismo sistema en el que están presentes interpretación, máscara y el carnaval (o su implicación grotesca).

Si bien Vologuina matiza una diferenciación en el uso de este elemento (baile) según la tipología del discurso dramático o narrativo y el método artístico empleado por el autor, distingue las siguientes funciones del baile: (1) como el reflejo del *modo de vida cotidiana*; (2) como la expresión de los *principios oscuros espontáneos* (cita como ejemplo *No matarás*); (3) como expresión del *significado místico interior* de lo sucedido (alude a los casos de *Vida de hombre* y *Rey Hambre*). Estas funciones son significativas

pues son utilizadas por Andréiev como un mecanismo más en eso que catalogamos como sincretismo artístico.

A partir de la argumentación y ejemplos de este estudio, concluimos que la danza no es un elemento estético formal sino que acorde con la propuesta pampsiquista del dramaturgo, adquiere significación conceptual en tanto que es la expresión del alma del personaje o expresión anímica en el discurso dramático. Esto explicaría tanto ese “significado místico interior” y como el carácter metafórico aludido por la autora cuando son entidades de la naturaleza, abstractas, e incluso inertes las que participan de la danza: baila la Tierra (*Rey Hambre, No matarás*); bailan los muertos, cadáveres (*Anatema*) y baila la muerte (*Rey Hambre*). Compartimos igualmente la opinión de la autora cuando a su vez vincula baile y rito: “expresión del alma del pueblo en su estética”, que implicaba la manifestación del desenfreno de las pasiones y que nosotros relacionamos con los rituales dionisiacos que recuerda el carácter ceremonial del teatro. El personaje entraría en una especie de trance, una posesión de la que no puede liberarse. Su alma quedaría a merced de unas fuerzas superiores. No obstante este principio participa de un valor dual, pues esas fuerzas—en nuestra opinión— no necesariamente son oscuras. Remitiéndose a su concepción pampsiquista, en otras ocasiones la danza conecta a los que la practican con el alma superior.

“Pocas veces habré oído *música* tan agradable como la de los bailes de Hombre. Es una *armonía divina*, que eleva el alma a las altas esferas... (II, 194)

Entonces el autor hace hincapié en aquellos que participan del baile o se niegan a hacerlo. A través del baile los personajes abandonan lo material de la vida, pero el inmovilismo lo aleja de la realidad superior se convierten en marionetas, muertos vivientes. Los patrones se van reproduciendo de manera sistemática en sus obras, innumerables son sus ejemplos a los que podríamos acudir además de los expuestos por Vologuina en su nutrida relación: *Anatema, Rey Hambre, No matarás, Vida de Hombre, El que recibe las bofetadas, Anfisa, Gaudeamus, Ekaterina Ivanovna y el Vals de los perros*.

b) *Música*

La acústica bien por la presencia o ausencia del sonido, es otra de las claves del teatro pampsique, que también hereda del teatro simbolista. Junto al baile, la música ocupa un lugar central en las piezas teatrales de Leónidas Andréiev. El título de alguna de ellas ya lo denotan: *Gaudeamus* o el *Vals de los perros*.

La música es otra fuente esencial del simbolismo dual del teatro de Andréiev. De nuevo se deja sentir en el texto la influencia de la obra de Nietzsche, *Los orígenes de la tragedia*, que se expresa así sobre el fundamento de la tragedia: “esencia que únicamente se puede interpretar como una manifestación e ilustración de *estados dionisiacos*, como simbolización visual de la música, como el mundo onírico de una embriaguez dionisiaca” (Nietzsche, 2009: 66).

En oposición al diálogo y a la música, el *silencio* desempeña igualmente un papel destacado en la obra de Andréiev. El silencio lleva al hombre al abismo, porque implica el expresar el sentido verdadero de la existencia. Esta idea ya es apreciable en su narrativa: por ejemplo en el relato titulado *Mentira*, escrito en 1900, cuyo personaje mata a su mujer acusándola de mentira:

“[...] y ante mis ojos, el gris y liso asfalto del pavimento convertíase en un pardusco y transparente abismo” (I, 1083).

El protagonista intenta dominar el caos que le invade y que le turba la mente. Detrás de la trama aparentemente trivial se esconde la reflexión sobre el mito cosmológico acerca de la creación del mundo y, por otra parte, se distingue claramente el mito bíblico acerca de la creación de la mujer. La mentira y la mujer se asocian a la serpiente “grande, lustrosa y feroz” que poco a poco asfixia al protagonista. El relato *Mentira* trata de la imposibilidad de expresar con palabras el verdadero sentido de la vida. De esta manera, Andréiev indaga no sólo en el problema de la mentira de cualquier palabra (se pueden percibir las influencias de Tiútchev en su famoso poema “*Silentium!*”), sino en el problema filosófico y existencial de la mentira que supone la naturaleza humana y la existencia en general. En otro relato, titulado *Silencio*, sus personajes se callan para siempre. En la obra de Andréiev, el silencio no es sólo renuncia

de la palabra, sino es la imposibilidad de transmitir con la palabra lo “importante” y “primordial” que hay en el alma humana. Los protagonistas andreievianos, puestos en una situación crítica, al borde de la muerte, descubren la “monstruosa, inhumana y absurda ficción” (I, 304) del mundo visible.

En *Océano*, El silencio significa la indolencia ante la destrucción, la ciudad se desploma en silencio.

“...Pero ni un grito, ni un lamento, ni el fragor de la caída llega a la tierra; un prodigioso juego de sombras realizase en silencio, y en silencio lo acoge, reflejándolas débilmente, la inmensa extensión del Océano...”(II, 427)

3.4.3. Discurso verbal: lirismo y formas de elocución: diálogo platónico y monólogo

a) Lirismo

En el apartado anterior hemos comentado la importancia de la música en la obras de Andréiev. La música da cuerpo a la poesía. En la estética Simbolista, existe un predominio del teatro poético. La poesía es el vehículo más adecuado para mostrar el arte y sus símbolos. En cambio las obras teatrales de Andréiev están escrita en prosa –no están sujetas a la fijación de una secuencia métrica particular-. En casos excepcionales se reproducen o transcriben canciones que interpretan sus personajes (*Gaudeamus, Días de nuestra vida, Jóvenes...*). Al margen de estas presencias puntuales de cierto esbozo poético, Andréiev hace un uso muy personal del lenguaje no dialogado de la acotación (que excluyendo los usos interlocutivos y narrativos) no sólo se limita a su función primordial: la representativa, sino que la dota de cierto *lirismo*. Alguno de sus estudiosos como Woodward (1965) al analizar los mecanismos del estilo narrativo de nuestro autor constataba su capacidad lírica a partir de los mecanismos de “emphasis” y “amplification”. Mediante el ejercicio de la repetición reforzaba el autor pensamientos, estados anímicos, impresiones e imágenes. En su opinión, Andréiev recurre a juegos léxicos y variaciones sintácticas que contribuyen a “the crescendo of emotion”, es decir, van dirigidos al corazón del espectador:

“...Todo en ella es gris: muros grises, techo gris, suelo gris. Por una fuente invisible fluye una luz igual y débil, también gris...”
(I, 177)

Llama la atención la extensión de las *acotaciones*⁴⁶ e introducciones o *notas*⁴⁷ de los actos o cuadros, que no se limitan a ser anotaciones para la representación, sino que son de una belleza extraordinaria con un lenguaje sutilmente ornamental dotadas de una musicalidad y color inusual. Cansinos Assens (1969:17) titula de poema por su «*tono lírico e intención alegórica*» los relatos *Dies irae*⁴⁸ (1910), *El muro* (1901) o *El gigantón* (1903).

Dies Irae, es un canto a la libertad, compuesto y articulado por el propio protagonista del relato, Jerónimo Pascaña, un delincuente siciliano encarcelado. Es un canto apocalíptico motivado por la cólera, que ansía su autor que se transforme en un terremoto al que se refiere como “el trombonista subterráneo” y devaste el mundo civilizado, que incluye su propia prisión y suponga su liberación. Todo en este relato rezuma lirismo, dividido en dos cantos quiere que se convierta en “una tarantela”, y observa cómo el terremoto, ese “trombonista”, otro guiño a la música, no cesa “su tocata”, “reanudó su música endiablada”. Especialmente el XI del canto primero es de una belleza lírica abrumadora:

“Si yo recogiese por el mundo entero todas las buenas palabras
que usan los hombres, todas sus tiernas y sonoras canciones, y las
lanzase al aire libre; si yo recogiese todas las sonrisas de los

⁴⁶ Barrientos (2001: 50-51) distingue los siguientes tipos de acotaciones: Personales (referidas al actor, y si se da el caso al público). Dentro de la cual a su vez podemos diferenciar las Nominativas (nombran a los interlocutores); las Paraverbales (prosodia, entonación, actitud, intención...); las Corporales: estas pueden ser “de apariencia” (maquillaje, peinado, vestuario) o de expresión (mímica, gesto, movimiento); las Psicológicas (mundo interior, sentimientos, ideas...) y las Operativas (esfera de la acción: matar, comer, amar...); Espaciales (decorado, iluminación, accesorios); Temporales (ritmo, pausas, movimiento...) y Sonoras (música, ruidos)

⁴⁷ Barrientos, pp.50-51 :denomina introducciones o notas a las que se colocan al principio de un acto o escena para indicar cómo debe organizarse el escenario. En realidad son descripciones pormenorizadas que el autor destina al director. Pero otras veces las introducciones figuran entre las intervenciones de los actores con el fin de situar acciones que se realizan independientemente del actor o que debe realizar el mismo actor fuera del parlamento.

⁴⁸ El título del relato aparece en ruso [*День Гнева*], si bien el autor hace uso de la expresión latina a lo largo del mismo.

niños, las risas de las mujeres no ofendidas aún por nadie, las caricias de las ancianas madres de cabellos blancos, los apretones de manos de los amigos, y con todo ello hiciese una corona inmarcesible para una hermosa cabeza; si yo recorriese todo el haz de la tierra y recogiese cuantas flores hay en los bosques, en los campos, en las praderas, en los jardines de los ricos, en las profundidades de las aguas, en el fondo azul de los mares; si yo recogiese cuantas piedras preciosas brillan en las hendiduras de los montes, en la oscuridad de las minas profundas, en las coronas de los soberanos y en las orejas de las grandes damas, y con todas hiciese una montaña fulgurante; si yo recogiese todas las llamas que arden en el universo, todas las luces, todos los rayos, todos los brillos, todas las auroras, y con todo ello hiciese rutilar los mundos en un grandioso incendio, ni aún así podría glorificar tu nombre como se merece, ¡oh, libertad!”.

(Trad. Nicolás Tasín) *Dies Irae*, Leonid Andréiev.
Ed.Eneida. Madrid. 2014 (págs-15-16)

A todo ello se suma como comentaremos un poco más adelante con la presencia de formas corales en las obras dramáticas de Andréiev.

b) Métodos de expresividad retórica: formas de expresión comunicativa

Andréiev despliega mecanismos múltiples de comunicación, fundamentalmente lingüísticos, pero también se apoya –como no puede ser de otro modo- en otras formas no lingüísticas, propias y necesarias del género literario, cuyo fin último es la representación. Fundamentalmente el núcleo central de la obra dramática es el diálogo, pero el autor no suele descartar otras formas de comunicación que interactúan con el espectador, por ejemplo, los apartes o el uso del monólogo (o soliloquio). A diferencia del diálogo narrativo, el diálogo teatral se entiende para ser representado, esto nos lleva a que el mensaje no queda limitado a su relación expresiva entre los personajes que están en escena de manera exclusiva, sino que debe llegar al espectador, que frente al lector su recepción es instantánea, no permite una revisión en su comprensibilidad, y el autor queda limitado al uso de información adicional, por la acotación temporal de la propia puesta en escena. De ahí que tanto los elementos lingüísticos como extralingüísticos adquieran una importancia crucial.

Considerando estas premisas preliminares propias del teatro, y por supuesto salvando la capacidad interpretativa de los actores que diesen vida a estos personajes literarios en las obras de Andréiev, debido a que este estudio es eminentemente literario, haremos alguna valoración sobre esas formas extralingüísticas en relación a su propuesta de teatro pampsique, sin embargo nos centraremos en el texto literario.

c) Formas extralingüísticas: la privación del habla: pausa y silencio.

Respecto a estas formas no puramente lingüísticas, en cierta medida hemos recurrido a ellas en nuestro estudio. En su momento comentamos el simbolismo del *baile*, que se convertía también en un elemento de expresión del mundo interior de los personajes. Quizás la danza sea sin duda el más relevante de estos elementos por un valor expresivo en el conjunto de su estética teatral.

No obstante, otros mecanismos de comunicación no verbal como los gestos, o la pantomima se convierten en un medio de expresión adicional. Algunos personajes no llevan a cabo diálogos y no desarrollan ideas originales. Su papel queda reducido a una pantomima expresiva, cuando se les asigna uno u otro gesto de forma permanente.

En suma, el lenguaje corporal anotado por el autor, enriquece expresivamente el discurso que acompaña al personaje. Hay que mencionar además, que las pausas y los silencios constituyen a su vez elementos de expresión significativos en las piezas teatrales de nuestro autor.

d) Formas de elocución (Diálogo y Monólogo)

Diversas son las formas de elocución que traslada Andréiev al discurso dramático. Su texto literario es eminentemente comunicativo. Recordamos que para él dicho discurso es como una tribuna. Todos los elementos que componen su andamiaje escénico al ser vivificados adquieren la capacidad de emitir un mensaje, dicha capacidad está vinculada particularmente a una sensación o un sentimiento. Al analizar la tipología de los personajes comentamos en su momento la presencia en ella del *coro* en las obras de

Andréiev (y lo que podíamos denominar como personajes corales). Si bien éstas deben ser consideradas formas colectivas del repertorio interpretativo, no menos cierto es que son relevante por su función elocutiva, puesto que se convertían en verdaderos portavoces múltiples del conflicto dramático.

Asimismo, nuestro autor recupera otro de los elementos característicos de la tragedia griega el *monólogo*, un medio de interpelación individual interior, capital para entender la psique del personaje. Sin embargo el teatro está fundamentalmente vertebrado respecto a una unidad principal de comunicación el *diálogo*. Este se recupera su principio agonal.

El diálogo

Antes hemos resaltado ese lirismo expresivo en las acotaciones en las piezas teatrales de Andréiev, que resultaban ser más bien –en principio- un texto secundario, pero que sin embargo era un recurso muy bien aprovechado por el autor porque además de incluir las indicaciones teatrales para la representación, se servía de él para desplegar cierto virtuosismo estético y poético con la idea de reforzar y enriquecer todo el engranaje de su teatro pampsique.

Frente a este lirismo más propio de la poesía, lo que realmente distinguía de manera genuina al teatro era lo que constituía el texto principal, conformado entorno al *diálogo*. De nuevo, siendo conscientes de la transformación sufrida de éste en el teatro griego a lo largo del tiempo. Parece insalvable la afirmación de que gracias a la *mimesis* y al diálogo se posibilitaba la representación de la acción – que en el caso del teatro griego era mítica y que se corporizaba en el diálogo que era cantado entre el coro y los actores o semicoros, diálogo recitado entre el corifeo y actores o entre los actores- . La parte dialogada, no cantada, era cada vez más extensa conforme evolucionaba el género dramático, y a medida que adquirían mayor importancia los actores.

Ahora bien, dentro del carácter metafísico que suelen tener muchas de las obras teatrales de Andréiev, el diálogo viene a adquirir una dimensión filosófica. En su momento, en el apartado de los conflictos, hacíamos hincapié en el conflicto de ideas que

se ponía en escena en *Savva-ignis sanat*. Las palabras dan formas al pensamiento. El intelecto se convertía en el camino de conocimiento hacia la verdad superior en el marco de esa mirada neoplatónica hacia la realidad. Esta era una de las claves de los dilemas representados en sus obras.

A través del discurso dramático esencialmente llegamos al mundo interior de los personajes. De nuevo estos elementos son sustanciales en la comprensión de la estética de Andréiev, que incluso se erigen en tema central dando hasta título a sus escritos. En el relato *Conversación nocturna (Ночной разговор)* de 1915. Con la Primera Guerra Mundial de telón de fondo el emperador Guillermo II, tras invadir Bélgica, alojado en Gran Hotel busca un interlocutor de altura para mitigar sus noches de insomnio mediante el diálogo, y que encuentra en un catedrático ruso de Derecho de la Universidad de Bruselas.

En sus piezas teatrales de Andréiev, tanto parlamento como réplicas en las conversaciones que se establecen entre los distintos personajes están trazadas de acuerdo a su concepción teatral. El autor enfatiza los estados anímicos, sus pensamientos o la conciencia de la acción o inacción frente a la propia acción dramática.

En consonancia con lo antes expuesto, apreciamos cómo la fuerza irresistible pictórica de sus diálogos se absorbe en una atmósfera siniestra de vacío espiritual. En concreto, es perceptible en las conversaciones vacías (por ejemplo de parientes), que sirven para describir la vacuidad personal de sus vidas.

Los cotilleos de los huéspedes, delatan su hipocresía, su envidia oculta, que desbordan sus corazones." (II, 365)

Por tanto, las réplicas cobran una especial expresividad, en los diálogos andreievianos. En los momentos fundamentales que concentran las claves del dilema dramático, las articulaciones de las réplicas son sustanciales. Es posible esbozar un retrato fidedigno del personaje a partir de las controversias verbales, que lleva a escena.

En los parlamentos directos compuestos de las réplicas individuales, estas réplicas son características y coloridas.

Los juicios evaluativos sirven a su vez como un método de caracterización de los personajes. En las réplicas de los familiares se aprecia un cinismo franco:

Viejo, ¿por qué no te mueres? Estás arruinando nuestras vidas, nos estás robando. Tu traje se está desgarrando y pudriéndose, tu casa se está destruyendo, tus cosas envejecen y pierden su valor!
(II, 199)

El autor hace uso de lo que podemos denominar como discurso aforístico. En este contexto, las réplicas luminosas y memorables marcan los límites entre distintos segmentos en los que significativamente podemos dividir cuadros, escenas, o actos. Las réplicas pueden ejecutar este papel gracias a su carácter enfático de la totalidad del texto. El autor pone énfasis en las discusiones, a los que acompaña alguna marca extralingüística como una pose o gestos expresivos (Hombre, por ejemplo, sostiene una espada de juguete en su puño como un arma)

El monólogo

Asimismo nuestro autor recupera la figura del *monólogo*. El *Vals de los perros*, es un buen ejemplo. En el acto cuarto se van encadenando una sucesión de monólogos. Ha transcurrido un año y medio desde Lisaveta abandonó a Henrik, por un millonario, que lo deja sumido en la más profunda soledad y angustia existencial. Aparecen en escena Lisaveta, Karl (su hermano) y Felucha (su amigo), están en la casa de Henrik. Lisaveta ha quedado viuda, e incluso ha perdido un hijo que iba a tener. Parece que Karl planea casarse con Lisaveta. Karl y Felucha hablan sobre la conspiración para asesinar a Henrik y cobrar la póliza.

Monólogo de Lisaveta, reflexiona sobre su vida en los últimos años, confiesa amar todavía Henrik, quisiera diluirse en el ambiente en la habitación que Henrik preparó para los niños que pensaba tener con Lisaveta, pero comprende que la música de Henrik hablaba ya de los niños que no iban a nacer y que su risa refleja la angustia.

Monólogo de Felucha, que reflexiona sobre si está loco, y que le gustaría destruirlo todo:

“FELUCHA....¡Mágifico! El muy lila se cree que solo he falsificado un documento, cuando han sido dos...¡Eres todo un cretino, Karluschka!...Pero..., es verdad..., voy a acabar en un manicomio...” (II, 713)

Felucha intenta advertir a Henrik, «pues debe usted dejar esta casa», pero prefiere quedarse callado.

Monólogo final de Henrik, con el que la obra cierra el telón, el protagonista reflexiona sobre la inutilidad de su vida, sus dos personalidades (el amante de la exactitud/ el ladrón, el banquero/el payaso), de su amor frustrado, y sobre el suicidio. Finalmente pone fin a su vida:

HENRIK...¿Cuántas horas durará la oscuridad?...Es un perfume delicado, raro y triste. Hace pensar en una mujer que ama y está triste...Lisaveta...Ya nunca me acuerdo de ella...Sí, lo era todo y no era nada...Yo lo que temo es el engaño...En todo habitación hay un asesino al acecho....¿Qué es lo que tengo que hacer? ¡Ah, sí! No apagar la luz...(....se oye un disparo sordo...) (II, 716)

3.4.5. Narración inserta: alusiones directas e indirectas a la tradición clásica.

Una de las características del teatro pampsique (que coincide con el teatro simbólico) es su preferencia por los mitos y las leyendas para expresar la imagen del hombre en su totalidad. Andréiev va proyectando a través de la psique “Espíritu o Alma” de los distintos elementos escénicos un catálogo de ilustraciones icónicas que persiguen ofrecer una visión del hombre en su conjunto, en su relación con el resto de la humanidad, para ello acude a distintos referentes culturales. En consecuencia, hace acopio de *la narración inserta en el discurso teatral*, esto es, de diversos *datos intrínsecos*: innumerables evocaciones y referencias concretas a autores, obras del inmenso bagaje de la creación cultural, particularmente influyente en la Rusia de su tiempo.

La crítica (Cansinos Assens, 1969) ha resaltado las alusiones a los pasajes bíblicos que con bastante frecuencia son reconocibles en la obra de Andréiev: sirvan como ejemplo –*Lázaro* (1906), *Judas Iscariote* (1907) o *Ben-Tovit* (1905); también las

obras teatrales *Sansón encadenado* (1914), *No matarás* (1913) o *Amor al prójimo* (1908). Estas referencias no son exclusivas sino que forman parte de su técnica narrativa y dramática caracterizada por un lenguaje hermético y ecléctico. En este contexto es bastante recurrente la *anamnesis* del legado de Grecia y Roma. Prueba de ello es, que - como se dijo en su momento- incluso dan título a las obras, como *Las Bellas Sabinas* u *Océano*. Este precisamente es el cometido de este apartado: valorar el papel que desempeña estas alusiones a la mitología y por extensión a la tradición clásica. Para ello nos hemos servido de la clasificación y caracterizaciones de las funciones del mito que realiza Rosa Romojaro (1998). La autora, que se centra exclusivamente en los textos literarios españoles del Siglo de Oro, señala cinco funciones del mito clásico: función tópico-erudita, comparativa, paradigmática o ejemplificativa, recreativa o metamítica y satírico-burlesca. Si bien, en todas las funciones que señala Romojaro, de una u otra manera queda implícito un carácter erudito, podemos apreciar algunas diferencias respecto a la aproximación al mito clásico. Con la función *tópico-erudita* la voluntad del autor es el de hacer uso de mecanismos que reproducen clichés ya encorsetados en la tradición literaria –propia. Por su parte gracias a la función *comparativa* se establecen nexos de semejanza entre términos en los que se toma como referente al mito clásico. A su vez, la función *recreativa o metamítica* le sirve al autor para envolver al mito de un aire innovador con la creación de un nuevo relato o perspectiva del mismo. En cambio la función *paradigmática o ejemplificativa* posee un carácter de reflexión o sentencioso –en algunos casos moralizantes-. Por último la función *satírico-burlesca*, supone un proceso de destopificación al que se somete al mito clásico al ser tratado con un tono paródico, irónico o sarcástico.

Las referencias no son siempre explícitas en la obra de Andréiev, sino que se muestran de manera indirecta, aludiendo a algún pasaje en el que se enmarca el personaje o el hecho de contenido clásico.

Quizás la función *tópico-erudita*, con la que el autor recurre a fórmulas o tópicos reconocibles sea la más apreciable a primera vista por parte del lector. Sin embargo, en otras ocasiones el autor no se muestra tan evidente, y se convierte en un reclamo a la erudición del espectador. En el siguiente caso al referenciar obras de autores grecolatinos,

en *Océano*, Dan a pesar de su temor, desea hacerle frente para escapar de las consecuencias destructoras del océano, pero sucumbe ante su imposibilidad. Recurre al relato mitológico de un rey persa que mandó encadenar y azotar al mar. Es un guiño que hace Andréiev a la tradición clásica, no exento de simbolismo:

“DAN.- Muchos barcos andan por el mar. Oye, Mariette: érase una vez un rey inteligente...¡oh, muy inteligente!..., que mandó azotar al mar con cadenas. ¡Oh!”.(II, 430)

Esta referencia parece aludir al relato de la destrucción de los barcos de Jerjes (como aprecia Cansinos Assens, 1969:430), el famoso rey persa, hijo de Darío al paso por el Helesponto, motivo que aparece en la tragedia *Los Persas* de Esquilo (2006: 35), cuando la sombra de Darío dialoga con la reina (madre de Jerjes). Sin embargo, para él la solución está en la respuesta cristiana:

“DAN.- con cadenas, eso es. Pero no se le ocurrió bautizar al mar.”(II, 430)

Numerosos también son los ejemplos en la obra literaria de Andréiev, que podríamos incluir dentro de la función *comparativa*, en ese procedimiento de establecer vínculos con el mundo clásico.

No descuida igualmente la oportunidad de plasmar contenidos de legado grecolatino desde una perspectiva novedosa y creativa mediante la función *recreativa o metamítica*.

En otros casos, el autor aprovecha el espejo de la cultura de Grecia y Roma, para visualizar los defectos de la sociedad rusa de su momento, gracias a la función *paradigmática o ejemplificativa*. Un muy buen ejemplo, del que ya hablamos en el apartado de personajes mitológicos, es el de la protagonista de *Ekaterina Ivanovna* (1912), comparada por uno de sus amantes con una bacante o con la propia Mesalina, símbolos de belleza, lascivia y desenfreno sexual.

Por último y muy especialmente Andréiev hace un uso amplio de la función *satírico-burlesca*, en un proceso de destopificación al que se somete al mito o contenido clásico al ser tratado con un tono paródico, irónico o sarcástico. Precisamente éste será unos de los rasgos de las estéticas expresionistas. Algunos ejemplos hemos anotado

pertenecientes a *El que recibe las bofetadas* (1915), donde su protagonista, un payaso, dice ser un antiguo dios disfrazado.

Quizás el ejemplo más representativo de este tipo de función sea *Las Bellas Sabinas* (1912) en su conjunto. Esta obra a la que dedicamos el apartado (2.5) es donde se evidencia la presencia del legado clásico de una manera manifiesta, si bien lo hace desde una aproximación bastante cómica.

3.5. CONCLUSIONES

Sin duda, los modelos clásicos han inspirado las poéticas expresionistas del teatro pampsique en lo que se refiere a las imágenes espaciales, temporales y la confección de sus personajes. Debemos concluir que en la confección de sus piezas teatrales el autor supo encontrar mecanismos resolutivos en la tradición clásica.

Es apreciable – a nuestro entender- que tras analizar la expresión simbólica de las imágenes espaciales, con su dimensión cosmológica, intentando representar las fuerzas naturales que acechan la vida del hombre, y máxime cuando éstas adoptan formas antropomórficas, se pueden perfectamente establecer paralelismos con la cosmovisión más ancestral que se proyectaba del mundo antiguo.

De la misma manera, las imágenes temporales y la conciencia de su finitud existencia, en no pocas ocasiones en las piezas teatrales de Andréiev llevan al héroe a aceptar el peso de la ley inexorable del destino, tan presente en la tragedia griega. Las imágenes recurrentes de las viejas tejedoras, son imágenes evocadoras que Andréiev toma de la mitología grecolatina.

Finalmente, en la confección expresionista de los personajes, las influencias son unas veces más directas a través de la mitologización de los personajes o recreando de forma metafórica el canon de belleza clásica a través de la prosopografía de algunos de sus personajes. En otras ocasiones el autor recurre a la dualidad apolíneo-dionisiaco de Nietzsche para establecer antagonismos entre sus personajes que deriven en el conflicto dramático. Sin embargo el gran acierto de las obras dramáticas de Andréiev, muchas de ellas con un trasfondo metafísico, es la recuperación que hace fundamentalmente del

coro, que se erige en intermediario con el auditorio y el uso de los monólogos, muy del gusto del teatro griego, que añaden dramatismo a la escena.

CAPÍTULO IV

EL SENTIDO DE LO *TRÁGICO* Y *DRAMÁTICO* EN SUS CONFLICTOS TEATRALES

4.1. El sentido de lo trágico y dramático en el teatro de Andréiev

La línea de esta investigación ha tomado de marco de referencia la tradición clásica, y particularmente el teatro y el pensamiento filosófico griegos, en esa labor de ir desbrozando el ramaje que parece ocultar la comprensión del sentido de la obra dramática de este autor de los albores del siglo XX. La proximidad que se pueda establecer entre el teatro moderno y el antiguo, a los que separan más de dos mil años se puede analizar –en mi opinión- según dos niveles, uno, cuando los temas del antiguo teatro han sido recreados en el moderno con sus propios mitos, en el caso de la tragedia. En la propia literatura rusa de la que Andréiev era testigo y confidente surgen los ejemplos- que comentamos en su momento- del *Tántalo* (1905) y el *Prometeo* (1916) de Ivanov, *El difunto Prositelao* de Briusov, *Las dávaldas de las abejas sabias* (1906) de Sologub, *Melanipa, la filósofa* (1901), *Ixión* (1902) y *Laodamía* (1906) de Annienski, que continúan incluso tras su muerte, como son prueba de ello las obras *Ariadna* (1924) y *Fedra* (1927) de Tsvetaeva. De otro, cuando hay parentesco de temas en general –pero aquí surge una cuestión: ¿hasta qué punto es posible establecer una similitud de significación con respecto al teatro clásico?- o de tratamiento de los mismos, esto es, si los acontecimientos que desencadenan el conflicto que pone en escena, pueda ser catalogado de trágico, cómico, satírico o dramático. En este segundo supuesto, tanto temático como de su tratamiento hay que situar el teatro de Andréiev. A priori el peso de los modelos clásicos sea menos evidente en sus textos a simple vista, pero constituye un equilibrio fundamental para interpretar su propuesta escénica como se ha ido desvelando progresivamente. Esta labor ya ha empezado a ir desmadejándose en capítulos anteriores, cuando se ha indagado sobre aspectos tan cruciales en la confección de su texto literario, como eran algunos de los mecanismos de su técnica dramática, la dimensión cosmológica de alguna de sus imágenes espaciales o el proceso de mitologización en la del retrato de sus personajes.

Sin polemizar entre las diferencias entre los *géneros dramáticos* (García Berrio & J. Huerta Calvo, 1995 Welleck, 1983) y su comparación en lo relativo a su concepción tanto en la literatura griega como en la latina, me parece más prudente examinar el

sentido de *lo trágico* y *lo dramático* en las piezas teatrales de nuestro autor, y no tanto si deben ser catalogadas de *tragedias* o *dramas*, y la posible influencia de las citadas literaturas, para luego adentrarme en el dilema dramático que traslada al espectador. Si la tragedia griega planteaba un conflicto y un desorden que se podía resolver unas veces por aniquilación, otras por restauración del orden. Sin embargo lo significativo era la importancia universal de los problemas suscitados del destino humano en los contrastes del bien y el mal, de la prosperidad y el desastre. Presentaba problemas desde distintos ángulos, con plena conciencia de *lo dramático* y de la emoción de sus episodios, pero adquieren un significado más profundo, porque plantean “los interrogantes más debatidos de la condición humana” (Bowra, 2008: 122). El cometido de *lo trágico* era, por tanto, mostrar al ser humano en sus características universales cuando una crisis le somete a prueba y las revela, entendemos: enfatizando su resolución siempre sometida al *dolor* y la *muerte*.

El acercamiento que hace Andréiev a la tragedia griega se plasma con o sin tema griego, con o sin título griego, en el trato de los grandes problemas, los fuertes enfrentamientos y conflictos dolorosos sin el alivio de lo cómico ni el final feliz. La tragedia griega se convierte en un símbolo y cifra todo *lo trágico* que hay en la vida humana, aspecto este último que atrae particularmente a Andréiev. Y ningún tema más trágico que el de las fuerzas oscuras de la vida detenidas por pasiones oscuras y su venganza sobre éstas. En esto nuestro dramaturgo se aproxima a Esquilo, para quien los seres humanos actúan de acuerdo con su naturaleza humana, tras ellos subyace la presencia de ciertas fuerzas siniestras que les fuerzan a obrar de determinado modo (por ejemplo la maldición hereditaria de la familia de Layo). Las decisiones del hombre están determinadas por unas fuerzas transcendentales que escapan a su control y conocimiento. Por tanto, *lo trágico* no reside tanto en el hombre sino fundamentalmente en su relación con el mundo. En sus *Cartas sobre el teatro*, Andréiev sostenía que el teatro moderno (el de su época) tenía como modelo a Nietzsche, “un teatro más pasivo y reflexivo” (Andréiev, 1990-1995, T.6), lo que interesaba era la estimación de los valores y la trágica lucha por conseguirlos. Esos valores en su opinión estaban regidos por una ley universal. Y he aquí un vínculo con la tradición clásica y con el sentido de *lo trágico* en el teatro

griego. Como nos dice Kitto (2010: 85): “La tragedia griega esta forjada sobre la fe en que la Ley reina en los asuntos humanos y no el azar”.

Para Andréiev, el hombre no es culpable de sus errores y del sufrimiento y por lo tanto, como dice el terrorista a la prostituta Liuba en la novela titulada *Bruma*, “*es vergonzoso ser bueno*” (I, 423). En ocasiones, el papel del hombre es pasivo: es un objeto del juego en las manos del Destino. Esta visión del mundo se asemeja bastante a la de las tragedias antiguas y contrasta con la percepción de la doctrina cristiana, según la cual, el hombre es culpable de todos sus actos. De ahí que Andréiev ampliamente empleara el método de la identificación del hombre con un objeto manipulado, poniendo de manifiesto su lividez y automatismo. En las obras andreievianas habitan los muñecos y los muertos vivientes, entiéndase personas autómatas..

En *Ekaterina Ivanovna* (1912), por ejemplo, su protagonista se siente una muerta, a pesar de que los tiros de su marido no le han alcanzado. Al hablar con su amante: Mentikov, nos dice:

“Días atrás, una noche, me imaginé, de pronto, que estaba muerta, y fue una sensación tan rara, que no puedo definirla. No era miedo”(II, p.510).

Esta es una idea recurrente en sus textos dramáticos. Más tarde la protagonista de la misma obra, dialogando con el hermano de su marido y el amigo de éste y futuro amante, Koromislov, que viene para convencerla de que vuelva a su lado, insiste de nuevo:

“EKATERINA.- Pues esa Katia ya no existe, Alioscha; delante de tus ojos la mataron.
KOROMISLOV.- Quiere decir que aunque la bala no le diera y no le rozase el cuerpo, el alma se la mató” (II, 513).

Según Andréiev, *lo trágico* es una dimensión que anida en la vida y la existencia. Aunque está interpretación se nos antoja cuando menos imprecisa o incompleta. Quizás entendemos con ello, el enfrentamiento del hombre a diversos avatares “transcendentales” en su ciclo vital, incidiendo en lo “transcendental” y acaso universal del conflicto en sí. Ese sentido de universalidad del teatro de Andréiev, que Cansinos

(1969, T1:44) lo limita al que cataloga como "*simbólico*" es lo que lo hace próximo a la tragedia griega:

“el dramaturgo ruso trata de temas universales, plantea problemas de todos los tiempos, que ya dieron argumentos a los grandes trágicos, desde *los griegos* a Shakespeare: el misterio del humano destino, y en general, de la vida y muerte del hombre; el poder de las pasiones y de los subconsciente en los actos humanos, etcétera, etc.”.

