

## RESEÑA

Veronika Ryjik, «*La bella España*». *El teatro de Lope de Vega en la Rusia soviética y post-soviética*, Iberoamericana-Vervuert (Colección Escena Clásica, 11), Madrid-Frankfurt am Main, 2019, 312 pp. ISBN: 9788491920045.

ALBA CARMONA (Grupo PROLOPE-Universitat Autònoma de Barcelona)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.418>>

¿Qué sabemos de la recepción de Lope en Rusia durante los últimos cien años? Probablemente, no mucho. La intuición puede que nos sugiera que en aquellas latitudes se le haya leído más bien poco, y que quizá, en época soviética, subieran a las tablas versiones de corte marxista de sus obras serias. Pero la realidad es otra, y así nos lo demuestra Veronika Ryjik en su última monografía, «*La bella España*»: *el teatro de Lope de Vega en la Rusia soviética y postsoviética*, en la que desmonta estos y otros tópicos a propósito de la fortuna del Fénix en tierra rusa.

El origen del volumen se sitúa en un congreso celebrado en Chicago al que la investigadora acudió para hablar de las traducciones rusas de *El castigo sin venganza*. Enrique García Santo-Tomás, presente en el acto y responsable de la presentación del libro (pp. 9-14), la animó entonces a seguir investigando sobre el asunto, aunque la autora pensó que un tema tan específico podía resultar de poco interés para el público occidental. Finalmente, y para fortuna de los siglodoristas, se animó a sacar adelante el proyecto, de modo que a principios de 2008 emprendió un viaje a Moscú con este propósito. Resultado de la iniciativa es «*La bella España*», un libro formado por un prólogo, siete capítulos, un epílogo y una interesante sección con ilustraciones, cuyo principal objetivo es el examen de «los procesos de formación de un canon teatral de Lope de Vega específicamente ruso» (p. 26).

El primer apartado («Introducción. Lope de Vega, poeta del pueblo... ¿ruso? La formación de un canon alternativo», pp. 21-48) está dedicado a la descripción de las características y la formación de este canon lopesco, cuyos principales rasgos que-

daron fijados durante las décadas de los treinta y los cuarenta, coincidiendo con el fin de la promoción de las corrientes vanguardistas —de las que Iósif Stalin abominaba— y el incremento de la presencia de los clásicos occidentales en las tablas soviéticas. En este ambiente, jugó a favor de nuestro dramaturgo que su obra se asociara a la idea de *narodnost* —«derivado de *narod* (“pueblo”) y traducido a veces como “el espíritu nacional/popular”» (p. 24)—, principio rector del realismo socialista, que defendía que el arte debía emanar del pueblo y ser accesible a las masas. Convertido en *narodni poet*, Lope contó con el beneplácito de los censores, quienes, a diferencia de lo que ocurrió durante la dictadura franquista, jamás se opusieron al montaje de su obra. En aquellos años también se produjo la selección canónica de sus comedias, que fue alternativa a la propuesta por los hispanistas y críticos soviéticos, convencidos de que las piezas más apropiadas para la educación de los ciudadanos socialistas eran las del ciclo campesino y antitiránico. Con todo, desde el mundo del teatro desoyeron tales recomendaciones y se inclinaron por las comedias de capa y espada: las más famosas fueron *El perro del hortelano* y *El maestro de danzar*. Establecieron además un modelo de escenificación de los títulos muy concreto: festivo, visualmente impactante, políticamente neutro, y con una interpretación apasionada de los sentimientos. De este modo nació el fenómeno teatral de la *ispánschina* —próximo al termino castellano “españolada” — que hacía referencia a aquellos lugares comunes que durante décadas se reiteraron en los montajes del teatro clásico español.

En el segundo capítulo («“La alegre dramaturgia española”: los orígenes del canon lopesco ruso», pp. 49-72), Ryjik rastrea los orígenes del canon lopesco ruso, demostrando que, aunque la “lopemanía” rusa arranca durante el estalinismo, la querencia por su legado se remonta al último cuarto del siglo XIX, en concreto a 1876, cuando se estrenó *Fuente Ovejuna* en el teatro Maly de Moscú. Después de esta cita, Lope ya no se bajó de los escenarios rusos, ni siquiera —aunque se prodigara menos— durante la década de los veinte, periodo en el que en la URSS se apostó por un teatro experimental y alejado de la tradición clásica. Así pues, cuando directores como Níkolai Akímov o Vladímir Kántsel montaron con descomunal éxito *El perro del hortelano* (1936), *La viuda valenciana* (1939) o *El maestro de danzar* (1946), lo hicieron basándose en unos recursos escénicos fundados a finales de la centuria anterior, a la vez que tomaron como referencia el modelo soviético coetáneo de representar las comedias clasificadas de «traje», entre las que se incluían las obras de Shakespeare y Molière.

