

CALDERÓN DE LA BARCA EN LA RECEPCIÓN UCRANIANA

Oleksandr Pronkevich

Departamento de Filología

Universidad Nacional Petro Mohyla del Mar Negro

Calle 68 Desantnykiv, 10, Mykolayiv. Ucrania

oleksandrpronkevych@yahoo.com

«La vida de Pedro Calderón de la Barca, encarnada en las obras maestras, sigue siendo como un sueño maravilloso, pues su vida se ha hecho eterna en la literatura universal»¹. Con esta frase caracterizó la aportación del genio español a la cultura mundial el traductor de sus obras a la lengua ucraniana Mykhailo Lytvynets. En este artículo se tratará solamente de un fragmento de este sueño calderoniano global —de la recepción de la personalidad del dramaturgo y de su herencia literaria en Ucrania. Bajo el término «la recepción ucraniana de Calderón» aquí se entiende todo un conjunto de textos (traducciones, estudios académicos, ensayos críticos, etc.) relacionados con el clásico de Siglo de Oro, que han sido escritos en la lengua ucraniana². Pero para poder analizar conveniente este tema de la recepción ucraniana de Calderón es menester hacer algunas observaciones teóricas previas.

La recepción de las obras de los genios de resonancia mundial, entre los que se encuentra Pedro Calderón de la Barca, en una cultura nacio-

¹ Lytvynets, 2000, p. 125.

² Los lectores de Ucrania también pueden leer los textos del dramaturgo en lengua rusa en las traducciones de Konstantin Balmont, Boris Pasternak, Tatiana Schepkina-Kupernik y otros. En los teatros rusos de Ucrania se representaban y siguen representándose las comedias *La dama duende* (Dnipro, Zaporizhzhia), *No hay burlas con el amor* (Zaporizhzhia, Lviv, Cherkasy, Kharkiv, Mykolayiv), *El alcaide de sí mismo* (Cherkasy) y otras.

nal, que no pertenece al mundo hispano, depende de muchos factores: del nivel de desarrollo del teatro de cada país, del potencial de sus hispanistas y traductores, del papel de censura, etc. Además, se dan otros fenómenos más profundos que tienen que ver con los factores culturales que determinan el ambiente receptivo, que posibilitan que este sea más o menos abierto a «las influencias ajenas».

Hablando de Ucrania, se pueden indicar estos rasgos culturales del país que influyen en el discurso calderoniano ucraniano: 1) la posición limítrofe geocultural de Ucrania, que siempre ha sido una zona de contactos y del intercambio de ideas entre Europa y Asia, entre el catolicismo y la iglesia ortodoxa, entre Oeste y Este; y 2) la situación de una nación colonizada. Hasta el año 1991, Ucrania no existía en el mapa como un estado independiente porque durante muchos siglos la parte occidental pertenecía a Polonia, al Imperio Austrohúngaro y otra vez a Polonia (hasta 1939), y la parte oriental, al Imperio ruso y la URSS.

Estas dos contradicciones de la existencia cultural desempeñan un papel clave en la formación del ambiente receptivo de las obras de Calderón en Ucrania. Por un lado, la proximidad al Oeste produjo el fenómeno de la convivencia de varias iglesias cristianas, entre las cuales se distinguen la Iglesia Católica romana y la Iglesia griego-católica. Son dos fuerzas identitarias muy importantes no solamente en la zona occidental sino también en el resto del territorio de Ucrania. Como resultado, para muchos ucranianos, Calderón debería pasar por un autor «suyo», como ocurría ya con los polacos. Además, los ucranianos de la zona occidental, que eran ciudadanos de los imperios europeos grandes, siempre tenían acceso directo a la vida intelectual y cultural y teatral europea. Es decir, siempre había canales para que los datos sobre Calderón y sus dramas penetraran de modo natural en la actual Ucrania occidental.

Sin embargo, a pesar de las oportunidades arriba mencionadas, el conocimiento de las obras del clásico español en Ucrania ha sido y sigue siendo bastante limitado. Este hecho se debe a las políticas culturales de Polonia, Austrohungría y Rusia con respecto a Ucrania, su colonia, privilegiadas sobre otros elementos foráneos. Por esta causa, los estudios, la representación teatral y las traducciones de Calderón a la lengua ucraniana todavía tienen poca difusión. Las metrópolis siempre han pensado que la nación colonizada no merecía contar con su propia tradición calderoniana (y de otros autores grandes también) en su idioma. A los pocos interesados por el tema les bastaba la información en ruso, alemán o polaco, debidamente interpretada. Sin embargo, a pesar de todos

los obstáculos, la recepción de Calderón en la lengua ucraniana, con su consiguiente tradición nacional independiente, existe; y ha sido hasta el presente una página desconocida para los estudiosos de la literatura española.