Asimismo pudiéramos reconocer que en sus piezas teatrales que *lo trágico* en el mundo artístico de Andréiev se equilibra por el principio de la oposición binaria, en esa plena anuencia sobre la declaración de Nietzsche (2009:45) sobre la unidad de los dos principios en el arte, lo dionisiaco y lo apolíneo:

“en la consciencia del individuo humano sólo le es lícito penetrar a aquella parte del fundamento de toda existencia, a aquella parte del *substrato dionisiaco* del mundo que puede ser superada de nuevo por *la fuerza apolínea* transfiguradora, de tal modo que esos dos instintos artísticos están constreñidos a desarrollar sus fuerzas en una rigurosa proporción recíproca, según la ley de la eterna justicia”.

Sin embargo lo trascendente y universal no define por si lo propiamente *trágico*. Del mismo modo la dicotomía *apolíneo-dionisiaco* no está exenta del sentido de *lo dramático*. Sin duda, con el etiquetado de *lo dramático* nos adentramos en un aspecto resbaladizo, pues su apreciación tal vez nos resulte más ambigua o ambivalente ya que en ella confluyen aspectos trágicos y cómicos, y por extensión ha sido aplicada frecuentemente como una marca genérica. No parece imprudente afirmar que cuando sigue el modelo de las tragedias de Eurípides, para quien el dilema trágico se concentra en las tensiones interiores del alma humana, Andréiev al explorar los aspectos más oscuros del alma del ser humano, sus personajes se enfrentan a un dilema individual y/o colectivo, interno o externo exhibe una aproximación más bien dramática. *Lo dramático* en Andréiev es concebido desde una perspectiva moderna, en este sentido ocupa una posición equidistante entre la tragedia y la comedia. Esto explica el carácter grotesco recurrente en sus obras, como comentamos en la confección de sus personajes y que vinculábamos a las estéticas expresionistas. Desde la óptica de *lo dramático* el desenlace

puede resultar feliz o funesto, éste último siempre que se exprese por medios o causas naturales, sin la intervención de fuerzas superiores insuperables, tan característico en lo trágico.

A Andréiev al igual que para los trágicos griegos, le interesaba el prototipo del hombre y el posible destino de éste unido al del universo al que investiga en sus dramas tales como *Vida del Hombre* (1907), *Mascaras negras* (1908) y *El Rey Hambre* (1908), por citar sólo algunos, donde la tipicidad de cada persona es descartada y sustituida por la tipicidad de su destino común. Para ello fundamenta su visión teatral (*trágica* o *dramática*) en su idea de *pampsiquismo* que se traduce en dos maneras muy claras de expresión: una como un conflicto anímico interno (que en nuestra opinión toma como referente a Eurípides) donde se hace más eco de lo dramático y otra como una lucha externa (en ocasiones con un teatro más metafísico en el que la religiosidad lo hace más cercano a Esquilo), donde se aproxima más a lo trágico.

La mitología grecolatina –como se ha dicho- no centra necesariamente la temática de las piezas teatrales de Andréiev (y en esto quizás se aproxima más a la comedia que a la tragedia), sin embargo en lo que sí coinciden, como hemos adelantado, es en la extensión de la universalidad de los planteamientos de sus conflictos.

Aún así, no siempre de manera explícita, pero sí de forma manifiesta los mitos grecolatinos, como se ha ido comprobando se asoman en los textos dramáticos de Andréiev mediante la narración inserta con diversas funciones (Romojaro, 1998). Pero también en sus aplicaciones psicológicas (Sigmund Freud y Karl Jung, coetáneos de Andréiev), en otras palabras, paradigmas de comportamiento. Pues la “psique” de sus personajes y la imagen psicológica que ésta aporta, además de ser la clave de su teatro para entender la “peripecia” o “caída en desgracia” del protagonista, en no menos casos nos lleva a vincular personajes andreivianos con modelos clásicos: Anfisa y Medea (Calvo Martínez, 2014b). Coincidiendo en el plantamiento, Kirk (1985:58-76) al referirse al mito constata que éste funciona de forma ambivalente, unas veces en la línea de Aristóteles por su poder catártico –el aplacamiento de la tensión dramática mediante la piedad o el temor- ; en otras la “plenitud emocional”, es decir, la realización de un

deseo imaginado: no hablaríamos de Anfisa o Medea, sino de sentimiento de venganza. En la obra de Andréiev por su complejidad hermética, los mitos constituyen instrumentos simbólicos y estéticos que persiguen enfatizar los estados emocionales de los personajes. Sus dramas evocan el complejo ideario psicológico del teatro clásico griego: honor o deshonor, soberbia, venganza, celos y otros muchos que siempre van relacionados con los hechos dramáticos: asesinatos, suicidios, atentados,...

4.2. Tipos de conflictos trágicos y dramáticos. Criterios de clasificación de conflictos.

Un rasgo característico de la concepción del mundo andreieviana es su manifestado dualismo trágico en la propia organización del orden universal, que se comentó en su momento cuando se constató la dimensión cosmológica de las *imágenes espaciales* exteriores: el escritor acepta el Bien y el Mal como dos elementos igualados que rigen el mundo. Partiendo de este principio hermético sobre los orígenes de la vida universal, Andréiev desarrolla una cosmología propia sobre la base de la idea de que las energías divinas, se van expandiendo hacia la existencia del ser humano, de tal manera que coloca al hombre en situación de peligro de retrotraerse hacia el Caos preexistencial. Debido a la resistencia del caos a su ordenación divina, en su trasfondo la vida siempre oculta la posibilidad de la *no* existencia (Ferrater Mora, 1995). Así, es comprensible que al Fuego se le conciba como constitutivo mismo de las cosas, por su estructura activa, lo que garantiza tanto la unidad de los opuestos como su oposición. Es cierto que estos opuestos no pueden prescindir unos de otros y en determinada proporción, de acuerdo con la idea de Heráclito aplicable al caso examinado (Markovich 1967: 109), hacen posible su fluir, pero por otro lado, no acaban absolutamente en una síntesis definitiva o en una reconciliación final. De ahí que Andréiev se distancia del concepto totalmente monista heraclíteo de la *identidad de los contrarios* a favor de la visión más dualista y arcaica del misterio de la vida universal.

En consecuencia, se hace comprensible su intención de ambientar las acciones de sus obras de teatro en épocas distintas o en espacios atemporales y simbólicos.

Basándonos en estas oposiciones binarias, que se manifiestan en los conflictos trágicos, que pone en escena en orden a establecer su tipología, podemos inferir las siguientes premisas:

a) en primer lugar, que lo Divino existe y representa el bien absoluto. De manera antagonica, el Caos y sus agentes tampoco son un ente ficticio en su mundo, sino un poder real, activo y maligno, encarnación del mal absoluto. Todos los problemas de la actualidad vienen representados en Andréiev a partir de estas ópticas metafísicas dualistas.

b) en segundo lugar, que otro rasgo que hay que tener en cuenta a la hora de establecer la clasificación de conflictos son las propiedades del alma como principal objeto de la representación dramática en el teatro de Andréiev.

No es atrevido concluir entonces que los conflictos en el teatro andreeviano se puedan dividir en externos e internos.

1. Conflictos externos. Predominantemente son trágicos, los conflictos externos suponen el enfrentamiento entre el individuo y las fuerzas externas con respecto a él: como puedan ser Dios o la justicia divina; el Mal existencial, la moral, o el *agón* entre un héroe que incurre en *hybris* y la sociedad. Estos a su vez pudieran ser subdivididos en:

a) *Conflictos externos metafísicos*. Están contruidos sobre la base de dos planos de la realidad y representan el enfrentamiento tanto entre las potencias contrarias metafísicas, como entre la conciencia individual y potencias transcendentales, divinas o demoniacas. Los conflictos trágicos externos metafísicos reflejan la relación del hombre con el principio supremo del ser o el Caos.

b) *Conflictos externos reales*. El dilema al que se enfrenta el o la protagonista se basa en la colisión con las normas o convenciones que la sociedad dicta y demanda.

2. Conflictos internos. Predominantemente dramáticos, los conflictos internos se producen en la propia alma del personaje como conflicto entre las fuerzas racionales e irracionales el instinto; entre el pensamiento criminal y la conciencia moral; la lucha de contrarios, etc. Al igual que los conflictos externos, los internos son susceptibles de ser clasificados:

a) *Conflictos internos metafísicos*: El héroe indaga en su conciencia sobre límites de los fundamentos éticos que rigen sus principios personales.

b) *Conflictos internos reales*: El protagonista está sometido a una severa crisis interna en relación con su otro antagónico, que implica el cuestionamiento de su propia identidad o el sentido de su propia vida, llegando al nihilismo.

4.2.1. Conflictos externos

Los conflictos trágicos externos reflejan la relación del hombre con el principio supremo del ser. Pueden ser considerados problemas existenciales. Lo trágico nace debido a la ley implacable de la muerte al que el hombre se enfrenta en ocasiones manifestando su capacidad creativa o el amor infinito a la humanidad. El sacrificio y la proeza es el precio que paga el hombre por la gloria inmortal. En otras ocasiones el hombre no llega a corresponder a esta alta misión por la debilidad de la naturaleza y falta de confianza en el principio superior de la vida, y su destino es lamentable, sucumbiendo ante la oscuridad.

4.2.1.1. Conflictos externos metafísicos

a) *Combate entre la armonía y el caos, de los valores sublimes del alma contra el mal del mundo. Hacia las estrellas [K звёздам] de 1905.*

Hacia las estrellas es la primera obra dramática del autor, que data de 1905. . Se representó por primera vez el 21 de octubre de 1906 en el Teatro Libre de Viena. Por sus supuestas connotaciones políticas fue prohibida en Rusia hasta 1917, fecha de la revolución definitiva bolchevique. De hecho, en la aproximación al análisis de esta pieza,

la crítica tradicionalmente ha sopesado más su enfoque *político-social*⁴⁹ que el metafísico.

El autor explora ese sortilegio vital desde una inquietud intelectual con el prisma de *la razón –o intelecto-* en su deseo de conocimiento de una realidad superior. Su argumento gira en torno al apresamiento del revolucionario hijo de un astrónomo ruso, Serguiei Nikolaevich Ternovski, destinado en el extranjero. La preocupación por el peligro que corre su vida, enfrenta a los distintos personajes, que discuten sobre la utilidad de la actividad intelectual, frente a la lucha social; y muy especialmente sobre el *sentido de la vida y la muerte*. El astrónomo no puede impedir la muerte de su hijo porque su destino está regido por los astros, los elementos astrológicos y las interferencias de las constelaciones de las estrellas están sometidos al *fatum*. Parece que el drama de Leónidas Andréiev se inspiró en el libro de Hermann Klein *Las tardes astronómicas* (según testimonio de Gorki en su carta de 1908 dirigida a Piatnitski), un libro que debió de ser muy famoso a principios del siglo XX. Esta obra en la que se describe a un hombre que se recluye, abstrayéndose en la observación del universo, y no prestando atención a la cruda cotidianidad de la tierra, fue en un primer momento fuente de inspiración para ambos escritores (Gorki y Andréiev), pero no llegaron a un acuerdo para plasmar su esfuerzo conjunto en un única obra conjunta en 1903, que iba a llevar por título *El Astrónomo* por desavenencias en cuanto a la perspectiva y proyección del conflicto dramático: más social-político Gorki, más metafísico Andréiev, según nos

⁴⁹ Así, el problema principal del drama –(Bugrov, 1991; Biziukin, 1976)- estribaba en el conflicto entre la «intelligentsia» (clase ilustrada de la sociedad rusa) y la revolución (identificada con la masa popular). Los primeros en su labor científica estaban centrados en resolver los misterios de la vida y adoptaban una postura razonable ante los cambios que se vislumbraban en la Rusia de principios del siglo XX, pero parecían distanciados de la resolución de los problemas cotidianos del individuo en sociedad, mientras que los segundos destinaban su cometido en realizar una lucha por erradicar la injusticia social. Estaban dispuestos incluso a inmolarse en sacrificio y se convertían la acción de pueblo en una fuerza caótica e indomable, todo ello con el telón de fondo de la incipiente revolución rusa. Dos polos opuestos destinados a colisionar. Este tipo de lectura explica que en su tiempo esta obra fuese censurada por una interpretable idealización tanto de la revolución y como de sus ideadores. Sin embargo, la obra no exclusivamente evidencia un sesgo político, no se limita a una mirada contrapuesta hacia la revolución de distintas clases sociales, sino que transmite una línea de pensamiento mayor, el sacrificio del héroe debe ser recompensado con un premio mayor la inmortalidad, y solo el intelecto es el que procura este entendimiento. De ahí que su protagonista Ternovski acuda a las estrellas en busca de tal conocimiento, y la muerte de su hijo sea solo el despojo de lo material. Su alma está en inmersa en un proceso de purificación.

comenta Biziukin (1976:22). Eso explica que surgieran dos obras diferentes correspondientes a cada uno de los escritores: *Hijos del Sol* [*Дети солнца*] de Gorki y *Hacia las Estrellas* de Andréiev.

La obra se caracteriza por la seriedad patética y espíritu sublime heroico. Andréiev trata problemas existenciales a la luz de los principios absolutos. Le preocupan la lucha entre el Bien y el Mal, la búsqueda de los caminos de salvación.

La doctrina de la salvación de Ternovski: *per aspera ad astra*. En *Hacia las estrellas* la idea de la muerte es atenuada por su protagonista. Al final de la obra Ternovski no llora la muerte de los revolucionarios, entre los cuales está su propio hijo, ya que considera que sus muertes es sólo el comienzo hacia la inmortalidad. El astrónomo Serguéi Ternovski en el drama *Hacia las estrellas*, es partidario de la idea de la multiplicidad de universos de Giordano Bruno. Armado del pensamiento que le da acceso al saber transcendental acerca de la naturaleza divina y sublime del ser humano, cuya esencia es el amor y el sacrificio, Sergúei conjura al monstruo de la ignorancia identificado con la Serpiente mitológica (otra alusión al Caos) que oculta de los hombres el verdadero sentido de la vida:

“Clamo, y de allí, de entre las brumas del *Tártaro*, acude a mi llamada, tembloroso, el misterio. Se retuerce, de rabia y de miedo, y me amenaza con su lengua de doble filo, y guiña sus ciegos ojos, monstruo impotente y lamentable” (II, 44).

Él tiene fe en la Razón Universal, el Alma del Mundo, cuyo hijo es el Hijo de la Eternidad, homólogo de la imagen del “Verbo luminoso” en *Asclepio*, dios creado pero visible y sensible⁵⁰, colmado de bondad de todos los seres, el arquetipo ideal de lo humano más allá del imperativo:

“Con fría furia, sujetos a la férrea ley de la gravedad, ruedan por el espacio siguiendo sus sendos caminos, *infinitos mundos*, y sobre todos ellos impera una sola alma grande, inmortal” (II, 44).

⁵⁰ “El mundo como segundo dios perceptible creado a imagen del Dios Padre” (CH, p. 601); identificado con el Fuego y soplo, elemento material frente a su Padre, el Dios de la “vida y de la luz, elemento puramente espiritual, el *Nous*” (CH, p. 603).

Con este espíritu está destinado reunirse cada alma humana individual, una vez finalizado su ciclo vital. Rodeado de jóvenes que se reúnen a su lado como miembros de un círculo iniciático, el astrónomo les revela la nueva verdad. La teoría en seguida queda aplicada a la tragedia que se desenvuelve a continuación. Nikolái, el hijo del astrónomo, luchaba contra la injusticia social, fue prendido por unos ignorantes y crueles verdugos y torturado en la cárcel junto con sus compañeros.

Ternovski encarna la superación del horror de la muerte mediante el cultivo del espíritu heroico–mesiánico. Nos hallamos ante la pervivencia de la soteriología que se remonta a Heráclito, pero que podíamos enmarcar en el contexto neoplatónico que infunde a sus textos literarios, por la cual se aspira a la salvación del alma. Para Ternovski no existe la muerte y él dice:

SERGUIEI. “...*está muerto Giordano Bruno?*”

MARUSIA.- Fue un hombre grande.

SERGUIEI.-Mueren sólo las bestias, que carecen de personalidad. Mueren sólo aquellos que matan, pero sus víctimas..., los que ellos matan, descuartizan o queman..., esos viven eternamente, No hay muerte para el hombre, para el hijo de la eternidad”. (II, 44)

El hijo de la eternidad adquiere en este sentido el significado del hombre-luchador. En palabras de Lvov- Rogachevskii (según cita Bugrov, 1991), Andréiev creó la imagen de un orgulloso luchador-pensador, que tiene la capacidad de pensar sobre todo en general. Es un luchador sobre todo y si el camino hacia las estrellas está por medio del sufrimiento y torturas, él no desviará de su camino al otro lado... al ámbito de conocimiento, él es un revolucionario, su ciencia es revolucionaria. No por nada sus hijos se hacen revolucionarios. Nikolái Nikolai, un joven con el alma bella y pura, pierde la razón, pero para su padre nunca morirá porque con la fortaleza de su espíritu entrega el fuego de su alma al servicio del Bien:

“Dale lo que de ella tomaste! Dale al sol su calor! Tu perecerás cual pereció Nikolái, como perecerán también aquellos que en su alma, desmedidamente feliz, conservan el *eterno fuego*; pero al perecer encontrarás la inmortalidad” (II, 45):

Pertenece a la categoría de personas consideradas en la tradición hermética hombres santos como “magnum miraculum, animal admirandum atque honorandum”, de

naturaleza casi divina”. Sobrevivirán “en la inmortalidad del fuego” (II, 370) y se quedarán en el espacio atemporal (Andreiev, 1990-1995, T1:34-35) más allá del mundo perecedero.

De la obra se desprende el antagonismo entre dos tipos de la actividad humana: las ciencias, cuyo representante es Sergei Nikolaevich Ternovskii; y la lucha revolucionaria, cuyo representante es su hijo Nikolai Ternovskii y sus amigos. Sin embargo bajo esta contraposición se esconde un significado más profundo como sostiene Bugrov (1991:10), pues en palabras suyas se expone «las perspectivas “cercanas” y “lejanas” de la esperada renovación de la vida», “la relación entre los principios históricos y filosóficos en los destinos de la gente”; “lo eterno y lo cambiante”; y las conexiones e influencias entre el “macro y microcosmos” que nosotros circunscribimos en el ámbito neoplatónico.

b) Combate entre el héroe y el mal: Sansón encadenado [Самсон в оковах] de 1915

Sansón encadenado es una tragedia que se sirve del pasaje bíblico conocido, descrito en el *Libro de los Jueces*, entre los capítulos 13 y 16, para plantear el problema de responsabilidad del profeta-luchador ante su pueblo. De manera muy sutil Andréiev parece retomar la esencia del mito que Esquilo pone en escena con *Prometeo Encadenado*. Equipara dos figuras benefactoras para la humanidad: una lucha contra el mal, la otra alumbró a los hombres con el robo del fuego. Ambas acaban castigadas por las fuerzas divinas. En *Savva* (1906), la hermana del protagonista Lipa para advertirle del castigo que puede recibir por su supuesta heroicidad recurre a Prometeo:

“LIPA.- He leído una vez el cuento de un hombre al cual devoraba un águila y por la noche le crecía carne nueva...”
(II, 57)

Andréiev al igual que Esquilo centra su interés en lo heroico del personaje y en el dolor del castigo sufrido. Si bien en el caso de Sansón lo fundamental es el reconocimiento como un héroe de multitudes en su lucha; en el de Prometeo su valor reside en su astucia para engañar a los propios dioses. En el tratamiento del dolor también

parecen diferir. Sansón al ser traicionado por su amada Dalila, es desposeído de su esencia heroica. Queda relegado a un titán manirroto y ciego. Esto provoca el rechazo de la propia gente, que antes enaltecía su figura. Sansón (en palabras de Bugrov, 1991) da voz a “los dolorosos sufrimientos del mismo Andréiev, su irreligiosidad, su vacío interior”. En la obra griega, resuena los gemidos del suplicio de Prometeo, que ve como un águila devora una y otra vez su hígado que se regenera continuamente.

Sansón encarna al héroe bíblico que ciego inicia la liberación de su pueblo, sacrificándose a sí mismo. Tras el llamamiento de su patria Sansón sale de las profundidades de la oscuridad y levanta la última revuelta en contra de la desesperación. Pero el profeta caído ya no puede estar en la primera fila de sus compatriotas y llevarlos a la lucha, su despertar dura poco tiempo, no tiene fuerzas ante el poder de los instintos oscuros terrestres que le oprimen. Matando a todos sus enemigos debajo de las ruinas de la catedral destruida por la fuerza de su voluntad, él muere con ellos. Como en otras obras antes de la revolución, Andréiev con amargura se ve obligado a aceptar la falta social de fundamento de aquella parte de los intelectuales más próximos a él espiritualmente, los intelectuales que perdieron la fe en sí mismos, en sus fuerzas y en el momento histórico importante no compartieron con su pueblo sus preocupaciones y desesperaciones.

Sansón es un profeta que sale al patio y charla con Dios. La tragedia es interesante no sólo por su peculiar combinación de lo divino y lo humano en la figura del profeta sino también es apreciable el personaje heroico creado por Andréiev que personifica el espíritu del pueblo martirizado pero al mismo tiempo indomable, que busca soporte en sus propias posibilidades no conocidas del todo.

c) Conflicto entre la hybris y el nomos divino: Anatema [Анатема] de 1909.

A partir del título de la obra *Anatema*, cuya acepción etimológica –procedente del término griego [ἀνάθεμα] "maldito"- no está exenta de simbolismo, el autor plantea el dilema de su discurso dramático. El protagonista que da título a la obra, se enfrenta tanto a Dios y como a la ley divina que de él emana, pues simboliza el portador del espíritu

fáustico de la duda. El personaje posee una caracterización dual y trágica, puesto que representa el buscador de la verdad absoluta, pero que se ve incapaz aprehenderla debido a que es un ente completamente carente de sentimiento moral. El protagonista *maldecido* por enfrentarse al Dios y por la falta de respeto hacia los hombres, encarna la figura del ángel caído. Se dispone a organizar un experimento social en el mundo, con el fin de probar su *intelecto* ante Dios y demostrar la insignificancia de la naturaleza humana, condenada a la exposición a los instintos más bajos.

En nuestra opinión la trama de *Anatema* se ajusta a cierto paralelismo con la de la comedia *Pluto* de Aristófanes. Sin embargo, por así decirlo, está dispuesta de forma inversa. La diferencia entre ambas piezas teatrales estriba en la acentuación de la intriga, pues en la obra de Andréiev no es el hombre quien incita a una deidad generar riqueza, como así sucede en la obra de Aristófanes en la que el hombre anima a la divinidad alegórica de la riqueza -que da nombre a la obra-, a agasajar a todos los que lo necesitan. Más bien el argumento centra su interés en todo lo contrario. El demonio *Anatema* enmascara su identidad bajo la figura de un abogado *Nullus*⁵¹, término latino que etimológicamente preserva su anonimato. Baja a la tierra con la firme decisión de tentar al pobre judío David Leiser, enriqueciéndolo maravillosamente y convirtiéndolo en una fuente del reparto equitativo.

Por lo tanto, el motivo de la trama que predetermina la acción principal en la obra es la provocación o tentación a la que somete el demonio a su víctima, encarnada en la figura de David Leiser. En el siguiente fragmento *Anatema* se sintetiza todo su plan mezquino:

"si se le alquitrana y se le prende fuego" se podría obtener una antorcha bastante buena para su día de fiesta". (II, 334)

Sin embargo, la fiesta termina en tragedia. Si en la obra de Aristófanes las riquezas del Dios Pluto son inagotables, en la obra de Andréiev, en cambio, David Leiser en su

⁵¹ En el texto original, el nombre aparece en cirílico Нуллюс, pero consideramos que la versión de Cansinos lo transcribe correctamente como *Nullus*, es el nombre que elige Andréiev para uno de sus personajes concretamente: el abogado del diablo. Casual o no de nuevo un término latino (que se corresponde con el adjetivo o pronombre indefinido *nullus-a-um* "nadie, ninguno") cobra un papel relevante en la acción de una de sus piezas teatrales.

intento de restaurar la justicia y distribuir las riquezas materiales entre todos los hambrientos, finalmente agota hasta el caudal de todo el dinero. Incapaz de cubrir las necesidades de todos, acaba convirtiéndose en el blanco de la ira del pueblo ingrato. De esta manera, lapidado expira su alma.

Lo trágico de la obra reside en la ira de la multitud, incapaz de valorar la hazaña realizada por Leiser, y que acaba matando a una persona justa. *Anatema* es una obra cargada de simbolismo. La imagen de esta multitud que encarna la propia sociedad es impresionante, representa el triunfo del instinto irracional, sin sentido y ciego.

A pesar de que el diablo en *Anatema* no se pudo hacer con el alma de Leiser, tras convertirlo en un señor poderoso, que gobernará sobre aquellos que se prestarán a ofrecer «el reino sobre los pobres de la tierra", *Anatema* se siente triunfador; en su opinión su experimento ha resultado un éxito. Con el calvario al que ha sido sometido Leiser, ha demostrado la nimiedad e insignificancia de la gente, que se ha manifestado condenando a muerte a un hombre santo y certificando su incapacidad para encarnar el orden ideal del mundo.

Sin embargo, la celebración del triunfo se vuelve prematura: Leiser, condenado al dolor y el sufrimiento en el mundo terrenal, es honrado con una vida eterna más allá de la existencia terrenal. Desde la óptica de *Anatema*, Leiser no propició ningún bien a la gente, no llegó a erradicar la pobreza y el hambre; sin embargo, desde el punto de vista de los poderes divinos el noble judío se manifestó como un ejemplo de un gran inicio de autosacrificio, despilfarrando su riqueza entre los pobres no con el fin de convertirse en su gobernante, sino por el amor y la compasión por personas en el nombre de Dios y de los niños fallecidos, y por eso él logró la inmortalidad en la "inmortalidad del fuego.

De este modo, aunque el espectador en *Anatema* se encuentra ante el hecho del utopismo de ilusiones del bienestar de todos, la innovación de la obra consiste en que Andréiev, convirtiendo los problemas sociales en problemas metafísicos, encarna en la imagen de David Leiser el ideal del autor: el triunfo de la más alta naturaleza humana sobre los instintos más bajos. A Andréiev sólo le queda por reforzar este hecho artístico mediante la introducción de *una voz del cielo*, que realiza la función del Dios uso tan del

gusto de Eurípides de la *Deus ex maquina* como resolución del conflicto y expresión de la posición de autor de importancia general para todos.

En el cuadro final, Uno que cierra la entrada en el paraíso celestial proclama que la verdad existe, pero no es de este mundo y será inaccesible para Anatema:

"Pero no se mide con medida, ni se cuenta con número, no se pesa con balanzas, lo que tú no conoces, Anatema. El mundo no tiene fronteras, como no se le han puesto límites a la incandescencia del fuego: hay fuego rojo, lo hay de un color amarillo, y un fuego blanco, con el que arde el sol cual seca paja, y hay todavía otro fuego, cuyo nombre nadie sabe, porque no ha puesto límites a la incandescencia del fuego. El perdido, según los números; muerto según medidas y balanzas..., David..., alcanzó la inmortalidad en la inmortalidad del fuego"(II, 370-371).

El *fuego* tiene un estatus sagrado en la poética mitológica de Andréiev, y el grado de su combustión simboliza el grado de intensidad del sentimiento religioso y del nivel de la conciencia moral: igual que no hay límite para la combustión del fuego eterno, desprendiendo una energía incandescente que se materializa en el amor de Leiser hacia las personas, que tampoco tiene límites.

En el contexto de la locura universal de las personas mudas de tanta rabia, cuyas esperanzas de justicia no se han cumplido, la imagen de un pobre judío David Leiser, que se sacrifica por el bien del prójimo, es un recordatorio sobre la predestinación más alta del hombre en el mundo, que se encuentra en el límite de desprendimiento en un estado de salvajismo. El demonio Anatema triunfante está deshonrado y condenado a un eterno vagar en busca de las leyes de la vida eterna ocultas para él.

d) Conflicto entre el socium y el mal social. Rey Hambre [Царь Голод] de 1908

Tenemos la impresión de en aquellas obras en las que el autor escenifica comportamiento sociales, parece inspirarse en la comedia aristofánica. Este drama es anterior a *Anatema*. El autor en esta ocasión recurre a una figura alegórica como es la escenificación de la propia hambre, que entronizada adopta figura humana. De nuevo

partimos de la hipótesis de que la comedia *Pluto* de Aristófanes (1993), una de sus últimas comedias, hace acto de presencia a lo largo de esta pieza teatral.

El escritor griego centra su atención no tanto en la situación política del Ática tan tradicional de sus primeras comedias, sino en los problemas socio-económicos a la luz de la religión griega. Según entendemos, la esencia de la comedia es que a instancias de Apolo, esta deidad ciega de la riqueza que encarna Pluto dejó de destinar sus riquezas a los hombres sin tener consideración quien era el beneficiario, sino que en esta ocasión ha procurado el enriquecimiento solamente de aquellos, a los que consideraba que se lo merecían, los que –en su opinión- realizaban el trabajo duro en la tierra.

Como resultado, los agricultores han obtenido lo suyo, por contra los comerciantes, junto con su protector el dios Hermes, han sido privados de los antiguos privilegios. Sin embargo, el *patetismo* de las primeras comedias de Aristófanes, impregnadas de un ambiente de fiesta popular alegre donde toda la seriedad se dejaba a un lado, en el *Pluto* se sustituye por la estética "seria-cómica." Esto se produce como consecuencia de la introducción de un serio *agón* más propio la tragedia. Según la observación de Losev (1957: 170), el *agón* entre la riqueza y la pobreza está dirigido contra la teoría utópica del enriquecimiento universal, que existía en la época de Aristófanes. De tal manera que esta comedia posee una lectura más profunda. El objeto de burlas en *Pluto*, por lo tanto, no es sólo el mal entendido como forma de engaño, sino también las ilusiones de una parte de la población para restaurar la edad de oro de la justicia.

En nuestra opinión, la proximidad de Andréiev con respecto a Aristófanes consiste, obviando la salvedad cronológica, en la similitud que acompaña las circunstancias que rodean un momento histórico común concreto. Al igual que en la antigua Grecia entre los siglos V y IV, en la Rusia finisecular del siglo XIX con el fondo de la prosperidad de pequeños empresarios se producía la ruina de la aristocracia agrícola y las fuertes granjas campesinas, que a su vez fue acompañado por una degradación cultural y el empobrecimiento del campesinado. Como consecuencia, numerosas eran las migraciones del campo hacia las ciudades. Con frecuencia acaban convirtiéndose en proletarios o, en el peor de los casos, en marginados de la sociedad. No obstante todos

estos paralelismos de semejanzas que pudieran establecer el funcionamiento de estas dos sociedades conllevaban diferencias sociales significativas. La desigualdad de clases en el periodo final de la Rusia Imperial había alcanzado una magnitud inconmensurable, lo que suponía en toda regla un gran desastre nacional. Esto se traducía en un número ingente de víctimas del hambre. La miseria asolaba la sociedad rusa de aquellos años. El panorama de la guerra ruso-japonesa de principios del siglo XX era aterrador.

Desde su análisis crítico sobre estas circunstancias que sobrevenían en su país, a Andréiev el uso del modelo Aristófanes, adversario acérrimo de las ideas sobre una reconstrucción radical de la sociedad, le resultaba completamente inviable y no del todo satisfactorio como resolución del conflicto de la confrontación de las fuerzas sociales en el género de la comedia fantástica. Así, con la clara decisión de poner en práctica las ideas anti-utópicas nuestro autor se había inclinado hacia un enfoque formal más cercano a la tragedia. Esto se evidencia en el prólogo que antecede a la obra donde la figura alegórica del Tiempo entona ante la presencia de la Muerte y del Rey-Hambre, todo un canto fúnebre cargado de simbolismo.

“Vivía en la torre una paloma,
 una paloma,
 ¡Con patitas daba en los hierros
 la paloma, una paloma!...
 Vino la muerte y cogió a la paloma.
 Todo cae, todo muere
 y todo renace de nuevo...
 ¡Oh madre mía sin principio!
 ¡Oh hijitos míos, segunditos, minutitos, añitos!...
 ¡Oh eternidad, mi hija!...” (II, 103-104)

Lo trágico en *Rey Hambre* se articula en todos los medios artísticos que están sujetos a la idea principal de proporcionar la imagen ideal de la igualdad social, pero como una quimera, algo así a un engendro demoníaco; que en última instancia, desemboca en una lucha por el poder. Como los autores griegos antiguos Andréiev personifica los conceptos abstractos (Tiempo, Muerte, Rey-Hambre), convirtiéndolos en los personajes de sus obras. En *Rey Hambre*, el objeto de la denuncia es en el fondo la fuente del mal social, puesto que el Rey Hambre actúa como el gran instigador del sin

sentido de los sangrientos disturbios. Su figura puede ser catalogada como un, embaucador, artero o provocador universal.

El protagonista simboliza el comienzo de un ansia por el poder sin límites. Caprichosamente altera el equilibrio de fuerzas en el mundo. Se inclina algunas veces a favor de los pobres, otras veces a favor de los ricos, pero en realidad no siente ninguna empatía hacia ninguno de los dos frentes. En cierta medida puede ser identificado como un doble Alguien en un gris de *Vida de Hombre* (1907), pero tal vez con un toque de misantropía, que arremete cruelmente contra la raza humana. Ha convertido el mundo en un teatro, como si jugase en un campo de batallas y lo transformase en un escenario donde representar disturbios y revueltas sociales, jugando con el destino de los vivos. Andréiev no oculta una naturaleza trascendental de este personaje como personificación del caos, que coquetea con la muerte.

Ante la provocación del Rey Hambre, cuyo maquiavélico deseo es erigirse en el mandatario de los indigentes, salir a las calles y robar a los ricos, toda esta masa social que aglutina tanto a pobres y hambrientos sin la excepción alguna, responden a su llamada con entusiasmo. En los pobres –representados por los trabajadores que se ganan la vida con su infatigable esfuerzo diario en condiciones extremadamente duras en las fábricas o antiguos campesinos, que pendientes de la climatología de sol a sol araban sus yermas tierras no siempre fértiles-, todavía conservan los cimientos morales y sueñan con ser liberados del poder esclavizador de las máquinas. Sin embargo, tentados por el Rey Hambre se atreven a rebelarse, en grupo se transforman en una horda incontrolable que con paso destructor van asolando cuanto encuentran a su alrededor. Entre los hambrientos se encuentra la chusma del colectivo de los pobres, criminales y rufianes, que contrasta con el pueblo que tiene cubiertas sus necesidades vitales, van ataviados con ropa sucia y harapos, la imagen que se proyecta de ellos son siluetas feas, horribles, asquerosas y feroces.

Durante la revuelta social deciden liberar a los animales del zoológico para que estos ataquen a los no necesitados, los devoren, los infecten con terribles enfermedades, y asimismo se disponen a destruir todos sus libros. No sienten lástima por nadie. Como ejemplo de este colectivo social que parece poseído por el espíritu de la maldad., el autor

utiliza la escena en la que un trabajador se siente fatigado y no llega a comprender su vida anterior llena de sacrificios. En su ira desea devastar la tierra. Por tanto, esa clase social opuesta a la aristocracia aparece como sinónimo de la bestialidad triunfante.

La excepción a este sentimiento la encarna sólo uno de los trabajadores por cuyo espíritu aún no se ha expandido la sombra del mal. Está enfermo de tisis, pero él sueña con una tierra hermosa florida, sueña con la paz entre todos los seres vivos.

En el otro bando, tanto los jueces como los expectantes aristócratas, simbolizan la gula, se presentan vestidos con ropa elegante, aprovechando cualquier descanso no sólo para comer sino para engullir enormes trozos de carne y otros manjares, se recrean en su afortunado privilegio de que nunca conocerán el hambre. Poderosa es la imagen del profesor, el abad y el juez comiendo con avidez un cerdo entero. Al igual que sus antagónicos pobres, resultan ser crueles, deseosos propinarles una lección de escarmiento y condenarlos a la muerte sin piedad.

