

Lo gótico en la narrativa rusa de la primera mitad del siglo XIX

The Gothic in Russian narrative of the first half of the 19th century

ALFREDO HERMOSILLO LÓPEZ

Universidad de Guadalajara. Departamento de Humanidades y Artes. Centro Universitario de Tonalá, Av. Nuevo Periférico n°. 555. Ejido San José Tateposco, Tonalá Jalisco (México).

Dirección de correo electrónico: alfredo.hermosillo@academicos.udg.mx.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7642-1501>.

Recibido/Received: 19-1-2024. Aceptado/Accepted: 2-5-2024.

Cómo citar/How to cite: Hermosillo López, Alfredo (2024). “Lo gótico en la narrativa rusa de la primera mitad del siglo XIX”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 15, pp. 419-444. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.15.2024.419-444>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Resumen: En el presente artículo se aborda la configuración de la narrativa gótica rusa hasta la primera mitad del siglo XIX, antes de la consolidación del realismo literario. A su vez, se muestra cómo lo gótico en Rusia comienza siendo una emulación del europeo para luego adquirir sus propios rasgos, anclados en la mitología popular eslava. Para ello, estudio las características y procedimientos narrativos definitorios de lo gótico inglés, así como su influencia y utilización en la obra de Karamzín, Bestúzhev, Pushkin, Titov, Melgunov, Gógol y A. Tolstói.

Palabras clave: procedimientos narrativos; narrativa gótica; literatura rusa; siglo XIX.

Abstract: This article addresses the configuration of Russian Gothic narrative, from its beginning until the first half of the 19th century, before the consolidation of literary realism. At the same time, it is shown how the Gothic in Russia begins as an emulation of the European Gothic and then acquires its own features, anchored in popular Slavic mythology. To do this, I study the defining characteristics and narrative procedures of English Gothic, as well as its influence and use in the work of Karamzin, Bestuzhev, Pushkin, Titov, Melgunov, Gogol and A. Tolstoy.

Keywords: narrative procedures; gothic narrative; Russian literature; XIX century.

INTRODUCCIÓN

La narrativa gótica, como tal, inicia con la publicación de *El castillo de Otranto* en 1764, año que indiscutiblemente constituye su punto de partida. En 1820, medio siglo después de Horace Walpole, el reverendo Charles Maturin culmina esta tradición novelística al alcanzar la cima con *Melmoth el errabundo* (Lovecraft, 1984). Así pues, en términos rigurosos, podemos afirmar que, además de tener fecha de entrada y salida, pertenece a un espacio temporal y geográfico claramente delimitado: El Siglo de las Luces en Inglaterra, por ser este el único país europeo cuya aristocracia, al saberse decadente, cobró conciencia de que “necesitaba purgarse con artística catarsis de una revolución burguesa que le arrebatara el universo” (Ferreras, 1973, p. 245).

Lo gótico surge como movimiento transgresor del desmedido culto a la razón. Fue la respuesta inglesa a la condena de las pasiones, el oscurantismo y la superstición, al incipiente positivismo filosófico y al cuestionamiento de la autoridad política basada en la tradición. En general, al resquebrajamiento de un mundo y el resurgimiento de otro. Su impacto reside en la violación de una ley considerada como absoluta, en el develamiento de que, por fuera de los límites del mundo real y perceptible que nos rodea, existe otro mundo sobrenatural e inconcebible a la razón. Es verdad que esta perspectiva hunde sus raíces en las ideas de los místicos griegos y orientales de la antigüedad y tuvo auge en la Edad Media, pero también es cierto que renació a finales del siglo XVIII con gran fuerza, convirtiéndose en instrumento de lucha contra la ilustración racionalista y el materialismo.

Podemos reconocer un relato gótico por algunas de sus características esenciales: la naturaleza humana está visiblemente escindida entre el bien y el mal; en los personajes priman los sentimientos y la pasión; se enfrentan a las convenciones de un mundo entendido como un enigma, pleno de información oculta y poderes secretos... lo reconocemos, sobre todo, por sus escenarios terroríficos (castillos, cementerios...) e inexpugnables (bosques, acantilados, montañas) y porque los protagonistas tienen como adversarios a todo tipo de seres deformes, monstruosos y perversos, principalmente, a seres sobrenaturales de la mitología popular: fantasmas, aparecidos, vampiros, hombres-lobo, demonios... personajes míticos, pues, herederos de una rica tradición medieval que forma parte de la herencia permanente de la humanidad (Lovecraft, 1984):

Sin embargo, también es cierto que bajo la pluma de los narradores góticos adquirieron renovadas propiedades y sufrieron un impulso que los caracterizó definitivamente, tal y como los entendemos en nuestros días (...) Como movimiento transgresor que fue, la novela gótica, que transitaba por los laberintos más inhóspitos e insospechados de la conciencia humana, había conocido en ese país (Inglaterra) y por extensión en una gran parte de Europa, un período realmente dorado (López, 2009, pp. 321-322).

Aunque, como hemos visto, lo gótico es un movimiento literario “inglés en su origen, inglés en sus materiales e inglés por readopción” (Coleridge, 1936, p. 196) el impulso por “describir el terrible poder que ejercen en el mundo las tinieblas” (López, 2008, p. 189) continuó a lo largo del siglo XIX, constituyéndose como predecesor directo del terror cósmico, tal como lo entendía Lovecraft (1984). Entendido así, puede decirse que continúa vigente en nuestros días. Tenemos, entonces, que a pesar de pertenecer a unas circunstancias espacio temporales concretas y a un esquema narrativo acusado de simplista desde sus inicios, la codificación inglesa de los temores provocados por la ilustración, transformados en monstruos de origen medieval, ha traspasado fronteras y generado nuevas lecturas a lo largo de los siglos, consiguiendo que cada época refleje y conjure sus propios miedos.

Ahora bien, ¿cómo fue configurado lo gótico en la literatura rusa de la primera mitad del siglo XIX, antes de la consolidación del realismo, al cual debe su Siglo de Oro? El objetivo de este trabajo es responder tal pregunta. Para ello, en un primer momento definiré los procedimientos narrativos que definen lo fantástico (y por ende lo gótico) como un sistema literario. Una vez definidas la estructura narrativa que constituye lo gótico, sus convenciones estéticas, argumentales, composicionales y lingüísticas características, describiré la manera en que fue acogida y reelaborada en lengua rusa. Así, el fundamento teórico presentado me permitirá analizar la narrativa gótica rusa desde “La isla de Bornholm” (1794), el primer cuento perteneciente a esta línea literaria, hasta “La familia de los vurdalak” (1839), donde alcanza su cúspide. Analizo, asimismo, los relatos “Sangre por sangre” (1825), “La casita solitaria de la isla Vasílevski”

(1829), “Una terrible venganza” (1832) y “Una noche de invierno” (1834), que median entre uno y otro.¹

1. TEORÍA DE LA NARRATIVA GÓTICA

Lo gótico, como modo narrativo impulsor y a la vez dependiente lo fantástico, nace de la confrontación del mundo sobrenatural con el natural, por lo que significa necesariamente una violación de sus normas:

Cuando lo sobrenatural no entra en conflicto con el contexto en el que suceden los hechos («la realidad»), no se produce lo fantástico: ni los seres divinos (sean de la religión que sean), ni los genios y demás criaturas extraordinarias que aparecen en los cuentos populares pueden ser considerados fantásticos (Roas, 2001, p.10).