El primer encuentro de la cultura ucraniana con Calderón ocurrió de un modo indirecto en los siglos xvii-xviii. En aquella época se intensifican las tendencias ascéticas en la Iglesia Ortodoxa y se realizan los contactos de los intelectuales ucranianos con el Oeste. Esta sabiduría internacional sirve de base al estilo barroco ucraniano que, según Ihor Isichenko, se destaca por el subjetivismo, dinamismo, simbolismo, uso de metáforas, conceptismo, teatralidad, normatividad y erudición³. No hay datos que permitan constatar que los escritores ucranianos de la época barroca conocieran el nombre de Calderón. El teatro profesional no existía y se escribían solamente dramas, comedias, diálogos en los colegios eclesiásticos ortodoxos. El teatro popular (belenes) era la otra forma de las artes representativas. Al mismo tiempo, los eruditos ucranianos, teólogos, filósofos y poetas metafísicos tales como Milentiy Smotrytskyi, Stefan Yavorskyi, Lazar Baranovych, Ioan Maksymovych, Oleksandr Padalskyi, Hryhoriy Skovorodá conocían bien las obras de los ascéticos, de los primeros cristianos, de los Padres de la Iglesia, de tratados místicos de Dionisio Areopagita y otros tratados y obras literarias escritos por autores occidentales, incluso de procedencia española. En esas circunstancias no hay nada sorprendente en el hecho de que ellos usaran los mismos conceptos que aparecen en los textos de Calderón, Francisco de Quevedo y de otros representantes del barroco español: *vanitas*, *desengaño*, *memento mori*, *tempus fugit*, *libre albedrío*, etc.

El ejemplo más ilustrativo de esta tendencia es la tragicomedia *Vladimir* (1705)⁴ de Feofan Prokopovych (1681-1736), un teólogo, escritor, matemático, arzobispo, rector de la Academia Kyiv Mohyla y uno de los ideólogos de la reforma eclesiástica de Pedro I. En su obra están presentes algunos motivos que se encuentran en el famoso drama filosófico calderoniano *La vida es sueño*. F. Prokopóvich usa la leyenda de Volodymyr, el Gran Príncipe de Kyiv, conocido como el Baptista de Rusia, pues a él se debe la conversión masiva de la primera Rus, la de Kiev, al cristianismo. Hasta cierto punto, se puede sugerir que la obra del teatro ucraniana fuera una historia de la formación del gobernante

³ Isichenko, 2011, pp. 28-31.

⁴ Prokopóvych. 1983.

cristiano ideal, como definen *La vida es sueño* Ciriaco Morón⁵ y otros críticos. En el tratamiento del tema Calderón y Prokopovych parten de la misma visión barroca del mundo, que presenta al hombre como un campo de batalla de principios éticos yuxtapuestos —de instintos brutales y concepciones divinas. Los dos personajes pasan por la fase cuando ellos están obsesionados por la violencia y aprenden a controlarla gracias al libre albedrío después de comprender que el mundo es humo o sueño. Es decir, el motivo de *desengaño* juega un papel importante tanto en *La vida es sueño* como en *Vladimir*. «La fama e infamia es de humo» («Дим єсть єдин —людська і хула і слава»⁶) —predica el protagonista de Prokopovych. Y añade: «No ves cómo / lo que da flor / se marchita. Todo se desvanecerá como niebla de lluvia, como humo, como planta que vive un día / como sueño!» («Не видиш ли, како / Цвітуще увядає! Вся, аки дождевий / туман, аки дим, аки крин єдиногоднєвий, / Аки сон іще зають!»)⁷.

En los siglos XVII-XVIII se pueden encontrar otros autores ucranianos cuyas obras demuestran afinidades filosóficas, éticas, estéticas con el mundo intelectual y artístico de Calderón, pero en el tiempo soviético el barroco se tomaba como «un tipo de arte de clases gobernantes, contrarrevolucionario por naturaleza»⁸. Esta postura ideológica no permitía realizar estudios sobre el tema.

La fama del descubridor verdadero de Calderón de la Barca en Ucrania pertenece a Iván Frankó (1856-1916), escritor, erudito, intelectual y políglota graduado de las Universidades de Lviv y de Viena. Frankó dedicó toda su energía incansable para reinscribir a Ucrania en el paradigma de la cultura europea. No aceptaba el carácter cerrado de la cultura de su país y buscaba métodos para abrirla al mundo de nuevo. Entre otros muchos elementos, el programa cultural de Frankó incluía estudios de las obras de los escritores de fama mundial y sus traducciones a la lengua ucraniana. En este contexto surgió su interés por los representantes más famosos de Siglo de Oro español: Lope de Vega, Cervantes y Calderón de la Barca.

Las obras del dramaturgo y los escritos de Iván Frankó tienen muchos puntos de intersección. Los dos autores se inspiraban en el mismo

⁵ Morón, 2000, pp. 62-63.

⁶ Prokopovych, 1983, p. 291.

⁷ Prokopovych, 1983, p. 291.