Tanto unos personajes como otros son perfilados por el autor de una *manera estilizada*⁵² de acuerdo a las características que comentábamos en el apartado de los mecanismos de confección de los personajes, atendiendo tanto a su prosopografía siempre connotativa, así como al uso de lo grotesco y una tendencia hacia la hipérbole en la expresividad.

La situación de la trama asociada con la implementación de los ideales utópicos balanceante a veces a favor de unas u otras fuerzas sociales se convierte en *Rey Hambre* en el objeto de crítica. El ideal de justicia social en el mundo resulta un hito imposible de alcanzar. La brecha que distancia a ricos y pobres se presenta como infranqueable. Ante este ambiente tan desolador, sólo una mente humana pervertida es la única calificada para poder prevalecer y triunfar en un terreno tan hostil. Esto se debe a que aprendió a

⁵² En sus comentarios sobre esta obra, Bugrov destaca que en sus métodos de descripción de los personajes se notaba su interés por el arte de Francisco Goya. Lo grotesco, la hiperbalización, desenfrenada fantasía, el juego contrastivo de las pinturas oscuras y claras, la ausencia de articulaciones y sombras, la intención de desnudar las contradicciones en un grado superior- son las particularidades de Goya, que de manera original se han transformado en la selección andreieviana de los “cuadros vitalizados”, que representan la vida de la persona.

nadar a ambos márgenes de caudal de la moralidad: del bien y el mal, manipulando con destreza los intereses de las grandes masas de la población.

A pesar del sentido de lo trágico inherente, la obra se convirtió en una sátira de la humanidad. Por lo tanto, si la comedia *Pluto* de Aristófanes marca el comienzo de la destrucción de la fe en el antiguo ideal popular de plenitud y felicidad, la dramaturgia del tiempo de Andréiev capta el colapso total y definitivo de la ilusión para conseguir la justicia social en el mundo. Los cataclismos sociales y las revoluciones en el retrato de Andréiev se convierten en una manifestación del caos, las acciones de las fuerzas destructivas inhumanas.

e) Conflicto entre hombre y el nomos maligno: Vida de hombre [Жизнь человека] de 1907

El género de la obra se remonta a la antigua tragedia griega, cuya acción se concentra en torno al personaje principal, con la diferencia de que no se trata de un concreto personaje históricamente específico o mitológico, sino se trata del hombre como representante absoluto de la raza humana al uso del misterio medieval. En este género hay señales de una antigua oratoria y la biografía, en cierto modo incluso elementos autobiográficos. Un *bios*, independiente o no, es siempre un paradigma ético que se propone como algo que se debe seguir o evitar. Naturalmente también será, más tarde y por influencia del género histórico y la filosofía, un *exemplum* sobre la actuación caprichosa del azar, o sobre la providencia en una consideración más religiosa, cristiana o no. En el caso de la *Vida del Hombre* se trata de una interpretación filosófica de la biografía generalmente simbólica, es decir es una interpretación basada en la filosofía del nihilismo. En la trama y en las imágenes de la obra el dramaturgo captura la nueva visión del mundo atea, que se venía a sustituir a la visión del mundo religiosa tradicional y artísticamente el dramaturgo expresó su actitud hacia ella.

El objetivo era en el contexto de la eternidad poner de manifiesto la condición humana, en la mente del cual "Dios ha muerto" y no ha quedado lugar para los

sentimientos religiosos. Las filosofías, que durante el tiempo de los sofistas expresaban la idea de la vanidad y la inutilidad de todo esfuerzo humano para lograr los objetivos de vida, como en última instancia todas las filosofías se reducen a una sola cosa: la muerte del hombre. Y, sin embargo, el credo filosófico inherente a la poética de la biografía teatral del hombre andreviano como "el hombre en general" no es un principio autónomo, pero sí está contenido en el ámbito de la metafísica del autor, que no coincide con la doctrina del nihilismo filosófico y la relatividad de todos los valores.

Vamos a considerar sus principales componentes para una adecuada hermenéutica de la obra y del conflicto subyacente en su base.

El modelo artístico del mundo de Andréiev tiene un gran parecido con la antigua idea de la vida del mundo. Tiene el más alto principio divino luminífero, expresado en el simbolismo de la luz, en contraposición al caos destructivo oscuro como una verdadera fuerza trascendente que es activo en el mundo, expresado a través de las imágenes de la oscuridad. Por lo tanto, estamos hablando sobre una cosmogonía dualista y la percepción de la vida como una lucha entre la luz y la oscuridad, la existencia (el ser) e inexistencia (o la nada). En el plano espiritual el comienzo caótico de la inexistencia (la nada) se iguala por Andréiev con la filosofía del escepticismo, basada en el desarrollo de la categoría de la inexistencia (la nada), que es la negación del concepto de "ser" (existencia), originario de Demócrito.

En la polémica entre los filósofos, que por un lado aceptan la no existencia (inexistencia, la nada) como una realidad (Demócrito) y por el otro niegan incluso la posibilidad de su existencia, por otra parte (Parménides), Andréiev artísticamente permite que una absoluta inexistencia es posible e indica que es prohibitivo, existe más allá y es trascendental con respecto a la existencia. Se trata de una corriente filosófica, que es percibida como una nueva hermenéutica de la existencia, siendo una alternativa ante una hermenéutica tradicional religiosa, que niega nihilistamente el significado de la vida, y por lo tanto es destructiva y socava los fundamentos de la ética positiva. En esto consiste la peculiaridad característica de la recepción de Andréiev del pensamiento filosófico contemporáneo. El autor no comparte esta filosofía, pero la ejecuta artísticamente en las

imágenes visuales con la intención de mostrar sus limitaciones y e incluirla en su propia metafísica de la existencia como un valor negativo.

Como parte de la metafísica del autor en el teatro de Andréiev el Caos o la Nada están mostrados con una verdadera fuerza como una realidad ontológica, y se muestra de diferentes maneras. En esta obra la *Nada* se identifica con la oscuridad que está en todas partes, que invisiblemente esconde su presencia detrás de la existencia, la acompaña, y a veces se filtra a través de ella. Surge una sensación de que la noche detrás de las ventanas de la habitación absorbe las partículas de luz:

“De manera pesada, desde arriba, la oscuridad se arrastra por las escaleras, se distribuye a lo largo del techo, silenciosamente se adhiere a cada cavidad” (I, 563)

El autor utiliza las acotaciones y notas que intercala entre los diálogos para ir transmitiendo una sensación de tragedia inminente.

Sin embargo Andréiev crea en cierto modo una esfera intermedia de la interacción entre el caos y la esfera existencial. Dicha esfera está ocupada por "ángeles" o los agentes de inexistencia, personificados como Alguien en Gris y su terrible sequito, multitud de viejas, que viven en un ambiente intermedio entre lo blanco y lo negro, en un espacio sin color, marcado por el color gris neutro como una contraposición al fondo colorido de la vida. Recordemos la importancia del cromatismo en las estéticas del teatro pampsique ya apuntadas en el capítulo anterior.

El nihilismo filosófico o el ateísmo, que niega el principio supremo de la vida no reconoce ningún otro modelo del mundo, como la existencia y la no existencia de la materia y resaltado de esta materia sujeto consciente- el Hombre, del que nace una actitud filosófica particular hacia la vida. Partiendo de esta actitud filosófica hacia la vida, Andréiev representa figuras, el carácter y la psicología de los agentes de la Inexistencia, como tipos que encarnan antes de nada la ecuanimidad, la ataraxia y la apatía

El mismo Alguien en Gris es apático, indiferente, de lento movimiento, escéptico como las viejas (ancianas) subordinadas a él. En su opinión, toda la vida es transitoria, ellas ven la insignificancia de la vida humana a la luz de la inexistencia que se

transparenta a través de su inexistencia. A las ancianas, que presencian el nacimiento de un bebé, les da igual quien va a nacer, un niño o una niña, les da igual que será de ellos, ellas se ríen cínicamente ante la visión del sufrimiento de la madre que da a luz y ante las preocupaciones de su marido por el dolor y la vida de su mujer. Les hace gracia como sufre o se alegra el hombre, sus esfuerzos son ridículos en la lucha por la felicidad porque en su opinión, la vida no tiene ningún sentido.

-Pero ¿por qué ellas paren? Siendo tan doloroso...

-¿Y por qué ellos se mueren? Eso todavía es mayor dolor.

(*Las VIEJAS se ríen por lo bajo.*)

-Sí. Paren y mueren. (II, 178-179)

Por eso su actitud hacia el nacimiento, la vida y la muerte de una persona varía dependiendo de la gradación de los sentimientos en el marco del nihilismo filosófico, de la actitud neutral e indiferente hacia las vicisitudes de la vida, o de la ironía, del sarcasmo hasta el triunfo del mal metafísico, la burla sin piedad del esfuerzo humano que en realidad no existe. La risa macabra de las ancianas y la danza de la muerte, realizada por ellas en el momento de la muerte de una persona (que comentamos en su momento en el apartado destinado a los Personajes) es la expresión extrema de lo fatídico.

En este punto, es importante entender que *Alguien en gris* no es el portavoz de la posición del autor, sino simplemente su función es la de ser expresión del *narrador* como la voz de la filosofía de inexistencia. Por eso el concepto de la vida humana, representada en el escenario, es plenamente compatible con los postulados del nihilismo filosófico. Atendiendo a una de sus múltiples interpretaciones, se infiere la siguiente premisa *todo aparece de la Nada y desaparece de la Nada*. Por lo que deducimos que la Nada puede ser considerada como eterna, frente a la existencia, caduca y efímera. Así mismo *Alguien en Gris* imagina la vida del hombre como una porción de existencia efímera constreñida entre su punto de salida y retorno en la Nada. A lo largo de la obra, no parece arriesgado concluir que la existencia de Hombre puede ser interpretada en cierta medida como la presencia del deseo de subsistencia en su consciente subjetivo, en otras palabras, en su conciencia individual de sentirse vivo; por el contrario, la Nada es su ausencia de dicha

conciencia. Por tanto, la existencia del hombre consiste en su movimiento que mana desde el nacimiento y desemboca en la muerte.

Desde la óptica impasible de Alguien en Gris es simplemente una cadena de casualidades o casuística del azar. Su nacimiento, su inesperada fortuna al igual que su súbita su ruina, el infortunio de la muerte de su hijo, a quien desafortunadamente alguien desconocido dio un golpe mortal en la cabeza. Finalmente la muerte de su esposa y su propia muerte resultan ser simplemente avatares de la casualidad. Quizás la fatalidad de su ruina sea explicable y predeterminada por la incapacidad del Hombre de organizar racionalmente sus ingresos. De manera aislada se hace comprensible que tal vez el despilfarro sea el detonante de su situación de pobreza. Sin embargo desde una visión más global del conjunto de la vida de hombre, la concatenación de sucesos desafortunados, nos hace pensar que como la muerte de su primogénito es producto exclusivamente la manifestación del azar ciego, independiente de la voluntad del hombre.

Llegado a este punto, volvemos nuestra mirada hacia el teatro griego, que plasma la visión religiosa del mundo, en la que excluye el azar como tal. La casualidad en muchas ocasiones procede de la consecuencia lógica de razones desconocidas para el hombre. Funciona como una ley de la más alta justicia, ejecutando el castigo que recae sobre el hombre sin ninguna razón aparente. Por el contrario, en el marco de la filosofía nihilista la aleatoriedad (la casualidad o el azar) y la arbitrariedad son a su vez una norma indeterminada por ninguna causa ni fundamento.

Excluyendo de antemano la consideración punitiva (hombre causante y merecedor de su pobreza), en la representación de todo cuanto acontece a Hombre, el autor enfatiza el carácter no motivado por nada en particular que explique lo sucedido. Un claro ejemplo es el del recordatorio sobre la bondad y la decencia del hijo del Hombre en los pensamientos de la vieja criada acerca del azaroso suceso:

"Me preguntan ustedes, *porqué* el hombre enojado golpeó al joven señor? Yo no lo sé - ¿Cómo puedo saber por qué las personas se matan entre sí? Uno tiró una piedra desde detrás de la esquina y huyó, y el otro se cayó y ahora se está muriendo - eso es lo que sé. Dicen que nuestro joven señor fue bueno, valiente y defensor de los pobres" (II, 201)

Por lo tanto el Caos invadió directamente la vida del hombre en forma del azar ciego no motivado por nada. En lugar de la realización de la ley de la necesidad la desgracia se convierte en una expresión del triunfo de las fuerzas irracionales sin alma, indiferentes a los sentimientos de las personas, ajenas a sus quejas dolorosas, la apoteosis del sinsentido. El triunfo de azar (casualidad) en el mundo, privado de la necesidad como una fuerza, opuesta de la armonía y al orden se manifiesta en la ausencia total de señales del destino en la vida del Hombre.

La cualidad triunfal de la predestinación en el destino del hombre, tan característico en la tragedia griega, o incluso el arte escénico del misterio medieval, es reemplazada en esta obra por visiones ilusorias que son del todo engañosas. Si los dioses en el teatro antiguo, o los poderes providenciales en los misterios medievales, presentaban actitudes de misericordia hacia el hombre, advirtiéndole sobre los reveses del destino mediante los sueños, insinuaciones, o apariciones maravillosas, en *Vida del Hombre* tales signos están completamente ausentes.

Alguien en Gris no revela su presencia en toda la acción, solamente comenta el fantasmal consolador y engañoso sueño del hombre, y solamente una vez se entromete en la esfera de su subconsciente para despertarlo de su sueño cuando el hijo del Hombre ya había muerto. No se puede considerar ni siquiera una ayuda, sino que actúa más bien como testigo poco empático y desapasionado de lo sucedido, que devuelve al Hombre del mundo de ilusiones a la cruda realidad, cuando ya es demasiado tarde para cambiar el curso de los acontecimientos. Esto es lo que depara su primer contacto con el Hombre. Como resultado de la inactividad de Alguien de Gris, el autor recrea una apariencia del mundo que está completamente desprovisto de la esfera tradicional de interacción entre lo divino y lo humano. Por encima de todo gobierna el Caos, penetrando no sólo en esfera de lo físico, sino también la esfera psíquica del hombre. La muestra de todo ello es representada por la vieja criada, que interpreta el papel del coro, aquí es la expresión de la filosofía de la inexistencia, indiferente ante todo que sucede a ella y a los demás.

En efecto, es este personaje (la vieja criada) el que se queda con la familia del Hombre, no porque sienta lástima por él o porque le tribute algún tipo de devoción, sino por

un simple interés personal ya que le paga por sus servicios. En el momento que dejase de hacerlo, probablemente se marchará. Dentro de la metafísica dualista de Andréiev, que defiende la posición del determinismo religioso, el azar es la ley del Caos. La intrusión de la Nada en la esfera de la vida humana conlleva un fenómeno negativo, destructivo y siniestro.

El concepto de libertad en esta obra se fundamenta en la determinación de la vida humana exclusivamente enfrentada a la Nada, pero en la representación de Andréiev es una libertad relativa, puesto que por haber asumido el autor la posición de nihilismo filosófico, Alguien en Gris se convierte en un esclavo del Caos, de la otra fuerza trascendental contrapuesta a la fuerza providencial del comienzo más alto divino de la existencia. Eso explica el momento en el cual el Hombre y su Mujer deciden plantarles al Caos y a esa ley de la aleatoriedad, sus vidas muestran cohibidas, se sienten impotentes de emprender cualquier acción en esta situación existencial, por eso dirigen sus plegarias a Dios.

Desafortunadamente sus súplicas no llegan a la fuente divina, son demasiado ténues. Por consiguiente en última instancia se proclama el triunfo del Caos. El hijo de Hombre muere, lo que provoca una frustrada protesta de Hombre contra el abuso arbitrario de las fuerzas superiores. De manera simbólica, Hombre expresa su rechazo sosteniendo una espada de juguete entre sus manos. Expresa, de este modo, su oposición firme a este orden mundial en el que quedan desplazadas la ley natural y la predestinación por la aleatoriedad y la arbitrariedad.

A la luz de esta oposición en la obra surge un comienzo trágico y heroico en el protagonista. Al encontrarse al Caos, sin la ayuda de los más altos poderes divinos, en los que él había dejado de creer y que se alejaron de él. Esto provocó la merma en el protagonista de todas sus virtudes, su intelecto, su sabiduría, su talento y su fuerza, que un día lo auparon a la Gloria, sin embargo Hombre no se da por vencido y sigue luchando y muere. En el cuadro final, justo antes de morir Hombre clama:

“...¿Dónde está mi escudero?...¿Dónde está mi espada?...¿Dónde está mi escudo?” (II, 209)

El comienzo épico de la trama está conectado con la identificación del Hombre con un personaje de las epopeyas homéricas:

"Podría, como el héroe de Homero, comerme un buey entero, y tendré que contentarme con un trozo de pan seco" (II, 187)

Al tomar la postura del *héroe épico*, Hombre convoca a Alguien en Gris a una batalla:

“¡Oye, tú, como te llames: fatalidad, diablo o la vida, yo te arrojo el guante, te desafío! Los individuos se inclinan ante tu enigmático poder; tu rostro de piedra les infunde pavor, en tu silencio perciben el incubarse la desgracia y su inminente caída. Pero soy osado y fuerte y te desafío, ¡Con brillantes espadas, con sonantes escudos, asestémonos en la cabeza golpes que hagan temblar la tierra! ¡Ea, sal a la liza!(II, 189)

De este modo, el conflicto clave en la obra de Andréiev es un conflicto entre dos conciencias, la conciencia tradicional de la existencia y la conciencia sobre la nada. Es un conflicto del Hombre que toma la posición de ser el filósofo de la existencia para el que las orientaciones tradicionales y afectos no se han perdido, y Alguien en Gris como un agente de la filosofía de la nada, del caos, que rechaza cualquier sentido de la vida. En resumen, la representación de la *Vida del Hombre* en cinco escenas adquirió de este modo la forma de la tragedia antigua, cuyo objetivo principal es el pensamiento que se plantea que tras abandonar la religión, el hombre no sólo no llegó a ser libre, sino que por el contrario, ha pasado a depender de las fuerzas del caos y la nada, contrarias a las fuerzas mundiales divinas.

f) *Conflicto del hombre y la “Nada”*: *Requiem [Реквием]* de 1915, obra concluida en 1916.

Esta pieza está relacionada con el pensamiento nihilista⁵³ muy presente en la sociedad rusa del momento, que añade un matiz especial al tratamiento del tema de la relación del hombre con el principio superior de la existencia. No obstante en *Requiem* todavía subyace la duda existencial, y lo trágico emana de la imposibilidad de obtener conocimiento sobre el misterio de la vida, el protagonista que se enfrenta a un personaje misterioso que no le revela nada, de ahí que está condenado al sufrimiento por ignorancia y la pérdida de un ser querido, su mujer (dimensión autobiográfica de la obra).

Incluso en el concepto clave expresionista más convencional se encarna la concepción de la negación nihilista del sentido de la existencia en la obra *Requiem* de 1915, obra concluida en 1916. Utiliza el autor un término latino vinculado a la misa de los difuntos y junto con *Dies Irae*, que da título a uno de sus relatos, hacen referencia a composiciones musicales litúrgicas. Simboliza el mundo como un teatro en el que el hombre se volvió un triste juguete en las manos del destino, personificación de las fuerzas del Caos mundial. En el escenario de un pequeño teatro de marionetas se interpreta el último acto de un largo combate cuerpo a cuerpo del hombre con la fatalidad del destino, que no deja duda alguna de que triunfan las fuerzas oscuras de la muerte. Los fantasmas de amor, maternidad, alegría, belleza, genialidad, ideas magníficas son resucitados en *Réquiem* simbólicamente reflejados en las figuritas de los actores-marionetas que sucumben ante la todopoderosa oscuridad de la muerte y uno tras otro mueren en el «desierto mundo del silencio». En la soledad, entre las sillas vacías el director del teatro con dolor y tristeza concluye los resultados de su vida, en la que la “fiesta de baile todavía no ha empezado” y ya no empezará nunca. El personaje, al igual que Andréiev, imagina la vida nada más que un teatro de marionetas, en el que los espectadores son los maniqués silenciosos y muñecas de madera pintadas. Lo único que queda es pedir la compasión en la oscuridad de la noche terrible, el grito del protagonista

⁵³ Término *nihilismo* popularizado por Turguénev en la novela *Padres e Hijos* (1862), que encontraría un de sus máximo valedores en uno de los escritores por los que Andréiev sentía fervor Dmitri Pisarev.

en forma de plegaria. En este estilizado drama abstracto-místico todo se interrumpe con el grito de la desesperación del hombre, manifestándose como el clamor sin esperanza del propio alma del artista, que recorre un camino contradictorio y profundamente trágico (Bugrov, 1991: 34) en su vida. Pero no sólo no suena la desesperación, sino tampoco la esperanza de contar con las fuerzas superiores providenciales. Esta es la revelación suprema del arte expresionista de Andreiev, expresando artísticamente una reacción a una nueva corriente filosófica en el pensamiento europeo, el nihilismo filosófico.

4.2.1.2. Conflictos externos reales

Los conflictos externos dramáticos que no tienen trasfondo metafísico quedan encorsetados en el mundo de las relaciones del individuo respecto a la sociedad y a las normas que la regulan. Tienen como fondo el convencionalismo, que dirime unas pautas de comportamiento que son comúnmente aceptadas por la colectividad, y que censura severamente aquellas actitudes que se consideran belicosas respecto a ella.

A esto se suma otro aspecto a considerar en la percepción del otro: lo que sugerimos al resto de la comunidad. En el difícil equilibrio entre la proyección de una imagen personal aceptada por el resto de la comunidad, y el sentimiento interno de plenitud en relación a la satisfacción de las necesidades personales en el ámbito social. En este contexto, el autor pone énfasis en la distorsión o devaluación de valores de referencia, debido al mayor interés en la proyección de una apariencia de conductas plausibles y una imagen de reconocido éxito por los demás, frente al contraste con la realidad que agudiza los defectos y vicios de una sociedad en proceso de degradación. En otros casos la colisión interna del espíritu del personaje, lleva aparejada una serie de actuaciones sociales reprobables que propician su perdición.

a) *El héroe y el enemigo histórico: Rey, ley y libertad [Король, закон и свобода] de 1914.*

En *Rey, ley y libertad*, el autor parece adoptar una posición pacifista. Este drama es una respuesta patriótica de Andréiev a los eventos de los primeros meses de guerra, fijó de manera muy precisa sus posiciones artísticas y sociales de aquel periodo. Andréiev se ilusionó con la noticia de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) inocentemente pensando que eso llevará al destronamiento de la dinastía Romanov y se terminará con la revolución europea.

El espíritu optimista de Andréiev se explicaba también porque la guerra le parecía como un estímulo fuerte del desarrollo de la literatura y del arte modernos, ya que a la función unificadora de arte el otorgaba un importante papel protagonista, reflexionando sobre los caminos de superación del aislamiento individualista, desunión de la gente. El tema de un pintor- profeta, del creador de los eternos valores espirituales se trataba en esta obra de manera más bien superficial y primitiva. El héroe es un poeta belga Emilio Grelie que desde el principio de la guerra entró en el ejército belga y estaba representado como el denunciador del “espíritu teutónico” plano- racionalista y al mismo tiempo como defensor de las aspiraciones creativas de los belgas pacíficos, que personificaban los elementos de la “vida colectiva”.

b) *El alma bella-la sociedad corrupta: El profesor Storitsin [Профессор Сторицын] de 1912.*

El profesor Storitsin escenifica la historia del protagonista del drama -que da nombre a la obra- un célebre científico, pensador profundo y refinado⁵⁴, con un sentido idealista de la vida que cree ver en su esposa el ideal *neoplatónico* de belleza y pureza, pero que descuida las atenciones maritales en relación al sexo respecto a ella. Esto provoca que ésta se convierta en amante de un malvado profesor, realista y pragmático,

⁵⁴ Posiblemente su prototipo sea el filósofo- idealista y padre del simbolismo ruso: Soloviov en opinión de Bugrov, *op.cit.*, p. 29.

como es Savvich. A pesar de que el profesor Storitsin consigue echar de su casa a su oponente, finalmente le sobreviene la muerte.

El dilema dramático fundamental de esta obra es la colisión entre los valores de un alma ideal pura, frente a los vicios de una sociedad degradada y corrupta. De ahí que la obra esté sujeta a una interpretación de crítica a los valores humanistas. Con tal fin Andréiev se sirve en su representación en el escenario en dos planos que se superponen.

En primer lugar, *El profesor Storitsin* parece seguir la senda de los dramas de Henry Ibsen al plantear en escena la crisis matrimonial de Stibelev y Storitsin, la relación entre sexos, los conflictos íntimos de los personajes en relación con la sociedad. La no coincidencia de los dos principios, *lo masculino* y *lo femenino* en la vida de pareja, resulta ser como hemos apuntado el detonante de consecuencias desastrosas.

En segundo lugar, el enfrentamiento marital se traslada a una confrontación entre dos de los personajes agonales del mismo sexo y rivales, el protagonista Storitsin (el marido) y su antagonista Savvich (el amante). A esta oposición en principio sentimental, el autor añade una dimensión simbólica por lo que representa cada uno de los personajes. La figura de Storitsin ilustra el modelo de idealismo:

“STORITSIN...Hay que vivir con belleza.¿Me oye usted? Hay que pensar bellamente y sentir la belleza, desde luego, y hablar con belleza...” (II, 549).

Frente a este modelo se opone el malvado profesor Savvich, que es paradigma del realismo y pragmatismo.

En esta desigual lucha, el idealismo con la muerte de Storitsin parece sucumbir ante el cinismo de Savvich. Su fuerza dramática reside en su carácter tosco y violento, simboliza la “grosería triunfante”, por eso se siente dueño de la vida. Interpreta el rol de un triunfador, encarnando la deplorable imagen del héroe de la sociedad de su tiempo.

De nuevo, el planteamiento filosófico del conflicto dramático se sustenta en los fundamentos del neoplatonismo. La significación asociada a la psique de los personajes confronta lo material “lo corruptible y perecedero” frente a lo inmaterial “lo incorruptible”. La esposa sufre el proceso de degradación del alma, que ve como su pureza y belleza interior es arrastrada hacia lo miserable de la vida.

c) *Hybris-sumisión a la norma: Anfisa [Анфиса] de 1909*

En esta pieza teatral el conflicto se cierne justamente en subversión o transgresión a los dictámenes de la conducta en sociedad. La imposibilidad de contener las fuerzas destructivas que subyacen en el trasfondo del alma humana de la protagonista que da nombre a la obra, parece resolverlo el autor sin recurrir a una dimensión metafísica. El drama conlleva la confrontación entre los personajes que se traslada a distintos ámbitos. Sus intereses o metas colisionan. La causa de su infortunio reside precisamente en el interior de su psique al igual que en el teatro griego (Rodríguez Adrados, 1962: 31-74⁵⁵). Anfisa es una de las heroínas instintivas de Andréiev, que actúa de acuerdo con sus impulsos inconscientes. Los personajes en el teatro de Andréiev se convierten en símbolos de sus actitudes y sensaciones anímicas instintivas: instinto primario grupal (multitud), la venganza (Anfisa) “genio de la venganza” que recuerda a la Medea de Eurípides. La *hybris* es una de las características esenciales del héroe trágico. *Hybris* llamaban los griegos a la actitud -siempre de un poderoso- que se manifestaba en la soberbia, la altanería y el desprecio por los demás; y también al acto de sobrepasar un límite que se considera inviolable.

En el segundo acto oímos de boca de la propia Anfisa una frase que para los griegos fundaba la esencia misma de la Tragedia. La frase, que es griega y literal, reza:

“cuando Dios quiere perder a alguien, primero le quita la razón”.
(II, 285)

Esto es precisamente lo que origina la *hybris*, que culmina en la *Ate*, la ruina total. El mismo conflicto, la imposibilidad de contener las fuerzas destructivas que subyacen en el trasfondo del alma humana, resuelto en un material de carácter más naturalista y

⁵⁵“ El héroe trágico y el filósofo platónico, Madrid, Taurus, 1962, 75 pp. [«El filósofo platónico» (pp. 31-74) recogido en Palabras e ideas, Madrid, Ediciones Clásicas, 1992, pp. 313-348.... ese otro héroe activo y unitario cuyo infortunio nace de su propia riqueza interior y que está en la mejor tradición helénica....

actual. El triunfo del espíritu de venganza triunfa en *Anfisa* que asesina a su amante por su infidelidad se centra en Anfisa amante, no tiene instinto maternal, es una Judith. Del elenco teatral, quizás la obra que mayor sensación causó fuese *Anfisa*. Obra perfectamente compuesta por cuatro actos en una composición en anillo, en la que un personaje como abuela con una función casi coral presagia el inicio y culmina la trama de la acción dramática. Anfisa mantiene una relación adúltera con Fiodor, el marido de su hermana Alexandra. Sin embargo, éste la abandona para mantener una relación con una tercera, Ninoschka. Anfisa decide vengarse. De manera premeditada maquina el crimen. De su psique se ha apoderado una fuerza que la empuja a saciar su despecho:

ANFISA:...Anoche gritaba yo,¿verdad? Pues aún me están esos gritos zumbando en los oídos. Pero esos gritos no era yo quien los daba; yo estaba callada
 FIODOR:...¿Estás decidiendo algo allá en el fondo de tu alma? ¿O lo has decidido ya?...
 ANFISA:...Sí, es posible (II, 293)

d) *Hombre nuevo-colectividad: Savva-ignis sanat [Савва -Ignis sanat-] de 1906*

A través de diversos testimonios, fundamentalmente sus *Cartas sobre el Teatro* (1912-1913), se hace perceptible una crítica de manera abierta contra el drama tradicional burgués por las exigencias de la acción externa que éste siempre presupone como premisa. De igual modo, censura el “espectáculo” por el espectáculo, y lo que es denomina “juego-imitación”: Para ello justifica su posición, contraponiendo las figuras de Cellini (hombre de acción) y Nietzsche (hombre de pensamiento). En eso reside lo más novedoso: precisamente en la exploración del alma humana que hace Andréiev en los tipos de conflictos dramáticos, que no es sino el descubrimiento del mundo de ideas en la conciencia del hombre moderno. El hombre actual –nos dice-, y en consecuencia el héroe trágico de la escena finisecular por extensión –añadiríamos-, está atenazado por su intelectualidad y psicología (*Cartas sobre el Teatro*). En este contexto adquiere especial

relevancia el análisis del ideario de su obra *Savva-ignis sanat*, la segunda de sus piezas teatrales, compuesta en 1906.

Desde el punto de vista argumental observamos cómo este drama en cuatro actos se inicia con la visita del joven Savva (el personaje principal), a su familia tras diez años. Su padre Yegor Yvanovich Tropinin, es dueño de una fonda junto a un monasterio, al que acuden peregrinos a venerar la imagen maravillosa de un santo. Entre los peregrinos se encuentra Zar Irod, un mendigo manco que va sufriendo y predicando para expiar la culpa por haber matado a su hijo. Savva tiene la convicción de que los frailes se aprovechan de la superstición de los pobres, por eso prepara junto con un novicio, Kondratii, un atentado contra el icono milagroso del monasterio para el día de una fiesta tradicional, con el fin de convencer a las masas de creyentes de que no existe ni dios ni el milagro. Pero, el plan es descubierto por la hermana de Savva, Lipa, que horrorizada le hace fracasar, Kondratti ha revelado el plan al superior del monasterio, quien ordena retirar la imagen y hacer estallar la bomba, y restituir la imagen después de la explosión. Esto ha provocado que la gente piense que se ha obrado un milagro. Finalmente la multitud, tras reconocerle culpable, se precipita sobre Savva quien cae bajo los golpes de los peregrinos foribundos.

En nuestra opinión *Savva* puede ser catalogada como una tragedia *ideológica* (al igual que podría decirse de las novelas de Dostoievski). El propio autor enfatizaba que en *Savva* lo realmente importante era su aspecto filosófico común, no tanto un llamamiento a la anarquía en sí, sino a lo trágico de la vida, a la melancolía por lo puro, al misterio de la muerte (Bugrov, 1991:15) En esta tribuna de reflexión, su *protagonista* encarna la *ideología dominante*. Ésta que no es otra sino la del superhombre para quien Dios ha muerto, el anarquismo ateo de Bakunin, la doctrina del terror, de la violencia política como método de salvación de la sociedad con su concepto clave el fin justifica los medios u otros atributos, entre ellos la metáfora exorcista de purificación con el fuego, *la bíblica, la apocalíptica*. A través de sus palabras en reiteradas ocasiones se van evidenciando este manifiesto apologético:

“SAVVA....Yo he traído a la tierra la espada y todos oirán pronto sus vibraciones...” (II, 58)

Al final de ese mismo acto, su hermana Lipa también lo testifica:

"LIPA (*a Savva*)...Voy a denunciarte. ¡Asesino! ¡Anarquista! ¡Te denunciaré!" (II, 61)

Además, ya desde el título se nos hace patente su vínculo con dicha tradición; éste está compuesto del nombre del protagonista de la obra: Savva, junto a la expresión latina *ignis sanat* que aglutina el eje ideológico argumental. Dicha expresión es un extracto de un aforismo atribuido a Hipócrates:

"Quae medicamentum non sanat, ferrum sanat, quae ferrum non sanat, ignis sanat; quae ignis non sanat, insanabile est."⁵⁶

No sabemos con certeza si Andréiev se inspiró directamente en Hipócrates, pero sí nos consta que tenía conocimiento de la literatura de Friedrich Schiller (citado en otra de sus piezas teatrales de título latino *Gaudeamus*, acto II⁵⁷). Este poeta y dramaturgo alemán acuña esta misma expresión con un leve cambio:

"Quæ medicamenta non sanant, ferrum sanat, quæ ferrum non sanat, ignis sanat; quæ vero ignis non sanat, insanabilia reputari oportet."

En uno y otro caso, tanto en el aforismo como en la obra es el fuego y sus consecuencias las que centran el interés del discurso que en la obra de manera simbólica se convierte en el elemento central de la trama. El elemento ígneo se presenta con múltiples y variadas connotaciones en los textos literarios de Andréiev. En su momento comentamos que se identifica con el propio alma "psique", entendida como principio vital. Poderosa era la imagen de la vela que porta uno de gris al inicio y final de *Vida de Hombre* (1907). En esta obra adquiere otra significación. Parece ser el último recurso para la cura de la enfermedad, atribuible al conjunto de la sociedad en los ojos de su protagonista. Pero ¿De qué enfermedad estamos hablando? Busquemos la explicación en

⁵⁶ Versión latina del griego: "Οκόσα φάρμακα οὐκ ἰῆται, σίδηρος ἰῆται ὅσα σίδηρος οὐκ ἰῆται, πῦρ ἰῆται ὅσα δὲ πῦρ οὐκ ἰῆται, ταῦτα χρῆ νομίζειν ἀνίατα." "Lo que los medicamentos no sanan lo cura el hierro; lo que no cura el hierro, el fuego lo cura; lo que no sana el fuego debe considerarse incurable" (*Sect. VIII, aph. 6*). En Zozaya, Antonio (2008), Editorial Maxtor *Aforismos y pronósticos de Hipócrates*, 77-78

⁵⁷ En este drama que recrea el ambiente universitario, uno de los estudiantes de bromea con otro sobre su edad y sus ejercicios gimnásticos que practica para mantenerse joven para ello cita la figura de Schiller –imagen del equilibrio entre razón y sentimiento

el argumento de la misma. En este caso, el dramaturgo advierte al público sobre las imposiciones de las convenciones sociales y morales y su impacto en la masa social. Andréiev aborda el tema de la religiosidad y sus consecuencias (como por ejemplo en su momento lo hizo el propio Eurípides con el fanatismo religioso en las *Bacantes*), que es tratada en *Savva –ignis sanat-* como una pandemia.