El tercer capítulo («“Limando” a Lope: los traductores soviéticos y la reinención de la comedia áurea», pp. 73-100) pone el énfasis en los traductores soviéticos de la comedia áurea, protagonistas esenciales en el proceso de canonización del teatro lopesco en la URSS: de ellos dependió la gente del teatro para acceder a los textos en ruso y llevarlos a las tablas. Como subraya Ryjik, el auge de Lope a mediados de los treinta coincide con la aparición de nuevas traducciones poéticas de las comedias, muy superiores en calidad a las anteriores. Asimismo, la interpretación y el consiguiente traslado que efectuaron estos traductores condicionaron las futuras lecturas escénicas del Fénix. Esta cuestión queda ilustrada a través del caso de Mijaíl Lozinski, considerado por muchos el mejor traductor del periodo soviético. A él se debe la esmerada traducción de *El perro...* que Akímov utilizó para su exitosa producción; un texto en el que, según la investigadora, ya latía ese universo exótico y de cuento de hadas al que más tarde Akímov insuflaría vida en los escenarios.

El siguiente apartado («Un Lope de Vega políticamente incorrecto: la crítica soviética y la práctica teatral», pp. 101-133) está dedicado a los críticos soviéticos, portavoces de la ideología oficial del Estado Socialista. Dada la función propagandística que se le atribuía al teatro, tales agentes reclamaron una y otra vez la realización de versiones escénicas de los dramas campesinos y antitiránicos del madrileño, pues a su juicio eran idóneos para ilustrar el concepto de conflicto de clase. Pero fue en balde: la práctica teatral tomó otros derroteros, más afines al horizonte de expectativas del público, y se siguieron montando comedias de capa y espada. Los críticos, conscientes de la complejidad que entrañaría modificar el gusto de los espectadores, apostaron entonces por leer estas comedias a contrape-lo: se agarraron al componente romántico de las piezas y atribuyeron al amor una fuerza capaz de fulminar las clases sociales; asimismo, le colgaron a Lope la etiqueta de autor progresista, convirtiéndolo en defensor de los derechos de las mujeres y de los personajes de menor rango. En este punto Ryjik aclara que los directores teatrales también desatendieron estas lecturas politizadas de las obras, pero que, pese a desviarse de la norma, les fue posible seguir subiendo a las tablas estos montajes por distintas razones. En primer lugar, porque eran montajes apolíticos, de modo que no suponían una amenaza al sistema; en segundo lugar, porque eran producciones estéticamente similares a las del teatro realista de finales del siglo XIX, considerado el antecedente del realismo socialista; por último, porque

muchos críticos, pese a actuar como guardianes culturales del Estado, antepusieron la calidad estética de las obras a la voluntad adoctrinadora del régimen a través de cualquier manifestación artística.

En el quinto capítulo («En busca del compromiso: las transmutaciones de *Fuenteovejuna* en los escenarios soviéticos», pp. 135-163), se expone la intrincada historia de la recepción de *Fuente Ovejuna*. Esta obra habría tenido *a priori* las mejores cartas para ser la más representada en los teatros rusos —era la que contaba con un mayor número de traducciones y la valoración de los especialistas—, pero su pervivencia en el imaginario colectivo se debió más a las compañías de danza que a las dramáticas. En 1919, Konstantín Mardzhánov la presentó, y con gran éxito, como una obra subversiva en el Teatro Dramático Estatal Vladímir Lenin de Kiev. Es más, consiguió que la recepción crítica, que hasta el momento la había considerado monárquica, advirtiera en ella un mensaje democrático-revolucionario. Pero el título fue progresivamente barrido de los escenarios teatrales: ante un público ávido de versiones festivas de Lope, no había espacio para la solemnidad de *Fuente Ovejuna*, incapaz de ajustarse al gusto y al horizonte de expectativas de los soviéticos. El drama, con todo, logró sobrevivir gracias a la metamorfosis dirigida por el compositor Alexandr Krein y el coreógrafo Vajtang Chabukiani. Convertida en *Laurencia* (1939), uno de los mejores *ballets* de la era soviética, representaba «una versión aligerada, embellecida y amena del sobrio drama áureo» (p. 163).