⁸ Isichenko, 2011, p. 43.

relato medieval *Barlán y Josafat*. En 1893 el intelectual ucraniano presentó su tesis de doctorado de filosofía de la Universidad de Viena que se titula *Sobre Barlán y Josafat y su parábola del unicornio* (1893). En este estudio se comparan distintas variantes nacionales de la parábola «Sobre el hombre en el pozo» que entra en el texto del relato. En un comentario Frankó demuestra un extraordinario entendimiento del principio de *desengaño* que se considera uno de conceptos básicos de la percepción calderoniana del mundo:

Esta parábola es el producto más brillante y sorprendente de la imaginación ascética. Tuvo mucha difusión en los países cristianos. Su objetivo principal era demostrar qué ilusorio, transitorio e injusto es el placer, aún el más inocente; qué absurda es la idea del goce terrenal en vista de los peligros y miedos que amenazan a la existencia del hombre de un modo constante⁹.

En 1895 salió publicado en Lviv el libro de Frankó *Barlán y Josafat. Antigua y espiritual novela cristiana y su historia literaria*. Es otro estudio de la famosa obra que desarrolla las ideas de la tesis doctoral. En este caso el erudito ucraniano define el relato medieval como una novela y traza sus huellas en literatura universal. En este libro no olvida mencionar al folklorista Joseph Jacobs, quien veía en *Barlán y Josafat* una de las posibles fuentes de *La vida es sueño* de Calderón¹⁰.

En 1902 en el estudio *San Climente en Korsun' (apuntes a la leyenda cristiana antigua)* Frankó escribía:

Es un ciclo de leyendas, donde los elementos principales son: el deseo de un poder y fuerzas sobrehumanas, la unión con el diablo, el descubrimiento de la impotencia de este y la vuelta hacia Dios; ha generado en la Edad Media una multitud de leyendas sobre magos de libros negros que se ha hecho patrimonio de la literatura universal. Una de esas obras es el drama del español Calderón *El mágico prodigioso*, que era una muy profesional adaptación dramática de la leyenda sobre Cipriano¹¹.

La cita menciona el famoso drama filosófico de Calderón que habla del llamado «Fausto del sur». Al mismo tiempo, las palabras de Frankó

⁹ Frankó, «Prytcha».

¹⁰ Frankó, 1980, p. 459.

¹¹ Frankó, 1981c, pp. 114-115.

se pueden interpretar como una prueba para identificar las raíces espirituales comunes entre las culturas de Ucrania y España. En general, las tres citas reproducidas arriba están vinculadas entre sí y demuestran que Frankó, a pesar de su reputación de escritor realista, naturalista y positivista, poseía una sensibilidad espiritual exquisitamente aguda para comprender el aspecto místico-cristiano de las obras de Calderón. Sin duda alguna, Frankó sentía intuitivamente su conexión con la percepción del mundo barroco.

Otro grupo de referencias a Calderón en las obras del escritor ucraniano surgen en el contexto de su lucha por la renovación de literatura de su país. El artículo «‘Topolia’ de Taras Shevchenko» explica las leyes de creatividad poética a través de la psicología y la historia de la literatura. Según Frankó, cada obra del arte verbal es producto de las peculiaridades individuales psicológicas del creador y a la vez es «manifestación de la vida espiritual en una cierta época»¹². Durante muchos siglos el papel del poeta consistía en dar forma a los elementos poéticos y genéricos que ya existían en la tradición. El autor mismo quedaba anónimo porque en realidad la creación de la obra literaria tardaba largo tiempo y en ella tomaban parte muchos co-autores desconocidos. El periodo moderno produjo el concepto de genio —de un ser humano extraordinario que es capaz de realizar el trabajo espiritual de algunas generaciones durante una vida, guardando la tradición y a la vez expresando su individualidad. Para Frankó uno de estos genios es Calderón.

No se puede olvidar que el ensayo fue escrito para proponer en nuevo modo de leer la poesía «‘Topolia (Álamo)’» de Taras Shevchenko, el poeta que se considera un pilar central del canon cultural ucraniano. Shevchenko es uno de aquellos genios que aceleraron la formación de la tradición literaria nacional a través de la expresión de su individualidad. Él

hizo para nosotros lo que habían realizado Dante en la literatura italiana, Calderón y su grupo en la literatura española, Shakespeare en literatura inglesa [...]. En sus obras el elemento tradicional tanto en el contenido como en la forma sigue siendo bastante fuerte y notable pero su poderosa y luminosa individualidad se ve en todos los elementos de sus textos dándoles su reconocible peculiaridad en la que destaca solamente él¹³.

¹² Frankó, 1980, p. 77.

¹³ Frankó, 1980, p. 78.

Comprender a Shevchenko, señala Frankó, es imposible sin desmenuar el misterio de la creatividad de otros autores de fama universal. El hecho de que Taras Shevchenko estuviera en el mismo grupo que Shakespeare y Calderón producía el mismo efecto que la explosión de una bomba en la conciencia de muchos lectores de finales del siglo XIX; pero Frankó introdujo la comparación con un objetivo fundamental: él quería que los públicos extranjeros y nacionales cambiaran sus opiniones acerca de la literatura ucraniana; que dejaran de tomarla como un fenómeno de la cultura étnica local, que la vieran como un fenómeno europeo.