Este aspecto ha sido profusamente abordado desde el comienzo de los estudios de lo fantástico (Vaix, 1965, Caillois, 1966, Todorov, 1974) hasta nuestros días (David Roas 2001, 2002, 2008, Campra, 2008, Nieto, 2015), quedando mayoritariamente establecido que la imposibilidad de explicar de forma razonable la irrupción de lo sobrenatural en el mundo real es su rasgo definitorio: “La transgresión que define a lo fantástico solo se puede producir en relatos ambientados en nuestro mundo, relatos en los que los narradores se esfuerzan por crear un espacio semejante al del lector” (Roas, 2001, pp. 17-18).

Apoyándome en los estudios de Harry Belevan (1976), Rosemary Jackson (1981), Antón Risco (1987) y Omar Nieto (2015), parto de la consideración teórica de lo fantástico como un sistema: “es decir, una estrategia textual que lo pone en marcha, un *modus operandi* que permite al menos tres formas de conjugar los elementos que interactúan y que se convierten a la sazón en tres paradigmas: clásico, moderno y posmoderno” (Nieto, 2015, p. 54). Lo gótico pertenece al primer paradigma establecido por Nieto, donde la irrupción de lo sobrenatural en el mundo cotidiano es exterior, opera de manera lineal y suele ser aniquiladora. La amenaza es perceptible, sin ambigüedades ni posibilidad de explicación alternativa realista o psicológica: “Este elemento extraño, casi siempre, es diseñado

¹ Recorro a las fuentes en ruso, aunque las citas pertenecen a la traducción de Alejandro González y a la mía propia, en el caso de Gógol. Todas las traducciones han sido cotejadas con los textos de origen.

como una figura antropomorfizada o como un elemento etéreo, pero siempre externo (...) casi siempre se registra como un vampiro, sílfide, bruja, la Muerte, hombre lobo, doble, el diablo, etcétera” (Nieto, 2015, p. 103).

Siguiendo estas nociones, tenemos, entonces que lo gótico precisa de un esquema textual que lo ponga en marcha, de una estrategia de escritura utilizada para provocar una impresión estética específica; de una manera, pues, de estructurar el relato como un sistema.

1. 1. Elementos estructurales de lo gótico: argumento²

La lógica narrativa de la literatura gótica organiza el relato como una sucesión de enigmas por resolver. En la trama, todo objeto, personaje o situación parecen tener algo que ocultar. Así pues, hay siempre latente lo que Ramos Gómez llama “una causalidad oculta” (1988, p. 34); “desde el comienzo sabemos que hay algo misterioso, ininteligible, algo que se manifiesta fundamental, pero que se nos presenta como desconocido” (López, 2008, p. 189). Esta aura de misterio está, además, marcada por dos motivos recurrentes, en primer lugar, el miedo; en segundo, el enfrentamiento a la maldad pura. Los ejes temáticos del miedo son también dos: el miedo al dolor físico y el miedo al dolor moral. Es importante aclarar que, en primer caso: “La violencia se lleva a cabo no solo a través del lenguaje, sino en él. El acto de la crueldad consiste en la articulación de ciertas frases, no en la sucesión de actos efectivos” (Todorov, 1982, p. 160), es decir, los tormentos y torturas sufridos no suelen ser descritos punto por punto. En cuanto al dolor moral, cabe decir que están relacionados con lo que Todorov llama “temas del tú”, esto es, los que tratan de “la relación del hombre con su deseo y por eso mismo con su inconsciente” (Todorov, 1982, p. 166). Enfrentan al lector, como señala Miriam López Santos, con “temas prohibidos, temas tabú, logrando que este se identifique con el dolor moral padecido por los protagonistas” (2008, p. 196).

Tanto el miedo como el dolor son infligidos por muertos que vuelven del otro mundo con malas intenciones, por regla general, para atormentar a los protagonistas, ajustar viejas cuentas o liberarse de una eterna condena:

² En este apartado, sintetizo la teoría sobre lo gótico inglés desarrollada por Miriam López Santos en “Teoría de la novela gótica” (2008) y “Ampliación de los horizontes cronotópicos de la narrativa gótica” (2010).

Los escritores góticos, entonces, una vez recogido todo este bagaje social y cultural, tomaron el tema del dolor humano como motivo recurrente y lo adornaron con todos los horrores de la corrupción física y del pecado, pretendiendo enfrentar al lector con todo aquello que le abominaba y, así, neutralizar su terrible miedo al sufrimiento humano mediante la fascinación (López, 2008, p. 195).

1. 2. Elementos estructurales de lo gótico: personajes y voz narrativa

Los relatos góticos están estructurados a partir del enfrentamiento de dos personajes arquetípicos: El villano que, como decíamos, es el más puro retrato de la maldad sin matices, un compendio de vilezas que oculta un pasado terriblemente oscuro; “seres perturbados y satánicos, herederos de los grandes personajes rebeldes, que están condenados a vivir, con clara conciencia de su culpa, en un mundo que no puede perdonarlos y que parecen significar, por lo mismo, la ruptura de los valores establecidos” (López, 2008, p. 198); y su contracara, la víctima indefensa.

La voz narrativa suele presentarse de forma tradicional, como un narrador omnisciente. Suele ser un personaje central o aparecer únicamente un par de veces: para iniciar el relato y para concluirlo. Algunos teóricos, como Todorov, consideran que el uso de la primera persona es fundamental en la narrativa gótica (Todorov, 1982, pp. 101-103), y es verdad que es un recurso frecuente en estos relatos, pero no podemos soslayar que “la mayor parte de las mismas se muestran en palabras de un narrador externo a los hechos” (López, 2008, pp. 203). Y es que, en realidad, la voz del relato pertenece a un narrador que es o falsamente omnisciente, poco confiable o de lleno un narrador tramposo, si bien muchas veces de manera sutil, que oculta lo que sabe, tiene extremo cuidado en no ser demasiado afirmativo y no para de lanzar objeciones a su propia narración para crear un efecto de *suspense*.

1. 3. Elementos estructurales de lo gótico: coordenadas espacio-temporales

El espacio y el tiempo de una narración, considerados en conjunto, por su indisolubilidad, constituyen lo que Mijaíl Bajtín define como cronotopo:

La unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio y el espacio es entendido y medido a través del tiempo (Bajtín, 1989, pp. 237-238).

El espacio y el tiempo narrativos, pues, configuran los rasgos psicológicos de los personajes góticos y determinan sus conductas. Siguiendo a Miriam López Santos, podemos decir que la literatura gótica se estructura a partir de dos coordenadas, el espacio de la protección y el de la opresión: “el castillo en ruinas y el convento, mundos aparentemente finitos, pero que se descubren como arquitectura inagotable, van a erigirse como símbolos de esta nueva estética, elementos indiscutibles de lo sublime” (2008, p. 205). Una oposición similar se da entre la claridad del día y la amenazante noche, que trastoca los límites y transforma todo lo que se adentra en ella, intensificando la sensación de terror. Tal *espacio terrorífico* es configurado, pues, a la par de espeluznante, decadente y sombrío, como un lugar imponente, inmenso e infinito, contraponiendo la tensión entre la sublimidad de la naturaleza y las limitaciones humanas. Al montar tal escenografía, los narradores góticos pretenden hacer partícipe al lector de la magnificencia de lo relatado. En contraparte, el convento, que también puede ser un monasterio, abadía o hermandad, compendia los valores positivos como lugar de sosiego: “Su presencia en la novela se justifica como contrapunto a las fuerzas malignas encarnadas en el castillo, potenciando así las tonalidades negativas de este espacio de la opresión” (López, 2010, p. 286).