El propio título revela la trama de la obra en la que se cuestiona la destrucción como solución para la creación de un mundo mejor. Para ello, Andréiev parece basarse en un hecho real (Segel, 1979:79): la explosión de una bomba sobre la imagen sagrada en el monasterio Znamensky de Kursk, por un terrorista de inclinaciones nihilistas A.G. Ufimtsev, y algunos de sus amigos. Este hecho también debió de servir de motivo dramático para la obra de Falkovsky *En el fuego*, que fue producida por el Teatro Korsh de Moscú en 1903.

Los críticos veían en las opiniones de Savva las resonancias de Nietzsche han sido observadas por parte de la crítica (Kaun, 1922) con su culto al *superhombre* solitario y fuerte, que se eleva ante la multitud. Kugel (1933) veía en este proyecto anárquico de salvación de la humanidad, declarado por Savva, la reencarnación de las ideas del “fin del mundo” sobre las que escribía Soloviev, las ideas sobre “hombre-dios” al que le está permitido todo, también preocupaban las mentes de los genios Dostoievski y Nietzsche. En esa idea de *superhombre* nietzchiano, Savva trata de liberar al individuo de la sumisión de los valores heredados, especialmente los cristianos. El paralelismo parece obvio, numerosas son las alusiones que insisten en esta idea:

SAVVA.- Y cuando hayan destrozado así decenas de sus ídolos, comprenderán los esclavos que se ha terminado el reino de Dios y empezado el reino del hombre. ¡Y cuántos de ellos morirán de terror, perderán el juicio y se echarán al fuego!...”¡El Anticristo – dirán- ha venido!...” ¡Fíjate bien, Kondratii! (II, 71)

En su labor de desnudar a la tierra, Savva empieza manifestándose contra la religión. Quiere destruir el reino de Dios para instalar el Reino de la Persona en el mundo. Sus consiguientes planes se extienden hasta la destrucción de los valores culturales: la literatura antigua (Pushkin, Tolstoi,...), arte (Tiziano, Rafael). Sin escrúpulos, parece no importarle o asustarle la multitud de las víctimas, que pueda

ocasionar la realización de sus planes. Más aún, llegar a aceptar la posibilidad de la exterminación total del pueblo, si la gente se resiste a una reconversión.

Sin embargo, Andréiev no se limita a reproducir las cualidades del superhombre nietzschiano. A través del fuego, que a priori simboliza la fuerza de la purificación mediante la destrucción de lo religioso (y en consecuencia su liberación), nuestro dramaturgo despliega un catálogo de caracterizaciones que recuerdan al héroe genuinamente trágico griego. Savva es un personaje solitario y fuerte, que se eleva ante la multitud. Su arrogancia, le lleva a menospreciar los símbolos religiosos y a usurpar su templo. En consecuencia, comete *hybris*, al creerse en posesión de una verdad absoluta frente a la ignorancia de la multitud, que la esclaviza; y su *até* (ceguera) le lleva a utilizar la violencia para demostrar sus planteamientos y liberarla; no repara en nada y profana lo sagrado, al atentar contra el monasterio, e intentar destruir sus imágenes. Precisamente por querer liberar a la humanidad de su ignorancia gracias a la utilización del fuego universal, la reminiscencia no puede ser más próxima al héroe mítico, Prometeo. Esta comparación no es aleatoria. En uno de los diálogos que mantiene Savva con su hermana, ésta curiosamente acude a dicho mito, insistiendo en el sufrimiento que padeció el héroe por intentar liberar a la humanidad.

A su vez de igual modo, otros (Kugel, 1933) han enfatizado el proyecto anárquico de salvación de la humanidad, declarado por Savva, vinculando el pensamiento del filósofo alemán a las aportaciones literarias de Dostoievski, junto con la reencarnación de las ideas del “fin del mundo” sobre las que escribía el pensador ruso Soloviev, ideas sobre “hombre-dios” al que le está permitido todo. Asimismo, Andreiev aprovecha otro de sus recurrentes mecanismos literarios como es *el sistema de dobles* para reforzar su itinerario ideológico. Gracias a él la voz y el pensamiento del protagonista son trasladados al espectador por boca de otros personajes en el discurso dramático. De tal manera Savva es el auténtico portavoz de la idea de terror como castigo por la injusticia y purificación, sin embargo en no pocas ocasiones tal nefasto pensamiento queda reflejado en las palabras del Zar Irod quien denuncia a los eclesiásticos corruptos que merece un buen castigo.

“ZAR IROD....He aquí que vendrá el diablo y os arrojará al fuego eterno del Infierno...”(II, 66)

Este procedimiento de duplicidad o multiplicidad de emisores para la proyección de una misma idea es apreciable en otras de sus piezas teatrales: en *Océano* el doble humano y metafísico que representan Jaggart y el Océano, que nos evoca esa reminiscencia al Caos, al instinto irracional. No es exclusivo de su teatro sino que también dicho recurso es apreciable en la narrativa, sirva como ejemplo su doble en el revolucionario Kolesnikov de la novela *Sashka Zhegulev*, que se remonta a Piotr Verjoveski de los *Demonios* de Dostoievski.

En *Savva* son los propios personajes los que se erigen como verdaderos portavoces de las ideas religiosas en un auténtico foro discursivo donde precisamente es la confrontación de éstas el eje central del dilema trágico. Cada uno de ellos representa una corriente del pensamiento contemporáneo a Andreiev. Algunos críticos como Chirva (1989: 3-43), de manera similar hacen hincapié en esa galería de personas que en su opinión “se encuentran en distintas etapas del camino desde la conciencia tradicional patriarcal hacia el pensamiento revolucionario de una nueva época”: unos aferrándose a la religión; otros, como en la época de edad medieval, protestando dentro de los límites de distintas formas de conciencia religiosa; a los que se suman aquellos que no creen en nada. De tal manera aprovecha el autor la puesta en escena para ofrecer al espectador todo un abanico o espectro de ideas que transitan la sociedad de su tiempo, en las que tienen lugar por supuesto aquellas que hunden sus raíces en la tradición clásica.

El pueblo como personaje grupal (*hombre-masa*), encarna el éxtasis religioso, el instinto colectivo de la violencia que tan bien describiría uno de sus grandes amigos: Gorki. De este aspecto se ha hecho eco parte de la crítica ha destacado en *Savva* su dimensión política. Así Bugrov (1991:14) enfatiza el papel de la protesta social contra el mundo de propietarios. En su opinión, Andréiev pretendía: “ofrecer una síntesis del rebelde espíritu ruso en sus diversas manifestaciones”.

La doctrina de Savva es asimismo contraria a la idea cristiana de la *no violencia* encarnada en Lipa y en Zar Irod, siguen siendo creyentes, para quienes Dios no es un mito, sino un ser vivo, capaz de escuchar y perdonar, es la única luz en las tinieblas.

Zar Irod, es el representante del sentido cristiano popular, como uno más de los feligreses acude al monasterio a ver el icono. Su confrontación dialéctica con Savva en el acto II le convierte en uno de sus grandes antagonistas. A pesar de que también se muestra crítico con la religiosidad oficial, ejemplifica una actitud opuesta a la del protagonista. Trata de expiar su culpa por haber matado involuntariamente a su hijo, para ello también ha buscado la redención en el fuego (como elemento purificador de su alma), por eso se ha quemado la mano con la que cometió el homicidio. Su sufrimiento no es aplacado por este castigo que se infringió a sí mismo.

ZAR IROD.- ...Mi dolor resiste al *fuego*; mi dolor es más ardiente que el *fuego* (II, 65).

Sin embargo ese dolor es el que le ha llevado a conocer la verdad. Cree en la figura de Cristo, que es el ejemplo del sacrificio y dolor. Una vez que fue sometido a la tortura y crucifixión, llegó a comprender el enigma de la vida. El fuego puede extinguirse con el tiempo, el dolor perdura, sufrimiento que es mejor sobrellevar en la soledad. Le advierte a Savva

“...Si tienes alguna pena, no acudas con ella ante la gente”.(II, 69)

Lipa (la hermana de Savva) es otro de los personajes importantes en el drama, representa el fanatismo religioso y los valores más conservadores. En sus intervenciones en el acto I, se muestra como mediatizada por el miedo, el miedo al sufrimiento de los hombres, y de sus angustias, ante lo que reza con ahínco. Por supuesto queda atemorizada ante los planes de su hermano. Incluso llegando a descubrir “modus operandi” del atentado en el acto III, lo confiesa a Savva e intenta persuadir a su hermano de la locura de su plan. A pesar de que ella pudiera albergar cierta justificación en los atentados de los anarquistas cuando se realizan contra personas que no son ejemplares, amenaza a su hermano de que si consuma su plan, ella lo asesinaría a él, y le anticipa su muerte a manos de la multitud. En el acto final cuando cree que se ha obrado el milagro, el novicio trata de llevarse al bosque a Savva, para que no lo maten, pero Lipa, considera que debe ser castigado, al que considera enemigo del género humano.

Ambos son víctimas de la política religiosa oficial encarnada en el monje gordo - símbolo de la religiosidad oficial, con su creencia en la *taumaturgia*. Emplea trucos para mantener la creencia supersticiosa en los poderes divinos. Sirve de soporte ideológico de la monarquía. En definitiva es representante de la falsa religión.

Por otro lado, el personaje de Speranski, parece ser una alusión al pensamiento coincidente de Fedor Sologub (1991) y otros simbolistas, en el que se denuncia la necrofilia literaria, con su gusto por lo trascendental asociado con la pervivencia en el más allá, con la muerte, atracción por los muertos que le parecen vivos, existentes, una especie de la evasión o escape de la realidad y su traslación a un mundo irreal.

“SPERANSKII.- Los muertos no pasan pena; están tranquilos. Saben la verdad.”(II, 67)

Otro de los vértices de esa confrontación ideológica lo constituye *Kondrati*, (un maduro novicio) que pertenece a una secta gnóstica (de las muchas que existían en Rusia en aquella época). Es el símbolo del fuego del infierno. Cree en la existencia del Diablo, el cual se le presenta en todas partes. En cierta medida comparte pensamiento filosófico con Speranski. Todo lo malo es obra del Diablo. Encuentra toda explicación metafísica en el concepto del mal.

“KONDRATII.-...Nosotros, Savva Yegorovich, no tenemos Dios, tenemos diablo...” (II, 75)

En esa condición de personaje negativo se llega a convertir en el cómplice de Savva para el atentado. Incluso en su faceta reveladora es capaz de anticipar la muerte del protagonista de manera simbólica:

“KONDRATII.- Una mariposa...se le había posado. De esas que llaman “cabezas de muerto”...y vuelan por las noches...» y vuelan por las noches. Pero ¿qué le pasa?
SAVVA.- (*Estremeciéndose, hablando alto*) ¡Déjame!
KONDRATII.- ¿Lo asusté?” (II, 72-73)

Finalmente lo traiciona, desvelando el plan al superior del monasterio.

Un significado especial es dado por Andréiev al hermano del protagonista: *Tiuja*. Al contrario que Kondratii, es relativista, no cree ni en Dios y en Diablo, tampoco en el superhombre (todos los hombres son iguales en su miseria, no tienen rostros, sino

hocicos), es un Gorgias ruso, la realidad es un absurdo que solo mueve a risa, y a la que tiene miedo. Precisamente la risa tras la muerte de sus personajes principales suele ser un motivo frecuente en toda la obra de Andréiev y particularmente en la dramática.

“TIUJA.- (*Resoplando*) ¡Oh y qué rostro...tan cómico! (*Se echa a reír*) ¡Vaya rostro”⁵⁸! (II, 97)

El mismo Andréiev enfatizaba que en Savva para él lo más importante es el aspecto filosófico común, que lo importante aquí no es el llamamiento a la anarquía, sino lo trágico de la vida, la melancolía por lo puro, el misterio de la muerte. Desde este punto de vista Andréiev aportaba un significado principal al hermano de Savva, Tiuja, que siempre se está burlando de él, es un personaje- máscara, el personaje- metáfora. El mundo le rodea a Tiuja es el reino de caos, donde no hay gente, sino muchos morros muy divertidos. El mundo le rodea a Tiuja es el reino de caos, donde no hay gente, sino muchos morros muy divertidos. Desde un prisma más político la silenciosa risa de Tiuja ha sido interpretada como “*símbolo del estado oprimido primogénito*” (Bugrov, 1991:15) contra la cual nada puede hacer Savva en su intento de cambiar el sentido de su vida. Contra la silenciosa risa de Tiuja- que es el símbolo del estado oprimido primogénito- se rompen todos los intentos de Savva de cambiar la vida. La crítica reflexión andreieviana no aportaba las recetas para salvar la humanidad, pero con una gran fuerza artística pegaba el terrible y feo mundo de violación y engaño. Por su estado continuo de embriaguez y su cualidad profética, Tiuja comparte muchos rasgos que lo asemeja a otro personaje de la mitología greco-latina, Sileno, dios menor encargado de la educación de Dioniso, en cuyo cortejo suele aparecer rodeado de ninfas y sátiros. Es en este contexto nos topamos con otro de los personajes el Novicio. Éste representa pura religión dionisiaca, claramente asociada a Pan, Fauno, personaje idílico relacionado con la filosofía pampsique con su amor hacia la Naturaleza, la belleza y armonía de este mundo frente a los contrastes y conflictos sociales.

Esta asociación con personajes míticos del bosque igualmente planea en el acto II, cuando Savva se reúne con un novicio, cerca de paraje natural cerca del monasterio.

⁵⁸ El término “*рожа*” traducido por “rostro” resulta más neutro y adolece de la connotación bestial o animal que sí recoge la palabra rusa, más próxima a una facción no humana, posiblemente provista de hocico.

“NOVICIO.- El otro día me cogió en el bosque gritando: “¡Jo, jo!”, y me dijo: ¡Ah! Eres un sátiro, un caprípedo!” (II, 64)

4.2.2. CONFLICTOS INTERNOS

4.2.2. 1. Conflictos internos metafísicos.

En lo que se refiere al conflicto interior es posible establecer paralelismos entre Andréiev y Eurípides. El poeta griego penetra en las angustias del alma devorada por la pasión, esta pasión choca con la sociedad, con las normas morales, con su propio instinto (el amor de Fedra, el resentimiento de Medea, el frenesí religioso de las bacantes) al igual que reconocemos en personajes andreivianos como Iekaterina Ivanovna, Anfisa o Elena Petrovna, la esposa del profesor Storitsin.

En Eurípides encontramos el *teatro de las ideas*, el desasosiego y la angustia vital, las pasiones son fuerzas irracionales que con frecuencia provocan conflictos. Es un teatro de pasiones, la contraposición entre lo racional e irracional. En Eurípides encontramos la expresión de los *sentimientos anímicos*. A través del análisis de la pasión, Eurípides profundiza en el análisis del alma humana. Alsina (1967: 482) distingue en Eurípides los siguientes rasgos: un tratamiento realista del mito que pone en relieve las incongruencia de los personajes trágicos en los que se plasma desde una perspectiva cínica detalles más humanos: ambiciones, cobardía. Predomina un ambiente realista en sus tragedias (problemas íntimos del hogar), y quizás lo más destacado (relaciona con Andréiev) presenta *un estudio psicológico* de la conducta humana, poniendo énfasis en sus flaquezas; es un teatro rico en antítesis. Por su parte Andréiev para expresar artísticamente el *alma*, su idea debe sustentarse en la materia, para lo que utilizan dos procedimientos: la depuración y aquilatamiento de medios expresivos, incluso forzando su sintaxis y sus relaciones semánticas; y la prolijidad o acumulación en la obra dramática de símbolos y lenguajes. Si bien la grandeza y caída del héroe están presentes en los tres trágicos, sin duda Eurípides añade la grandilocuencia a la retórica (a Andréiev

siempre se le acusó de la artificialidad de sus textos) y el gusto de la sangre y la violencia (muy similar se muestra Andréiev).

En palabras de su gran amigo Gorki (2009:156): “Andréiev...veía al ser humano indigente, trezado por las contradicciones irreconciliables del instinto y el intelecto, privado para siempre de la posibilidad de alcanzar la armonía interior”.

a) *La caída moral como fusión con el caos: Océano [Океан] de 1911.*

Océano es subtitulada explícitamente como tragedia y lo es en el sentido clásico de término, por cuanto pretende provocar en el espectador un proceso de catarsis o redención que cuestione la actuación de su personaje principal Jaggard que se cree más allá de toda moralidad. De acuerdo con la doctrina del pampsiquismo, cada uno de los elementos del entorno natural contrapuestos al mundo civilizado, posee alma. Debido a este procedimiento la interacción entre el hombre y la naturaleza se dramatiza. El pampsiquismo le permite al dramaturgo, al igual que en el teatro clásico, introducir en la narración como personajes grandes poderes de la naturaleza, debido a que la acción dramática se torna cosmológica. La figura central es tomada de la mitología griega.

El Océano se convierte en personaje que habla mediante el lenguaje de las olas y el viento, así como mediante el habla humana en su hipóstasis antropomorfa. Incluso los edificios se personifican en la indicación textual al principio del cuadro segundo:

“El decrepito castillo tiembla bajo el embate de las olas y responde a la tempestad con el crujir de sus estucos...Rezonga y gruñe como una vieja.” (II,427)

Es precisamente en este pampsiquismo sobre todo donde reside su concepción de lo trágico, en la transmisión de los sufrimientos estrictamente intelectuales, no dependientes necesariamente de la “acción exterior”, es decir en la transmisión de todo aquello, que se piensa de sí mismo, que constantemente rodea e influye en la voluntad del hombre, sin encontrar su manifestación en una cadena de determinados factores y acciones. El acento se traslada a la conciencia del hombre dividida en dos, contradictoria

y revoltosa, o más precisamente en su subconsciente, en los sufrimientos de la personalidad, sometida en un análisis interno de sí misma; de otro lado la relación entre hombre y naturaleza animada. Es esta obra, por tanto, uno de los ejemplos más notables de lo trágico que anida en el hombre al no saber hacer frente a las fuerzas oscuras del instinto que emanan de las profundidades de su propia alma y comete un asesinato atroz por los celos.

El conflicto interno tiene su desarrollo en las relaciones entre el pirata Jaggard y el Océano por un lado y Jaggard y el abate por otro, por lo cual el drama que obtiene una dimensión pampsíquica del combate espiritual por el alma del hombre. El protagonista se deja llevar por el camino de la perdición del mal moral (la llamada de Océano lo atrae hacia lo caótico y la destrucción), o por el camino de la salvación (el amor de Mariette le posibilita una nueva vida). El “hijo del Océano”, es decir, de los instintos, movido por la ley del libre albedrío y del ego o la voluntad exagerados como valor absoluto, tras derramar mares de sangre experimenta dudas (le afecta inconscientemente el hombre que llora antes de morir, está casi obsesionado con esta imagen que aparece en su mente), Jaggard se incorpora a la vida comunitaria de la gente de la ribera y encuentra en el abate a otro padre. Su mundo interior se convierte en el campo de batalla entre el bien y el mal, lo cual constituye el núcleo del drama pampsique. Como queda patente en el más corto de sus cuadros el cuatro en el encuentro entre Jaggard y el desconocido:

“¿De dónde vienen esas voces que me inquietan y pueblan mi alma de fantasmas tétricos y nada me dicen? ¿y de dónde viene esta noche? ¿Y de dónde mi pesar? ¿Y es usted quien suspira, señor, o que en su voz palpita el suspiro del Océano?”. (II, 438)

La relación entre los hombres, hijos de la tierra, y el Caos es el tema nuclear de la tragedia el *Océano*. De acuerdo con la cosmología hermética, el Océano viene representado como naturaleza primigenia húmeda con su “clamor profundo”, el habla desarticulada e ininteligible en contraposición al Logos de la Creación. Símbolo de todo lo caótico, inmoral y violento, el Océano viene acompañado en las acotaciones de la imagen fantasmagórica de una ciudad devastada por el pillaje, los incendios y la violencia, obra del pirata Jaggard, Hijo del Océano y la tierra. El intento de Jaggard de

integrarse en la comunidad humana después de su casamiento con Mariette, hija de un cura luterano, una joven guapa e inteligente, fracasa. Su naturaleza consustancial a la libertad ilimitada, busca liberación de las cadenas de la responsabilidad y del amor.

El misterioso encuentro con el Padre Océano despierta en el alma de Jaggard *el ansia de violencia* incontrolada que le lleva al asesinato por celos a Felipe, ex novio de Mariette. Tanto él como su compañero el marinero Jorre rechazan la norma moral que rige la vida de la gente costera y al final de la obra abandonan el poblado a favor de la unión con el espíritu del Océano:

“Vamos a buscar los confines del mundo, tierras desconocidas, maravillas aún por descubrir. Y por la noches nos cantará el padre Océano, Mariette” (II, 469).

En la narrativa de Andréiev a Jaggard le corresponde una serie de dobles, personas como él, movidos por lo irracional, caótico e impulsivo⁵⁹. La amoralidad de Jaggard, frente al Abate, representante de la autoridad religiosa de la comunidad desemboca en una serie de muertes violentas.

El pampsiquismo, por tanto, está estrechamente ligado con la metafísica del autor que podríamos llamar dualismo gnóstico, porque refleja la eterna lucha entre el Bien y el Mal, desembocada en el conflicto entre las fuerzas desordenadas e incontrolables de la Naturaleza que simbolizan el Caos preexistencial (el Océano), y las Leyes de organización social, las leyes humanas y cristianas (el abate).

⁵⁹ En el relato titulado *Abismo* (1902), el hombre sucumbe ante la fatalidad e irracionalidad del abismo. La personificación del mal –el abismo– hace transformar a Niemovetski en un endemoniado, capaz de violar a su prometida después de que ella había sido violada por tres desconocidos. El relato acaba con el siguiente pasaje: “*Por un momento, un horror refulgente, ígneo, iluminó la mente, abriendo ante él un negro abismo. Y aquel negro abismo se lo tragó*” (Trad., Cansinos-Assens: I: 1114). El principal conflicto de esta tragedia es la antinomia entre el abismo y el hombre. El elemento se apodera de la tierra y del alma de los hombres que se sienten igual que una astilla perdida y solitaria en la inmensidad. La personificación de la esencia oceánica, Jaggard en *Océano*, necesita unirse con la tormenta, con la impredecible fuerza de la naturaleza para solventar la ruptura entre lo personal y lo universal. Algo parecido ocurre en el relato el *Vuelo*. El hombre siente poderosa necesidad de unión con un espacio infinito, pero a costa de sacrificar su vida y la felicidad de su mujer. Este texto, seguramente reminiscencia del mito griego de Ícaro, trata del deseo de superar la gravedad y la muerte y acercarse a lo absoluto y lo infinito. El protagonista, Yuri Mijáilovich Pushkariov, es piloto que, navegando por el cielo, descubre una “inefable felicidad, luminosa y dorada” y decide no volver a la tierra. Tratando de integrarse a la vida inmortal y silenciosa de la Naturaleza, se imagina como un “astro humano”, una ola del océano celeste.

En el conflicto entre los paradigmas que implican los personajes simbólicos de esta tragedia (los que representan el mar y los de la tierra) es apreciable la influencia de la filosofía de Nietzsche y Schopenhauer como señala acertadamente Alexander Kaun (1924: 294-302), otro de sus grandes estudiosos. Jaggard –en su opinión– representa la idea de “superhombre”, cuya voluntad de poder está más allá del bien y del mal. Por eso no cede ante sus impulsos y acaba asesinando. En este sentido siguiendo a Nietzsche se presentaría un dualismo en la moralidad, la moralidad de los señores (*moralidad pagana*) encarnada en la figura de Jaggard, que conforme a esa voluntad de poder y de dominio, impone sus valores frente a las valoraciones del esclavo, que niega la vida que se basa en la impotencia, el pesimismo, la desconfianza y el miedo (*la moral del cristianismo*) que queda representada por la figura del Abate.

b) El alma se enfrenta al Caos y el mal moral. Máscaras Negras [Чёрные маски] de 1908

Posiblemente *Máscaras Negras* sea una de sus más grandes y complejas obras dramáticas. El conflicto trágico interno corresponde al principio hermético del teatro *pampsique* sobre las fuerzas internas del *microcosmos* (que representan el mundo interior del hombre) de acuerdo con la ley de correspondencia vinculadas a las potencias del bien o a las potencias del mal moral: el magnetismo de la dimensión cosmológica del *macrocosmos*, en el marco del uso las imágenes espaciales, que comentamos en el capítulo anterior.

Andréiev centra su argumento en una fiesta de *máscaras* en un castillo organizada por un noble italiano, el Duque Lorenzo di Spadaro. El protagonista va sufriendo un angustioso trauma psíquico al comprobar el desdoblamiento de su personalidad y no poder distinguir su yo verdadero de su yo ficticio. Al final muere entre las llamas que se propagan por el castillo matando a su doble que es él mismo. Al concentrar el dilema trágico en las tensiones interiores del alma humana, recuerda a las tragedias de Eurípides.

En esta obra alegórica estamos ante el combate entre la luz y las tinieblas, pero ya en el espacio del alma humana identificada con el castillo del conde Lorenzo di Spadaro. El combate se desenvuelve en medio de un baile de máscaras: la luz divina de su alma se opone a las partes defectuosas, pervertidas y demoníacas, personificadas en la *Máscara roja con sierpe*, la Máscaras de la *Mentira* y la *Máscara de un Monstruo deforme de múltiples manos* respectivamente *el corazón, las cualidades del alma y los pensamientos* del conde Lorenzo. Durante el combate Lorenzo el Nuevo mata al Lorenzo el Viejo o Malo, pero no puede salvar su alma porque su espacio ya está invadido por las Máscaras Negras, "partículas reanimadas de la Oscuridad", unos seres deformes y horrorosos, engendros del Caos y de la Noche y del frío, "harapientas y negras de arriba abajo, semejantes, ya a orangutanes, ya a monstruosos insectos, que de noche entran por las ventanas". Invadiendo el castillo del conde en busca del calor, estos elementos del Negro Caos apagan toda luz:

"Mirad: siempre que uno de ellos llega, apágase el fuego; lo devoran, lo apagan con sus negros cuerpos" (II, 161).

Desesperado, Lorenzo invoca a Dios, dueño del Cielo y de la Tierra, identificado con el Fuego:

"Sus ojos; sus radiantes cabellos manojos de radiante sombra, su voz chismorreando de llama voraz que desgasta la piedra: su carita divina es luz y llama, y resplandor radiante e infinito" (II, 173).

Acudiendo a la llamada, el Fuego aparece en medio del baile, destruyendo las máscaras del Caos:

"Llévalo todo el fuego. Por la rota ventana y por las desencajadas puertas, entre negros torbellinos de humo, déjense ver las Máscaras Negras. Véceles hacer desesperados esfuerzos por pasar adentro, y luchar en silencio y a brazo partido por el fuego, que las envuelve. Una y otra vez, retroceden, retorciéndose de dolor" (II, 174)".

El drama alegórico *Las máscaras negras* es en el fondo una alegoría del alma del individuo, representada en esta obra simbólica⁶⁰ en forma muy plástica, en uso del espacio interior identificándola con el castillo del conde Lorenzo. Sus habitantes y visitantes simbolizan a su vez las emociones positivas o negativas, amenazadas por los elementos del Caos, principios de la antimateria. En la obra triunfa el bien, la capacidad de Lorenzo de expulsar el mal de su alma, apoderarse de su naturaleza e invocar la Luz, principio universal que acaba con el Mal y con el Caos. Lorenzo es un carácter trágico, sacrifica su vida por el triunfo del bien.

4.2.2.2. *Conflictos internos reales*

Quizás de los aspectos más novedosos resida precisamente en la exploración del alma humana que hace Andréiev en los tipos de conflictos dramáticos, que no es sino el descubrimiento del mundo de ideas en la conciencia del hombre moderno. El hombre actual –nos dice–, y en consecuencia el héroe trágico de la escena finisecular por extensión –añadiríamos–, está atenazado por su intelectualidad y psicología (*Cartas sobre el Teatro*). En el siguiente bloque exploraremos cómo Andréiev pone en escena la fuerte crisis interna que sufre el hombre de su tiempo, aquejado por pérdida de identidad, sensación de soledad extrema o la pérdida de los valores humanísticos a favor de la fría y calculadora racionalidad.

⁶⁰ El sistema de símbolos en esta obra es plural, según Bugrov comenta que la doble personalidad del alma está expresada en la lucha del joven duque de buen corazón con su segundo “yo”, con un Lorenzo mejorado, que se dio cuenta que todos incluso él llevan máscaras. Las máscaras feas coloridas aparecen en la fiesta del baile en vez de los invitados- son los personificados pensamientos mentirosos y pasiones más inferiores en el alma del humano; y las máscaras negras son los que vienen sin invitación y personifican el caos y locura, que no pueden ser apoderados por ninguna voluntad. El drama está construido en el contraste clásico entre la luz y oscuridad, entre lo divino y lo satánico. Al principio, el castillo está bien iluminado y Lorenzo espera a sus invitados, e incluso en su alma no hay lugar para las reflexiones oscuras. Pero el reino armónico de luz muere, cuando se cuestiona el origen noble del duque y su amabilidad en relación a los criados. El alma de Lorenzo se convierte en una arena de lucha entre la maldad y la bondad, luz y oscuridad; le parece que al castillo no vinieron aquellos a los que él invitó, que igual que la gente sus palabras y sonidos se pusieron las máscaras también.

a) Crisis de pensamiento: *El Pensamiento* [Мысль] de 1914

En nuestra opinión *El pensamiento* constituye un pequeño regalo literario. En su proceso creativo en experimentación, la obra ratifica los principios de su teatro pampsique, atenuando su alegorismo, traslada el foco de su intensidad dramática en el puro *intelecto* como paradigma de lo trágico.

Escrita a partir del relato homónimo del propio escritor y basada en el mismo suceso que el *Océano*, el asesinato por celos. *El Pensamiento* es la tragedia de un científico el Dr. Kerzhentsev, quien enamorado de la mujer de su amigo (un escritor mediocre), concienzudamente planifica y ejecuta su asesinato. Quiere mostrarse a sí mismo, la fuerza de su intelecto pretendiendo salir impune del crimen y conquistar a su amada, para ello decide fingir estar loco. Su inteligencia incapaz de controlar y comprender sus impulsos instintivo-sensitivos propicia que finalmente acabe como un demente. El protagonista adora su pensamiento y cuando este pensamiento se criminaliza, lo engaña y lleva a la ruina.

En la ardua pugna entre razón e instinto son perfectamente reconocibles las influencias nietzchianas (Bugrov, 1991; Kaun, 1924) El planteamiento del intelecto como comprensión de la verdad del alma, se diferencia sustancialmente del desarrollado por el astrónomo Ternovski en *Hacia las estrellas* (1905), marcadamente más neoplatónico con la presencia de un Alma Universal, como alegato a la inmortalidad. Aquí la arrogancia del protagonista le empuja a querer sortear el magnetismo instintivo, pretendiendo controlar su propia capacidad cognoscitiva.

“KERFENZEFF.-...Mi pensamiento me obedece como una espada...Entre todo lo asombroso e inconcebible de la vida, nada más maravilloso que el pensamiento humano. Lleva en sí un elemento divino, es la garantía de la inmortalidad, una fuerza que no tiene límites...” (Semprún, 37-38)

Lo trágico en esta obra radica en el desconocimiento de la naturaleza de la propia alma, el pensamiento, la razón personificada en serpiente traiciona al protagonista.

La maestría del autor radica tanto en la trama como fundamentalmente en el desenlace de la obra. Éste nos resulta abierto, parece como si dejase que el espectador llegue a su propia conclusión: ¿hasta qué punto él estaba cuerdo o no cuando cometió el asesinato?

b) *Crisis de identidad: Ekaterina Ivanovna [Екатерина Ивановна] de 1912*

El drama empieza con los disparos fallidos por parte de *Georgii Stibeliev* -un diputado de congreso que aparentemente muestra una solidaria preocupación hacia los demás- sobre su esposa: Ekaterina, la heroína de la trama: una mujer inteligente y educada, procedente de una familia rica. *Georgii* (o *Goria*) tiene el convencimiento infundado de que su esposa le ha traicionado con otro hombre. Este incidente (que bien podría ser el final de un drama naturalista) es realmente el desencadenante del conflicto del drama, porque esos disparos sin haber rozado el cuerpo de la heroína, han hecho mella mortalmente en su alma.

Lo fundamental para Andréiev, como en el antiguo teatro de Eurípides es el carácter de su heroína: la crisis que se va gestando en su interior. En su caracterización semántica, Andréiev parte de planteamientos filosóficos próximos al Neoplatonismo, y refleja mediante sus personajes los conflictos anímicos del ser humano, que se mueve entre dos dimensiones metafísicas extremas: la realidad inferior y la superior. Esto es, la obra se desarrolla sobre la base de la doctrina neoplatónica de Andreiev. Conviene precisar, que ese soporte doctrinal no está exento claramente de simbolismo: un simbolismo neoplatónico. Desde este prisma, Andréiev introduce en el texto el motivo de la naturaleza superior del alma. En este caso centrado en su protagonista, un alma femenina pura, se asocia con algo sublime y hermoso, por eso el marido Ekaterina Ivanovna en una conversación con ella la compara con el *pájaro*, que es todo un símbolo:

“Sabes cuando yo vi sus manos hoy, pensé de nuevo como lo había pensado antes, que notes las manos del hombre eran alas.
¿Y tú sigues volando en tus sueños? (II, 515)

Ella misma en las acotaciones del autor se identifica con un pájaro en vuelo:

“Sus movimientos son siempre inesperados y se parecen a un despligue o a una danza interrumpida”.(II, 518)

Por tanto, Ekaterina Ivanovna sufre no sólo desde el resentimiento que le provoca el hecho de que un ser querido haya atentado contra su vida, esto es, no tanto le duele la culpabilidad de su marido, como un agente externo causante; sino que, en realidad, lo que le angustia sobremanera es la consecuencia: su marido con sus dudas ha mancillado la percepción que ella misma siempre había tenido sobre su propia fidelidad y pureza. Su esquema ético personal se acaba de desmoronar, pues su esposo se ha permitido pensar que ella podría haberlo engañado en un arrebato de pasión con otra persona, para su repulsivo asombro con una persona tan insignificante y patética como Mentikov. Ambos cónyuges habían compartido siempre la consideración de que el nauseabundo Mentikov era la personificación de la naturaleza más baja del ser humano. Para Goría el grado de su mezquindad se asocia con el grado de su animalidad según el principio de alejamiento del principio ideal, que rige el alma de una persona. Mentikov es una criatura tan miserable a ojos de Goría, que lo visualiza como un insecto dañino, parásito que se introduce en el cuerpo humano para infectarle la enfermedad:

“Le dejan arrastrarse, él se arrastra, y si no le dejan – él se irá hacia el otro lado. Y él siempre existe, siempre busca y siempre está preparado: uno puede infectarse de él en el tren”. (II, 534)

De ahí que la sola idea de que el marido de Ekaterina Ivanovna pueda haber llegado a la conclusión de una posible relación extramatrimonial de su mujer con individuo de tal calaña, sumerge el alma de la heroína en una profunda desesperación y angustia. En su interior dos fuerzas psíquicas colisionan. Un sombra de inquietud hostiga su alma al sentirla envenenada con un pensamiento nuevo e inoculado de efecto devastador. Por primera vez, siente atacada la sólida entereza que blindaba la consideración hacia sí misma como una mujer, una persona de honor, para la cual la integridad y pureza en el matrimonio es el principal criterio de pertenencia a la raza humana, y el cuidado de los niños es un ideal de la maternidad.

La tensión aumenta en la segunda parte como consecuencia del desarrollo de los sucesos. Al irse de la casa de su suegra y al quedarse sola, con el amargo resentimiento hacia su marido, Ekaterina Ivanovna comete adulterio con Mentikov, el conformista cobarde, miserable y ruin personaje que sólo intenta buscarse un sitio en el ambiente cultural de la sociedad. Se queda embarazada de él que acaba en un aborto.