En el ensayo «Los informes de Míriam» (1894), Calderón se menciona como un representante del ideal estético que la literatura ucraniana debería seguir. Frankó escribe de las intervenciones públicas de un intelectual polaco, quien habló del simbolismo en Bélgica. Se trata de poetas como Emile Verharn, Maurice Maeterlink, George Rodenbach y otros. En general, la opinión de Frankó sobre esta corriente modernista es negativa porque se inspira «por el odio a la sociedad», el culto del «yo», el eslogan «arte por el arte...»¹⁴. El intelectual ucraniano acusa a los poetas belgas citados de ser histéricos.

A los «simbolistas», Frankó contrapone los auténticos escritores, creadores de símbolo en el arte:

Todo en poesía puede ser símbolo. No se trata de alegoría, de convertir la realidad en fórmulas de ideas aceptadas. Se trata de la situación normal, cuando el poeta, representando un fenómeno, sabe mover en nuestra alma todo un conjunto de sentimientos e ideas, que llevan nuestra imaginación al espacio lejano e ilimitado, que nos abre a amplios horizontes del pensamiento y de los sueños; cuando se escriben poemas que, como solía decir Heine, son unas estrechas ventanillas que miran al infinito. Pero aquí repitiremos otra vez que simbolistas de este tipo eran todos los poetas grandes, de todos los tiempos no solo del siglo XIX, a los cuales debemos añadir tales gigantes como Shakespeare, Dante, Calderón. Es una pregunta si los poetas belgas entienden simbolismo en este sentido amplio; lamento que el respetado ponente no ha comentado este aspecto del problema¹⁵.

De tal modo, para el intelectual ucraniano, Calderón y otros genios son simbolistas verdaderos y la alternativa a los que él considera deca-

¹⁴ Frankó, 1981a, p. 119.

¹⁵ Frankó, 1981a, p. 119.

dentes. Tal enfoque en la interpretación del papel de Calderón en la literatura universal refleja las ideas estéticas del mismo Frankó. Como es sabido, él rechazaba las variantes del modernismo literario que cultivaban el arte puro y el decadentismo porque creía que la literatura debía combinar el principio utilitario con los ideales de belleza.

En mayo de 1894, la compañía «Ruska besida» estrenó en Lviv el drama *Viyt zalameys'kiy*, la adaptación de Iván Frankó de la famosa obra teatral calderoniana *El alcalde de Zalamea*¹⁶. La obra tuvo gran éxito entre el público y se mantuvo representándose en la escena bastante tiempo. Dmytro Buchynskyi expuso detalladamente la historia de la creación del texto y de sus primeras representaciones en los teatros de la Ucrania occidental¹⁷. Frankó tradujo el texto en prosa no del original castellano sino de otra traducción alemana, *Der Richter von Salamea. Schauspiel von Pedro Calderon de la Barka. Übersetzt von J. G. Gries. Halle a.d. Saale, Druk and Verlag von O. Hendel*. La copia de la edición se guarda en la biblioteca personal del escritor (Núm. 56). Además, como indica Yarema Kravets¹⁸, hizo unos interesantes cambios: dividió la pieza de tres jornadas en cinco actos, añadió en el cuarto acto una escena inexistente en el original, en la cual Isabel se encuentra en un bosque y se dirige al capitán con la petición de liberar a su padre. También cortó la escena, conocida como «El llanto de Isabel», e introdujo elementos ucranianos: proverbios, realidades de la vida cotidiana, la melodía de Mykola Lysenko «Nada un pato por el Danubio» en la primera escena del segundo acto, el canto en *off* «Yo creía que aparecía el crepúsculo...» en la escena doce del segundo acto; y, por último, usó la variante ucraniana del nombre *Ivas'* en vez de Juan, hijo de Pedro Crespo.

En literatura crítica hay dos opiniones acerca de lo que hizo Frankó con el material calderoniano en su adaptación. En el año 1949 Mykhailo Vozniak escribió:

Sin modificar el esquema de la acción con todas las peripecias inesperadas, Frankó se centró en el sermón moral de la obra, realizando los cambios de un modo sistemático para que el campesino ucraniano de la zona a lo largo del alto del río Dniester¹⁹ se sienta con su dignidad, su honor y sus

¹⁶ Frankó, 1979d.

¹⁷ Buchynsky, 1953, pp. 71-75.

¹⁸ Kravets, 2015, p. 51.

¹⁹ En la época actual es la región en que entran tres provincias (u *oblasts*) de Lviv, Ivano-Frankivsk y Ternopil.

derechos protegidos contra la nobleza polaca, los gobernantes austríacos y su ejército²⁰.

Veintiún años más tarde Volodymyr Kharytonov resumió los cambios hechos por I. Frankó de un modo un poco distinto:

El drama debía llenarse de un tono actual, sin perder a la vez su colorido nacional e histórico. El autor de la adaptación solucionó estos problemas con ayuda de cambios de composición, con un matenimiento cuidadoso de la manera de Calderón a la hora de juntar caracteres y con los fundamentos sociales y estéticos del original; Frankó trató con gran respeto a las particularidades literarias de los conflictos, procurando transmitir los motivos interiores de las acciones de personajes²¹.