El tiempo externo de la narrativa gótica inglesa refiere a un pasado remoto y oscuro, que suele ubicarse en la Edad Media. El tiempo interno, por su parte, es tan indefinido e impreciso como el *tiempo de la aventura* de origen griego: “son simplemente días, noches, horas, momentos, medidos solo técnicamente en los límites de cada una de las aventuras” (Bajtín, 1989, p. 243). Tal sucesión de tiempos internos inconexos entre sí trasgrede los principios narrativos de su siglo, dando cabida a la aparición de lo que Mijaíl Bajín llama el “hiperbolismo fantástico del tiempo” (1989, p. 306). Esta manera de construir la temporalidad de un relato, determina el anclaje del relato en otra época, impregnada de “tiempo de pasado histórico” (Bajtín, 1989, p. 396), de castillos, leyendas y antiguas tradiciones; así como de despotismo y crueldad.

Ante tal discontinuidad del tiempo interno, adquiere relevancia la subjetividad en la percepción de lo acontecido, que no es vivido de la misma manera por los personajes. El tiempo, convengamos, no es uno y el mismo, idéntico para todos, ya que, por ejemplo, es sentido de maneras muy diferentes por el verdugo o la víctima de un mismo acto de tortura. Así pues, tanto el *tiempo psicológico* como los sueños premonitorios y las sucesivas apariciones fantasmales, distorsionan y determinan el empleo del tiempo narrativo:

No tomar en consideración esta especial percepción del tiempo es condenarse a no encontrar una explicación satisfactoria y coherente para muchas de las aparentes anomalías que se encuentran en las páginas de los relatos góticos. Solo entendido de esta manera podemos comprender que el tiempo quede, en ocasiones, suspendido, dé saltos, se alterne o se prolongue mucho más allá de los límites que se cree posible, convirtiéndose, a veces, en protagonista, en verdadero artífice y causante de la trasgresión (López, 2010, p. 290).

2. LA NARRATIVA GÓTICA EN RUSIA

En sus inicios, la narrativa gótica inglesa fue, principalmente, introducida a Rusia por medio de sus traducciones al francés, lengua franca de todo lector culto de la época. Sin soslayar, claro está, que numerosos lectores rusos la leyeron en su lengua de origen al viajar por Inglaterra o países aledaños. No tardaron en aparecer, sin embargo, las primeras traducciones al ruso: *Vathek* de William Beckford y *El viejo barón inglés* de Clara Reeve en 1792; *El refugio* de Sophia Lee en 1794. Hacia 1810, conocieron un gran auge e inundaron el mercado del libro y la crítica de la época.³ Así, lo gótico se constituyó en la primera de las dos grandes corrientes de temática sobrenatural proveniente de Europa,⁴ coincidiendo, además, nada menos que con la conformación de una lengua literaria nacional y el paso del verso a la prosa como forma dominante (Vatsuro, 2002, González, 2019).

³ *El castillo de Otranto* fue publicado en ruso de manera incomprensiblemente tardía (1967); *Melmoth el errabundo*, en 1833 (Vatsuro, 2002).

⁴ La segunda corriente fue lo fantástico alemán de impronta hoffmanniana, que dio paso a la explosión de la narrativa fantástica rusa en la primera mitad del siglo XIX (Vatsuro, 2002).

En un país, como Rusia, distante en buena medida de la atmósfera cultural europea y ajeno a su estructura social y política, lo gótico no necesariamente surgió por las mismas causas que el inglés. El modo de llegada y recepción (por traducciones, emulación, adaptación y asimilación de corrientes literarias extranjeras), así como la apelación a sus propias tradiciones y mitología popular, determinaron los rasgos propios del gótico ruso. Como señala Neil Cornwell: “puede decirse que el gótico ruso deriva de una amalgama de influencias europeas: la novela gótica inglesa, los cuentos de Hoffmann, las tradiciones del *fantastique* y del *frénétique* francés y las diversas escuelas del pensamiento idealista y esotérico europeo”. (1999, p. 4). Esto me obliga, pues, a emplear el término *gótico* en toda su amplitud, para dar cabida a las especificidades de la narrativa gótica rusa y cumplir con el objetivo que me he propuesto en este trabajo.

Si bien es cierto que el contexto en el que surge lo gótico no se correspondía directamente con el ruso y no le era, digamos, orgánico, sus obras tuvieron una incidencia fundamental en la imaginación literaria rusa de los siglos XVIII y XIX, pues fue celebrada y discutida por numerosos lectores. Por lo demás, puede decirse que ningún escritor ruso del XIX escapó al influjo de lo gótico, ya que desde Nikolái Karamzín hasta Antón Chéjov (pasando por Pushkin, Gógol y Dostoievski; tal vez con la única salvedad de Lev Tolstói), todos recurrieron a tópicos o procedimientos de la narrativa gótica en sus creaciones. Es necesario precisar, como atinadamente señala el traductor Alejandro González, siguiendo a Vatsuro, que el propio término gótico,

aplicado a la literatura rusa, no fue usado por escritores y críticos sino hasta tiempos recientes (sí se empleaba para referirse a las novelas inglesas). Durante todo el siglo XIX y gran parte del XX, los términos preferidos eran “novela de horror” (роман ужасов), “novela negra” (черный роман) y “novela de misterio y horror” (роман майн и ужасов) (2019a, p.8).

2. 1. El primer cuento gótico ruso

Nicolái Karamzín (1766-1826) ocupa un lugar destacado en la historia de Rusia. Es conocido, principalmente, por su enciclopédica labor historiográfica compilada en los doce volúmenes de la *Historia del Estado Ruso*, publicados entre 1816 y 1829, y por ser el escritor más sobresaliente del sentimentalismo literario en su país. Fue un viajero incansable que

recorrió Europa y conoció de primera mano las novedades literarias y las disquisiciones filosóficas y políticas de la época. En sus *Cartas de un viajero ruso* (1789-1790) describe sus andanzas por Alemania, Inglaterra y Francia (en plena revolución). En este libro y en obras posteriores como *La pobre Liza* (1792), se aprecia claramente el influjo de la nueva sensibilidad europea. “La isla de Bornholm” (1794), el primer cuento gótico de la literatura rusa, está en la misma sintonía.

En “La isla de Bornholm” están presentes los elementos de la narrativa gótica. Es relatado en primera persona por un narrador testigo que refiere un acontecimiento remoto; está estructurado como una sucesión de enigmas por resolver; hay un villano y una víctima; dolor y, por supuesto, un castillo tenebroso, un espacio terrorífico que se constituirá en el relato como espacio de opresión:

El bermejo crepúsculo no se había extinguido aún en el luminoso cielo; su rosada luz se derramaba sobre los blancos granitos y a lo lejos, tras un monte elevado, iluminaba las puntiagudas torres de un castillo antiguo (...) Redoblé mis pasos y pronto me acerqué a aquella gran construcción gótica, rodeada de un profundo pozo y un alto muro. Por doquier reinaba el silencio; a lo lejos rugía el mar; el último rayo de luz vespertina se extinguía sobre las bronceas agujas de las torres (...) Todo alrededor lucía lúgubre y desierto. En la primera sala, rodeada por dentro por una columnata gótica, pendía una lamparilla que apenas emitía una pálida luz sobre las hileras de los dorados pilares, que a causa de su antigüedad comenzaban a deshacerse; en un sitio yacían partes de la cornisa; en otros, pedazos de las pilastras; más allá, columnas enteras que habían caído (González, 2019a, pp.24-25).