Ryjik se ocupa en el sexto capítulo («“Jugando al cliché”: el Lope ruso en la segunda mitad del siglo xx», pp. 165-192) de la desigual fortuna de Lope tras la muerte de Stalin. Durante el “deshielo” de Jrushchov, las circunstancias no estuvieron de parte del madrileño: por un lado, tras dos décadas de éxito en los escenarios, el interés por Lope se fue apagando entre el público, saturado de la repetición constante de los mismos clichés escénicos; por otro lado, ante un clima de mayor tolerancia, los directores se inclinaron por la realización de piezas contemporáneas o que en los años previos habían sido censuradas. Sin embargo, el “estancamiento” brezhneviano, con la recesión de las libertades, conllevó la recuperación del dramaturgo, aunque desde una perspectiva renovada. En este sentido, el montaje de *La dama boba* de Evgueni Radomyslenski (1970) inauguró un modo de montar a Lope basado en una aproximación irónica a la *ispánschina* que influyó en la concepción de las adaptaciones posteriores. Buena muestra del éxito de esta propuesta autoirónica se observa en la legendaria reescritura televisiva de

*El perro...* de Yan Frid, *Sobaka na sene* (1978), en la que la risa era provocada tanto por «el humor lopesco como [por] la parodia de los elementos familiares de la tradición teatral específicamente rusa» (p. 176).

El séptimo capítulo («El canon de representación de Lope en el siglo XXI: nuevas direcciones», pp. 193-217) aborda las últimas tendencias de la puesta en escena rusa de Lope. Según expone Ryjik, a partir de la segunda mitad de los ochenta, sus comedias prácticamente dejaron de montarse, pero regresaron a las tablas con la llegada de Putin al poder y el creciente autoritarismo. Durante esta última ola lopesca, se han vuelto a realizar las comedias de capa y espada de siempre, a la vez que se ha seguido apostando por el estilo de representación irónico iniciado en los setenta; sin embargo, han aflorado otras lecturas de su obra, más profundas, capaces de reiconizar la imagen un tanto frívola de nuestro dramaturgo. Las producciones que ilustran esta cuestión son las de *La dama boba* (2005) y *Los locos de Valencia* (2013) de Ruzanna Movsesián; así como *El perro del hortelano* de Pável Safónov (2016), analizado en el epílogo (pp. 219-225), donde Ryjik también reflexiona sobre la posibilidad, parece que inalcanzable, de que los nuevos directores puedan desligarse por completo de la tradición performativa rusa.

Uno de los puntos fuertes de «*La bella España*» es sin duda el detalle con el que la investigadora informa sobre los distintos agentes que han contribuido a lo largo de casi un siglo en la configuración del canon lopesco ruso. En este sentido, lo más sencillo hubiera sido presentar este canon como resultado de una maniobra propagandística orquestada desde las altas esferas del régimen soviético. Pero Ryjik, basándose en los presupuestos de la teoría del canon literario, y por tanto siendo consciente de que un proceso de estas características es siempre «multidimensional y multidireccional», y que está «determinado por unas relaciones de interdependencia y antagonismo entre diferentes fuerzas e intenciones sociales» (p. 224), ha examinado de forma exhaustiva los parámetros sociales, políticos y culturales que han mediado en la consagración del Fénix de los Ingenios. Gracias a esta aproximación, el lector toma conciencia de que en Rusia Lope ha sido herramienta de adoctrinamiento, pero también de reflexión, y en especial de resistencia y escapismo: su presencia en las tablas, de hecho, siempre se ha intensificado en los momentos más oscuros de la historia del país.

Dicen que nadie es profeta en su tierra, y Lope en cierta medida no ha sido una excepción. En el momento en que se escriben estas páginas, cuando tanto se está

haciendo en España por revalorizar su legado desde distintos flancos, es ineludible tomar buena nota de cómo fue montado allá donde cosechó innumerables éxitos. «*La bella España*» de Ryjik es sin duda la mejor guía para adentrarse en esa historia teatral casi ignota.