El punto de vista de M. Vozniak parece más convincente. En primer lugar, la transposición del texto dramático-poético barroco de *El alcalde de Zalamea* a un esquema realista-naturalista prosaico conlleva pérdidas semánticas inevitables con respecto al original, a pesar de todos los esfuerzos de Frankó por no cambiar la fábula y el sistema de personajes calderoniano. Segundo, la predilección de Frankó por esta obra no sería, como decía Marcelino Menéndez Pelayo, porque *El alcalde de Zalamea*, a diferencia del resto de su producción, más abstracta y filosófica, es el único drama con caracteres vivos y una ambientación realista²². Esto pudo influir en la elección, pero sobre todo al escritor ucraniano le impresionó muchísimo la imagen de Pedro Crespo como ejemplo positivo del gobierno local; algo que no podía ver en la realidad de su patria.

El tipo de *viyt*, el alcalde elegido por las comunidades locales de la población rural bajo el Imperio Austrohúngaro, está presente en las piezas de Frankó que se estrenaron en el periodo cuando él trabajaba con la adaptación. Son *La dicha robada*²³ (1893²⁴), *Maestro* (1894)²⁵ y *Riabyňa* (la segunda redacción se estrenó en 1894)²⁶. Todas estas obras se caracterizan por la misma poética realista-naturalista y la misma problemática

²⁰ Vozniak, 1949, p. 152.

²¹ Kharytónov, 1970, p. 49.

²² Menéndez Pelayo, 1941, pp. 353-366.

²³ Frankó, 1979b.

²⁴ Aquí se indican años de estrenos.

²⁵ Frankó, 1979c.

²⁶ Frankó, 1979a.

y, hasta cierto punto, presentan una unidad ideológica formal, la misma a la que pertenece la adaptación de *El alcalde de Zalamea*. En cada pieza actúa su *viyt*, que, con la excepción de Pedro Crespo, es un hombre corrupto y manipulado por el judío y el escriba. Solamente el personaje español, a pesar de sus rasgos psicológicos contradictorios, posee las calidades necesarias para ser un buen líder de la comunidad campesina, valentía, honor, dignidad, responsabilidad, etc. Este aspecto de la recepción de la imagen de Pedro Crespo por I. Frankó lo subraya D. Buchynskiy:

En la obra de Calderón hay un maravilloso tipo de campesino para quien la verdad y justicia son no solo la meta de la vida, sino su vida misma. El poeta fijó su atención en la altísima moral de la obra de Calderón, y así hizo su transformación con la idea de que el ucraniano sintiese su fuerza moral y aprendiese sus derechos, su honor, sin tener en cuenta quien le ofende: un hidalgo, un militar o incluso el mismo rey²⁷.

Pedro Crespo tenía tanta importancia para Frankó que el escritor lo menciona en el Prólogo a *Las Aventuras de Don Quijote*, el poema que relata en versos la novela cervantina²⁸. Según Frankó, Sancho Panza, antes de que le obsesionara el sueño de hacerse gobernador de una isla, había sido vecino de este alcalde de Zalamea y había aprendido de él el sentido común que le caracteriza.

El drama *Viyt Zalameyiskyi* de Iván Frankó es un experimento literario muy curioso y único. Es resultado de su programa de modernización para la literatura ucraniana. La evidencia de este intento se encuentra en el ensayo «Poesía del siglo XIX y sus máximos representantes» (1895-1899). Tratando el tema de la aportación de los románticos alemanes a la cultura de su país, escribe lo siguiente:

Los trabajos [de los hermanos Grimm] elevaron muy alto en Alemania los estudios nacionales de lo antiguo, asimismo de la Historia y la Etnografía, lo que debió tener su influencia en el desarrollo de la Literatura. Al mismo tiempo, Schlegel y otras fuerzas jóvenes alcanzan más allá de las fronteras pangermánicas. Schlegel y Tieck traducen a Shakespeare; Grimm traduce algunos dramas de Calderón y epopeyas románticas italianas de Boiardo, Ariosto y Tasso²⁹.

²⁷ Buchynsky, 1953, p. 74.

²⁸ Frankó, 1976.

²⁹ Frankó, 1981b, p. 505.

La cita, sin duda alguna, contiene la explicación de su propio programa cultural —él debía actuar como los románticos alemanes: es decir, traducir a la lengua ucraniana las obras de los clásicos mundiales, entre los cuales siempre figura el nombre de Calderón. Aprovechándose de la proximidad de su país al mundo occidental, y basándose en los resultados de sus estudios, el intelectual ucraniano incorporó sus interpretaciones de Calderón a la retórica de la renovación nacional cultural que fue dirigida contra el provincianismo de Ucrania provocado por el estado colonial de la nación.