Sin embargo, el espacio verdaderamente opresivo es presentado cuando, agobiado por una terrible pesadilla medieval, en la cual es atacado por yelmos y corazas que cobran vida, el narrador sale del castillo y se interna en una alameda que conduce a la mazmorra de una hermosa joven, condenada por razones del corazón.

Pronto el lector se da cuenta de que la voz narrativa no es confiable, pues no relata todo lo que sabe, lo cual queda claro al final del cuento. Puede decirse, incluso, que se guarda de compartir la información principal. Comienza relatando el regreso de su viaje en el barco *Britannia*, en el que parte de Inglaterra con destino a Rusia (esto resulta revelador para un lector actual). Luego explica que, al verse obligados por el mal tiempo a hacer escala en Gravesend, escucha una triste canción acerca de un amor desgraciado que tuvo lugar en Bornholm, entonada por un joven

desconocido “más parecido a un fantasma que a un hombre” (p. 20). Más adelante, al pasar junto a la isla de Bornholm, el capitán hace referencia a su peligrosidad. El narrador, por supuesto, se siente irremediamente atraído por una inexplicable fuerza hacia este sitio y pide que le permitan desembarcar justo ahí. En la isla, circundado por la espléndida naturaleza, atisba el ruinoso castillo y se adentra en él. Nos cuenta, entonces, que conoce al viejo dueño del castillo, quien le hace saber enseguida que “una pena eterna” habita entre sus muros. Luego conoce a la hermosa prisionera y posteriormente se entera, por boca del anciano, de la terrible razón de la condena. Al final, el viejo le dice:

“Lo sabrás, y tu corazón se inundará de sangre. Entonces te preguntarás a ti mismo por qué el cielo vertió todo el cáliz de su ira sobre este débil y canoso anciano, anciano que amaba la virtud, que veneraba sus sagradas leyes”. Nos sentamos bajo un árbol y el anciano me contó una historia de lo más terrible, una historia que ustedes no oirán, amigos míos; quedará para otro momento. Por ahora solo les diré que supe del secreto del desconocido de Gravesend, ¡un secreto horroroso! (González, 2019a, p. 31).

Seis o cinco enunciados después, usados para describir el regreso en barco, en el que el que se siente oprimido por la revelación, termina el primer relato gótico de las letras rusas. Ese “otro momento” prometido nunca llega. Así, recurriendo a la estrategia del narrador tramposo que no dice todo lo que sabe, Karamzín configura su historia como un misterio sin resolver. Aunque los lectores pueden deducir, sin que quepa ninguna certeza,⁵ que el pecado cometido por los dos jóvenes fue el del incesto entre hermanos, uno de los temas tabú por excelencia, tan escandaloso que el relator no se atreve a nombrarlo.

He dicho antes que “La isla de Bornholm” contiene todos los elementos de la narrativa gótica, no obstante, puede que carezca de una característica imprescindible, la presencia de lo sobrenatural, pues el cuento acepta una lectura realista. Con ello, quiero decir que todos los personajes y las situaciones se ajustan a las coordenadas del mundo natural, si bien el encuentro con el cantor de Gravesend se lleva a cabo en un estado de ensoñación: “Ese abatido rumor y el espectáculo de las inabarcables aguas comenzaron a inducirme somnolencia, esa dulce

⁵ En la canción de Gravesend se hace referencia a una “maldición paterna”, pero en el texto no se especifica si el anciano es padre de uno, de los dos, o de ninguno de los jóvenes castigados.

inacción del alma” y el joven es descrito como “más parecido a un fantasma que un hombre”, ensimismado, “de negros y rígidos ojos, en los que resplandecía el último rayo de una vida que se apagaba” (p.20). Estructurado así, el relato ofrece un espacio de indeterminación, pues hay dos posibles explicaciones (realista o fantástica), estableciendo una vacilación impropia de lo gótico, perteneciente ya a lo fantástico de corte hoffmanniano. Aunque, por otra parte, cabe destacar que el relato de Nikolái Karamzín fue publicado dos años después de la traducción en ruso de *El viejo barón inglés* de Clara Reeve, defensora y seguidora del modelo realista propio de Samuel Richardson. De ahí que en sus obras las manifestaciones de elementos sobrenaturales encontrarán siempre una explicación racional o una justificación realista. Así, “La isla de Bornholm” puede inscribirse en esta línea del gótico inglés.

2. 2. Una aclaración final con pincelada humorística

En otro autor ruso de la época, Aleksandr Bestúzhev (1797-1837) también se encuentran presentes todos los elementos de lo gótico, excepto lo sobrenatural. Fue uno de los iniciadores de la prosa romántica rusa y militante activo en la insurrección de los decembristas contra el zar, por lo que fue condenado a trabajos forzados y a publicar únicamente bajo pseudónimo. Adoptó el de Marlinski, que no tardó en volverse inmensamente popular. Entre sus publicaciones, se encuentra una serie de cuentos góticos: “Sangre por sangre” (publicado por primera vez como “El castillo Eisen”), “Una noche en las aguas del Cáucaso”, “El coracero” y “El teniente Belozor”, publicados entre 1824 y 1831. En ellos, los acontecimientos fantásticos acaban por ser explicados racionalmente.

“Sangre por sangre” (1825) es, a mi parecer, el relato mejor logrado de esta serie. Tiene como escenario la vieja estonia medieval, donde se erige un castillo inexpugnable que da morada al barón Bruno von Eisen, un bestial y poderoso saqueador dueño de una “armadura hechizada, lo que era posible: el barón había pasado muchos años entre hechiceros egipcios cuando, por el Santo Sepulcro, los caballeros viajaron al fin del mundo a batirse entre sí” (González, 2019a, p. 34). El cruel villano toma como esposa a Luisa, la prometida de su sobrino Reginald, a quien ha despojado ya de todos sus bienes y para mayor humillación envía como casamentero. Tras varias peripecias, narradas en la línea temporal de “la aventura”, Reginald y Luisa enfrentan al tirano, dándole muerte. Se celebra el funeral y Bruno es enterrado bajo una cruz de piedra, el lugar vaticinado por una

vieja bruja que el barón, a pesar de ser fiel creyente de la religión ortodoxa, visita en el bosque. El día de la boda entre su sobrino y su exesposa, el muerto vuelve de la tumba, ataviado con su armadura, para vengarse. Todos lo reconocen con espanto. Primero aplasta a Reginald entre las patas de su caballo y luego sepulta viva a Luisa. Las últimas líneas relatan que, tras la invasión de los rusos, el castillo (espacio de opresión) quedó reducido a cenizas. Mucho tiempo después, los devotos construyeron en ese lugar una iglesia (espacio de protección).

El cuento de Bestúzhev-Marlinski es relatado por un aparente narrador testigo. Inicia con un epígrafe del autor en el que asegura haberlo escuchado, de boca de uno de sus capitanes, al paso de una campaña militar en la que presenció la tumba con cruz de piedra y las ruinas del castillo. Pero enseguida explica que, a su vez, al capitán se lo contó un pastor de la región. Tras el epígrafe, el capitán toma voz y cuenta la historia de forma tradicional omnisciente, intercalando comentarios y juicios de valor. Tras narrar los hechos sobrenaturales, introduce una explicación racional, es entonces cuando el lector se entera de que la venganza no fue cobrada por un muerto renacido sino por “el hermano del difunto, semejante a él como dos gotas de agua” (González, 2019a, p. 50).