Sin embargo esta concatenación de hechos es anecdótica para el dramaturgo, que simplemente la relega fuera del escenario, ya que lo más importante para él no es la parte externa de lo sucedido, sino las preocupaciones interiores de la heroína principal, que se vierten en los diálogos y monólogos de los personajes. Cuando el autor de nuevo después de los acontecimientos mencionados muestra a Ekaterina Ivanovna en el escenario, la intriga externa de manera efímera y transitoria da paso de inmediato a un conflicto interno, al que Andréiev nos aboca, incitándonos a la comprensión de su carácter y naturaleza.

La acción del segundo acto se desarrolla en la granja de la madre de Ekaterina Ivanovna en la región de Oriol. El espectador se encuentra a la protagonista en un momento en el que ella, experimentando una crisis interna, se encuentra en un estado de agonía. La sola sospecha de su marido de una posible traición suya ha provocado en ella un impacto lesivo en su alma, una caída moral, en su inmaculada integridad como persona. Su condición natural idílica se tambalea y en su espíritu intranquilo se siente poseída por la venganza hacia su marido por haberla intimidado y ofendido. Ekaterina representa el ego del sufrimiento. Ella abiertamente y sin ambigüedades dice a Mentikov sobre su marido:

“Él me ha envenenado. Él se atrevió a sospechar de que yo era su amante ... Bueno, y así, de modo que ésta sea la verdad, así que soy su amante - ¿está satisfecho?” (II, 532)

Sin embargo, de pronto Ekaterina Ivanovna cambia radicalmente su actitud hacia lo sucedido, dejando de culpar a su marido y asumiendo toda la responsabilidad de lo que había sucedido. El cuerpo de la heroína no estaba dañado por las balas, pero las sospechas de su marido han matado su alma.

La duda se apodera de ella: la incertidumbre sobre si realmente es quien creía ser. Así titubea su interior: tal vez la mujer decente que presuponía era sólo una fachada, pero quizás en realidad soy igual de viciosa, engañosa y lujuriosa como muchas otras por su condición de sexo. Esto explica que en su comportamiento se produzca un cambio a priori imperceptible, pero que paulatinamente empieza a manifestarse. Progresivamente se va manifestando en el cambio de detalles externos del comportamiento, en la forma de andar, que empieza a ser insegura, inestable. En este sentido Andréiev parece reproducir el mismo tipo de carácter que Dostoievski había plasmado en la imagen de Nastasi Filippovny (en novela *El idiota*), más concretamente el tipo sufridor de la inocencia maltratada; no obstante con la diferencia de que Ekaterina bajo las circunstancias antes expuestas de haber traspasado la línea de lo moralmente aceptable, acaba convirtiéndose en una mujer degradada. Al igual que Dostoievski, Andréiev visualiza el alma como una sustancia ideal e introduce este concepto en el subconsciente de la heroína.

La pérdida del ideal se percibe como una pérdida de *identidad*, pérdida de sí mismo, y por lo tanto del sentido de la vida. La conversación entre el marido y la mujer, en la que se trata sobre la naturaleza humana, sobre la permisividad, juega un papel importante en el desarrollo de la escena interior y la aclaración del infierno que sucede en el alma de Ekaterina Ivanovna. Las motivaciones psicológicas dan paso a la ontología. Traspasar esa línea, sucumbiendo al impulso fugaz significa para la heroína dejar de sentirse una persona, y este sentimiento equivale a la pérdida de apariencia humana, que horroriza a Ekaterina Ivanovna, y que admite ante su marido que ella tiene miedo de sí misma, del pensamiento sobre la corrupción de su naturaleza:

“Tengo miedo de mí misma! Pienso sobre mí misma: si yo he podido hacerlo... no, espera:- que eso es lo que yo no puedo”. (II, 528)

La duda se convierte en confianza y Ekaterina Ivanovna pone sobre sí misma un estigma infame, sin dejar de dudar sobre su verdadera personalidad (la pureza de su alma). El autor lo expresa mediante diversas entonaciones interrogativas en su replica:

“Por lo tanto, soy capaz de todo. ¿Por qué estás en silencio, Goria: ¿Cree que eso es cierto?” (II, 511)

En las anotaciones relacionadas con la característica de la actuación de la heroína aparece la representación del abismo, que en el simbolismo de Andreev significa la caída moral:

“Mira, Goría: (*Plántase delante de él, echando las manos hacia atrás, estirándose como para poder volar o caer en un precipicio*)”.(II, 516)

La semántica de caída al abismo en los actos posteriores no desaparece:

“Fuera de la ventana, está el abismo. Sí, sí, es terrible, es terrible! (*Cierra los ojos con las palmas de las manos y dando los pasos desiguales, vacilando, se mueve lentamente hacia la ventana. Koromyslov da un paso hacia ella, pero se detiene y observa poniendo ambas manos en el pecho sin saberlo*)” (II, 523)

La repetición de la imagen del abismo y la consecuente caída al abismo en el subconsciente de la heroína en la parte final de la obra indica que la creencia en su propia depravación no desaparece, sino al contrario crece, convirtiéndose en un verdadero deseo de suicidarse por no poder soportar la convicción que se apoderó de su alma:

“y que pasaría si corriera y me diera con la cabeza en el cristal, donde caería?
KOROMYSLOV. En la calle.
EKATERINA IVANOVNA: Cuerpo sin vida? Mira! (*Levanta los brazos y se estira como si fuera para el vuelo - pero no está en esta posición hay una exageración y artificialidad*)”.(II, 513)

El artista presente en el episodio trata de persuadirla:

“la ventana y el abismo - todo son tonterías, el teatro, el cinematógrafo - ¿verdad? Lo real es que usted tiene que tomar las riendas, y yo fuertemente le pido, simplemente exijo”.(II, 513)

En un intento de entender lo que pasó, y sintiéndose culpable, Goría con palabras dulces trata de recordar a su mujer lo que siempre significó para él la criatura más pura y cariñosa, calificándola como “*mi tranquila luz o mi querida paloma*” y como respuesta a

su cariño Ekaterina Ivanovna, se sienta al piano y toca el tema favorito de su juventud, cuando eran novios. Ekaterina ejecuta los sonidos de piano lejano y suave. En el momento de la escena de la interpretación musical se muestra llena la luz de la luna. Genéticamente relacionado con la forma en que la diosa de la luna Artemisa, la patrona de las vírgenes castas, luz de la luna que se suma a la sensación de armonía perdida y recién descubierta, que destruye la apariencia Mentikov incapaz de sentimientos finos y sublimes.

La constatación del hecho de la caída y la conciencia sobre la corrupción de la naturaleza del alma (que proviene de esta caída), como una realidad ontológica causa un daño irreparable en la psique de la heroína. Como consecuencia de ello, de acuerdo con la intención del autor, en los actos posteriores la heroína comienza a interpretar un papel de una mujer fácil, impropio e incongruente con la vida que había siempre llevado. Por un lado, sintiendo su impureza, la heroína reprime los sentimientos apasionados de su marido, diciéndole que no podrán reanudar la relación antes de un año. A pesar de esa condición que le exige, ella de pronto y como si fuera en contra de la voluntad del instinto fugaz se lanza en sus brazos, comenzando a detectar en su marido una inusual pasión hacia ella:

"Aquí estoy de pie, y querría ... lanzarme sobre ti - abrazarte y ahogarte... y ¡Goria! (*Greogrii Dmitievich base hacia ella y la abraza fuerte. Besos prolongados* " (II, 518)

Tal comportamiento con los otros hombres da lugar a la percepción de los demás un contraste entre su aspecto familiar y un nuevo alter ego:

"Soy una persona que ha visto mucho en la vida, pero incluso a mí a vecesme cuesta mirarte. Qué es lo que le sucede a usted, no puedo comprenderlo, le miro y me pierdo". (II, 519)

Al poner en el centro de la narración el drama emocional de la heroína, Andréiev no pierde de vista lo que está pasando con su marido. El marido sospecha sobre los problemas emocionales de Ekaterina Ivanovna y se culpa a sí mismo. Para aclarar su

estado espiritual se expresa en conversaciones continuas con Koromyslov, donde la imagen del alma, del mundo interior se convierte en el tema de conversación de nuevo:

“Todo ha muerto, Pavel, todo está perdido! La forma de vida como si se hubiera quedado: la granja está allí, los niños, finalmente mi trabajo... hoy hemos vestido a los niños con los trajes nuevos, pero, al echar una mirada al interior -, hermano, horror! ¿Qué hago, Pavel, ¿qué hacer?” (II, 521)

Como en una tragedia griega, en la víspera de la crisis uno de los personajes tiene la iluminación (un proceso que podríamos catalogar de *anagnórisis*). En este caso, según la idea del autor, en relación al reconocimiento de su propia culpabilidad en el sufrimiento de otra persona. Él se defiende de su conciencia, que lo atormenta con su trabajo científico y presentaciones como si le sirvieran de amuleto. Gorja comparte con su amigo sus reflexiones acerca de su culpabilidad de los cambios sucedidos en su esposa y se culpa por su defenestración:

“GEORGI DMITRIEVICH: Y ¿qué piensas Pavel? dime a conciencia ¿si será verdad que yo lo hice? ¿Eh?
KOROMYSLOV: Pues, como te lo digo
GEORGI DMITRIEVICH: No, espera, ¿será verdad que yo, precisamente yo, deformé a un hombre, una imagen humana?
Piénsalo. (II, 512)

La conversación está acompañada por la imagen simbólica de la caída al abismo:

“Los dos se acercan a la ventana y miran, pareciendo siluetas negras sobre un fondo de una ventana clara.

GEORGI DMITRIEVICH: ¿Está alto?
KOROMYSLOV: La sexta planta. Un abismo.
GEORGI DMITRIEVICH: Es precioso. Pero ¿cómo, Pavel, hay que vivir? (II, 512)

Koromyslov está tratando de comprender la causa de lo que está sucediendo, pero no es capaz de penetrar en la esencia del cambio ocurrido en Ekaterina Ivanovna. Acepta el cambio en su apariencia como su valor nominal, como resultado de su depravación natural, que de repente se despertó dentro de la mujer y ella es incapaz de derrotarla. La

mujer para él es un ser contradictorio e inestable, irracional e incluso demoníaco, manejada por su instinto sexual:

“Dios mío, que fuerza más oscura - el hombre!” (II, 516)

Piensa que a Ekaterina Ivanovna le ha sobrevenido algún tipo de tentación diabólica, que ella y todas las mujeres no son capaces de controlarse a sí mismas, que lo sucedido ha despertado en ella los instintos más primarios de su sensualidad. Y efectivamente, la actitud de Ekaterina se va tornando cada vez más libertina y depravada ya que sin pudor alguno acaba ofreciéndose a distintos hombres.

La opinión de Koromyslov, puede sugerir al espectador que el conflicto está relacionado con la pérdida de la heroína de la anterior pureza e inocencia, pero es sólo la opinión de uno de los personajes. Sin entender el cambio realmente ocurrido en Ekaterina Ivanovna, este personaje piensa que en ella se expuso la verdadera esencia de la naturaleza de la mujer depravada. De manera fehaciente se lo hace ver a su marido, Gorio:

“Ekaterina Ivanovna tiene mucho, demasiado de so..., ¿cómo decirlo sin herir?... de femenino, de peculiar, en una palabra. Porque..., vamos a ver..., ¿qué es lo que le falta? Bueno, supongamos que yo subo al reino de los cielos, y así se lo digo a todos y todos lo ven; he ahí un hombre que sube al reino de los cielos. ¿Y su mujer? ¿El diablo sabrá adónde va ella!...Ella se entrega al libertinaje, y tan pronto llora sus pecados como recrimina al prójimo...” (II, 529)

En opinión del pintor Koromyslov, que se siente conocedor del alma femenina, y que viene a simbolizar las creencias sexistas de una sociedad que ve en la mujer una eterna inclinación hacia el libertinaje.

En realidad a la heroína le ocurre lo mismo que a Nastasya Filippovna, ella inconscientemente y teatralmente comienza a interpretar el papel de una mujer depravada. Hay un contraste entre el comportamiento originalmente puro y virginal en su pasado y el comportamiento no característico de ella terriblemente juguetón, de una

muñeca mecánica, que imita inconscientemente aquello que compone la esencia y la naturaleza de lo más bajo en la naturaleza de la mujer desde el punto de vista neoplatónico, el poder de su instinto sexual sobre ella. Aparece una dualidad dolorosa y poco natural en el comportamiento, por eso Andréiev en repetidas ocasiones la compara en las acotaciones con la actriz:

“Ekaterina Ivanovna está sola. Se levanta rápidamente, se quita el sombrero y de modo extraño, como actriz, se dobla delante del espejo”(II, 524)

El autor subraya en las anotaciones el comportamiento antinatural de la heroína. Para reforzar esta impresión en cuanto a su comportamiento y crear un contraste entre su estatus real de una hermosa mujer inteligente con altos principios y una mujer desinhibida y libre la que ella interpreta, el dramaturgo recurre a la poética antigua de la mascarada, probando en la heroína unas máscaras u otras. Es un recurso simbólico. En la literatura mundial desde la antigüedad se ha realizado una caracterización de la imagen de mujeres que estaban bajo el poder del instinto sexual. En primer lugar Ekaterina Ivanovna adquiere la imagen de Bacante, sirvienta de la religión de Dioniso. Ella se comporta de modo tan inusualmente libertino con el pintor Koromyslov, que él se asombra y se horroriza por su metamorfosis producida en ella, exclama:

-No sé cómo sería usted antes, Ekaterina Ivanovna; la conozco mal, como a todas las mujeres que no me han sido queridas; pero ahora...¿me da usted miedo! (II, 525)

Recordemos en este punto la identificación –a la que hemos aludido en alguna ocasión- que hace el pintor de Ekaterina con una bacante o con la propia Mesalina.

Como comentamos en su momento el autor por su eclecticismo, acude a alusiones diversas paganas o cristianas. En una conversación con Gorja, éste la compara ya con María Magdalena, una mujer que conscientemente practica el libertinaje:

“Eterna Magdalena, que empieza o termina por el libertinaje, pero que no puede prescindir de él, porque él es su Gólgota, su espanto y su ilusión, su gloria y su infierno” (II, 529)

En cuanto a la imaginería bíblica, Andréiev mediante la creación del contexto alusivo le pone una máscara de carácter Salomé a la heroína, hechos se recogen en el nuevo testamento: (Mateo 14:1-12, Marcos 6:14-29 y Lucas 9:7-9)⁶¹. Finalmente Ekaterina acaba siendo retratada por Koromislov como si fuera Salomé, medio desnuda y portando una bandeja de plata ante la presencia masculina nutrida de espectadores entre los que se encuentra su propio marido o su primer amante Mentikov

La nutrida concurrencia masculina pide a gritos a Ekaterina Ivanovna que ejecute la danza de Salomé. La intención del autor era remarcar el contraste entre ambas figuras. Ekaterina, una rubia semidesnuda bella en el papel de una flexible morena bailarina Salomé se ve desafiante y antinatural e incluso obsceno:

“Ekaterina Ivanovna, sin dejar de mirar en torno suyo, interrogante y coqueta, sale al promedio del estudio y quédase allí parada, indecisa. A la vista salta que no sabe bailar. Alza los finos brazos desnudos, como si fuera a volar, y hace algunos débiles y torpes, penosos en su indecisión. Por un momento parece que va a llorar)

KOROMISLOV.- *(En pie, con el vaso de vino en la mano, ante la chimenea, jalea y observa.) ¡Bravo! ¡Bravo! (Ekaterina Ivanovna se retuerce de un modo extraño; da vueltas, moviendo de un modo desvailido y salvaje los brazos, y, de pronto, quédase parada, en actitud impúdico reto. Enárcanse sus labios en maligna sonrisa, miran sus ojos despectivos e insolentes. Silencio enojoso.”* (II, 534-535)

Este episodio marca el estado de crisis de la heroína, es el pináculo de la habilidad creativa expresionista de Andréiev. Causó un impacto en el público, pues a través de esos aspectos sociales y psicológicos, Andréiev criticaba la idea que con frecuencia se anidaba en sociedad de su época, según la cual se seguía considerando a la mujer como una posesión del hombre, como un “instrumento de su placer”. Como sostiene Bugrov (1991:29), en este drama a través de su protagonista que da título a la obra, Andréiev

⁶¹ Antes de abordar la escritura del drama el autor debía conocer la obra dramática homónima de Wilde de 1896. Este personaje bíblico, hija de Herodes Antipas y Herodias, tras danzar ante los invitados de Galilea por petición de su padre a cambio de promesa del deseo que ella quisiera, aconsejada por su madre pidió la cabeza del profeta Juan Bautista en una bandeja de plata

contraponen dos principios irreconciliables: el símbolo del supremo principio espiritual: la pureza del alma, encarnada en esta mujer que es la personificación de belleza; y, por otra parte, la trivialidad, la vacuidad e indiferencia ante el mundo y la vida, y ante los valores éticos de la sociedad que le rodea. Ekaterina incomprendida no cuenta con el apoyo y amparo de la gente más cercana. Así se muestra como «una mujer que baila, subordinada a un ritmo interno» pero que acaba certificando su muerte espiritual, puesto que ella:

“vino a bailar en la vida, en la que nadie baila, pero todos se empujan con los codos” (II, 510)

Este contexto en opinión de Bugrov deparará en la progresiva depravación moral de Ekaterina. Y en esto, a nuestro juicio, el crítico se equivoca dado que no llega a entender que lo que ocurre con el alma de la heroína es mucho más complejo. Ekaterina no transgrede la moral, no metamorfosea un alma pura en un ser amoral y perverso. Aparenta ser una mujer depravada, pero su alma superior se lo impide. En nuestra opinión ese ideal de pureza lo vincula a Andreiev a su visión neoplatónica de su cosmovisión artística. La conversión es antinatural. Esa fe en el ideal de pureza del alma femenina lo vincula al dramaturgo a su visión neoplatónica de, frente a la idea bíblica de la innata pecaminosidad de la mujer.

En múltiples pasajes del drama el autor nos va ofreciendo detalles de la evolución interna de la heroína. Desde el primer acto tras darse cuenta de que algo se rompió en su alma, Ekaterina Ivanovna se excluye de la clase de personas, y la vida deja de ser significativa para ella. Su percepción de sí misma como muerta se refleja en los momentos de inmovilidad, que dominan involuntariamente a la heroína:

¡Ay Goría, yo estaba como muerta! Te oía llamarme y pensaba!
¿Por qué inquietar a una muerta? ¡No me toques, que estoy muerta”. (II, 515)

Ekaterina Ivanovna se siente una muerta, a pesar de que los tiros de su marido no le han alcanzado. Al hablar con su amante: Mentikov, nos dice:

"...Días atrás, una noche, me imaginé, de pronto, que estaba muerta, y fue una sensación tan rara, que no puedo definirla. No era miedo...." (II, 510).

Idea recurrente en la que insiste el autor.

El avance de la trama psicológica de la historia se mueve en la dirección de la necrosis del alma de la heroína que progresa más y más. Más tarde la protagonista de la obra, dialogando con el hermano de su marido y el amigo de éste y futuro amante, Koromislov, que viene para convencerla de que vuelva a su lado, insiste de nuevo:

"EKATERINA.- Pues esa Katia ya no existe, Alioscha; delante de tus ojos la mataron.
KOROMISLOV.- Quiere decir que aunque la bala no le diera y no le rozase el cuerpo, el alma se la mató..." (II, 513)

De ahí la cascada creciente en el subconsciente en cuanto a la representación de la heroína de sí misma como muerta:

"yo soy ya una muerta, yo estoy en la tumba. Visto de blanco porque estoy en una tumba" (II, 510)

En la segunda parte de la obra, Ekaterina Ivanovna busca la muerte, no porque sea incapaz de hacer frente al prevaleciente instinto natural femenino, sino porque ella no puede soportar el papel de la mujer degradada que ella interpreta. Sin embargo, el conflicto va más allá del resentimiento personal que siente hacia su marido. Ella comienza a dudar de sí misma y pone a prueba su propia naturaleza, lanzándose sobre los hombres indiscriminadamente y en particular reta a la sociedad en su conjunto. Pero la experiencia negativa de interpretar la imagen de la mujer depravada y desfallecida es perjudicial para la heroína, puesto que es impropio de la naturaleza de su alma, le es ajeno como a una criatura con altas intenciones y exigencias. A veces, sus compañeros piensan que ella realmente no cambió de naturaleza y que su alma está muerta y se sostiene la vida con esta interpretación:

"Y estaba en un error; no es usted una *bacante*. Usted es algo muerto o moribundo, y se corrompe o empieza a corromperse en sueños". (II, 525),

La heroína confirma la conjetura:

"¿de veras parezco una *bacante*? - No, no; no me agrada" (II, 527)

Sin embargo, los embates sufridos por su alma inevitablemente conducen a un desenlace trágico, la muerte física de la heroína. El final de la obra contiene una alusión a su suicidio. Pero como otros eventos externos coloridos, escénicos y dramáticos – el atentado de su marido en contra de la vida de Ekaterina Ivanovna, el adulterio matrimonial, el suicidio se queda fuera del escenario, lo que aumenta la tensión psicológica interna. Andréiev presta esta técnica de la tragedia antigua, en particular, del de Esquilo. Seguir viviendo como de una mujer depravada es insoportable para ella, por lo que está decidida a quitarse la vida. Este deseo se había anidado en su pensamiento desde hacía mucho tiempo, pero que se vio incapaz de realizarlo por temor a la muerte y la debilidad del espíritu:

"No, seriamente, yo una vez quise tirarme por la ventana. Ustedes no lo creen. ¡Qué estúpido es! Les digo que lo deseaba y que había rezado a Dios... no, me acobardé... Me acobardé" (II, 524)

El final deja un sabor amargo de la irreversibilidad y la inevitabilidad de lo que debe suceder detrás del escenario. La idea de ajustar cuentas con la vida se cierne sobre su cabeza:

"Vamos de parranda, piensa que vamos a casa. Yo no quiero ir a casa"(II, 438)

Al salir de la casa en una noche de invierno para montarse en coche, Ekaterina Ivanovna prejuzgó su destino, por eso se despidió de su esposo e hijos con antelación, bendiciéndoles.

Al realizar un cruel experimento sobre sí misma en un intento de verificar su naturaleza, Ekaterina Ivanovna fallece físicamente. La obra de Andréiev lleva el sello de la tragedia, el conflicto es similar al trágico conflicto del teatro antiguo, donde la muerte del personaje principal en muchos casos es una consecuencia inevitable de las circunstancias que no dependen del héroe. En este caso, el catalizador de la tragedia es la duda de Goría acerca de la fidelidad de su esposa, que tiene un efecto devastador sobre la fina organización del alma de Ekaterina Ivanovna. Sin embargo la esencia del conflicto no es ésta, sino que la ley de la naturaleza superior no permitiría a una mujer como Ekaterina Ivanovna convertirse en una persona diferente, convertirse en lo contrario, pero sólo debe pagar el tributo con su vida. De este modo, tenemos un ejemplo notable del teatro pampsique, donde todas las acotaciones y diálogos de los actores están enfocados en transmitir el mundo interior de la heroína, que entró en un conflicto consigo misma y fracasó en el intento de cambiar su naturaleza.

Un papel importante está dedicado al simbolismo, a la poética de la incertidumbre que refleja los lanzamientos del alma de la heroína. El éxito de la obra con este enfoque tan innovador dependía en gran medida no totalmente del director, del realizador y del arte de actores. Por eso Andréiev dedicó mucho tiempo a la realización de la obra.

c) Crisis existencial. El vals de los perros [Собачий вальс], escrita en 1916 y publicada en 1922

El vals de los perros, es una de sus últimas obras dramáticas. El autor parece haber llegado al cenit de su carrera literaria. Algunos críticos (Bugrov, 1991: 35-36) la consideran como la obra más aproximada a la estética del teatro pampsique. En esta obra Andréiev abría las posibilidades de la nueva forma dramatúrgica que prometían mucho. Poniendo en primer plano el dinamismo de los sufrimientos interiores, de la vida de intelecto, él conseguía la unidad de la acción dramática, que estaba totalmente concentrada en la transmisión de las acciones espirituales del protagonista, de manera fructífera utilizaba diversos medios teatro-artísticos (como el sistema de dobles,

compenetración en la situación escénica, los motivos musicales etc.). Estos y otros descubrimientos artísticos de Andréiev tuvieron una importancia principal para las siguientes etapas de desarrollo de la dramaturgia rusa y mundial. Andréiev se daba cuenta del énfasis social- acusatorio del *Vals de los perros*. Esta obra se creó en la atmósfera sociopolítica antes de la revolución.

Posiblemente *El Vals de los Perros* sea una de sus obras mucho más personales, sufridas y místicas. El mismo escritor decía que era «*su plegaria, su misterioso enamoramiento, su algo importante*». La consideraba como una de sus mejores obras, que absolutamente abrió su individualidad artística. La obra representa la tragedia del hombre incapaz de resistir el poder de la soledad y comete suicidio abandonado por su novia. El drama aborda el sentido de la vida, pero desde la perspectiva del amor no correspondido.

En el centro de atención se encuentra Henrik Till, un personaje masculino. Si en *la Vida del hombre* se nos presenta el trágico destino de un hombre excepcional, un talentoso arquitecto, en el *Vals de los perros* estamos ante la tragedia de la persona sin una especial formación espiritual. Henrik Till es un tipo sin color y ordinario, pero con cierta sensibilidad artística: le gustan las bellas artes y la música, pero no dibuja ni toca, solo ha aprendido de su madre con dos dedos tocar a la sencilla melodía, conocida como el Vals de los perros, de ahí el título de la obra.

El vals de los perros es un drama en cuatro actos. La obra que transcurre en San Petersburgo, se inicia con su protagonista, Henrik Till, un exitoso y meticuloso banquero, que está llevando a cabo los preparativos pertinentes en su nueva casa, para poder vivir en ella con su futura esposa, Lisaveta Molchanova e incluso los hijos que nunca tendrán. En el acto primero lleva a su casa a tres amigos (Yermolayev, Tisenhausen y Felucha (Aleksandrov) para mostrársela donde se encuentra *Karl*, el hermano de Henrik. A la espera de un correo que anuncie la llegada de su amada, recibe una carta en la que se anuncia que Lisaveta se ha casado con un millonario. Esto lo sume en el más profundo abatimiento y angustia, a pesar del intento de sus amigos de animarlos, desea quedarse solo. El acto acaba en un monólogo en el que piensa en destruirlo todo y suicidarse:

“Puedo sacar del cajón el revólver y levantarme la tapa de los sesos”. (II, 698)

Sin embargo, no comete el suicidio, sino se entrega a la actividad criminal. Procedamos entonces a seguir las etapas del desarrollo de la consciencia criminal de Till. Henrik planifica el robo del Banco –donde trabaja-, como despecho por su desamor y para entregarse a una vida llena de placeres. El protagonista le habla a Felucha de que tiene un plan de robar un millón de rublos y de fugarse. *El Vals de los perros* demuestra este pensamiento directamente. El sueño sobre el crimen se convierte en un “feliz sueño (son)” y en una segunda vida de Till y todo está subordinado al mundo de sus sufrimientos. Con esto el *Vals de los perros* entra el tema del crimen como fenómeno social. Los delincuentes potenciales con otros personajes, que reflejan lados diferentes de la personalidad de Till, que actúan en forma de sus dobles, de sus máscaras (Bugrov, 1991:35). La perspicacia de Andréiev en la percepción de las tendencias negativas del moderno desarrollo social tiene mucho mérito: él con su típica intuición artística acertó la inclinación hacía el crimen como una característica del alma mezquina del nuevo tipo, nacida gracias a las leyes de la rapacidad burguesa⁶². Su siguiente desarrollo en este tema lo tuvo su continuidad en la novela no terminada por el escritor, *El Diario de Satanás*.

A través de los diálogos con otros personajes y monólogos interiores el dramaturgo nos pone como en la palma de la mano el alma de Till. En sus más recónditos recovecos se esconde la avidez por el enriquecimiento y el poder sobre el mundo. Justamente después de la traición de su novia en su conciencia bajo el estado de shock empieza el proceso de división de personalidad: en las profundidades de los sentimientos de venganza, provocados por su amor rechazado, nace la idea de un crimen en contra de la sociedad nunca antes escuchado (él maquina robar un millón del banco y huir a los

⁶² En los recuerdos de Beklemisheva publicados por ella, que conocía muy bien personalmente a Andréiev de trabajo conjunto en la redacción “Shipovnik”, vemos una opinión muy curiosa de Andréiev sobre Dostoevski: “no importa si este hecho tuvo lugar en la vida de Dostoevski. Lo único importante es que potencialmente esta acción hubiera podido ser realizada por él. Solo esta posibilidad potencial de vivir su vida en distintas situaciones, imaginarse un crimen cometido, hizo posible la creación los *Hermanos Karamazov* y *Crimen y Castigo*”.

EE.UU). En Henrik conviven sus dos personalidades contrarias (el amante de la exactitud/ el ladrón; el banquero/el payaso). En cada nueva escena a través de un sistemaafiligranado y complicado de relaciones con otros personajes secundarios, los objetos de situación, determinados detalles psicológicos y motivos se demuestra en cierto modo el siguiente peldaño en la comprensión del héroe de su esencia (sustantividad) interior, del alma de crimen, lo que para Andréiev es mucho más significativo que una simple obviedad de lo sucedido.

En la segunda fase su plan parece consistir en algo más que el dinero:

“Se trata de asesinar almas, de practicar el engaño, la traición, la burla, la crueldad” (II, 702)

Igual que Ekaterina Ivanovna no se convierte en la mujer depravada, Tile no se convierte en un criminal. Sin embargo, Andréiev con su profundidad psicológica muestra cómo se forma la conciencia criminal en el alma del hombre. Esta formación pasa por dos fases, psicológica y existencial.

En la primera fase en la conciencia del héroe surge la imagen de un mundo corrupto, que le quitó a su novia, atraída por la riqueza material; la *no* perfección en el ordenamiento mundial, que condenaba a la ruina del alma. El dinero, la riqueza (el reconocimiento material social) ha mancillado a lo largo de la obra a los distintos personajes (su novia, su amigo, su hermano e incluso a él mismo). Por la venganza hacia este mundo y por el egoísmo del sufrimiento, el héroe se encuentra en oposición a los valores tradicionales que han perdido para él todo sentido. En un intento de formar parte de este mundo del mal y de la oscuridad, pretende realizar negocios oscuros, elucubra maquinaciones para resarcirse de su tragedia personal. De nuevo nos encontramos ante la metamorfosis del personaje. Till parece llevar una historia bastante banal (justo antes de ser abandonado por su novia con la que se iba a casar), sin embargo, el héroe de la obra a priori no muy vistoso, un corriente empleado de banco, no es tan simple en realidad. El protagonista queda sumido en la tristeza dominado por la soledad. El conflicto clave de la obra gira en torno a la soledad como estado psicológico de nihilismo filosófico. El hombre moderno está obsesionado con la idea de la no existencia de dios, del vacío metafísico. En esta situación existencial su única fuente de

supervivencia de la angustia existencia es el Otro. La falta del Otro, sea hombre o mujer, amistad o amor físico o la imposibilidad de poseer lo el objeto del amor se convierte en un problema existencial.

En la actividad criminal de Till encuentra una satisfacción temporal, que él, sin embargo, es incapaz de detener el trabajo destructivo que tiene lugar en las profundidades de su alma. Es igual que en Ekaterina Ivanovna, el vacío espiritual, la pérdida de sentido de la vida, que una vez fue iluminada por la anticipación de la felicidad en su familia, en su hogar, en el que su ser querido hubiera tocado para él el piano, y él habría admirado las pinturas, sintiendo el placer estético el placer y el disfrute de la armonía en este mundo contradictorio. Con tanto amor el protagonista mentalmente había colgado cuadros y otros objetos decorativos en la futura habitación de los niños. Sin embargo, todo fue asolado por el ser más querido que lo abandonó para siempre, transformando sus ilusiones en un mundo terrible. La soledad se convierte en el único acompañante de Tile. Como una fuerza viva y destructiva se apodera de su alma, engendrando un estado nihilista de la conciencia como un estado del vacío interior y de la desesperación existencial. En el monólogo final de Henrik, que reflexiona sobre la inutilidad de su vida, esta sensación se materializa mediante el simbolismo musical. El héroe toca la melodía “El Vals de los perros” [“Собачий вальс”], que aprendió en la infancia. La memorizada melodía le persigue toda su vida de un modo inoportuno.

Además de este carácter de infortunio, otro significado más amplio y más simbólico es aplicable a la música que da título a la obra. Así de esta manera Andréiev representa la vacuidad de la vida humana- triste y solitaria-, simbólicamente representada por el ritmo monótono de los acordes simples y aburridos de la canción. No en vano, la obra llevaba por subtítulo “*poema de la soledad*”- con el que el autor expresa su intención de Andréiev de plasmar los sufrimientos de melancolía y soledad del alma humana.

El tema de la *soledad* metafísica como expresión de la teoría de la “pampsique” se convierte en el hilo principal del drama de Andréiev *El vals de los perros*, con el subtítulo “Poema de la soledad”. Henrik Till, se da cuenta de la disconformidad del estado fatídico de su alma con el ideal cósmico inicial.

En el acto segundo, ha transcurrido un año, y Karl (el hermano del protagonista) soborna al criado de la casa, Iván, para hacerse con una llave de la casa. A la espera de su hermano, mantiene una conversación con Felucha, al que le propone que convenza a Henrik de hacerse una póliza de seguro, para luego asesinarlo y repartirse el dinero que obtengan de la póliza. El acto tercero está compuesto por dos cuadros. Se marchan a beber a una tasca. Ya de noche en una calle a lo largo del canal de Peterburgo, Henrik y Felucha borrachos mantienen una conversación sobre los planes de robo del dinero, que termina de desvelar Henrik y que parece cambiar constantemente

“A mí me divierte eso de tejer y destejer planes” (II, 701).

Al final de cuadro aparece una prostituta, Yevguenia la “Buena Sombra”, a la que convencen para que vayan a casa de Henrik. En el cuadro segundo, Henrik, Felucha y la mujer aparecen borrachos bebiendo, Henrik aparece disfrazado, que en un principio los otros dos no reconoce. Nuevamente toca el vals de los perros, Henrik se vuelve a ellos con la cara enmascarada, concluye el acto. Monólogo de Felucha, que reflexiona sobre si está loco, y que le gustaría destruirlo todo. Felucha intenta advertir a Henrik, «pues debe usted dejar esta casa», pero prefiere quedarse callado.

Más cerca del clímax Andréiev recrea en la obra y desarrolla el mito romántico del alma caída, en este caso el de Lisaveta Molchanova. El acto cuarto comienza, cuando ha transcurrido un año y medio, aparecen en escena Lisaveta, Karl y Felucha, están en la casa de Henrik. Lisaveta ha quedado viuda, e incluso ha perdido un hijo que iba a tener. Parece que Karl planea casarse con Lisaveta. Karl y Felucha hablan sobre la conspiración para asesinar a Henrik y cobrar la póliza. Lisaveta que se ha hecho amante de su hermano marcha a la casa de Henrik para confesarle su amor. Por último aparece en escena Karl con Lisaveta, que se ha convertido en amante de Karl, y en la oscuridad mantienen una conversación. Cuando encienden la luz en la habitación del piano, asustada, presiente la fatalidad. Vagando por la casa vacía descomodada, Lisaveta se siente culpable de la vida rota de Till. Recurriendo una vez más al método de previsión Andréiev conduce a la heroína a admitirlo:

“LISAVETA.- Todo esto me da la impresión como de haberse cometido aquí, algún crimen. Sí, aquí ha habido un asesinato, y la asesina soy yo” (II, 698)

En un monólogo Lisaveta reflexiona sobre su vida en los últimos años, confiesa amar todavía Henrik, quisiera diluirse en el ambiente en la habitación que Henrik preparó para los niños que pensaba tener con Lisaveta, pero comprende que la música de Henrik hablaba ya de los niños que no iban a nacer y que su risa refleja la angustia. Su arrepentimiento tardío no lleva a ninguna parte.