Por reacción, en la Ucrania soviética Calderón de la Barca fue considerado como un autor ideológicamente peligroso. Por esta razón se permitían solamente las representaciones de las comedias de capa y espada, entre las cuales la versión ucraniana de *No hay burlas con el amor* ha tenido la mayor aceptación. La comedia ha sido puesta en escena en los teatros de Kyiv, Ternopil, Lviv y otras ciudades. Esta interpretación de Calderón como un autor de género teatral divertido influyó de un modo negativo en la recepción de sus obras. Hasta 1991, cuando la independencia del país fue proclamada, la censura creaba problemas para los investigadores y traductores de Calderón. El ejemplo más ilustrativo de las dificultades que debían enfrentar es la historia de la versión ucraniana de *El príncipe constante* realizada por Serhiy Borschevskyi³⁰. En 1981 el Tearto Juvenil (ahora el Tearto Joven) pidió a este hispanista la traducción de la tragedia para representarla con motivo del tercer centenario de la muerte de Calderón. Como señala Tetiana Riazantseva

Para la compañía... el proyecto era ambicioso. Los jóvenes creadores inspirados por los métodos innovadores del director polaco Grotowski, intentaban proponer una nueva interpretación de la literatura clásica y llevar al teatro ucraniano a nuevos horizontes...³¹

Sin embargo, la actuación fue prohibida sin dar razones. Según S. Borschevskyi, que estuvo involucrado en los acontecimientos, a los censores les irribata el contenido religioso de la obra, que él se negaba a «corregir». Como resultado, la obra todavía hoy en día continúa sin ser

³⁰ Kalderón, 2013.

³¹ Riazántseva, 2013, p. 17.

representada en ningún teatro ucraniano y tuvo que esperar treinta y dos años, hasta 2013, para ser publicada.

Desde el punto de vista formal, el texto final de S. Borshevskiy es poesía altisonante que reproduce exactamente el sistema estrófico y las metáforas complejas de Calderón. Las mismas calidades destacan en la versión ucraniana de otra comedia calderoniana también traducida por S. Borshevskiy, *La dama duende*³², que fue puesta en escena por primera vez en el año 1995 en el teatro *Koleso* en Kiev, y también fue representada con éxito en la ciudad de Cherkasy. En el año 2014, el director Iryna Klischevska renovó la actualización de la obra con nuevos actores en el teatro *Koleso*. La escenografía de Svitlana Zaika, además de bailes, trajes y esgrima, incluye el uso de cortinas de celofán que diluyen los contornos de los actores, juegos con luces y espejos. Comentando el estreno, Iryna Chuzhynova subraya la altísima calidad del texto de S. Borshevskiy: «gracias a su maestría, Calderón suena como si el ucraniano fuera su lengua materna»³³.

En el año 2000, cuando en el mundo se celebraba el cuarto aniversario desde el nacimiento de Calderón de la Barca, Mykhailo Lytvynets realizó la primera traducción ucraniana de *La vida es sueño*³⁴. El texto completo ucraniano del drama no había existido hasta aquel momento³⁵. El público tenía solamente la oportunidad de leer el monólogo de Segismundo de la Segunda Jornada en la versión de Mykola Lukash, conocido por sus traducciones de *Don Quijote* de Cervantes, *Fuente Ovejuna* y *El perro del hortelano* de Lope de Vega, o de la poesía de Federico García Lorca. Según T. Riazantseva, «su variante del soliloquio del príncipe encarcelado se distingue por su naturalidad y por la conformidad exacta al esquema rítmico del original»³⁶. También hay datos que informan de que M. Lukash iba a traducir *El alcalde de Zalamea* pero finalmente se limitó a traducir algunos fragmentos.

Mykhailo Lytvynets define sus estrategias de traducción en el comentario que está incluido en la edición ucraniana de *La vida es sueño*. Ante todo, Lukash procuraba reproducir el colorido español de la obra:

³² Calderón, 2013.

³³ Chuzhynova.

³⁴ Calderón, 2000.

³⁵ Es menester mencionar la obra inacabada *La vida es sueño* compuesta por el compositor y folklorista Pavlo Senytsia (1879-1960).

³⁶ Riazantseva, 2013, p. 17.

Se trata no solamente de la conceptualidad, la forma y el contenido de la pieza sino de detalles importantes. Por esto, creando la versión ucraniana de *La vida es sueño* yo guardé las variantes españolas de los nombres [...]. Guardé también la palabra «jornada» (en ucraniano *хорнада*) como nombre del acto de pieza. *Jornada* es una palabra española antigua que significa «el camino pasado por un hombre durante un día». ¡En realidad *La vida es sueño* consiste de tres jornadas y la acción en el drama dura tres días!³⁷

Algunos lectores podrían considerar extrañas las palabras de M. Lytvynets porque habla de cosas bien conocidas, pero su comentario se entiende bien en el contexto ucraniano. El problema es que la tradición nacional a la hora de traducir recurría a menudo a la ucranización de los textos de clásicos extranjeros, como lo hizo Iván Frankó. Además, otro ejemplo más conocido son las traducciones de las poesías de F. García Lorca de M. Lukash, que convirtió el mundo poético andaluz en un universo ucraniano rural. M. Lytvynets no acepta este enfoque.

Su segundo principio consiste en tratar de reproducir todas las peculiaridades formales del sistema estrófico de Calderón, como lo practicaba S. Borshevskyi. Para resolver el problema, el traductor tuvo que encontrar análogos de las estrofas que en muchos casos no existen en la poesía ucraniana:

En mi traducción dentro de los límites de versificación ucraniana reproduzco los metros y las estrofas calderonianos típicos: son dístico yámbico, romance, silva, quintilla, octava real y décima, la forma favorita de los poetas españoles³⁸.