Tras la cruenta resolución del relato, una marca gráfica (***) separa la trama de las palabras finales del narrador: “Señores, comencé con brío y terminé sombrío, pero no es mi culpa. Y en el mundo a menudo las bromas derivan en asuntos importantes” (González, 2019a, p. 50). Con esta estrategia de contraste, Bestúzhev introduce la perspectiva humorística en el cuento gótico ruso.

2. 3. El cuento gótico de Aleksandr Pushkin

En “La casita solitaria de la isla Vasílevski” (1829) la presencia de lo sobrenatural es explícita. El cuento es atribuido al célebre Aleksandr Pushkin, en coautoría con Tit Kosmokrátov, de quien pocos tienen noticia. La historia de su génesis es interesante por sí misma:

Está basado en una historia que Aleksandr Pushkin contó en 1827 o 1828 en el salón de Ekaterina. A. Karamziná. Uno de los asistentes, Tit Kosmokrátov (seudónimo de Vladímir Pávlovich Titov, 1807-1891), impresionado por el relato, lo pasó por escrito tiempo después, intentando conservar la trama hasta en sus más mínimos detalles; luego dio a conocer el texto al propio Pushkin, quien hizo algunas correcciones. Finalmente, fue

publicado en 1829, en el almanaque *Flores del norte*, con la firma de Tit Kosmokrátov. Solo en 1912, cuando se publicó con la firma de Pushkin, despertó el interés de los críticos. Desde entonces, en diversas ediciones aparece bajo la autoría de Pushkin (por ejemplo, en las *Obras completas* de 1977-1979), o bien de Titov, o bien de Titov en coautoría con Pushkin (González, 2019a, p. 51).

Pushkin incursionó en lo popular maravilloso en el poema narrativo *Ruslán y Ludmila* y en los cuentos “La princesa y los siete bogatires” y “El zar Saltán” (por citar dos ejemplos conocidos); incursionó también en lo fantástico de corte hoffmanianno, presente en los relatos *El sepulturero* y *La dama de picas*, así como en *El jinete de bronce*, una de sus obras maestras. “La casita solitaria de la isla Vasílevski” es su único cuento con tintes góticos.

En este relato no hay castillos inexpugnables ni anclaje medieval, pero sí maldad pura, destructiva y sobrenatural. La historia, contada por un narrador aparentemente omnisciente, aunque poco confiable, pues nos oculta información esencial, transcurre en el tiempo impreciso de la aventura y las pesadillas. Los hechos se estructuran a partir de la oposición clásica entre un villano (Varfoloméi, un representante de Satán) y una víctima inocente (Vera). Por el capricho de Pável, su veleidoso primo, y tal vez en castigo por las artes adivinatorias de su madre, Vera es aniquilada moralmente y la casita de la isla Vasílevski destruida hasta sus cimientos. Antes de morir, Vera, que en realidad no es culpable de nada, encuentra una especie de redención en la iglesia,

Al principio, el narrador parece saberlo todo, pero avanzado el relato nos damos cuenta de que no es así, ya que hay hechos que desconoce: “Cabe suponer que Vera, antes de morir, confió a Pável, además de a su padre espiritual, circunstancias de su último año de vida que solo ella podía conocer (González, 2019a, p. 74). Al final, resulta que no ha hecho más que propagar un viejo rumor:

Pável murió mucho antes de llegar a la vejez. Su historia y la de Vera solo es conocida por ciertas personas de la clase media de Petersburgo, quienes me la refirieron oralmente. Por lo demás, honorables lectores, ustedes juzgarán mejor que yo si es posible creer en ella y de dónde les viene a los demonios ese gusto de inmiscuirse en los asuntos humanos cuando nadie se los pide (González, 2019a, p.75).

Así pues, con este giro final, el autor cuestiona su propio relato, poniendo en duda la presencia de lo sobrenatural al dar un vuelco a la historia, que ahora permite una lectura realista o, por lo menos, de corte fantástico moderno. Con tal estrategia narrativa, tal vez inspirada en Bestúzhev, se quita dramatismo a los hechos, otorgando al cuento una ligereza que no poseía.

2. 4. Lo sobrenatural urbano

En “Una noche de invierno”, se utiliza la estrategia del falso narrador omnisciente con el propósito de crear una atmósfera gótica de misterio por resolver. Si bien cabe mencionar que en este caso no hay giros narrativos irónicos que pongan en entredicho lo relatado. Su autor, Nikolái Melgunov (1804-1867), conoció de primera mano la nueva sensibilidad europea, pues vivió una buena parte de su vida en Alemania y Francia, donde realizó una gran labor como difusor de la literatura rusa. Empapado del aire de los tiempos, tradujo por primera vez al ruso, en 1833, *Melmoth el errabundo* de Maturin. Poco después, en 1834, publicó su propia historia terrorífica, que constituye un ejemplo representativo de lo gótico ruso.

Al inicio, un narrador cuenta su estancia en Zhitómir, donde pasó un tiempo convaleciente al cuidado de un conde, al cual, un par de páginas después, otorga voz directa para acabar por cederle la palabra. El conde relata su propia historia de amor y desamor, que termina con su agonizante esposa amenazándolo: “No me engañes; si no, me vengaré aún después de la muerte” (González, 2019a, p. 81).

Tras una separación gráfica (***) , la voz inicial retoma los hilos. Gracias a este procedimiento, leemos de nuevo la palabra directa del conde en diálogo, intercalada con las intervenciones del narrador, utilizadas para describir el delirante estado mental del aristócrata. Un poco más adelante, se cede otra vez la palabra al conde, quien narra las amorosas experiencias místicas vividas con un antiguo y recién recuperado amor (el causante de la discordia con su mujer). En el siguiente apartado, tras una nueva separación gráfica (***) , vuelve el primer narrador, esta vez con una voz omnisciente en tercera persona, para relatar el enigmático final, que resulta terriblemente cruel para el conde. Sin embargo, no tarda en perder la omnisciencia y volverse poco confiable:

El conde perdió el conocimiento junto a la tumba. A duras penas lo hicieron volver en sí, pero en vano: la razón se le ofuscó. Si ahora vive o está

muerto, no lo sé (...) Así fue como se cumplieron las palabras de la implacable mujer: ¡Me vengaré aun después de la muerte! (González, 2019a, p. 85).

En este breve relato, se presenta por primera vez en la narrativa rusa un hecho incuestionablemente sobrenatural en un entorno urbano, pues, como veremos enseguida, el cuento de Nikolái Gógol transcurre en un medio rural, hondamente conectado con el folclor eslavo.

2. 5. La maldad pura

Si bien Nikolái Gógol es considerado el pilar del realismo literario en lengua rusa, la presencia de lo fantástico es fundamental en su obra: “desde el principio forma parte integrante de su concepción del mundo, para transformarse, por un lado, en el trasfondo simbólico de su creación realista, y por el otro, presentar el modelo eficaz para seguir en el campo de lo puramente fantástico” (Arsénteva, 2003, p. 148). Fieles a sus tiempos, los relatos de *Las veladas de Dikanka* (1831-1832), su opera prima, tienen una profunda conexión con los cuentos maravillosos, la mitología popular eslava y el folclor ucraniano. El principio unificador es la presencia de las fuerzas impuras, de personajes demoníacos que son agresores, tentadores y apostadores de almas humanas. En la mayoría de los cuentos, Gógol mezcla las convenciones de la comedia con las del horror, representado lo demoníaco en forma cómica mediante la figura de un diablo burlado y apaleado. En este caso, “Una terrible venganza” constituye una excepción, pues es el único cuento del periodo ucraniano totalmente desprovisto de humorismo. Gógol abandona aquí la actitud narrativa cómica y el punto de vista irónico para ofrecer una historia siniestra, de tintes góticos, contada por un narrador anónimo y omnisciente que no se ríe del diablo, sino que habla muy en serio al advertirnos acerca del influjo de las fuerzas impuras sobre la naturaleza humana. El protagonista de este relato es un brujo poderoso y temible que aspira al dominio total de sus coetáneos. Posee, entre otros, el poder de la transformación, de adoptar numerosas formas humanas para ejercer el mal.