El drama no tiene trama, no acción, en ella solo se crea la visibilidad de los eventos inminentes (como de crimen, huida). Nada sucede incluso después de que llega el momento deseado para el protagonista, cuando en su imaginación él finalmente construye el plan de venganza a su novia y todo el mundo, siente y vive la dulzura de esta represalia (castigo) y disfruta de su propio poder, él conoció el “alma de asesinato”. El pensamiento otra vez pierde la batalla en sus intentos de liberar al hombre y elevarlo a lo máximo. El crimen, maquinado como revuelta en contra de la sociedad, se termina con el suicidio del protagonista, convencido de que no será su destino mandar en este mundo, que su protesta en contra del poder de las situaciones de la vida no tiene ningún sentido.

4.3. CONCLUSIONES

Andréiev en lo que respecta al sentido de lo trágico tenemos la certeza de que sigue el modelo de las tragedias de Eurípides, para quien el dilema trágico se concentra en las tensiones interiores del alma humana. El autor explora los aspectos más oscuros del alma del ser humano, sus personajes se enfrentan a un dilema individual o colectivo, interno o externo exhibe una aproximación más bien dramática. A Andréiev al igual que para los trágicos griegos, le interesaba el prototipo del hombre y el posible destino de éste unido al del universo. Su recurrencia del elemento grotesco en sus obras, que se refleja en su vinculación a las estéticas expresionistas.

Por la universalidad de sus conflictos podemos inferir que Andréiev debe mucho a la tradición dramática griega. En sus conflictos externos que pone en escena

predominantemente trágicos, suponen el enfrentamiento entre el individuo y las fuerzas externas. Ahí reconocemos el prototipo de héroe griego, que se enfrenta a las decisiones de los dioses. A veces sus conflictos están contruidos sobre la base de dos planos de la realidad y representan el enfrentamiento tanto entre las potencias contrarias metafísicas, como entre la conciencia individual y potencias transcendentales, divinas o demoniacas. En otras ocasiones, el dilema al que se enfrenta el o la protagonista se basa en la colisión con las normas o convenciones que la sociedad dicta y demanda. La transgresión.

No faltan en su repertorio igualmente conflictos internos se producen en la propia alma del personaje como conflicto entre las fuerzas racionales e irracionales el instinto y en esto se hace más próximo a Eurípides. Sus tramas despliegan un extenso abanico de crisis emocionales y existenciales sumergen al personaje en el pensamiento criminal y la conciencia moral. En ocasiones, el héroe indaga en su conciencia sobre límites de los fundamentos éticos que rigen sus principios personales. Otras veces, el protagonista sufre un periodo de convulsión interna y acaba cuestionando su propia identidad o el sentido de su existencia.

CAPÍTULO V

**EL MITO CLÁSICO Y HELENÍSTICO EN *LA DESCONOCIDA* DE
A. BLOK Y *EL QUE RECIBE LAS BOFETADAS* DE L. ANDREIEV**

5.1. EL MITO EN LA OBRA DE BLOK Y ANDRÉIEV: HACIA UN ANÁLISIS COMPARADO DE *LA DESCONOCIDA* DE BLOK Y *EL QUE RECIBE LAS BOFETADAS* DE ANDRÉIEV

El interés por la mitología clásica y las creencias paganas, llevó a los simbolistas a nuevas formas dramáticas, y en particular a un nuevo drama trágico, mediante el estudio de cómo era representado por los clásicos y el impacto de la dicotomía cuerpo-alma, la neoplatónica que nutre el simbolismo, relacionada con la experiencia artística de Alexandr Blok, Beliy y Soloviev. Es por ello que partiendo de esta premisa, según la cual los dramas simbolistas tienen su fundamento en la interpretación filosófica del Neoplatonismo, debemos inevitablemente acudir a las doctrinas de Plotino en quien encontramos una síntesis, una renovación y una recapitulación de la historia entera de la filosofía griega, basándonos en la opinión de Ferrater Mora (1995: 2336, 2337, 2601 y 2602). Según argumenta, es una amalgama donde se funde *la idea platónica del Bien*, con la idea pitagórica de la Unidad y se acentúa la trascendencia de Dios como unidad Absoluta que trasciende la materia. De ahí que en sus textos dramáticos se haga referencia a una unidad, que es principio de perfección y de realidad superior. La Estrella (La Desconocida) en el drama de Blok *La Desconocida* (1906) al bajar a la tierra, experimenta el magnetismo del mundo sensible que lo arrastra su alma igualmente a su degradación. La pura materia sensible es el mal y produce la perturbación del orden supremo. El cuerpo y lo sensible deben contemplarse como residiendo en lo inteligible (el alma), atraídos y modificados por él. El proceso soterialógico, de purificación del alma constituye un elemento indispensable, a través de ella, el alma asciende por la escalera que conduce hacia la unidad suprema, que es sinónimo de armonía, belleza, verdad y felicidad.

Andréiev no es ajeno a la tendencia de la mitologización y se adentra en la mitología grecooromana y bíblica mediante alusiones directas e indirectas a la misma, que aparecen en su obra de manera recurrente, y especialmente en muchas de sus piezas teatrales, incluso ya desde el propio título, ya citadas anteriormente: *Gaudeamus* [*Гаудеамус*] (1910) , *Las Bellas Sabinas* [*Прекрасные сабинянки*] (1912) o *Sansón*

encadenado [Самсон в оковах] (1914) ; que como comentábamos encuentran su inspiración en la tragedia *Prometeo encadenado* de Esquilo, son algunos ejemplos.

Para Andréiev es muy habitual crear tramas con imágenes mitológicas proyectadas en sus personajes. El principio de la dualidad en el discurso dramático de Andréiev retoma el modelo del teatro clásico fundamentado en la mitología. Como argumenta Meletinski (1998:208), una de las premisas fundamentales del sistema mitológico en su clasificación simbólica no son tanto los motivos sino las relaciones de sus elementos en oposiciones semánticas: Bien-Mal, Microcosmos-Macrocosmos. En *El que recibe las bofetadas* va más allá de este procedimiento: toma el mito clásico de la *metempsicosis* -de reminiscencias pitagóricas (Villena Ponsoda, 1992: 591-269) o reencarnación de los dioses en figuras humanas como argumento, convirtiendo el mito en logos de la obra. Además, lo combina con otro mito griego de la época helenística, muy difundido en la época renacentista, el de Dulcinea- a la que cita en *Gaudeamus* (II, 416) - : imagen de belleza, pureza y amor ideal entre Elena y Lucrecia⁶³, basada en el concepto del pampsiquismo y el alma caída de las alturas celestes en ámbitos depravados. Su teatro pampsique constata la dualidad ontológica del individuo, cuyo cuerpo posee su unidad superior que es el alma. En esa conciencia e interacción de ambos componentes proyecta el dilema dramático. Esto explica el climax de la trama en *El que recibe las bofetadas* por ignorancia de su verdadera naturaleza el alma de la heroína no cumple con su misión de iluminar este mundo con su divina belleza.

Es esencialmente a través de la mitología cómo en *El que recibe las bofetadas* se presenta el conflicto externo del hombre, característico de las estéticas clásicas de nuestro autor, que consiste en la confrontación del ser humano con las fuerzas del Destino o *fatum*, así como en su lucha contra el Mal, - esa vida basada en valores frívolos y decadentes- ,y el problema de la personalidad humana (microcosmos) en su misteriosa conexión con la vida universal (macrocosmos), en la que el personaje principal, “El”, en su condición divina es conocedor de lo verdadero -y por tanto del

⁶³ Antonio Barnés Vázquez en su tesis “*Yo he leído a Virgilio*”. *Análisis sincrónico de la tradición clásica en el Quijote*, pp.169-183 (2008), identifica los rasgos de Dulcinea como paradigma de belleza y castidad con paralelismos con Elena y Lucrecia, referentes del legado de Grecia y Roma.

Bien-, trata de alertar a Consuelo, modelo de la pureza y belleza ideal, en una oposición binaria lógica. No es de extrañar que nuestro autor acuda a la mitología porque la oposición más importante es la que marca lo Sagrado frente a lo Profano.

Procedemos al análisis comparado entre las piezas *La Desconocida* de Blok (Blok, 1961) y *El que recibe las bofetadas* de Andréiev (Andréiev, 1990-1995) desde la perspectiva histórico-genética de la Literatura Comparada.

El que recibe las bofetadas es un drama escrito en 1915, del que encontramos una versión castellana de Valentín de Pedro y Rafael Cansinos-Assens en 1932. Para su estudio además del texto ruso, reflejamos los ejemplos de la versión castellana de Cansinos.

En cuanto a su estructura y argumento, la obra consta de cuatro actos y se desarrolla en un circo, donde un personaje misterioso, Él (Tot), acude a pedir trabajo como payaso. El circo es propiedad de Briquet, cuya mujer, Sinaida es domadora de leones. Otro de los personajes significativos del circo es el conde Mancini, a cuya hija adoptada, Consuelo (una hermosa amazona) pretende casar con un banquero adinerado, el barón de Regnard. Consuelo está enamorada de Besano (el jockey) con el que comparte una de las actuaciones estelares del programa de espectáculos circenses, pero decide cumplir el deseo de su padre. Ante esta situación, “Él” trata de impedir que Consuelo se case por conveniencia. Tras no poder persuadirla, él decide matarla envenenándola y luego se da muerte a sí mismo.

Hasta ahí, no deberíamos precipitarnos en considerar la obra simplemente de una farsa circense, como así subtítulo Cansinos⁶⁴ (1969) en su versión castellana; si bien el original ruso subscribe un término más genérico [“представление”] “representación”, como único plano conceptual. Desde esta perspectiva, por supuesto, podemos sostener, como lo hace gran parte de la crítica, que estamos ante una pieza de carácter satírico-social. Enfatizando el carácter cotidiano-convencional de los matrimonios por conveniencia, el autor muestra de forma caricaturesca la trivialidad y superficialidad de una sociedad que así lo tolera, encarnadas fundamentalmente en las figuras de Mancini

⁶⁴ A diferencia de la versión rusa, Cansinos, *op. cit.*, subtítulo “*El que recibe las bofetadas*” con el epígrafe de *farsa circense en cuatro actos*. p.637.

(el padre) y de Regnard (el futuro esposo). Si bien, la crítica a su vez advierte del desdoblamiento de un segundo plano: éste simbólico y de naturaleza abstracto-filosófica que imprime un contenido más profundo al conflicto “*la belleza y una espiritualidad elevada*” (Bugrov 1991:31). Frente a esa artificialidad mezquina y la mentira, emerge la figura de un héroe (Él), forjador de “ideas magníficas” y de lenguaje inteligible, que bajo una máscara, pretende redimir la sociedad revelando los principios espirituales de la vida.

Por su parte, *La Desconocida* al ser catalogada como una *sátira social*, propició cierta reticencia por parte de la censura, sin embargo pudo ser temporalmente representada en 1914 en la escuela de Tenishevsky. Este carácter satírico-burlesco, incluso grotesco, en ambas piezas teatrales forma parte de las estéticas expresionistas.

La obra de Blok se trata de un drama lírico como así consta en su subtítulo [*Лирическая драма*] -basado en un poema homónimo del autor-. Fue escrito con anterioridad a la obra de Andréiev (en 1906). Desafortunadamente, no encontramos traducción en castellano. Por esta causa, anotaremos, cuando así sea necesario, el ejemplo en ruso acompañado de nuestra propuesta traductológica. Al ser una obra lírica, debido a que no es el objetivo de este estudio su ulterior traducción, comprendan que la versión castellana no se ajuste al rigor poético y la belleza de su cadencia rítmica y musical que el texto original transmite.

La pieza teatral de Blok como se ha comentado posee la particularidad de estar compuesta en versos, es de menor extensión que la de Andréiev y dividida según el epígrafe del propio autor en tres “visiones” [“видение”].

La primera escena (o visión) tiene lugar en una taberna, donde al Poeta enamorado de la Desconocida se le echa a la calle, porque está demasiado borracho.

La segunda escena acontece en un terreno baldío en el borde de San Petersburgo: los policías arrastran al Poeta que está completamente borracho. En este momento, una estrella cae del cielo y se convierte en la Desconocida, sobre la que había soñado el Poeta. Pero éste está tan borracho que no es capaz de reconocerla, y se la ofrece a un caballero vulgar que le promete saciar su sed con un amor terrenal.

La tercera escena transcurre en un peculiar pero elegante salón de reuniones. Ahí están el Poeta y el Astrónomo, afligidos por la repentina caída de la estrella. Aparece de

repente la Desconocida, persiguiendo al caballero que se la llevó. Parece que el Poeta la va a reconocer, pero finalmente no lo hace. No es reconocida, ella desaparece, y la estrella caída del cielo brilla una vez más en el cielo de invierno.

5.2. PROTAGONISTAS

El Poeta en el drama lírico de Blok es el héroe, que lleva el sello de la individualidad del autor. Por eso el foco de la obra se centra en la revelación del mundo de su alma. De acuerdo con la doctrina neoplatónica, el alma del otro mundo que entró en el cuerpo humano en el momento de su nacimiento, es espiritual y hermosa. Pero a lo largo de su vida terrenal el alma "cae" ["падает"], es decir se ve degradada por el escaso sentido existencial o por el mal, y se vuelve perversa. El olvido de esta verdad la sumerge en un estado de indefensión ontológica, de desesperanza. Sin embargo, el alma tiene la capacidad de cultivar en sí mismo el principio inmaculado de la vida a través del recuerdo de la existencia en otro mundo. Esto es debido a la naturaleza del alma procedente de otro mundo según nos lo describe Rhode (1995: 691) es concebida: "como una sustancia divina que hace su camino dentro del cuerpo terrenal, pero desea volver a su estado original... a su estado en forma intangible"

En la vida terrenal Poeta era un borracho, que tenía visiones, al que arrojaban fuera de la taberna, pero mientras permanecía tumbado en la nieve, su segunda alma en forma de Azul, separada del cuerpo, se paseaba por la ciudad cubierta de nieve.

El (que recibe las bofetadas) tal vez simboliza la vejación caricaturesca a la que es sometida la sociedad. Es un drama alegórico. El protagonista, Él o Tot, oculta su identidad. En un momento dado se ve forzado a revelarla a través de un documento al director del circo y a su esposa, sólo estos personajes parecen conocer su verdadera identidad. Posteriormente en el encuentro con otra figura innominada (*el Caballero*), posiblemente se deduce que fue un afamado escritor al que dicho caballero privó de su éxito profesional, y personal al arrebatarle su esposa con la que ha tenido un hijo.

Él o Tot es un personaje igual de misterioso y místico como el Poeta / Azul de A. Blok en una misma persona. A los dos les une la sensación de impureza, imperfección de

la vida terrenal, a los dos les atraen otras esferas elevadas. Si bien la diferencia entre los personajes de ambas obras estriba en un detalle específico en la descripción del alma, la del héroe de Andréiev es única e indivisible, en contraposición a la del héroe de Blok que posee un alma desdoblada. Él no sólo tiene una sensación del subconsciente sobre su suprema naturaleza, el recuerdo del cual se mantiene en la azulidad de su alma, pero también está dotado con los atributos del dios egipcio Hermes- Tot, y participa de las características del dios de los misterios Dioniso. En el término “Tot” se produce un juego lingüístico, ya que en ruso tiene el significado del deíctico “Él”, y en esa acepción se enmascara la identidad del personaje; pero también en su homofonía recuerda a la palabra “Thot”, dios egipcio equivalente a Hermes –como afirma Tatarinov (2001: 286-340)-. Este juego se traslada al campo semántico, pues es un dios que está vinculado a la muerte y transformación de los muertos en espíritu, lo que anticipa de manera alegórica el carácter trágico de la obra.

El protagonista posee un carácter poliédrico, pues amalgama muchas de las características expresionistas y simbolistas de su teatro pampsique. De esta manera el autor nos muestra su faceta *grotesca*, pues nuestro héroe da vida a la figura de un payaso, con su disfraz, su rostro pintado, cuyos colores no están exentos de significación, y que sirven de máscara para ocultar su identidad. Recordemos la importancia de la prosopografía que claramente es connotativa. Como comentamos en el apartado destinado a disfraz, maquillaje y máscara, la figura del bufón era uno de los arquetipos del Simbolismo, introducida por Belyi, a la que se le atribuía la condición profética y visionaria. Sin embargo, Andréiev adquiere la función de conciencia de los personajes (Cansinos, 1969, T.1:49), participa de una verdad superior y suele aparecer con atributos divinos. Tot o Él es el propio Hermes disfrazado, que viene a recordar a Consuelo su misión en la tierra:

“EL.-...Las estrellas todo lo saben. Por eso te señalan a “El” y te dicen: “¡Acógelo con amor, Consuelo! Es un *antiguo dios* disfrazado que ha dejado los cielos por tu amor.”(II, 558)

Él se nos describe como una figura divina típicamente como en la mitología greco-romana, de proporciones antropomórficas, con las mismas debilidades que cualquier ser humano.

Detrás de la máscara de un payaso Tot se oculta el antiguo dios Hermes que vino al mundo de la profanada belleza, para ayudar a abrir el *pleroma*, la encarnación femenina de la gnosis. En esa asimilación del dios Hermes, por parte de Tot “Él”, entre sus atribuciones está la de ser el dios de la escritura, del lenguaje articulado y por extensión del lenguaje divino, de ahí su función de mensajero.

5.3. LA CONCEPCIÓN DE LO SAGRADO FEMENINO EN ANDRÉIEV Y BLOK

La particular actitud hacia las mujeres en las estéticas creativas de Blok y Andréiev proceden de su proximidad a la filosofía del neoplatonismo, que tenía raíces mitológicas y se convirtió en un caldo de cultivo para la literatura europea desde la época romántica (Clota, 1989: 97-119). El neoplatonismo revivido en gran parte gracias a la filosofía de Soloviev⁶⁵, se convirtió en la base para la comprensión del mundo por parte de los simbolistas jóvenes, sobre todo A. Blok. Esto fue una manifestación de la tendencia general en la literatura de la Edad de Plata hacia la nueva creación mitológico-poética de la realidad como lo define Polonski (2008:82): “en un acto operativo cuasi-sagrado, que supera el principio de individualización y discreción”

Andréiev deja clara su concepción sobre la mujer y lo femenino de modo elocuente en el *Diario 1897- 1901*, recientemente publicado por el Instituto de Literatura Mundial, del cual se deduce que la mujer para el escritor y dramaturgo – es algo comparable a un santuario o templo (Andréiev, 2009: 58), y el amor - un sentimiento "divinamente hermoso" (Andréiev, 2009: 70). Su diario testimonia que Andréiev al igual que Blok, tiene la misma visualización de la vida moderna como una fuerza que destruye la pureza y la frescura virginal de los sentimientos amorosos en favor del supuesto bienestar atribuible a

⁶⁵ A través de su tratado estético titulado en ruso *Общий смысл искусства* (El sentido del Arte), 1890, es como fundamentalmente el autor desarrolla las ideas neoplatónicas acerca del arte moderno como Teurgia, del que lamentablemente no contamos con una versión española.

la sociedad, de contenido más material. Un triste relato de su vida personal que describe la transformación de un ser angelical, Nadezhda Antonovna, de la que un joven escritor estaba enamorado, en una muñeca mecánica:

«как будто жизнь уже положила на нее свою печать. Нет чистоты, нет свежести – видны следы пошлых поцелуев. Надя, так сказать, втиснута в рамки жизни. Печальная история ангела, которому ломают крылья, стригут кудри и одевают во фрак» (Andréiev, 2009: 7).

“como si la vida hubiera puesto ya sobre ella su sello. No hay pureza, ni frescura; se ven las huellas de los besos perversos. Nadia, por así decirlo, está enclaustrada en el marco de la vida. La triste historia de un ángel al que le rompen las alas, le cortan los rizos y le visten en un frac”⁶⁶.

El tratamiento de la pureza del alma frente al riesgo de su degradación, es frecuente en su obra literaria, que suele acabar en muerte. Recordemos el caso de la heroína de *Los días de nuestra vida* o a Ekaterina Ivanovna, protagonista de la pieza del mismo nombre, un alma pura que por mancillar su honor su marido, acaba actuando como una vulgar meretriz.

La actitud de Blok hacia las mujeres como seres de la más alta naturaleza divina es fundamentalmente reconocible en su ciclo *Versos sobre la Bella Dama* [*Стуху о Прекрасной Даме*], así mismo por la herencia epistolar y su literatura en la que perfectamente queda constatada esa relación como el mitologema de la "aparición-caída" de una dama sublimemente hermosa en la vida de un poeta. Según Magomedova (2009: 766), basándose en su correspondencia, se podría afirmar que los simbolistas jóvenes (como es el caso de Blok) experimentaban el fenómeno de "sacralización", "mitologización" de sus relaciones vitales asociadas con la realización de "mitos iniciáticos" relacionados con un "referente o guía espiritual superior, con la eterna feminidad y con una próxima renovación del mundo".

⁶⁶ Esta es la traducción que proponemos pues este ejemplo esta basado en los diarios personales de Andréiev, de los que tampoco tenemos versión en castellano,

En cuanto a *La Desconocida*, creando la imagen transcendental de la Desconocida, Blok unió los elementos de la tradición gnóstica, tomados de las religiones asiáticas, babilónicas, egipcias, griegas y las religiones paganas sirias. Esta imagen es un misterio, pero se puede interpretar gracias a los detalles simbólicos. Genéticamente, la Desconocida se remonta a la imagen de una antigua diosa:

«веют древними поверьями ее упругие шелка»
(Блок 1961: 186)

“sus sedas elásticas recuerdan las antiguas supersticiones”

Bajo su apariencia se hacen visibles las características de la antigua deidad astral Astarta (Poveda Navarro, 1999: 30): soberana del mundo.

Uno de los visitantes de la taberna en la obra *La Desconocida* admira la imagen de la antigua diosa en el camafeo. El culto de Astarta en el Medio Oriente era una fiesta del matrimonio sagrado de la diosa con un rey terrenal, significaba la culminación en la vida popular, el epítome o la encarnación de la armonía mundial. Resucitando esta antigua idea, Blok atribuye al amor una importancia del misterio y por otro lado le otorga, como los gnósticos, el significado soteriológico: la Desconocida es pleroma, la gnosis encarnada, cuya posesión es salvatoria.

5.3.1. Consuelo como Afrodita y Psique

En *El que recibe las bofetadas* Andréiev proyecta mediante el procedimiento de mitologización la identificación en la figura de Consuelo con una deidad griega, para explicar la naturaleza divina de su alma.

Esta simbiosis se produce de forma directa unas veces, como son los casos en los que se equipara a Consuelo con la propia figura sobrehumana *Psique* [“Ты похожа на Психею”]. De nuevo, de manera polivalente desde el punto de vista semántico, la muchacha simboliza el alma, lo que explicará el desarrollo del drama que se ajusta a su planteamiento neoplatónico; pero por otro lado es identificada con el hermoso mito asociado a ella, que recoge Apuleyo en sus *Metamorfosis* (Grimal, 2010: 458-459) y que

según el cual Psique era tan hermosa que incluso Afrodita (o Venus) tenía celos, y enviando a Cupido para que le hiciese enamorarse de algún hombre, él mismo se enamoró de ella. Cupido va a visitarla cada noche y oculta en la oscuridad su identidad (como hace Tot con su máscara) y obliga a su amada a que respete su invisibilidad. Pero ésta, persuadida por sus hermanas, no resiste la curiosidad, y al encender una lámpara quema con una gota de aceite a su amado que despierta de su sueño y al verse traicionado, huye de ella. Desde la perspectiva mítica la hermosa hija del rey de Anatolia encarna el alma humana, una energía vital, que según su etimología tal vez proceda de [“ψύχω”] “respirar” y en consecuencia puede ser concebida como el soplo que exhala al morir. Consuelo al ser asimilada en su representación de la leyenda por el Alma, muestra una actitud triste, al igual que en el mito, presintiendo que perderá a su amado, Besano:

“EL.- ¿Quién te ha enseñado esa actitud? Pareces enteramente la imagen de *Psique*.” (II, 647)

La obra está cargada de alusiones a la mitología clásica. Recordamos que uno de los mecanismos de los que se servía el autor en la confección de los personajes era precisamente el de la *mitologización*, por el cual los convertía en dioses o figuras divinas. Éste quizás sea el primer vínculo desde el punto de vista del contenido que estableceríamos con la tragedia griega, que gira entorno al mito. No obstante, en el caso de nuestro dramaturgo, la presencia del mito no es tan explícita, ni siquiera se ciñe fielmente a reproducir los episodios míticos. De ahí que, a priori, no diríamos que se aleja del modelo clásico o más bien lo enmascara, en eso reside su maestría, porque transforma, adapta y moderniza el contenido del legado de Grecia y Roma, perseverando su carácter trancescendental, en el que la religión de la Antigua Grecia da paso a una religiosidad helenística. El término “mitología” aparece explícitamente en el transcurso de la obra en varias ocasiones: en unos casos para denotar fuente del conocimiento, como parte de la cultura:

“MANCINI.- ...yo quiero que Consuelo aprenda de todo, Briquet, incluso aquellas cosas de que tú no tienes la menor idea: literatura, *mitología*, ortografía...” (II, 641)

En el procedimiento de réplica, cuando abordábamos la dimensión expresionista del *discurso verbal* en el diálogo, recordamos que adquiriría una función primordial. La conversaciones entre la pareja Mancini-Briquet, dan buena cuenta de ello: el primero un pretencioso pero arruinado conde, frente al director del circo un pragmático gestor. De esta manera, en contraposición con el primer parlamento, la mitología es concebida en esta ocasión por el replicante como un engaño, que no conlleva la felicidad y adelanta su sentido trágico. He ahí uno de sus sutiles caminos para expresar el dramatismo, en una conversación cuyo mensaje emite sus primeras señales al espectador:

“BRIQUET.-Y tú un gazzápiro, amigo de la cultura, pero que no sabes nada de nada. (*Rien los artistas*). Si hubieses nacido en un circo, como yo, sabrías, por lo menos, algunas cosas. Eso de la cultura es un timo. Y, si no, pregúntaselo a mi mujer. Ahí la tienes, que es un pozo de ciencia; sabe geografía, *mitología*, ¡y qué sé yo cuantas cosas más! Pues preguntale si eso la hace más feliz. Díselo tú misma, Sinaida”. (II, 642)

Sin embargo, no es opinión puntual. El autor persevera en esa línea de pensamiento, por otro de los procedimientos recursivos del autor: la *repetición* (Woodward, 1965: 247-256). En el acto segundo en un arrebato de soberbia Sinaida, la domadora y esposa del director del circo, Briquet, se encierra con los leones sin la protección de la fusta, queriendo demostrar a Besano, que las fieras no la temen, sino la aman. De manera apelativa insiste en que la mitología constituye la causa del mal y es su responsable última:

“BRIQUET.- ¡Todo por culpa de la condenada *mitología*! ¡Empeñada en que las fieras aman y odian como las personas! (A “El”) ¿Qué dices tú, “El”? Tú que tienes cultura, hazme el favor de convencerla. ¿A quien van a amar leones con esos ojos tan terribles?” (II, 656)

Finalmente, se hace aún más explícito en su mensaje de un modo fático, recurre a la *amplificación* (Woodward, 1965: 247-256) como énfasis de su discurso dramático. La mitología provoca en los personajes su alejamiento de la realidad, cuya óptica ilusoria les conduce a la perdición ([“...да как потом убивать себя”] “a matarse uno a sí mismo”).

“BRIQUET.- Tu Consuelo es ya una gran artista. Pero si ahora vas y la atiborras de *mitología* y la obligas a leer novechulas, empezará a fantasear, perderá a la cabeza, se dará a los vicios y terminará envenenándose. Me sé de memoria esos libracos; leí algunos de ellos, y sé que solo enseñan el camino del vicio y del suicidio.” (II; 641-642)

La crítica ha reconocido, como es el caso de Segel (1979: 123), esa subestructura mítica en las identificaciones de personajes en esta obra con dioses, como el caso de Consuelo con Venus. Interpreta la obra como muestra de escapismo romántico, porque, en su opinión, Andréiev pretende representar la necesidad del alejamiento del hombre respecto al materialismo o la banalidad de los valores de la sociedad de su época. Nuestro dramaturgo adopta una perspectiva pesimista ante la imposibilidad de huida de esa sociedad denigrada según Segel, que lo ejemplifica de la siguiente manera: “... esa nobleza y la belleza [encarnada en Consuelo] defenestrada por el veneno... no es una mera coincidencia, para Andréiev el otro mundo actúa sobre todo a lo que tiene alcance, como un veneno que se extiende por todo el sistema...”

5.3.2. El rito teúrgico y la misión soteriológica fallida de la *Estrella*

El tema de epifanía, la milagrosa aparición de Sofía en el mundo terrenal como una manifestación de la tradición gnóstica compone la base místico-filosófica de A. Blok. Una desconocida misteriosa, que se encuentra con de el Poeta, héroe de su obra, esencia de la emanación de la gnosis - Sofía. Estos encuentros determinan el dilema dramático de ambas obras como un evento místico de una importancia trascendental, que sacan la acción escénica más allá de los límites de la sociedad histórica y existencialmente acondicionada.

La soteriología gnóstica asociada con el deseo de salvar y reunir el principio espiritual de la personalidad humana con el mundo superior, es la base de la trama del conflicto en ambas obras.

En el subtexto de la obra de Blok se encuentra el mito gnóstico sobre la salvación de la personalidad masculina del hombre mediante la conexión con un mayor

conocimiento sagrado –el divino pleroma representado por la Desconocida. En el fondo trascendental de la obra se desarrolla la psicología del amor sublime -doloroso del Poeta hacia una mujer- una estrella, a la que él invocó mediante un hechizo para que descienda hacia él desde el cielo hasta su caída a la tierra. Es un acto teúrgico puro: la teúrgia es la filosofía práctica del Neoplatonismo, o la religión neoplatónica que abre la posibilidad de hacer descender de las esferas celestes a cualquier divinidad del panteón griego mediante un rito de magia para estar en comunión con ella.

El punto de partida de Alexandr Blok, como poeta simbolista de inspiración neoplatónica, constituye la entrada del alma divina en el mundo material, es decir, su descenso, que desemboca casi en seguida en la corrupción moral de lo bello femenino. Tal vez no se trata de una necesidad fatídica que inmediatamente transforma la identidad divina en algo contrario a su naturaleza una vez descendida a la tierra. Una aclaración al respecto encontramos en el trabajo de E. M^a Borrego (1994: 114) en su “Cuestiones plotinianas”:

“El concepto de “felicidad primera” y, en general, las referencias de Plotino a una vida anterior, no pueden tener un sentido histórico. La creencia en la “caída” en la materia, la oposición de ésta-como diversidad-al espíritu y su consiguiente carácter de principio corruptor de la forma simple del alma, no se fundamenta directamente en una concepción ontológica sino moral. Pues desde el punto de vista ontológico, la “encarnación” en la materia no es una “caída” ni lleva consigo corrupción alguna, ya que, según Plotino, el cuerpo “ha nacido para recibir un alma”. Lo realmente malo es la libre inclinación del alma encarnada en sus caminos terrenales hacia las disposiciones del instinto, del cuerpo: “Platón- comenta Plotino-“cuando nos recomienda separarnos del cuerpo, no quiere hablar de una separación local, pues esta separación ya está establecida por la naturaleza, sino sólo en el sentido de que el alma no se incline hacia el cuerpo, ni siquiera por la imaginación, y que se haga extraña a él, lo cual acaece si se sabe subir y si uno lleva hasta arriba esta parte del alma que está situada aquí abajo...Es evidente que para Plotino el hombre en cuanto espíritu tiene una procedencia divina distinta del mundo físico. Las cosas materiales no pueden perder el mundo divino ni “retornar a él. El alma es divina cuando no se aparta de su mundo

de procedencia, divina por su proximidad y semejanza y por el destino de su existencia”.

Está claro, por consiguiente, que el alma de la Desconocida, el Alma divina descendida al mundo sensible, pierde su pureza y divinidad por su propia inclinación a lo pasional y terrenal, y el Poeta que aspiraba a estar en comunión con ella, se queda frustrado, debido a que su amor místico-extático no llegó a realizarse. Tal vez de forma simbólica quiso Blok aludir a la frustración de sus esperanzas de encontrar un alma gemela, capaz de desasir de todas las cosas de aquí abajo, rechazar las voluptuosidades terrestres.

5.4. EL DESENLACE INDEFINIDO EN *LA DESCONOCIDA*

En la obra de Blok la personalidad antiterrenal del alma del Poeta, Azul, no llega a reconocer en la Desconocida una deidad astral, fuente de la verdad, finalmente, para el Poeta, ella al igual que en el poema homónimo, es simplemente una visión irresoluble, una misteriosa desconocida, que entró en el espacio del salón aristocrático.

Mirándola, el Poeta se ve incapacitado de recordar la naturaleza divina de aquella a la que había convocado desde las alturas estelares. Por tanto, se produce un tipo de amnesia espiritual que se convierte en la causa del sufrimiento espiritual y predetermina la culminación del conflicto dramático, articulando su desenlace:

«Он шатается от страшного напряжения. Но он все забыл» (Блок 1961: 102)

"Él se está tambaleando de la terrible tensión. Pero se le olvidó todo"

La pérdida de conocimiento superior, que apareció en el mundo para salvarlo, es el motivo principal de la trama de la obra. La salvación es imposible, debido a que en contacto con la vida terrenal, al encontrarse en el epicentro de la sensualidad gruesa, la gnosis Sofía, representada como belleza de otro mundo, se deteriora, se convierte en el objeto de los placeres sensuales. La mujer hermosa y la estrella María que camina por el Puente es una deidad astral, hipóstasis femenina del alma del mundo, predestinada a

elevant y ennoblecer el alma, pierde su alto estatus sagrado. Esto anuncia tristemente el astrónomo, que lleva la noticia al mundo:

«вeсть о падeньe светлeйшeй звeздe» (Блок 1961: 90).

"la noticia sobre la caída de la serenísima estrella"

Nada más al poner un pie sobre la tierra, la mujer astral olvida su esencia cósmica y se convierte en presa de un proxeneta: un caballero con un sombrero en forma de hongo.

No es tan importante el camino de retorno de Sofia (entendida como gnosis) al seno divino fuera de la línea de la existencia terrenal: en Blok es el retorno de la estrella en el abismo cósmico, el resultado es importante: el mundo se quedó vacío, se fue la belleza y lo dejó. La gnosis, la revelación viva de la verdad, se ha perdido, por lo que el mundo está condenado.

5.5. LA METEMPSICOSIS Y LA MISIÓN SOTERIOLÓGICA DE CONSUELO, TAMBIÉN FALLIDA.

Una colisión similar de la trama surge en la obra *El que recibe las bofetadas*. Su base: la reencarnación de la diosa griega de la belleza Afrodita, la que está en peligro de convertirse en una víctima del mundo caído representada como una bella actriz del circo Consuelo. Al igual que la deidad astral de Blok, que descendió del cielo, Afrodita-Consuelo, aunque no cae en el abismo de pasiones terrenales, se convierte en objeto de miradas y ambiciones impuras. Andréiev no de manera accidental recurre a un nombre español "Consolación", el resultado del alivio de una aflicción, con toda intencionalidad artística.

5.5.1. El *hieros gamos* profanado

En ese conflicto externo del hombre que se enfrenta a la fuerza del Destino, Consuelo está abocada a la muerte, por no reconocer su misión divina en la tierra. Frente a ese determinismo de los hados y ante la imposibilidad de ser comprendido, “El” o “Tot” advierte a Consuelo: “la desobediencia a las leyes divinas propiciaría tu infortunio”. Esa soberbia -que la tragedia griega define como: *hybris*- y que a la heroína le lleva a desoir el mensaje divino, provocará su final, siendo víctima del castigo divino con su muerte. Andréiev se sirve nuevamente del nominalismo mítico, remitiéndose al propio Júpiter, padre de los dioses, para expresar tal propósito. Este fragmento, recoge la sacralidad del discurso dramático en una obvia reminiscencia de la tragedia clásica griega.