El traductor superó todos los obstáculos y presentó al auténtico Calderón al lector ucraniano en su lengua materna. El 12 de septiembre de 2017 la versión ucraniana del drama *La vida es sueño* creada por M. Lytvynets se estrenó en el teatro Iván Frankó en la ciudad de Kyiv (director: Andriy Prykhodko). Además de las obras teatrales, la atención de los traductores ucranianos ha llegado a las poesías de Calderón (sonetos, epigramas, etc.), reproducidas por Mykhailo Orest, Oleksandr Mokrovolskyi, Dmytro Pavlychko, Serhiy Borshevskyi, Hryhoriy Latnyk, Olena Kryshtalska y otros.

³⁷ Lytvynets, 2000, p. 125

³⁸ Lytvynets, 2000, p. 125.

En general, por desgracia, es imposible tener una clara idea de toda la variedad artística de las obras del dramaturgo y poeta español en las traducciones al ucraniano. Las razones de esta situación las explica T. Riazantseva. Serían, 1) la complejidad del estilo calderoniano que exige «el nivel más alto de la maestría y de la formación cultorológica, que poseen pocos traductores»³⁹; y 2) y el *pathos* religioso que durante la época del comunismo y ateísmo «no correspondía a las normas ideológicas»⁴⁰. Después de la proclamación de la independencia, la situación ha mejorado pero deja mucho que desear porque a la Ucrania actual le faltan recursos y experiencia para realizar el programa pendiente de otras traducciones de las obras de Calderón de la Barca.

Procesos similares tienen lugar en el campo académico de los estudios calderonianos. Si en la época de la Ucrania soviética se puede citar un solo nombre, V. Kharytonov, durante las últimas décadas en Ucrania el discurso calderoniano está representado por Dmytro Nalyvaiko, Tetiana Riazantseva, Margarita Voronina y otros. Ellos han estudiado la biografía del dramaturgo y los rasgos principales de su percepción del mundo y su estética, pero hay que admitir que es una producción divulgativa y casi siempre aislada del contexto internacional más amplio.

Otra tendencia importante es la recuperación de los resultados de investigadores olvidados, entre los cuales destaca Dmytro Chyzhevskiy (1894–1977). En 1921, emigró a Alemania, donde dedicó toda su vida a literatura y la cultura barrocas. Su libro *El barroco literario ucraniano*, que salió por la primera vez en Praga durante la Segunda Guerra Mundial, junto con otros trabajos suyos, fue prohibido en la URSS. Él fue el primero en señalar la conexión de Calderón con la cultura eslava en general y con la cultura ucraniana en particular. En su estudio «Con respecto a los problemas de la literatura barroca en el mundo eslavo», él demostró que las piezas didácticas de Jan Amos Komenský, el pedagogo, teólogo, filósofo y escritor checo, tenían el fondo cultural común con los autos sacramentales de Calderón *El laberinto del mundo*, *El gran teatro del mundo* y *El gran mercado del mundo*⁴¹. Aunque el discurso académico calderoniano ucraniano no está tan bien desarrollado como en otros países con cada nuevo año se hace más potente y variado, abriéndose además a las tendencias globales de los estudios calderonianos.

³⁹ Riazantseva, 2013, p. 16.

⁴⁰ Riazantseva, 2013, p. 16.

⁴¹ Chyzhevskiy, 2003.

En todo caso, el proceso de la recepción de la obras de Calderón de la Barca en Ucrania ha sido complicado, contradictorio y a veces dramático. Siempre el nombre del dramaturgo ha sido vinculado con los programas culturales identitarios pro-europeos. Por esto la idea de la existencia de un Calderón ucraniano encontró tanta resistencia por parte del poder colonizador que usaba la censura para controlar a los traductores y a los investigadores de las obras del dramaturgo español.

Sin embargo, la integración de Ucrania al espacio europeo abre nuevas perspectivas para que los ucranianos sepan más del dramaturgo español tan genial. Se trata de la creación de su propia escuela de hispanistas, que estarían bien informados de las tendencias globales de los estudios calderonianos y que revelarían el potencial de los estudios comparados del mundo de Calderón con el barroco ucraniano. Al mismo tiempo, hay que buscar métodos para que sea más amplia la selección de las obras de Calderón traducidas al ucraniano y puestas en la escena; y para que los directores y escenógrafos aprendan las prácticas más recientes de las actualizaciones de las piezas calderonianas en los mejores teatros fuera de Ucrania y las implementen en la práctica en su país. Son tareas para el futuro. Aunque no sean fáciles de poner en práctica, Calderón merece que intentemos buscar el modo más adecuado de hacerlo.