Argumento y motivos

Si acordamos que el gótico es el lenguaje del terror, expresado por víctimas y victimarios, tenemos en el cuento de Gógol una clásica trama

gótica en la que el lector acompaña a sus protagonistas en la resolución de un enigma tras otro. Al final, conoce la causalidad oculta que mueve los hilos de la historia. Los motivos del relato también son los clásicos: muertos que vuelven del otro mundo para vengarse y atormentar a los vivos. Hay, pues, una clara y manifiesta presencia de lo sobrenatural y ésta es aplastante. El villano procura tortura física y moral a sus víctimas. En las coordenadas espacio temporales también hay ecos de la narrativa gótica inglesa. Desde el principio sabemos que tras una larga estancia en el extranjero el brujo regresa a Ucrania y se instala en un viejo castillo, al lado del cementerio. La guarida, bordeada por un espeso bosque y situada sobre un terraplén, sin puertas ni cancelas a la vista, parece inexpugnable. Las afueras del castillo son aterradoras:

Osciló la cruz de una tumba y de la tierra surgió una momia con la barba hasta la cintura y las uñas más largas que los dedos. En silencio, el cadáver levantó los brazos. Su rostro tembló y se convirtió en una mueca. Al parecer, preso de una terrible angustia. “¡Me ahogo! ¡Me ahogo!” —gimió con voz de ultratumba que, como un cuchillo, traspasaba el corazón—. De pronto, se lo tragó de nuevo la tierra. Osciló la cruz de otra tumba y otro cadáver, más alto y temible que el anterior, salió de su encierro. Estaba cubierto de pelo de pies a cabeza, la barba le llegaba a las rodillas y tenía unas uñas afiladas todavía más largas; lanzó un grito más inhumano y salvaje que el anterior: “¡Me ahogo!” y luego también se lo tragó la tierra. Osciló entonces una tercera cruz y apareció un esqueleto aún más alto, con la barba hasta los talones y dedos de largas uñas que se hundían en la tierra. Levantó los brazos en un gesto terrible, como si intentara alcanzar la luna, y aulló como si le estuvieran serruchando los amarillentos huesos (Gógol, 2020, p. 171).

El villano y las víctimas

Katerina y Danilo son las víctimas que se enfrentan al brujo y son derrotadas. El brujo es el victimario, la maldad pura que desafía y trasgrede todas las normas. Tiene el poder, gracias a sus hechizos impuros, de convocar el alma de Katerina y atormentarla, pero no de obligar a su hija a cometer un acto sacrílego. No por ello cesa en su afán incestuoso. Los actos que comete son brutales: acuchilla a su esposa, traiciona a su pueblo para combatir de lado de los polacos, asesina a Danilo de un disparo, degüella a su nieto en la cuna, mata a Katerina, su propia hija, y a un monje que le niega clemencia. Al final, es vencido y atormentado por una fuerza impura, oscura, terrible e invencible: “Y hasta nuestros días hay en los

Cárpatos un extraño hombre a caballo que contempla el abismo sin fondo en el que los muertos roen al muerto, que crece bajo tierra royendo sus propios huesos y sacudiendo la tierra” (Gógol, 2020, p. 206).

La víctima, destrozada por la pérdida de su hija y su marido, abrumada por el nefando deseo de su padre, Katerina pierde la razón. Se pasa el día entonando canciones disparatadas a media calle; la noche, vagando por los oscuros robledales como una desquiciada. Luego, se enclaustra en casa. No reza, no habla con nadie. En su última visita, reconoce al brujo y se abalanza contra él, cuchillo en mano. El padre se apodera del arma y la asesina. Así, una vez aniquilada moralmente, Katerina es destruida en el plano físico.

El tiempo remoto y la condena eterna

En la última parte el cuento se introduce una leyenda, cantada por un viejo músico ciego, que cierra la trama y da sentido y una explicación final a la historia. De esta manera, sabemos que el brujo es descendiente de una casta maligna, castigada por Dios:

El alma del hechicero no es libre desde su nacimiento: pertenece a una estirpe maldita y se ve obligado a aguantar en su cuerpo físico la presencia de una fuerza ajena a él que le hace pensar y obrar mal. El hechicero gogoliano está condenado a ser instrumento en las manos del diablo como desquite del mal, causado hace muchos años por un antecedente lejano suyo que había traicionado y asesinado a su hermano por envidia y avaricia. Por eso experimenta estados de ánimo raros, violentos. No puede comprender tampoco las razones de la rabia metafísica que se adueña de él y le hace desear el perecimiento de todos los seres humanos (Arsénteva, 2003, p. 161).

El narrador

La voz narrativa de “Una terrible venganza” es omnisciente, en tercera persona. No es un narrador tramposo, poco fiable, irónico o con ocasionales lagunas de memoria, como suelen ser las narraciones de Nikolái Gógol, por lo cual constituye una excepción en su obra. Como hemos visto antes, también lo es en el marco de la narrativa gótica clásica. Cabe decir, sin embargo, que aunque es omnisciente, el narrador se reconoce incapaz de revelar el pensamiento interior del brujo, de tan oscura e impenetrable que es su alma. Sólo advierte, para definirla, que si alguien

podría verla por dentro no volvería a conocer reposo: “No me siento capaz de revelar el alma del brujo (ni creo que nadie lo sea), pero si alguien pudiera asomarse a ella no volvería a dormir bien ni a reír” (Gógol, 2020, p. 202).

2. 6 La humanidad del monstruo

En “El vampiro”(1819), William Polidori esbozó lo que ahora conocemos como imagen clásica del vampiro literario, llevada a su máximo desarrollo en *Drácula* (1897) de Bram Stoker. El cuento de Polidori es, con toda probabilidad, el que mayor influencia ha ejercido en la literatura de terror (a lo largo de los siglos, antes y después de la novela de Stoker, las historias de vampiros se han vuelto legión) y en la imaginación popular universal. Las letras eslavas no han escapado de este influjo.

Alekséi Tolstói es un clásico de la literatura de terror, dentro y fuera de Rusia. A él le debemos algunos de los primeros relatos de vampiros en la historia de la literatura: “La familia del vurdalak”(1839), “Reunidos trescientos años después” (1840) y “El upir” (1841). Aunque pueden leerse como un mero intento de llevar a la literatura rusa el tópico del vampiro esbozado por Polidori, considero que, debido a su honda conexión con la mitología popular eslava, estos cuentos desarrollan sus propios rasgos y alcanzan un terror de índole distinta a la inglesa. El mejor ejemplo de ello es “La familia del vurdalak” que es, a mi parecer, el punto más alto de la narrativa gótica rusa.