EL.- No miento, Consuelo; es la pura verdad. Así está descrito en nobles signos. Piensa en lo que dice tu estrella. Allí te reclaman la vida eterna, el amor y la gloria. Aquí...Escucha lo que *Júpiter* dice: “De ningún mortal habrás de ser, ¡oh diosa!” Como te convenzan y te cases con el barón, perdida eres, Consuelo. ¡Morirás! (II, 657).

Esta misma idea queda reflejada en este otro pasaje, el protagonista se erige en un intérprete de las *estrellas*, que revelan el mensaje divino:

“CONSUELO.- Pues “qué dice mi *estrella*? ¿Lo lees bien?
EL.- ¡Eso precisamente, tu *estrella*!...¡Lejana y doliente llega hasta mí su voz! Sus pálidos rayos y la sombra que los circunda agítanse en el espacio como espectros, como almas del otro mundo. Y ellas proyectan sobre ti un influjo mágico, Consuelo. Estás en los umbrales de la eternidad”. (II, 657)

Algo que repite durante la obra, en el acto tercero uno de los ensayos preparatorios para su número circense entre Consuelo y Besano, el chico paga su enfado contra ella, que se siente muy dolorida. Besano ya sabe que Consuelo ha aceptado la proposición de compromiso con el barón:

CONSUELO....Debo tener algo aquí en el corazón (Llévase la mano al corazón) Debo de estar enferma, "El". Pero ¿qué enfermedad será esa?

EL.- Es el mal de las *estrellas*. ¡La voz de tu sino, reina mía! (II, 667)

Partiendo del concepto de la pureza del alma femenina aplicado a Consuelo, Andréiev lo presenta desde las ópticas muy distantes del neoplatonismo plotiniano de Blok. El protagonista, reencarnación de un dios griego, no concibe el amor sensual como algo corrupto, ni exige de Consuelo/Afrodita un amor ideal. Todo lo contrario, aspira a su unión matrimonial con Besano, en un enlace matrimonial sacro, *hieros gamos*⁶⁷, entre dos seres a los que reconoce su divinidad.

Y cuando Besano se niega a aceptar esta propuesta por desigualdad social, aun siendo enamorado de Consuelo, Tot ofrece a la joven su amor para protegerla del matrimonio corrupto con el barón, al que ella, por supuesto, rechaza, aunque intuye en Tot un alma bella, oculta bajo la máscara de payaso.

En el acto final, cuando ya se ha pactado el enlace matrimonial entre Consuelo y el banquero millonario. Andréiev como comentamos recupera el sentido ceremonial o ritual que acompañó al teatro griego en sus orígenes en este caso a partir de las nupcias combinando el enlace humano con el divino. En este fragmento de la obra, nos encontramos con una evocación expresa a *Himeneo* (Pierre Grimal, 2010: 268-269), dios que preside el cortejo nupcial. Personificaba el canto que se efectuaba en el ritual de bodas, en otra alusión a la mitología clásica.

"EL.- Esas rosas son las rosas de *Himeneo*" (II, 671)

Esa liturgia ceremonial representada por el dios Himeneo, es utilizada por el autor de manera simbólica para expresar la comunión con Dios, portador de la verdad

⁶⁷ Mason, Casey, en "*The Nuptial Ceremony of Ancient Greece and the Articulation of Male Control Through Ritual*" (2006). Classics Honors Projects. Paper 5, p.20. Véase en el siguiente enlace visto el 25 de abril de este año:

http://digitalcommons.macalester.edu/classics_honors/5

La autora alude al festival carácter ritual en conmemoración del enlace entre Zeus y Hera.

absoluta. Otros ejemplos refuerzan esta idea, como el caso en el aludíamos al canto de las sirenas y la seducción de su melodía (II, 658), para enfatizar la dimensión cósmica que adquieren las *imágenes espaciales*, en un nuevo referente del paisaje idílico, que comentamos en su momento, y que nos lleva a una Edad de Oro, una era mítica de prosperidad y armonía espiritual.

La misma imagen cierra los ojos de Consuelo antes de morir:

“EL.-...¿No oyes el fragor de las olas? ¿No sientes que te elevas hasta el sol? ¡A lo alto, a lo sublime!
CONSUELO.- Sí, veo el mar, veo el sol”.(II, 679)

El autor insiste en el final de la obra con el sacrificio de Consuelo de manera más explícita en ese carácter ceremonial, mediante el uso de la exclamación “Evohé” (II, 658) que propia de los contextos rituales báquicos, que comentamos precisamente al hablar del sentido ceremonial y ritual que recupera Andréiev del teatro griego.

El acude a Besano, el joven de naturaleza apolínea y le trata de convencer de salvar a Consuelo, y de impedir que se case con el millonario, a toda costa, incluso recurriendo al rapto o al asesinato:

EL.- Escucha.Trabajo me cuesta decíelo, pero no hay más remedio. Consuelo te ama. Sávala de las redes de esa araña, que cada vez le estrecha más el cerco. Llévatela, mátala, si quieres; pero no la dejes a merced de ese hombre. Y si no te atreves a raptarla, ¡mata al barón! (II, 669)

Consuelo predestinada para ser un rayo de luz e iluminar salvatoriamente las almas de personas como Besano, que instintivamente aspira a la belleza suprema, está a punto de convertirse en la propiedad de un rico bastardo que ofrece a su padre por ella un rescate sustancial. El payaso trata de impedirselo.

5.5.2. La misión soteriológica de “Tot” o “El”.

Para “Tot” Consuelo no es sólo una mujer, sino la encarnación terrenal de la diosa celeste. Trata constantemente de despertar en Consuelo la conciencia de su naturaleza divina en otra alusión a la mitología, al compararla con Venus, diosa del amor nacida de la espuma del mar:

“El.- ¡Duerme, que no tardarás en despertar! Y cuando despiertes, evocarás aquel tiempo en que surgiste de la espuma, de entre el *mar azul*, cuyas ondas venían a besarte los marmóreos pies.” (II, 658)

No sólo se produce la proyección del personaje sino también la del paisaje, un lugar idílico y puro de un reino celestial azul:

“EL.- (*Mas pálido a cada instante*). De verdad, diosa mía. Piensa en cuando surgiste de la espuma, bajo el limpio *cielo azul* y regio como un manto, entre las ondas que besaban tus pies de divino mármol.” (II, 678)

Precisamente el *cromatismo* del discurso visual era una de las características del sincretismo artístico del teatro expresionista. El tono azul cubre una gran extensión en el lienzo dramático poético de Blok: personificado en uno de sus personajes Azul (Голубой), que es el doble del Poeta, y en esa caracterización de su yo que participa de lo celestial.

El payaso, a pesar de amarla, no piensa en ella como un objeto de pasión, Consuelo para él es un testimonio viviente de pureza y de la verdad:

Ante el conflicto esencial de este drama, “El” trata de impedir que Consuelo se case por conveniencia con un millonario como pretende su padre, el Conde Mancini, utilizando un lenguaje esotérico –pero fundamentalmente neoplatónico-, que no es comprendido por Consuelo. A su vez intenta sin éxito persuadir a Besano, que por su timidez no asume el reto.

“CONSUELO.- ¡Cómo! Pero ¿es que los dioses pueden perder la razón?

EL.- Sí, a veces. Cuando aman como hombres. Y sobre todo, cuando, de pronto, vuelvense conscientes de su grandeza y del

desamparo de su soledad. ¡Entonces hace presa en ellos la humana angustia! ¡y que terrible la angustia de un hombre en un dios!

CONSUELO.-Pero ¿cuándo dejarás de emplear ese lenguaje? No te entiendo ni una pizca “ (II, 658)

En un proceso típico del teatro griego, la *anagnórisis*, Tot recuerda a Consuelo su verdadera identidad, su condición divina y su pertenencia a ese mundo superior, por eso debe conciliar su naturaleza pura con la unidad suprema, ahí reside el paradigma del ideal neoplatónico, mediante el amor en la búsqueda de la fusión con la verdad y la belleza absoluta.

“EL.- Porque te quiero, sencillamente. Contempla la ingenuidad en mis ojos, bebe y *deja obrar en ti mi hechizo, diosa*. Te dormirás y te despertarás como aquella otra vez, ¿te acuerdas? Volverás a ver tu patria, el cielo...” (II, 678)

El payaso ha tratado por todos los medios convencer a *Besano*, que está enamorado de Consuelo. Y cuando el joven héroe Besano no hace nada por la liberación de su amada, el payaso, detrás del cual se oculta el dios Hermes, utiliza el último medio de la "liberación": la muerte. Así acaba envenenando a Consuelo y envenenándose él. El desenlace también es un mito de la antigüedad clásica.

5.6. EL RAPTO COMO RESOLUCIÓN DEL CONFLICTO EN *EL QUE RECIBE LAS BOFETADAS*.

El motivo del rapto a la morada celestial que los dioses efectúan de los seres que consideran deseados y queridos a cambio de la inmortalidad aparece con frecuencia en la mitología greco-latina. Sin duda recordamos el caso de Ganímedes, el hermoso príncipe troyano y amante de Zeus que se convirtió en el copero de los dioses. Abbagnano (1955,T1:179) nos indica que la tradición clásica plantea en el hombre el objetivo del retorno a Dios, porque el hombre es esencialmente alma. Volviendo al tema del sacrificio, el héroe de Andréiev recurre a una práctica bien conocida en el mundo antiguo "admiración" cuando los dioses "admiran", sienten admiración por las almas de héroes,

las llevan a la esfera de la inmortalidad como un premio. Se trata del desenlace del conflicto prestado de la mitología clásica y conocido como el “rpto”, tal y como lo describe en un estudio el filósofo P. Florenski (1915:26), hablando de “un ser transcendental que penetra en el mundo de la vida cotidiana para capturar a esa persona y arrebatlarla hacia otros mundos” con el objeto de conseguir su ruptura con esta realidad a favor de una vida eterna.

Así a través de la metáfora mitológica, se realiza la idea del renacimiento de la heroína a través de una muerte ritual, característica para los cultos de misterio. Consuelo deja este mundo, y su obra de salvación concluye.

5.7. PERSONAJES SECUNDARIOS

Los personajes secundarios de ambas obras son abstractos, arbitrarios y reflejan la antropología neoplatónica. Dicha antropología se expresa a través de la división de caracteres que podríamos diferenciar en dos grupos o categorías:

a) Primera categoría

La primera categoría de personajes secundarios son los dobles del protagonista. El Poeta del poema *La Desconocida* es la sublimación del tipo del místico, que sabe que la “verdad está en el vino” [“истина в вине”] (Блок 1961: 186): un vino tortuoso [“Терпкое вино”] que penetra todos los meandros [“излучины”] del alma (Blok, 1961: 186), es uno de los caminos hacia la gnosis, el conocimiento supremo y sagrado, que obtiene el poeta en las visiones de una mujer de una belleza sobrenatural.

En *La Desconocida* son los *misticos-visionarios*: un hombre pálido sin barba se identifica con la viva imagen de Hauptmann⁶⁸, y un viejo borracho con típica imagen de

⁶⁸ El dramaturgo alemán Gerhart Hauptmann (1862-1946), asociado al movimiento naturalista -premio nobel de literatura de 1912- que con obras como *Vidas solitarias* constituyeron otro referente en los escenarios rusos, al que cita en sus *Cartas sobre el teatro*. De igual modo dedica unas líneas a su pieza *Miguel Kramer*, con el título “Si en la vida no triunfas, triunfarás en la muerte”: una cita que reconoce pertenece al propio Nietzsche, en la contraposición entre padre e hijo (Miguel y Arnold Kramer: “la ruindad dichosa” y “la exclusividad espiritual”), un abismo que distancia a ambos, en opinión de

Verlaine⁶⁹ (Blok, 1961: 186). En contraste con los borrachos, que frecuentan la taberna estos personajes están sentados en una mesa junto a la ventana en lo más profundo de la taberna, no es casual: la ventana es una zona liminal que simbólicamente significa la puerta de entrada a otro mundo, aquello que comentábamos en los espacios interiores de apertura de la psique. Ambos místicos encarnan el principio *dionisiaco*.

La ebriedad

En la obra *El que recibe las bofetadas* la gente que consume alcohol en grandes cantidades se clasifica dentro de la tercera categoría de personajes, similares al Poeta de la obra de Blok. Por lo tanto *los payasos ebrios* de Andréiev están representados de forma idílica. Inconmensurablemente superior a ellos en el espíritu, sin embargo, es el personaje principal, un payaso también: *El que recibe las bofetadas*.

La embriaguez como una de las posibles formas de salida de la realidad está vinculada con las tradiciones de dionisismo, que está caracterizado por la obsesión divina que permite a una persona sentir su pertenencia a otro mundo.

A la misma categoría de los dobles del protagonista pertenecen las personas con un alma sensible hacia la belleza. En la obra de Blok está representada por la figura de un seminarista capaz de admirar desinteresadamente la belleza:

“плясала бы она предо мной на белом снегу... как птица... летала бы” (Блок 1961: 4)

“hubiera bailado ella delante de mí sobre la nieve blanca... como un pájaro... hubiera volado”

Tal vez aquí se refiere a uno de los espectáculos musicales simbolistas al que había acudido el seminarista en un cabaret, dónde intervenían las bailarinas que simbolizaban el Alma del Mundo, bailando en medio de un paisaje cósmico-simbólico entre las estrellas.

La misma tendencia hacia la belleza suprema se personifica en el Astrónomo.

Andréiev, Hauptman “lleva al espectador al misterio de la vida” de manera trágica que irremediadamente empuja a Arnold hacia la muerte.

⁶⁹ Paul Verlaine (1844-1896) uno de los exponentes principales del simbolismo francés.

En la obra de Andreiev, para la segunda categoría de los dobles del protagonista, el equivalente sería el joven Besano (del que está enamorado Consuelo), el más cercano a esta clasificación por su sofisticación y sensibilidad hacia el mundo de la belleza femenina, en la que él busca el apoyo espiritual.

Alfredo Besano, recordamos cuando hablábamos del canon de belleza griega – dentro del apartado prosopografía, es un dios griego esculpido por el propio Praxíteles. Es la imagen de la belleza masculina.

Es un dios perdido que no halla su morada divina, pues no se unirá a Consuelo:

“EL.-Estás en los umbrales de la eternidad. Nadie podrá conjurar tu sino. Ni el mismo Alfredo, a quien, sin tú saberlo, adoras, te podrá salvar. Tampoco él es ya de este mundo. Es cual un dios errante que no encontrará más el camino al Olimpo. Olvídate de él, Consuelo, olvídate.” (II, 657)

Consciente de su alto estatus, el payaso, que recibe las bofetadas en el escenario delante del auditorio, en el fondo se encuentra al margen de las otras personas y se siente infinitamente solitario. Su alma arde en su interior en protesta contra estas personas que constituyen el público, y particularmente ante su rival (El Caballero) que una vez sedujo a su esposa por el fantasma del bienestar. Andréiev también se sirve en esta obra de las alusiones mitológicas como procedimiento para criticar la desacralización del mito mediante la simplificación y vulgarización del lenguaje divino, en alusiones a Apolo (como peluquero) y Venus (como una vulgar meretriz), como comentamos en el apartado destinado a dioses y poderes malignos disfrazados. El protagonista, Él o Tot, le reprocha al Caballero haber mediocrizado sus textos literarios.

En cuanto a los personajes femeninos, la doble de Consuelo es la bailarina mencionada por los visitantes de la taberna en el drama de Blok.

La doble de Consuelo en el drama de Andréiev es Sinaída, su doble dionisiaca, debido a la cual se convierte en “leitmotiv” de la obra el tema báquico: ella es domadora de depredadores, leones y tigres, una belleza, que tiene aspecto de una bacante:

“Llega SINAIDA, sola. Parece una bacante o una demente. Los cabellos sueltos por la espalda, rasgado el vestido por un

hombro. Anda con ojos brillantes, sin ver, y asemeja a una estatua viviente de la Victoria” (II, 655)

La mayor ilusión de Sinaida es conseguir el amor de su león, a quién somete a su poder. Al igual que en las bacanales se rompen las fronteras entre lo humano y lo bestial, Sinaida quiere humanizar a las bestias, pero ella misma forma parte de la naturaleza salvaje, aunque elevada a la esfera de lo divino. Sinaida también es de otro mundo y lo intuye. En su conversación con Tot desempeña la función del coro, hablando del destino irrevocable que le va a impedir a Tot sacar a Consuelo de las garras del mal:

“Haz tú lo mismo. No pienses en Consuelo, “El”. Déjala que se vaya en hora buena, que siga su destino”. (II, 672)

b) Segunda categoría

A la segunda categoría pertenecen personajes grotescos. En *La Desconocida* la gran mayoría de los personajes corresponden a esta segunda categoría, que está conformada básicamente por los visitantes a una taberna y los huéspedes de un salón aristocrático. Sus vidas transcurren entre conversaciones infames y perversas; por supuesto muy alejadas de las esencias supremas de la condición inmaterial humana. Estos personajes que viven distanciados del mundo ideal se muestran bajo un estado de amnesia, como *semi-dormidos*, anestesiados en el olvido de la verdad sobre su suprema naturaleza divina y su verdadera misión vital. Todo en sus vidas se presenta como impulsado por la insaciable avidez de codicia y de placer, un deseo imperioso de poseer la belleza corporal, que se ha convertido en moneda de cambio.

La naturaleza inferior del hombre se expresa en ambos autores en términos semejantes a través del *simbolismo zoomorfo*. Los hombres que viven satisfaciendo su pasión, son primitivos como animales herbívoros: son [“пьяницы с глазами кроликов”] (borrachos con los ojos de conejos) del drama lírico de Blok; este drama presenta muchos paralelismos semánticamente con la obra de nuestro autor. En la obra Andréiev en la misma categoría está la audiencia del circo, el pretencioso conde Mancini que se compara a sí mismo con una cabra. En algunos casos, para la expresión de las pasiones

instintivas los autores recurren a imágenes mitológicas, como es el caso en Andréiev: al Conde Mancini le gusta jugar aristocráticamente con el palo y hacer poses deslumbrantes, se ríe a menudo, y todo rostro delgado, afilado se recoge en [“гримасу сатира”] (mueca de sátiro) el carácter lujurioso de la mitología griega.

La figura del Conde Mancini, resulta ridícula, su aire pomposo durante toda la obra, con aires de superioridad, y burlándose del carácter particularmente vulgar de Briquet, y que no escatima en sacar algún tipo de beneficio económico o material cuando la ocasión se presenta: solicita que le suban el sueldo de su hija y finalmente prepara el plan para casarla con el banquero millonario.

Reconoce por su carácter culto a El como su igual, y por supuesto al barón Regnard, al que en reiteradas ocasiones lo llama *Augusto* para distinguir su rango social, en otro uso comparativo con alusión expresa a la tradición clásica. Sin embargo, mediante el simbolismo animal identifica su verdadera calidad humana y se refiere reiteradamente al barón como una araña:

“MANCINI:.- El barón es una arañita que teje su red” (II, 653)

Ese sentido de lo grotesco, que era una de las características intrínsecas del expresionismo, suele aparecer en acompañamiento lo trágico del drama, para, por contraste, reforzar lo tétrico. En ese sentido, Kashéeva (1997:1239-1240) nos habla del carácter ambivalente de la obra de Andréiev: lo trágico es secundado a veces por detalles cómicos o satíricos e incluso ridículos. Cansinos cataloga *El que se lleva las bofetadas* como una sátira.

Esta particularidad de lo grotesco lo incluíamos como rasgo expresionista en la confección de los personajes; a su vez al tratarse de referencias a dioses griegos o romanos, dentro de los procedimientos que utiliza el autor en su técnica dramática, gracias al sincretismo y solapamiento de los distintos discursos de expresión, valiéndose de la inserción de la narración mitológica, apreciamos un claro ejemplo de su función satírico-burlesca, según el paradigma propuesto por Romojaro (1998). Impregna con la misma intencionalidad no sólo a personajes míticos sino a autores del legado clásico como Plutarco, en acto inicial Él o Tot quiere convencer al director del circo para que lo

contrate y bajo el nombre de Caballero, intenta persuadirlo de sus cualidades de animador potencial:

“CABALLERO.-...Mientras mis condiscípulos se entusiasmaban con los héroes de *Plutarco* o con los *filósofos griegos*, yo solo pensaba en bufonadas y pantomimas, y en interpretar a Beethoven en el pie de una copa o a Mozart en varias botellas” (II, 646)

Por el proceso de *repetición* y *ampliación* (Woodward, 1965: 247-256), característico del estilo de Andréiev, el autor enfatiza aquellas particularidades que especialmente reflejan el retrato divino del protagonista de manera insistente, pero, como en este otro fragmento, lo hacen desde una aproximación satírica:

“EL.- Todos se sopapean y me befan, y, sin embargo, mírame bien..., ¿no adivinas en mí a un *dios* tan *dios* como tú? ¡Mírame!” (II, 669)

La expresión de lo grotesco llega a su punto cenital al final de la obra, cuando el autor pues la risa, -como comentamos en su momento- que se convierte en *expresión de lo absurdo ante la muerte*. Él, después de haber envenenado a Consuelo y así mismo, moribundo al final de la obra:

“EL.- ...Pero ¿por qué calláis? ¿por qué lloráis? Reid, reid todos, lo mismo que río yo. La reina ha muerto y su bufón muere con ella...Pero no llorando, sino riendo...” (II, 679)

5.8. CRONOTOPO

El *espacio artístico* en las obras de ambos dramaturgos es dual de acuerdo con el cuadro gnóstico del mundo de la dualidad. Lo sublime es adyacente con lo bajo y ambos se oponen deliberadamente. La imagen del mundo, basada en la antítesis neoplatónica de lo espiritual-material es, por un lado, el espacio cerrado del mundo real, alejado de la vida verdadera en el reino de la banalidad y el aburrimiento, y por otro lado, es un cronotopo abierto que sale de las fronteras del mundo terranal pobre.

En relación al cronotopo en *La Desconocida*, la trama se ambienta en una taberna en las afueras de San Petersburgo (en el mismo poema homónimo es también una calle con canaletas y prostitutas, donde pasean personajes de lenguas afiladas [“испытанные остряки”]), así como el salón aristocrático típico de San Petersburgo. Ambas localizaciones eran bastante prototípicas para el cronotopo novelístico, donde según Bajtin (1997:373) “se crean el climax de las intrigas, se desarrollan los diálogos, que revelan las ideas y las pasiones del hombre”.

En la obra de Andréiev el cronotopo queda configurado alrededor de una sala de un circo, habilitada para múltiples usos, pero fundamentalmente supone un lugar de reunión y encuentro entre los actores, artistas del circo y personas ajenas. Esta sala sucia, mal iluminada, llena de todo tipo de artilugios y personas, simboliza el principio de lo material: aquí reina el crepúsculo, el bochorno – todo expresa el material dado.

La determinación históricamente concreta del cronotopo en ambos autores se opone al cronotopo del umbral (Bajtin, 1997: 373), lo que refleja el plan trascendente de la existencia superior. Es un espacio surrealista, místico, casi cósmico en Blok:

«Конец улицы на краю города. Последние дома, обрываясь внезапно, открывают широкую перспективу: темный пустынный мост через большую реку» (Блок 1961: 82).

“Al final de la calle en el límite del pueblo. Últimas casas, rompiéndose de repente se abren hacia una amplia perspectiva: un oscuro puente abandonado sobre un río grande”.

El espectador no ve el mundo estelar, que queda fuera de su alcance y por lo tanto está indicado sólo simbólicamente.

Del mismo modo, en la obra de Andréiev: el espacio trascendente – la arena del circo - un lugar donde lo imposible se hace posible, está emplazado detrás del escenario. El espectador no ve la arena del circo, donde todo está cambiando, sólo siente su presencia. Ahí todo es diferente, no como en el mundo ordinario, ahí todo está iluminado, suena música por todo lo alto y se escuchan estruendosos aplausos.

Recordemos en este punto la importancia de la *música*, el *baile* y la *máscara* para dotar de elementos expresionistas toda la obra. Se inicia con una pantomima musical, en

la que dos desafinados excéntricos músicos, Molly y Polly, interpretan la “Marcha de las hormigas”, que repiten a lo largo de la pieza.

Sin embargo la melodía que adquiere protagonismo es el tango con el que practican Consuelo “la reina del tango a caballo” y Besano que juntos parecen danzar sincronizados en perfecta armonía, que suena de fondo durante toda la obra. En ese escenario idílico, que el espectador no ve, los personajes sienten la propia naturaleza de su alma, incluso no hay necesidad de ocultarse tras una máscara.

“EL: ...¡Me siento tan feliz, en la pista, oyendo la música y mirando ese mar ondulante de la multitud! Llevo puesto la máscara pesa lo mínimo el corazón” (II, 652)

En el acto final, Sinaida, la figura liberadora dionisiaca, sentencia a Él, con estas palabras:

“SINAIDA;...Aquí se goza libertad de alma y cuerpo. Nada es de nadie. Todo es de todos. Yo, igual que tú, me vine al circo porque me sentía encadenada, y aquí he roto mis cadenas y soy libre” (II, 672)

La ruptura de esa comunión divina *hieros gamos* desencadenará el sacrificio.

La movilidad de los danzantes contrasta con el inmovilismo del barón. En el acto final, para conmemorar el compromiso conyugal, vuelven a tocar el tango, unas VOCES, como ecos de interpelación coral, solicitan que el barón sea la pareja de baile de Consuelo, pero éste se niega, no sabe bailar, se detiene y permanece inmóvil “cual grotesca estatua de bronce”.

La sinfonía celestial que ambas almas enamoradas expresan con sus cuerpos en el centro del escenario, se ve interrumpida en escasas ocasiones: una, cuando Sinaida la domadora, para ganarse el afecto de Besano, pretende demostrarle que las fieras la aman se mete en la jaula y se dirige hacia su león favorito “César” deshaciéndose de su fusta. Sinaida representa, como hemos comentado previamente, el carácter *dionisiaco*, es la más temperamental de los personajes, e incluso intimida al resto. Andréiev la describe como una bacante:

“Llega Sinaida, sola. Parece una *bacante* o una demente. Los cabellos sueltos por la espalda, rasgo el vestido por un

hombro. Anda con ojos brillantes, sin ver, y se semeja a una estatua viviente de la *Victoria*” (II, 655)

En el circo se ultiman los preparativos para las actuaciones de la noche. Esta observación, recogida en sus *Diarios* (Andréiev, 1995: 310) implica un carácter simbólico: como en el circo los actores se prepararan para la actuación, la vida humana también se convierte en una preparación para el misterioso y épico momento principal de su vida: el amor, es decir, el encuentro con la Belleza, a través de la cual se efectúa el rescate.

El tiempo artístico del cronotopo doméstico en ambas obras es cíclico y refleja las mismas posiciones, que se repiten infinitamente en una serie de generaciones, en este caso, en la situación del matrimonio, la unión de los sexos, que ha perdido desde hace mucho tiempo su significado sagrado, y se convirtió en la compra-venta y en una inmejorable excusa para los chismes más vulgares. Esto se evidencia en las charlas de cortejo de la novia en *La Desconocida* y cortejo de la actriz de circo Consuelo en la obra de Andréiev. En este y en el otro caso estamos hablando de matrimonio como una transacción, y no como un sacramento, el evento del significado espiritual. El cronotopo doméstico de la taberna y del salón secular en *La Desconocida*, con todas las diferencias en el estatus social de sus visitantes, es idéntico: en ellos se contaminan lo más supremo de la vida humana: el amor.

Por el contrario, en el cronotopo trascendental se celebra una reunión mística entre los personajes principales de la gnosis divina en una encarnación femenina.

5.9. CONCLUSIONES

Hemos llevado a cabo el análisis de las dos obras que identifica las similitudes de la temática, sistema de personajes, el cronotopo y el simbolismo de las obras de Blok y Andréiev a la luz del enfoque histórico-genético para el estudio de los fenómenos literarios, no es un fin en sí mismo, sino solamente un dintel hacia el estudio comparativo de los principios creativos en las dramaturgias de Blok y Andréiev.

Ambas obras son temáticamente cercanas por el motivo del gnosís, por la obtención del hombre de la "verdad" sobre de su divino "yo" y su relación con el principio supremo de la vida. Genéticamente este motivo se asocia con el ideal del cosmos divino y la imagen sofiológica del mundo del período helenístico –como afirma Gladigov (1996:113), así como con la idea gnóstica de la "caída" o ruptura de la esfera material de la vida con el orden mundial divino. La estructura compositivo-argumentativa de las dos obras está basada sobre el principio de la antítesis, que tiene una naturaleza gnóstica. De acuerdo con el mito gnóstico, el principio malo entró en la creación divina y lo distorsionó, reemplazando el principio subyacente de la vida de sofinismo o el conocimiento de las profundidades existenciales por un principio opuesto, un principio agnóstico, que consiste en el deseo de conseguir el poder y poseer bienes materiales (Jonas, 2000: 287). En un número de diversas fuentes, esta obsesión con el poder está representada por el poder demoníaco (Yamauchi, 1973: 38).

La obra de Blok forma una parte orgánica del sistema de comprensión del mundo del autor, constituyendo una sola unidad con los ciclos poéticos de *La máscara de nieve* (1907) y *Faína* (1906-1908); la obra de Andréiev, asimismo, es el resultado de la experimentación creativa, que forma base de la resolución del tema de "caída" de la mujer en el "mundo terrible" que compuso a partir de otras piezas dramáticas, una de rasgos más realistas, *Días de nuestra vida* (1909) y otra, *Ekaterina Ivanovna* (1912), en clave místico-simbólica con la conexión característica para los simbolistas "del código helenístico". Tanto para Blok como para Andréiev, lo fundamental es revelar uno de los rasgos más característicos de su época: los atributos de la consciencia humana, la mitologización. A pesar de la similitud del diseño básico, existen diferencias

significativas entre las dos obras. Las dos obras tratan el mismo tema de lo más puro y sublime femenino frente a lo moralmente corrupto, pero hay una diferencia radical, aunque sutil, entre la actitud de los protagonistas, que representan el *alter ego* de Blok y Andreiev, hacia el amor. La postura de Blok es totalmente neoplatónica, plotiniana que excluye el elemento erótico y carnal de la misión soteriológica de su heroína, la Estrella. En cambio Andréiev parte del mito clásico, hierogámico, que emana de la religión dionisiaca. Lo que se convierte en el autor síntoma del mal, es el amor corrupto, antinatural, y por eso, condenado. A partir de la hermenéutica de estas dos obras, llevada a cabo en el presente capítulo, identificamos la vinculación de A. Blok al Simbolismo con rasgos grotescos marcados ya del expresionismo y de Andreiev con las estéticas del Expresionismo que reanima las estéticas clásicas predominantemente.

CONCLUSIONES FINALES, APORTACIONES TEÓRICAS Y PERSPECTIVAS DE LA INVESTIGACIÓN

Apunto de bajar el telón, tras llegar al punto cenital del estudio con el análisis comparado de las dos obras a las que hemos destinado el último capítulo, en un recorrido que siempre ha tenido en la tradición clásica la clave argumentativa en la comprensión del teatro pampsique de Leónidas Andréiev con una nutrida referencia a muchas de sus piezas teatrales, conviene ir sintetizando las siguientes conclusiones que se infieren, a partir de nuestras perspectivas teóricas y el comentario puramente filológico.

La primera que no por obvia es menos necesaria es que las piezas teatrales de Andréiev tienen su hilo conductor en la psique o expresión animada de los distintos elementos representados en su obra. En sus *Cartas sobre el teatro* (1912-1913) y otros ensayos Andréiev se muestra bastante crítico con el drama contemporáneo en una ardua pugna entre los postulados realistas o simbolistas, si bien el autor sabe aprovechar la estética formal de los simbolistas, como hemos puesto de manifiesto en el análisis comparativo con la obra de Blok. En mi opinión, la principal diferencia estriba entre el método creativo de Andréiev y el simbolismo, que consiste en *la transición de la percepción subjetiva de la realidad hacia la objetiva*, de la estética irracional del simbolismo a la *actividad racional creativa*, basado en el análisis e intuición capaz de penetrar profundamente en la esencia de las cosas. La no plena satisfacción con la poética simbolista le lleva a promulgar como alternativa su teatro pampsique.

El pampsiquismo es concebido aquí como nueva categoría estético-filosófica que se desprende de las estéticas clásicas y renacentistas, atendiendo a la relación –supeditada a esa ley natural- de cada uno de los componentes del microcosmos personal con el alma universal. El pampsiquismo como atributo de las estéticas literarias está relacionado con la expresión del principio superior presente tanto en *macrocosmos* (Naturaleza), como en *microcosmo* (ser humano), que no existen por separado, sino interactúan. Plasmado en el teatro renacentista este principio es reivindicado en Andréiev y su precursor, Anton P. Chéjov.

La segunda conclusión a la que llegamos es que identificamos la pertenencia de Andréiev al expresionismo, coincidiendo con los planteamientos de V. Smirnova, L. Iezuitova, Shvetsova y tantos otros.

En este estudio nos hemos ceñido exclusivamente al texto literario, si bien el fundamento de este género es la representación, por lo que la significación de lo literario y, particularmente, de lo dramático, está muy vinculado a la interpretación o puesta en escena por parte de los actores. En sus *Cartas sobre teatro* (1912-1913), así como en el montaje de algunas de sus obras Andréiev mostraba un especial interés en este cometido. En su opinión, la actuación debía ser “sincera” a partir de la propia vivencia del actor. Era necesario trasladar al espectador sentimientos y emociones, acompañados de un lenguaje corporal de “gestos sinceros”, de tal manera que en el teatro en el futuro –en su opinión– se produciría una perfecta simbiosis entre el propio teatro y la vida misma como una única alma “que sufre o se alegra” (Lajno, 2014). En otras palabras, Andréiev ponía especial énfasis en la expresión. En anuencia con tal propósito, este interés extralingüístico queda avalado por el propio texto escrito, particularmente en sus acotaciones, y notas, donde el dramaturgo repara con gran fervor en detalles o indicaciones a la representación. Sólo el propio montaje de la obra o su relectura nos pueden ofrecer una dimensión fidedigna de toda su intencionalidad artística.

Al mismo tiempo esa sinceridad que exigía en la interpretación, debía encarnar conceptos profundos, relacionados con la propia psique del personaje –su mundo interior– y las connotaciones anímicas de los distintos elementos del discurso dramático, con el óbice de un trasfondo simbólico o alegórico. No es de extrañar que en su técnica dramática cuanto más se aleja del realismo, el autor recurra a mecanismos con los que acentuar esa expresividad. Eso explica –en nuestra opinión– la recurrencia a fenómenos como la repetición, la ampliación, la hipérbole o la deformación, las oposiciones binarias trasladadas a los distintos discursos acústicos, visuales o verbales que superpone el autor en lo que denominábamos el sincretismo artístico. En ese contexto un lugar muy destacado lo ocupa el uso de lo grotesco.

Con esto queremos decir que sus obras dramáticas están confeccionadas con rasgos identificables en la estética expresionista. En este sentido es apreciable la

recreación escénica de ambientes sórdidos, mediante la extensión considerable que destina a sus acotaciones no exenta de lirismo, así como el uso de la pausa y el silencio para dotar de gran dramatismo las escenas, cuadros y actos de sus piezas teatrales.

Además el autor es muy del gusto por los contrastes a partir de la simbología del cromatismo en el discurso visual, con oposiciones drásticas entre tonalidades oscuras y espacios donde se filtra la luz.

A ello se suma la indeterminación onomástica o la alegórica que atribuye a su personajes como “Hombre”, “Alguien de Gris”, “Anatema”, “El (recibe las bofetadas)” formando arquetipos de personas o figuras en su generalidad.