BIBLIOGRAFÍA

- BUCHYNSKY, Dmytro, «Iván Frankó y la literatura española», *Revista de Literatura*, 3, núm. 5, 1953, pp. 55-77.
- CHUZHYNOVA, Iryna, «Komedia v ispanskomu syli», en *Kyivskyi akademichnyi teatr «Koleso»*, en <<http://teatr-koleso.kiev.ua/дама-примара-преса>> [fecha de acceso: 17/09/2017].
- CHYZHEVSKYI, Dmytro, «K problemam literatury barokko u sloviań», en Chyzhevskiy, Dmytro, *Ukrayinske literaturne baroko*, Kyiv, Oberehy, 2003, pp. 394-445.
- FRANKÓ, Iván, «Prytcha pro cholovika u krynytsi», en *Entsyklopedia zhyttia i tvorchosti Ivana Franká*. Disponible en: <<http://www.i-franko.name/uk/Hist-Lit/1893/Prytchajedynoroga/2/2.html>> [fecha de acceso: 17/09/2017].
- *Pryhody Don Kikhota*, en *Zibrannia tvoriv u 50 tomakh*, Kyiv, Naukova dumka, 1976, t. 4, pp. 167-274.
- *Riabyňa* [druha redaktsia], en *Zibrannia tvoriv u 50 tomakh*, Kyiv, Naukova dumka, 1979, t. 23, pp. 117-175.

- *Ukradene schastia*, en *Zibrannia tvoriv u 50 tomakh*, Kyiv, Naukova dumka, 1979, t. 24, pp. 7–64.
- *Uchytel*, en *Zibrannia tvoriv u 50 tomakh*, Kyiv, Naukova dumka, 1979, t. 24, pp. 65–122.
- *Viyt zalameiskyi*, en *Zibrannia tvoriv u 50 tomakh*, Kyiv, Naukova dumka, 1979, t. 24, pp. 123–186.
- «‘Topolia’ T. Shevchenka», en *Zibrannia tvoriv u 50 tomakh*, Kyiv, Naukova dumka, 1980, t. 28, pp. 73–88.
- *Varlaám y Yoasaf. Starokhrystyianskyi dukhovnyi roman y yoho literaturna istoriya*, en *Zibrannia tvoriv u 50 tomakh*, Kyiv, Naukova dumka, 1980, t. 30, pp. 314–538.
- «Dopovidi Miriama», en *Zibrannia tvoriv u 50 tomakh*, Kyiv, Naukova dumka, 1981, t. 29, pp. 116–121.
- «Poeziya XIX viku y yiyi holovni predstavnyky», en *Zibrannia tvoriv u 50 tomakh*, Kyiv, Naukova dumka, 1981, t. 31, pp. 501–507.
- *Sviaty Klyment u Korsuni (prychynok do istoriyi starokhrystyianskoyi lehendy)*, en *Zibrannia tvoriv u 50 tomakh*, Kyiv, Naukova dumka, 1981, t. 34, pp. 7–347.
- ISICHENKO, Ihor, *Istoriya ukrayinskoyi literatury: Epokha baroko XVII–XVIII stolittia. Pidruchnyk dlia studentiv filolohichnykh fakultetiv*, Lviv / Kyiv / Kharkiv, Sviahohorets, 2011.
- KALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Zhyttia – tse son*, preklad z ispanskoyi Mykhaila Lytvynetsia, *Tema*, 1, 2000, pp. 8–124.
- *Stiyky prynts. Drama-prymara*, preklad z ispanskoyi Serhiya Borshevskoho, Kharkiv, Folio, 2013.
- KHARYTONOV, Volodymyr, «Iván Frankó ta ispanske Vidrodzhennia», *Radianske literaturoznavstvo*, 12, 1970, pp. 42–45.
- KRAVETS, Yarema, «Iván Frankó y el mundo hispano», en *Iván Frankó La pluma ucraniana de los clásicos hispanos*, ed. Andriy Yakubiv, Valencia, Reproexpers, 2015, pp. 43–58.
- LYTVYNETS, Mykhailo, «Zberihayuchy natsinoinalnyi koloryt», *Tema*, 1, 2000, p. 125.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *El alcalde de Zalamea*, en *Obras completas. VIII: Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, ed. E. Sánchez Reyes, Santander, Aldus, 1941, III, pp. 353–366.
- MORÓN, Ciriaco, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 15–82.
- PROKOPOVYCH, Feofan, *Vladimir*, en *Ukrayinska literatura XVIII stolittia. Poetychni tvory. Prozovi tvory. Dramatychni tvory*, ed. Oleksa Myshanych, Kyiv, Naukova dumka, 1983, pp. 258–305.
- RIAZANTSEVA, Tetiana, «Velykyi teart svitu»: zhyttia I tvorchist Pedro Calderona de la Barky, en Kalderón de la Barca, Pedro, *Stiyky prynts. Drama-prymara*, preklad z ispanskoyi Serhiya Borshevskoho, Kharkiv, Folio, 2013, pp. 3–18.

VOZNIAK, Mykhailo, «Frankova pererobka dramy Kalderona», en *Iván Frankó. Stati y materialy. Zbirnyk druhyi*, ed. Mykhailo Vozniak, Lviv, vudavnytstvo Lvivskoho derzhavnoho universytetu, 1949, pp. 149-152.