Fiel al tópico, el cuento inicia en un castillo europeo donde se reúne un grupo de aristócratas para contarse historias asombrosas. El marqués d’Urfé narra su aterrador enfrentamiento con una familia (y luego un pueblo entero) de *vurdalaks* en una aldea serbia:

Aquí conviene decirles, muy señoras mías, que los *vurdalaks* o vampiros de los pueblos eslavos, no son, en la opinión de la gente del lugar, más que difuntos que salen de sus tumbas para chupar la sangre de los vivos. Hasta ahí, sus hábitos son los de todos los vampiros, pero tienen además otro que los hace aún más temibles. Los *vurdalaks*, muy señoras mías, prefieren chupar la sangre de sus parientes más cercanos y de sus amigos, los cuales, una vez muertos, se convierten a su vez en vampiros, de modo que hay quienes aseguran haber visto en Bosnia y en Hungría poblaciones enteras transformadas en *vurdalaks* (González, 2019b, p.35).

Alejada de toda escenografía operística, de todo glamour, la transformación le ocurre a un hombre común y corriente, sin poder de seducción o fascinación, en un pueblo también sin misterio alguno. La historia es contada de manera directa y no como una sucesión de enigmas por resolver. No hay tampoco una causalidad oculta, pues ésta es comprendida desde el inicio. Todos sabemos, tanto el narrador (testigo y partícipe de los hechos) como los lectores y toda la familia del recién convertido en *vurdalak*, que el hombre está infectado, que infectará a los suyos, que ya comenzó con uno de sus nietos, que alguien debe clavarle una estaca de olmo por la espalda para evitar el desastre. Pero no lo hacen porque el vampiro es tan humano que, a pesar de todo, a sus familiares les quedan dudas de su monstruosidad (esto no le sucede al lector, quien tiene claro de que Gorcha ha vuelto convertido en *vurdalak*). Además, pues resulta que Gorcha es su padre, o su abuelo, o su suegro. Y por ello no se atreven a destruirlo. Esta humanidad del monstruo, esta cercanía, este moverse entre lo cotidiano, produce un efecto perturbador distinto al del gótico inglés y al de los cuentos góticos rusos analizados hasta aquí, pues ahora el monstruo es uno de los nuestros; apenas se distingue de cualquiera de nosotros. “La familia del *vurdalak*”, pues, constituye un parteaguas en la historia de la literatura rusa, ya que marca la línea divisoria con respecto al gótico anterior, situándose muy cerca ya de lo fantástico moderno.

En las últimas páginas, una vez convertida la familia y el pueblo entero en *vurdalaks*, la escena final, que describe el escape del narrador, cambia de tono, adquiriendo tintes pesadillescos gogolianos y, diríamos ahora, cinematográficos, pues es muy dinámica y visual:

Enseguida mis fuerzas me abandonaron y el delirio se apoderó de mí. Miles de imágenes locas y terribles me perseguían haciéndome muecas. Primero Gueorgui y su hermano Piotr corrían por los costados del camino y trataban de cortarmelo. No conseguían hacerlo y yo ya comenzaba a alegrarme cuando, al volverme, vi que el viejo Gorcha se servía de su estaca para dar saltos como los tiroleses cuando se cruzan los abismos. Gorcha también quedó atrás. Entonces su nuera, que arrastraba a sus hijos tras de sí, le arrojó a uno de ellos, y el viejo lo atrapó con la punta de su estaca. Usando la estaca como una ballesta, Gorcha lo lanzó con todas sus fuerzas hacia mí. Esquivé el golpe, pero, con un verdadero instinto de perro de presa, el diablillo se aferró al cuello de mi caballo y a duras penas logré arrancarlo. Lanzaron al otro niño de la misma manera, pero cayó delante del caballo y este lo aplastó. No sé qué más vi, pero cuando recobré los sentidos, ya era

de día y yacía sobre el camino, al lado de mi agonizante caballo (González, 2019b, p. 59).

CONCLUSIONES

Los escritores rusos comenzaron emulando las estrategias de sus pares ingleses. Así lo hemos constatado en los cuentos “La isla de Bornholm” y “Sangre por sangre”, donde sus autores adoptaron los procedimientos de lo gótico: el escenario terrorífico, la forma de estructurar el relato como un enigma, el uso de la voz narrativa con este fin específico, la presencia de un villano y su víctima, una antigua condena...⁶ Sin embargo, falta en ambos relatos la aparición de monstruos sobrenaturales o de algún otro personaje perteneciente a la mitología popular o la superstición, pues hemos visto que estos cuentos permiten explicaciones racionales. En “La casita solitaria de la isla Vasílevski” y “Una noche de invierno” se encuentran presentes todas las estrategias narrativas de lo gótico clásico, excepto las coordenadas espacio temporales, ya que carecen de anclajes medievales o referencias a un pasado remoto. En estos cuentos, la presencia de villanos representantes de las fuerzas impuras parece indudable. No obstante, en el final del primero se recurre a un cambio de perspectiva del narrador que lo pone en duda. Por otra parte, ninguno de los personajes maléficos de estos relatos forma parte de un imaginario popular específicamente ruso o eslavo.

¿Por qué, a diferencia de lo gótico inglés, en los inicios de la narrativa gótica rusa sus autores se ven impelidos a ofrecer una aclaración final lógica o, por lo menos, la puesta en duda de lo sobrenatural? Podemos encontrar una respuesta a esta peculiaridad en la influencia racionalista de la obra de Clara Reeve, pero considero que se debe principalmente a la situación específica de la sociedad y cultura rusas, distantes y de algún modo ajenas a la europea. En Rusia, al no formar parte del movimiento de la Ilustración, lo gótico no surgió como respuesta al racionalismo preponderante en el siglo XVIII. Tampoco como reacción al resquebrajamiento de un mundo y la decadencia de la clase aristocrática. Asimismo, es posible encontrar respuesta en la propia historia de la literatura, pues es importante recordar que, en Rusia, lo gótico deriva de una amalgama de influencias europeas, entre ellas, lo fantástico

⁶ Estas narraciones, por lo demás, transcurren en tierras europeas.

hoffmanniano, donde caben la ambigüedad y la puesta en duda de los acontecimientos sobrenaturales.

La literatura rusa tuvo que esperar la llegada de Nikolá Gógol para acoger sin reparos el terror sobrenatural de “Una terrible venganza”. En este cuento, es notable la influencia de lo gótico, pues, como hemos visto hasta aquí, Gógol recurre a todas las estrategias narrativas de sus predecesores ingleses; sin embargo, al incorporar el folclor ucraniano y personajes de la mitología popular eslava como elementos centrales, Gógol es el primero en hacer gótico “a lo ruso”. Poco después, Alekséi Tolstói haría lo propio con “La familia de Vurdalak”, culminando esta línea literaria que, junto con lo fantástico hoffmanianno, fue la principal en Rusia hasta la publicación de *Almas muertas* en 1842, a partir de la cual el realismo resultó dominante.

El villano de “Una terrible venganza”, además de tener los rasgos y actitudes del villano gótico (ojos penetrantes, aura infernal, desprecio por todas las normas, maldad pura), pertenece al imaginario popular de los pueblos rusos; el brujo o hechicero que, según las antiguas creencias eslavas, vive entre nosotros y por su apariencia no se distingue de los mortales, pero es un instrumento del mal que utiliza las fuerzas impuras por medio de hechizos y encantamientos. La creencia de un brujo que ejerce su poder por intermediación demoníaca, capaz de prodigios horribles gracias a que es dueño (porque tiene la habilidad de dominarlas) y siervo (porque está obligado a trabajar para ellas) de las huestes del diablo, estaba fuertemente arraigada en la imaginación popular: “Casi en cada localidad hubo su hechicero, y en Ucrania todo el mundo está convencido de que no hay un solo pueblo donde no mostrara su apariencia una bruja”, asegura Afanásev (1994, p. 243).