Por supuesto, el carácter caricaturesco y grotesco que muchos de sus dramas presentan suponen otro de los rasgos las poéticas expresionistas. Abundan ejemplos tales como la simbología animal aplicada a la descripción de los personajes, o la distorsión mediante la hipérbole o exageración en la conformación de su fisionomía o retrato, con una prosopografía connotativa. Sin olvidar la risa grotesca tras la muerte de un personaje.

La tercera conclusión, a la que hemos llegado a través de este estudio es la que, a raíz de lo expuesto durante los capítulos de este estudio, tenemos razones más que sobradas como para asegurar que para comprender el teatro pampsique de Leónidas Andréiev debemos acudir a la tradición clásica, tanto por los datos extrínsecos a su obra, a partir de sus lecturas, formación o viajes a Roma, como fundamentalmente los que encontramos en sus textos literarios.

Sus estéticas teatrales están inspiradas en el teatro griego, tanto por la univesalidad del dilema que pone en escena, como por su estructura perfectamente ensamblada a partir de un único personaje monocéntrico, con la inclusión de monólogos y coros o personajes corales.

El espacio y el tiempo adquieren una dimensión simbólica en las obras teatrales de Andréiev, representan el fondo y el discurrir de la tensión dramática, pero también comportan una cualidad anímica. En este sentido se transmutan en fuerzas superiores con formas humanas al igual que los dioses griegos, de tal manera que estas entidades que connotan a la vez una significación espacio-temporal como Océano y Uno de gris pisan el propio escenario y actúan sobre los hombres y su consciencia.

El autor sabe aprovechar la oposición nietzschiana *apolíneo-dionisíaco* en la confección de sus personajes, que a partir de una exploración inusual en su psicología, en su *psique*, retrata la profundidad de sensaciones ánimicas o reflexiones intelectuales, convirtiendo sus personajes en símbolos de las mismas. Esto le sirve igualmente para recuperar el sentido ritual del antiguo teatro griego, gracias al énfasis de la música, el baile y las máscaras.

Además y desde un punto de vista metafísico, su teatro pampsique en constante experimentación muestra evidencias de la asimilación de conceptos del pensamiento filosófico griego como son el principio de la *eudaimonía* aristotélica o el cultivo intelectualista de la virtud. Asimismo son apreciables sus planteamientos más helenísticos con sus aproximaciones al neoplatonismo y al gnosticismo por influencia de las estéticas simbolistas, mediante el proceso soteriológico al que somete al alma, en esa confrontación entre la degradación de los valores personales y el ideal de pureza como modelo de Belleza y de Bien, así como el *pleroma* del concepto de feminidad divino.

Por último, con la inserción de la narración mitológica, como hemos ido comprobando a lo largo del estudio, numerosos son los ejemplos en los que el autor se ha servido de alusiones- algunas más explícitas que otras- al legado de Grecia y Roma, tanto de dioses como héroes (Apolo, Venus, Júpiter, Prometeo, Hércules...) o personajes u obras históricas, literarias o filosóficas de relevancia (Aristóteles, Plutarco, Augusto, César,...) lo cual se produce desde distintos enfoques según su función (Romorajo, 1998): comparativo, erudito y fundamentalmente satírico.

Sirva como conclusión final la idea de que el expresionismo debe mucho a la tradición clásica. En nuestro dramaturgo ruso la existencia de todo ser humano tiene un sentido y al igual que en el teatro griego el hombre debe cumplir su finalidad vital con todas sus consecuencias (ese principio de necesidad inevitable "*anánke*" al que antes nos hemos referido), si bien como hemos ido comprobando ésta se cristalizará en la idea del retorno eterno, donde el alma humana ansía la inmortalidad, a costa incluso del sacrificio, en el análisis comparativo de *El que recibe las bofetadas* (1915). Lo que aleje al hombre de esta participación divina, es un signo adverso que condena al hombre al abismo.

La gran tragedia de sus personajes radica en que su idealismo (Ekaterina Ivanovna, 1912) les lleva a la desesperación y al suicidio, a la desesperanza. La transición al expresionismo en la dramaturgia del escritor se realiza en todos los niveles de expresión artística y organización del texto, con el apoyo de los modelos del teatro grecolatino, como trataremos de constatar en capítulos posteriores.

En cuanto a las perspectivas de investigación, consideramos que las principales conclusiones basadas en el contenido de la tesis pueden ser aprovechadas para el estudio ulterior de la obra teatral de Andreiev, para planteamientos teóricos sobre las corrientes del teatro ruso de la Edad de Plata, y para el estudio de su influencia en el desarrollo de la dramaturgia rusa y europea del siglo XX.

Como comentábamos en el capítulo I, muchos de los literatos rusos de principios del siglo XX y especialmente los simbolistas acudieron a la tradición clásica como recurso en sus estéticas. Asimismo hicimos notar la excepcionalidad de estudios muy puntuales, en muchos casos genéricos como los señalados de Maria Aleksandrovna Cherniak (2009) o Zara Martirosova Torlone (2009), por lo que este área de investigación se encuentra en un estado aún muy incipiente, que necesita de futuras aproximaciones.

A ello habría que sumar el déficit traductológico de la amplia pléyade de autores modernistas rusos de una calidad considerable, que aun no cuentan con su traslación al texto en castellano.

Siempre se le criticado a Andréiev lo artificioso de su estilo. Y lo es. No tanto –a nuestro parecer- por su matiz peyorativo y lo ficticio que pueda resultar su obra literaria, sino por la elaboración en la confección de las mismas, a las que somete a continua experimentación. En sus textos – muchos de ellos de un lirismo evocador- el autor siempre insatisfecho explora caminos que le lleven a alcanzar el dominio del uso de la lengua, a pesar de su consciencia de imposibilidad. Sirva como ejemplo el que aparece en su obra *El diario de Satanás* (1919), donde un cada vez más humanizado Satanás se queja amargamente de no poder trasladar a palabras sus meditaciones:

“¡Qué lástima, ¡oh, hombre!, que para comunicar nuestros pensamientos estemos obligados a recurrir a los servicios de un intermediario tan malo como es la palabra, que roba los mejores y más preciosos pensamientos, los altera con etiquetas de almacén!”
(Trad., Ugarte: 2011, 148)

Obviamente, como los demás escritores, sus obras aportan resultados más satisfactorios o menos en lo concerniente a su calidad textual. Pero, por lo general, sus piezas teatrales están bien confeccionadas siguiendo los patrones clásicos. Sus estrenos eran todo un acontecimiento en su época, e incluso algunas de ellas fueron representadas en España en las primeras décadas del siglo pasado. En este sentido, el talento del autor es innegable. De hecho, todos reconoceremos la calidad interpretativa de Fernando Fernán Gómez, de que, como actor teatral, quizás uno de sus momentos más estelares fuese su actuación como el doctor Kergentzoeff, protagonista de *El Pensamiento* (1914) en el Marquina en 1963. De ahí que aproveche el recuerdo de tal evento, para realizar un reclamo a la puesta en escena de las obras de Andréiev, en el panorama teatral en general, y , particularmente, para que sus personajes de nuevo pisen los escenarios de los teatros en España.

Finalmente, a modo de dedicatoria al propio autor, es nuestro deseo amparándonos en la encomiable labor de los mitógrafos griegos -permitánnos esta licencia final-, que se afanaban en describir el proceso de catasterismo, por el que un héroe o un mortal se transformaba en un astro a causa de algún hecho o condición ejemplar, consideren a Leónidas Nikolaevich Andréiev, [Леонид Николаевич Андреев], (1871-1919) tal merecimiento en el universo literario, particularmente por su contribución al mundo escénico. Pues, a pesar de haber sido eclipsada durante largo tiempo su brillantez (“terrible y olvidado” en palabras de Zuñiga, 1983), probablemente sea uno los grandes talentos literarios del pasado siglo que merece un lugar privilegiado.

ad astra

К звездам

Hacia las estrellas

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV** (1969) *La Sagrada Biblia*. North Caroline: Ed.Sopena.
- AAVV** (2007) *Enciclopedia of Italian Literary Studies*. New York. Routledge, (pp. 852-853)
- Abbagnano, N.** (1955): *Historia de la Filosofía*. Tomo I. Filosofía Antigua-Filosofía Patrística-Filosofía Escolástica (Trad. Juan Estelrich) Madrid: Ed. Montaner y Simon S.A.
- Alcina Cota, José** (1989): *Neoplatonismo: síntesis del espiritualismo antiguo*. Madrid: Ed. Antropos.
- Alonso De Santos, José Luis** (2007). *Manual de teoría y práctica del teatro*. Madrid: Castalia.
- Alsina J.** (1967) *Literatura griega: contenido, problemas y métodos*, Barcelona: Ariel.
- Amador, S.** (1988), *Diccionario Griego-Español*. Barcelona: Ed. Sopena.
- Andreiev, L.:** (1990-1995) *Sobranie sochinienii v shesti tomaj*. Moskva: Izdatelsvo: Judoshestvennaia literatura.
- Andreiev, L.:** (1990) *Dnievnik 1897-1901 gg*. Sost, bstup.cst i komi .M.V. Kozmienko. M.: IMLI RAN.
- Andreiev, L.:** (2007-2013) *Polnoe sobranie sochihienii*. M. Nauka, T.I., T5, T.6.
- Andréiev, L.:** (1967) *El pensamiento: Drama en dos actos y seis cuadros*, Adaptación libre de Carlos Semprún; versión española de José Méndez Herrera, Madrid: Ediciones Alfil.
- Andréiev, L:** (2014) *El diario de Satanás*. Traducción y notas de T. Ugarte. Madrid: Eneida.
- Andréiev, L:** (2010) *El abismo*. Traducción y notas de Marta Sánchez-Nieves. Córdoba: El olivo azul.

- Annienskii, I.** (1979) *Teatr Leonid Andreieva*. Seria “Literaturnie pamiatniki” Innokentii F. Annienskii “Knigi o otrayenii”, M. Hauka.
- Aristófanes** (1993) *Comedias*, Introducción, traducción y notas d Luis Macía Aparicio. 3 vols. Madrid: Ediciones clásicas.
- Aristóteles** (2003) *Ética a Nicómaco*; introducción, traducción y notas de José Luís Calvo Martínez. Madrid: Alianza Editorial.
- Aristóteles:** (2004) *Poética*. Madrid: Ed. Alianza.
- Aullón De Haro, Pedro** (1983): *Introducción a la crítica literaria actual*. Barcelona: M, Playor
- Babicheva Y.V.** (1971) *Dramaturgia L.N.Andreieva epoji pervoi russkoi revolutsii*. Vologda.
- Babicheva, Y. V** (1982) *Evolutsia yanrov russkoi dramy XIX-nachala XX veka: uchev. Posobie*. Vologda, 128 s.
- Babicheva Y.V.** (1990) “Leonid Andreiev v nachale pervoi voyni: Put ot Krasnovo smeja k piese Korol, zakon i svoboda”, *Uchenie zapiski Tartuskovo universiteta*. Trudi po russkoi i slavianskoi filologii. Literaturovedenie (897) Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia II. Tartu, 1990, стр. 81-101.
- Bajtin, Mijaíl** (1997) *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Babkin AM y V.V.** (1997) Shendetsov, *Slovar inoyazichnij virazhenii i slov*, T. I, p.200.
- Barnés Vázquez, Antonio** (2008) “Yo he leído a Virgilio”. *Análisis sincrónico de la tradición clásica en el Quijote*, Tesis doctoral. Universidad de Granada.
- Bassnett, Susan** (1993) *Comparative Literature, A Critical Introduction*. Oxford, Blackwell, págs. 142-171
- Bauzá, H.F.** (1993) *El imaginario clásico: Edad de Oro, Utopía y Arcadia*. Universidad de Santiago de Compostela.
- Baty /Chavance** (1967) *El arte teatral*. México: F.C.E.
- Beliy, A.** (1994) *Simbolizm kak miroponimanie*. Moskva: Izdatelstvo Respublika (Misliteli XX v.)
- Berkov, P.N.** (1993) *Russkaia narodnaia drama XVII-XX vekov* (rd., vtup. Statia i komment.. P.N. Berkova. Moskva.

Bernstein, Herman (1922) en “*Diaries and Last letters*” publicado por The New York Times el 12 de Marzo de 1922

Bezzubov, V (1984) *Leonid Andreiev i traditsii russkovo realizma*. Moskva: N.

Biziukni V.A (1976) “Dve redaktsii L. Andreieva “K zviadam” v cbete reshenia problema “Intelligentsia i Revolutsia” en *Russko-zarybeynie litraturnie sviazi i vzaimodeistvia- Nauchnie Truddi*. Tom 63 (156). Kurskii Gosudarstvennie Pedagogicheskii Universitet-Kursk.

Blázquez Fraile, A. (1988) *Diccionario Español-Latino Latino-Español*. Barcelona: Sopena

Blok, A. (1961) *Sobranie sochinenii v vosmi tomaj*. Moskva: Государственное издательство художественной литературы, Т. 4. Театр.

Bobes Naves (1997) *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros.

Bogdanov, A.B. (1990) *Andreiev L.N. Sobranie sochinenii v 6-ti t.T.1*. Moskva: Judoyestvenaia literatura.

Borrego Pimentel, Enrique M^a (1994) *Cuestiones plotinianas*. Universidad de Granada.

Bowra, C.M. (2008): *Introducción a la Literatura Griega*. Madrid: Editorial Gredos.

Brehier, Emile (1953) “*La filosofía de Plotino*”. Buenos Aires: Ed.Sudamericana.

Brioso Sánchez, M (2006), “*Algunas observaciones sobre el mensajero en el teatro ático clásico*” en Esteban Calderón Dorda, et al (eds), *Koinòs Lógos. Homenaje al profesor José García López*, Vol.I, Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, (pp. 111-119)

Budge E.A. Wallis (1956), *The Book of the Dead*, three volume reprint, Barnes & Noble, Inc.

Bugrov, B. S. (1991) *Leonid Andreiev Piesi*. Moskva: Sovieskii pisatel.

Bulisheva, Elena Vladimirovna (2016) *Teatr Panpsijisma Leonida Andreieva*.

Dissertatsia na soiskanie uchenoi stepeni kandidata iskusstvovedenia. “Rossiskii Gosudarstvennii institute stenicheskix iskusstv.

Burkett, Walter (2002) *De Homero a los Magos. La tradición oriental en la cultura griega*. Trad. De Xavier Riu. Barcelona: Ed. El Acanalado.

Calvo Martínez, J. L.: (2014) *Literatura al amanecer*. Ed. Universidad de Granada. Granada.

Calvo Martínez, J. L.: (2014) "La Anfisa de Leonid Andreiev: entre Deyanira y Medea", en *Realidad, fantasía, interpretación, funciones y pervivencia del mito griego: estudios en honor del profesor Carlos García Gual / coord. por Aurelio Pérez Jiménez*, (pp. 589-600)

Camacho Rojo, J.M (2006) *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. Ed. Universidad de Granada.

Cansinos Assens, R (1969) *Leónidas Andréiev, Obras Completas*, Traducción del ruso, estudio preliminar y notas de Rafael Cansinos Assens, Tomo I: estudio preliminar, novelas, novelas cortas, y cuentos; Tomo 2: teatro y folletones, Madrid: Ediciones Aguilar.

Cherniak, Maria Aleksandrovna (2009) *Klassica v krisom zerkale massovoi literatura. K voprosu o tendentsiaj rossiskoi slovesnosti XXI veka* Studi Slavistici, Rivista dell'Associazione Italiana degli Slavisti, Università degli Studi Firenze.

Chirva, Y. N. (1989) "O piesaj Leonida Andreieva" *Andreiev L.N. Dramatischeskie proizvedenia* B 2-j tomaj. L.: Iskucctvo, T.1. (pp. 3-343).

Clota, J. A. (1989): *El Neoplatonismo*. Barcelona: Anthropos.

Copleston, Frederick Charles (2000). *Historia de la filosofía*. Barcelona: Editorial Ariel.

D'Amico, Silvio (1961): *Historia del Teatro Dramático*. Tomo IV (Trad. Baltasar Samper) Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana. México.

Davies, Richard (1989) *Leonid Andreyev. Photographs by a Russian writer*. London: Thames and Hudson.

Díaz Plaja (1941): *Teoría e historia de los géneros literarios*. Barcelon: L. Espiga.

Díez Del Corral, L. (1974), *La función del Mito clásico en la Literatura contemporánea*. Madrid: Gredos.

Dmitriev A.S (1979) *Rannii nemetski romantism, Istoriya zarubezhnoi literatura XIX veka_ Chast I_ Moscú*, (p.109).

- Dover, K.J.** (1980) (ed.), *Literatura en la Grecia antigua. Panorama del 700 (a.C.) al 500 (d.C.)*, Madrid, Taurus. (trad. F.J. Lomas; ed. orig. Oxford 1980)
- Easterling, P. y Knox, B.** (1990) (eds.), *Historia de la literatura Clásica I. Literatura griega*. Madrid: Akal.
- Esquilo** (2006) *Tragedias*. Introducción General de F. Rodríguez Adrados. Editorial Gredos: Madrid.
- Eurípides** (1991) *Tragedias*. Tomo I: el cíclope, Alcestris, Medea, Los heraclidas, Hipólito, Andrómaca, Hécuba. Introducción, traducción y notas de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez. Madrid: Editorial Gredos.
- Eurípides** (2008) *Tragedias*. Tomo II: Suplicantes, Heracles, Ion, Las Troyanas, electra, Ifigenia entre los tauros. Introducción, traducción y notas de J.L. Calvo, C. García Gual y L.A. De Cuenca. Madrid: Editorial Gredos.
- Eurípides** (2008) *Tragedias*. Tomo III: Helena, Fenicias, Orestes, Ifigenia en Áulide, Bacantes, Reso. Introducción, traducción y notas de J.L. Calvo, C. García Gual y L.A. De Cuenca. Madrid: Editorial Gredos.
- Fernández Calzada, Miriam** (2013) en su tesis doctoral *Vladimir Soloviev y la filosofía del siglo de Plata. Lo estético como factor religioso transfigurativo*. Tesis doctoral Universidad de Valladolid.
- Fernández-Galiano, M.** (2002), «Introducción general» en *Tragedias de Esquilo*. Madrid: Gredos, (p. 11)
- Ferrater Mora, J.** (1995) *Diccionario de Filosofía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Filonenko, N. Y** (2003) *Stanovlenie i razvutie poetiki ekspressionizma v tvochectve L.N. Andreieve 1898-1908 gg.* Dis...kand. Filol. Nauk. Lipetsk.
- Florenski, Sv. Pavel.** (1915) Ne vosjischeniya nepshega (K suzhdeniyu o mistike”. Serguiev Posad, (p 26).
- García Barrientos, José Luis** (2001): *Como se comenta una obra de teatro*. Madrid: Editorial Síntesis.
- García Berrio, A. y Huerta Calvo, J.** (1995): *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Ed. Cátedra, pp. 198-218

- García Jurado, Francisco** (2014) “Tradición frente a Recepción clásica: Historia frente a Estética, autor frente a lector” producto de su participación en el Congreso UNAM.
- García Gual, C. & Ímaz, M.J.** (2007) *La filosofía helenística*. Madrid: Editorial Síntesis.
- García Jurado, Francisco** (2014) “Tradición frente a Recepción clásica: Historia frente a Estética, autor frente a lector”. Congreso UNAM.
- Gladigov, B.** (1956): «Sophia und Kosmos. Untersuchungen zur Frühgeschichte von σοφός und σοφία». Georg Olms verlagsbuchhand. Hildesheim.
- Gnisci, Armando** (2002) *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- González López, E.** (1967) *El arte dramático de Valle Inclán (del decadentismo al expresionismo)*. New York: Las Américas Publishing Company.
- Gorki, M** (2008) *Recuerdos de Tolstói, Chéjov y Andréiev*. Barcelona: Nortedur, (pp. 137-222).
- Graves, Robert** (2009) *Los mitos griegos*. Barcelona: RBA.
- Green, M** (1986) *The Russian Symbolist Theatre: An Anthology of Plays and Critical Texts*. London: Overlook press.
- Grimal, P.** (2010), *Diccionario de la Mitología griega y romana*. Paris: (ed. española, Ed. Paidós, varias reimpressiones).
- Guerrero Zamora, J.** (1961) *Historia del Teatro Contemporáneo* Barcelona: Publicado por J. Flors, (p. 101)
- Gutiérrez Girardot, R.** (1983) *Modernismo*. Barcelona: Editorial Montesinos:
- Guzmán Guerra, A.** (2005): *Introducción al teatro griego*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hesíodo** (1986) *Teogonía. Trabajos y Días. Escudo. Certamen*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hans, N.** (1965) *History of the Russian Educational Policy*. Chicago: Press.
- Hesse, José** (1971), *Breve historia del teatro soviético*. Madrid: Alianza.
- Hight, Gilbert:** (1954) *La Tradición Clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental* (trad. española de Antonio Alatorre), México: Fondo de Cultura Económica. Tomo II.
- Iezuitiva L.A:** (1976) *Tvorchestvo Andreieva*. Moskva: Izd.Jud.

- Jaeger, W.** (1942) *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, FCE.
- Jacokson, R.** (1981) *Lingüística y Poética*. Madrid: Ed. Cátedra
- Jonas, H.** (2000): *El principio de la vida*. Trad. De J. Mardonero. Trotta. Valladolid.
- Kaida L.** (1998): *Filología rusa moderna*. Madrid: Nueva vertiente. Orto.
- Kashéeva, M.** (1997): “La edad de plata. Las vanguardias históricas” en *Historia de las Literaturas Eslavas*. Madrid: Ed. Cátedra, (pp.1191-1273).
- Kaun, Alexander Samuel** (1924) *Leonid Andreyev. A critical study*. B. W. Huebsch, inc. (New York)
- Keldish, V.A.** (1975) *Russkii realism nachala XXv*. Moskva: Izd.Jud.
- Keldish, V.A.** (2001) *Russkaia literatura rubeya vekov (1890-e-nachalo 1920-j godov)* v 2 kn./otv. Red, Kn 2.M 765s.
- Keldish V.A.** (2010) “Leonid Andreiev na rubezhe 1890-1900 godov y dujovnie iskaniya vremeni” en *O “serebriennom veke” russkoi literatura:obschie zakonomernosti. Problema prozi*. Moscú, IMLI RAN.
- Kirk, G.S.:** (1985) *El mito: su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas*. Ediciones Paidós. Barcelona.
- Kirk, G.S., Raven, J.E. y Schofield, M.** (2008) *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*. Versión española de Jesús García Fernández. Madrid: Editorial Gredos.
- Kitto, H.D.F.** (2010) *Los Griegos*. Madrid: Editorial Eudeba.
- Korneeva, E. V.** (2002): "Romanticheskie motivy v tragedii Leonida Andreeva 'Okean'" In (pp. 208-15) Kartashova, I. V. (ed.); Miliugina, E. G. (ed.), *Mir romantizma*, tom 7 (31). Tver', Russia: Tverskii gosudarstvennyi universitet.
- Kuguel A. R.** (1933) “*(Homo novus)*. *Russkie Dramaturgi*. Ocherki teatralnovo kritika / Red., i primech. V.F. Botsyanovkovo.M.: Mir.
- Lajno, E.A.** (2014) “Dramaturgia L.Andreieva v interpretatsii issledovatelei kontsa XX-nachala XXI veka” en *Vestnik Chliabinskovo gosudarstvenno universitieta*. № 16 (345). Filologia. Iskusstvovedinie. Vip. 91. (pp. 66–68).

Lajno, E.A. (2015) “Dramaturgia Budushchevo i Teoria “panpsijisma” L.N.Andreieva. en *Uchenie zapiski Orlovscovo gosudarstvennevo universitieta*. №1 (64).

Leach Richard. and Borovsky Victor (1999) (eds.), *A History of Russian Theater*, Cambridge: Cambridge University Press.

Lesky, A (1976): *Historia de la tragedia griega*. Madrid: Nueva colección Labor.

Liddell & Scott (1991): *Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press

Lo Gatto, Ettore.(1952) *Historia de la Literatura Rusa* (trad. E.P. De las Heras). Editor Luis de Caralt. Barcelona. (pp. 290-294)

López Férez, J.A. (1988) (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid: Cátedra.

Losev, A. F. (1957): *Antichnaia mifologiya v ee istoricheskom pozviti*, Moskva.

Lotman, Y. (1988) *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.

Lukács, G.(1955) La novela histórica. [Der historische Roman, Berlín, 1955]

Lvov-Rogachevsky, V.L. (1923) *Noveyshaya russkaya literature*, (p. 23)

Markovich, M. (1967) *Heraclitus. Greek text with a short commentary*, (p. 109).

Magomedova, D. M. (2009) *Poetika russkoi literatury kontsa XIX-nachala XX vv. Dinamika yandra. Ovshchie problemy. Proza. IMLI Ran. Moskva.*

Maliavina, Svetlana (2002): “El simbolismo ruso. El origen y la originalidad del movimiento”. *Eslavística Complutense*. Universidad Complutense de Madrid. Vol.2 (pp. 127-149).

Markovich, M. (1967) *Heraclitus. Greek text with a short commentary*. Mérida: Los Andes Univ. Press.

Martirosova Torlone, Zara: (2009), *Russia and the Classics: Poetry's Foreign Muse*. Classical Diaspora. London: Duckworth

Mason, Casey, (2006) "The Nuptial Ceremony of Ancient Greece and the Articulation of Male Control Through Ritual. Classics Honors Projects. Paper 5. (p.20)

http://digitalcommons.mcalester.edu/classics_honors/

Meletinsky, M.E (1998): *The poetics of Mith*. London: Ed. Routledge.

Menandro (1986) *Comedias*. Introducción, traducciones y notas de Pedro Bádenas. Madrid: Ed. Gredos.

- Mijeicheva, E.A.**(1995) *Tvorchestvo L. Andreieva: osovennosti psijologizma i yanrovie modifikatsii*; dic..d-ra filol. Nauk.
- Modern, Rodolfo E.** (1958) *El expresionismo literario*. Barcelona: Nova.
- Moser CH. A.** (1989) *The Cambridge History of Russian Literature*. Cambridge: Cambridge U. P.
- Muratova, K. D.:** (1983) “Leonid Andreiev” en *Kniga o L. Andreiev. Vospominania M. Gorkovo, K., Chukovskovo , A. Blok, A. Belovo* [i dr.], 2 isd., Berlin-P.M., 1922
- Muratova, K. D.:** (1983) “Leonid Andreiev” en *Historia russkoi literatura: v 4 t.L., T.4.* (pp. 330–372).
- Muratova, K. D** (1987) “Leonid Andreiev- Dramaturg” en *Historia russkoi dramaturgii. Vtoraia polovina XIX nachalo XX veka do 1917 goda*. Leningrad.
- Narúmov, B.P.** (2005) *Gran diccionario Español-Ruso*. “Russkii Iazik Media. Mosckva.
- Nestle, W.** (1961), *Historia del espíritu griego*, Barcelona, Ariel.
- Newcombe, Josephine M. :** (1973) *Leonid Andreev*. New York.
- Nietzsche, F.** (2009) *El nacimiento de la tragedia*. Introducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.
- Novikova U.V.**(2010) *Innokenti Annenski: osnovi estetiki*, Serebriani vek, (p. 95).
- Oblomievslí, D** (1973) *Frantsuski simbolizm Moscú*, (pp 294-295)
- Oliva C./Torres Monreal F.** (1990): *Historia básica del arte escénico*. Ed. Cátedra: Madrid.
- Otto, W.F.** (1965) *Dionysius. Myth and Cult*. Bloomington and London.
- Ovidio** (2003) *Metamorfosis*. Traducción Consuelo Álvarez y Rosa M^a. Iglesias. Madrid: Editorial Cátedra.
- Platón** (2004) *Ión, Timeo, Critias*. Traducción, Introducción y Notas de José aría Pérez Martel. Madrid: Alianza Editorial.
- Pechenkina, A.O.** (2010) Tri teatra L.Andreeva: ontología avtora i ee otrayenie v modifikatstsjaj dramatičeskovo konflikta: avroref. Dic...kand. Filo. Nauk. M.
- Polonskii V.V.** (2008) *Mifopoetica i dinamika yanra v russkoi literature kontsa XIX-nachala XX veka*. Moskva: Nauka

- Polonskii V. V.** (2011) *Mezhdu traditsiei y modernizmon. Russkaya literatura rubezha XIX-XX vekov. Istoriya, poetika, kontext*, Moscu, IMLI RAN (pp. 320-326).
- Popper, K.** (1978) “Observaciones sobre el Pansiquismo y el Epifenomenismo”, en *Teorema* 8, Barcelona,(pp 5-18).
- Poveda Navarro, A. M.** (1999) “Melqart y Astarté en el occidente mediterráneo: la evidencia de la Península Ibérica (siglos VIII-VI a.C.)” *XII Jornadas de Arqueología Fenicio-Púnica* (Eivissa, 1997).
- Rodhe, E.** (1995) *Psique (El culto de las almas y la creencia en la inmortalidad entre los griegos)*. Granada: Ágora.
- Rodríguez Adrados, Francisco** (1972): *Fiesta, tragedia, comedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*. Barcelona: Planeta.
- Rodríguez Adrados, Francisco** (1995). “La estructura formal de las tragedias tebanas”, *HVMANITAS* — Vol. XLVII.
- Romero, Rosa** (1998) *Funciones del mito clásico en el siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*. Barcelona: Ed. Anthropos.
- Ronald Hingley,** (1967) *Historia social de la literatura rusa, 1825-1904*, Madrid: Guadarrama.
- Rossiyanov, O.** (2008) en *Diccionario Enciclopédico del Expresionismo*, (p. 478).
- Ruiz De Elvira, A.** (1975), *Mitología Clásica*, Madrid: Gredos.
- Sánchez Puig M.** (1996): *Diccionario de literatura rusa (ss. IX-XIX)*, Madrid, Orto.
- Savushkina N.I.** (1976) *Russkii narodnii teatr*. Mosckva.
- Schanzer, George D.** (1972).: *Russian Literature und the Hispanic World: A Bibliography*, Toronto, University of Toronto Press.
- Segel, Harold B.** : (1979) *Twentieth-century Russian Drama: from Gorky to the present*. New York. Columbia University Press, (pp.78-88)
- Senelick, Laurence** (1981) *Russian Dramatic Theory from Pushkin to the Symbolists*, Austin.

- Slonim, Marc** (1965) *El Teatro ruso. Del Imperio a los Soviets*. Buenos Aires: Ed. Universitaria de Buenos Aires.
- Sófocles** (1986) *Tragedias*. Introducción de José S. Lasso de la Vega. Madrid: Editorial Gredos.
- Sologub, F.** (1991) *Tvorimaya legenda*. Kn. 2. M “Judoyestvennyya literatyra.
- Soloviev, V.S.** (1990) “Poesia F.I. Tiuchev”, Soloviev V. S. Literaturnaia kritika, M.: Sovremiennik, (pp. 105-121)
- Smirnova, L. A.** (1986) *Tvorchestvo L.N. Andreieva: problem judoshchestvennovo metoda i stilia*.
- Smirnova, L. A.** (1995-98) “Leonid Nikolaevich Andreiev” en *Bibilografia. Vip. I. Sochi i pisma*. Vip. 2, Lit-ra (1900-1919) Mieshchdu stenoi i bezdnoi.
- Storm, William** (1998) *After Donyusus: a Theory of The Tragic*.
- Tatarinov, A.V.** (2001) “Leonid Andreiev” en *Russkaia Literatura Rubeyna Bekov (1980-e-janalo 1920-j godov)*. Kniga 2. IMLI RAN. M. “Naxledie” T.1, T2, . pp 286-340
- Teitelboim, Volodia** (1986): *El corazón escrito. Una lectura latinoamericana de la literatura rusa y soviética*, Moscú: Editorial Ráduga, (p. 213)
- Teleshov, N. D.:** (1948) “Zapiski pisatelia” OGIZ, Goslituzdat.
- Teleshov, N. D.** (1980) “Sreda”.- *L. Andreiev, v evo knuge: Zapiski pisatelia*, M. Leonid Andreiev. Mosckva: Izd. Jud.
- Teriojina V.** (2008) “Andreiev, Leonid Nikolaevich” en *Entsiklopedicheski slovar expressionisma*, Moskva. Izd. (pp. 39-40).
- Tito Livio** (2000) *Los orígenes de Roma* (Libros I-V). Madrid: Akal.
- Turover, G, y Nogueira, J.:** (2001) *Bolshoi Russko-Ispanskii slovar*. Izdatelsvo “Russkii Iazik. Mosckva.
- Uspenskaua, A.V.** (2005) “Resumen de la tesis doctoral”, en *Antichnost v russkoi poezii vtoroi polovini XIX veka*. Resumen de la tesis doctoral. S.Petersburgo.
- Vázquez Ortiz, Alejandro**, (2009): “Las tres hipóstasis dentro del pensamiento de Plotino: el camino de la materia”. A parte rei, mayo 2009.

- Vega, María José y Carbonell, Neus** (1998) *La literatura comparada: Principios y métodos*. Madrid: Gredos.
- Vernant, Jean-Pierre** (2007) *El universo, los dioses, los hombres*. Anagrama: Barcelona.
- Villanueva, Darío** (1994) "Literatura comparada y teoría de la literatura" en Villanueva (comp.) *Curso de teoría de la literatura*. Madrid, Taurus, (pp. 99-127).
- Villena Ponsoda M, y A.G. García González** (1992) "La creencia pitagórica en la transmigración de las almas" en *Florentia Iliberritana* 3, (pp.561-569).
- Vologuina, O. V.** (2003) Tanets kak element judoyestvennoi sistiemi tvorchestva Leonida Andreieva. Literaturnie chtenia. Sbornik statii. Sant-Peterburskii Gosudarstbeniie Universitiet Kulturi i Iskustvovedenia. SOB.: SPBTUKI-2003-256 s (Trudi, T.156)
- Waegemans, Enmanuel** (2003): *Historia de la literatura rusa, desde el tiempo de Pedro el Grande*. Madrid: Ediciones internacionales Universitarias.
- Wellek, R.** (1983) *Historia literaria. Problemas y Conceptos*. Barcelona: Editorial Laia.
- Wilson, Edmund** (1969): *El Castillo de Axel. Estudios sobre literatura imaginativa de 1870-1930*. Trad. Luis Maristany. Madrid: Cupsa Editorial.
- Woodward, James B.** (1965) "Devices of Emphasis and Amplicafication in the Style of Leonid Andreev" en *The Slavic and East European Journal*, Vol 9.No3.
- Woodward, James B.** (1969): *Leonid Andreev: A study*. Oxford: Oxford Press.
- Yamauchi, E. M.** (1973): *Pre-cristian gnosticismo*. London: Tyndale Press.
- Zavalko, G. A.** (2012) *Estetica Giacomo Leopardi i sovremennost filosofía i obschestvo*. Byshuk №4 (68)
- Zúñiga, J. E.** (1983): "Andréiev, terrible y olvidado", en *El anillo de Pushkin*, Madrid: Alfaguara Hispánica, (pp. 95-100).

El doctorando / *The doctoral candidate* [**Mario Cobos Benítez**] y los directores de la tesis / *and the thesis supervisor/s*: [**Natalia Arséntieva y Enrique Quero Gervilla**]

Garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

/

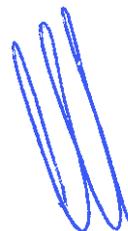
Guarantee, by signing this doctoral thesis, that the work has been done by the doctoral candidate under the direction of the thesis supervisor/s and, as far as our knowledge reaches, in the performance of the work, the rights of other authors to be cited (when their results or publications have been used) have been respected.

Lugar y fecha / *Place and date*:

Granada, 15 de Junio de 2017

Director/es de la Tesis / *Thesis supervisor/s*;

Doctorando / *Doctoral candidate*:



ENRIQUE QUERO GERVILLA

Firma / Signed

Firma / Signed