Por su parte, siguiendo las convenciones de la narrativa gótica, “La familia del vurdalak” comienza con un grupo de aristócratas reunidos en un castillo europeo para contarse historias escalofriantes. Fiel a la norma en boga, la voz narrativa pertenece a un conde que refiere hechos de un remoto pasado. A partir de entonces, el relato transcurre en el mundo eslavo y deja de imitar lo gótico a la inglesa para adquirir rasgos propios, incorporando (y adaptando) la mitología popular eslava y su historia. De este modo, puede decirse que Alekséi Tolstói hizo lo que no pudieron hacer Nikolái Karamzín o Bastúzhev-Marlinski: abreviar en la propia tradición cuentística rusa que, si bien incipiente, ya contaba con autores de la talla de Pushkin y Gógol, además de un puñado de buenos relatos de

tintes maravillosos y fantásticos pertenecientes a la pluma de Órest Sómov y Antón Pogorelski (tío cercano de Alekséi Tolstói).

Basado en dos tradiciones, lo gótico inglés y a lo ruso, Alekséi Tolstói toma como punto de partida el tratado de Agustín Calmet⁷ (a quien cita), adopta el neologismo *vurdalak* de un poema de Pushkin publicado en 1834⁸ y recurre a supersticiones ancestrales eslavas en torno al *upir* (упирь) y otras variantes antiguas del vampiro que apenas se distinguen por su apariencia y actitudes de un humano común. Con estos elementos, configura una atmósfera de horror primitivo y una aterradora amenaza bestial alejada de la estilización narrativa de lo gótico europeo. De esta manera, consigue lo que páginas atrás llamé “un terror de otra índole”, que imagino cercano al pánico supersticioso con el que nuestros antepasados escuchaban estas historias, al calor del fuego, inmersos en las profundidades de un bosque espeso.

El impulso por describir “el terrible poder que ejercen en el mundo las tinieblas” ha traspasado fronteras y siglos, dejando un valioso legado en la literatura rusa de principios del siglo XIX. No obstante, la narrativa gótica rusa ha quedado, de algún modo, relegada en los estudios literarios eslavos decimonónicos, enfocados en la prosa realista de la segunda mitad del siglo. Con este trabajo, al mostrar que su análisis requiere un examen detenido y complejo, damos un primer paso para comenzar a llenar este vacío de investigación. La narrativa gótica rusa precisa, todavía, un estudio sistemático que dé cuenta de su riqueza de matices y de su influencia, no solo en la obra completa de Pushkin y Gógol, sino en todo el Siglo de Oro ruso e, incluso, sobre el conjunto de la literatura, que se puede rastrear a lo largo del siglo XX y en las obras literarias actuales.

BIBLIOGRAFÍA

Arsénteva, Natalia (2003). “Lo mágico en Gógol, Turguénev y Andréiev”. En Leopoldo La Rubia (comp.). *Gógol y su legado*. Zacatecas: Plaza y Valdés, pp.147-184.

⁷ En el *Tratado de las apariciones de los espíritus y los vampiros o “revinientes” de Hungría, Bohemia, Moravia y Silesia* (1746). París, se otro recogen casos, supuestamente históricos, de muertos en vida que vuelven del otro mundo para infectar al prójimo e infestar pueblos enteros.

⁸ Del poema *вурдалак* (*vurdalak*) en *Canciones de los eslavos occidentales*.

- Bajtín, Mijaíl (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Belevan, Harry (1976). *Teoría de lo fantástico, apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*. Barcelona: Anagrama.
- Caillois, Roger (1966). *Anhtologie du fantastique*. Gallimard: París.
- Caillois, Roger (1970). *Imágenes, imágenes. Sobre los poderes de la imaginación*. Dolores Serra y Néstor Sánchez (trads.). Barcelona: Edhasa.
- Campra, Rosalba (2008). *Territorios de la ficción: Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento.
- Coleridge, Samuel Taylor (1936). "General Character of the Gothic Literature and Art (1818)". En Thomas Middleton Rayson (ed.). *Coleridge's Miscellaneous Criticism*. Cambridge: Harvard University Press, pp. 196-210.
- Cornwell, Neil (1999). "Russian Gothic: An Introduction". En Neil Cornwell (ed.). *The Gothic Fantastic in Nineteenth-Century Russian Literature*. Ámsterdam-Atlanta: GA.
- Ferreras, Ignacio (1973). "La novela de terror". Capítulo IX de *Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830)*. Madrid: Taurus.
- Gógol, Nikolái (2020). *El carrito y otros cuentos ucranianos*. Alfredo Hermosillo (ed. y trad.) Colima: Puertabierta Editores.
- González, Alejandro Ariel (2019a). *Iván Turguéniev y otros autores. Cuentos góticos rusos*. Alejandro González (ed. y trad.). Buenos Aires: Losada.
- González, Alejandro Ariel (2019b). *Alekséi Tolstói y otros autores. Cuentos góticos rusos*. Alejandro González (ed. y trad.). Buenos Aires: Losada.
- Jackson, Rosemary (1981). *Fantasy, the Literature of subversion*. Nueva York: Methuen.

- López Santos, Miriam (2008). "Teoría de la novela gótica". *Estudios Humanísticos Filología*, 30, pp. 187-210. DOI: <https://doi.org/10.18002/ehf.v0i30.2840>.
- López Santos, Miriam (2009). "Los viejos fantasmas vuelven al presente: lo gótico en la literatura española actual". *Estudios Humanísticos. Filología*, 31, 321-334. DOI: <https://doi.org/10.18002/ehf.v0i31.2866>.
- López Santos, Miriam (2010). "Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica". *Signa*, 19, pp. 273-292. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol19.2010.6237>.
- Lovecraft, Howard Phillips (1984): *El horror en la literatura*. Francisco Torres Oliver (trad.). Madrid: Alianza.
- Nieto, Omar (2015). *Teoría general de lo fantástico*. México: UACM.
- Ramos Gómez, Teresa (1988). *Ficción y fascinación: literatura fantástica prerromántica francesa*. Valladolid: Universidad, Secretariado de publicaciones.
- Risco, Antón (1987). *Literatura fantástica de la lengua española, teorías y aplicaciones*. Madrid: Taurus.
- Roas, David (2001). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco libros.
- Roas, David (2002). "Lo fantástico: literatura y subversión". *Quimera*, 218-219 (Julio-agosto), pp. 35-40.
- Roas, David y Casas, Ana (2008). "Prólogo". En *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*. Palencia: Menoscuarto ediciones.
- Todorov, Tzvetan (1982). *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.

Vax, Louis (1965). *La séduction de létrange*. Paris: Presses Universitaires de France.

FUENTES EN RUSO

Афанасьев, Александр (1994). *Поэтические воззрения славян на природу*. Москва: Индрик.

Бестужев-Марлинский, Александр (1981). *Сочинения. В 2-х т. Т. 1. Повести; Рассказы*. Москва-Ленинград: АН СССР.

Вацуро, Вадим Эразмович (2002). *Готический роман в России*.

Гоголь, Николай (2018). *Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород*. Москва: АСТ.

Карамзин, Николай (1986). *Записки старого московского жителя*. Москва: Московский рабочий.

Мельгунов, Николай (2008). *Проза*. Москва: АСТ.

Пушкин, Александр (1979). *Полное собрание сочинений* в 16 т., т. 2. Москва-Ленинград: АН СССР.

Толстой, Алексей (2017). *Семья вурдалака*. Москва: Эксмо.