

Lo fantástico en tensión con lo maravilloso en la obra romántica de Órest Sómov y Nikolái Gógol

The Fantastic in Tension with the Marvelous in the Romantic Work of Órest Somov and Nikolai Gogol

ALFREDO HERMOSILLO LÓPEZ, *University of Guadalajara*
alfredo.hermosillo@academicos.udg.mx

Received: July 29, 2023.

Accepted: December 4, 2024.

DOI: <https://doi.org/10.30827/meslav.23.28820>

RESUMEN

El presente estudio tendrá como principal objetivo analizar la tensión, existente en los primeros relatos del romanticismo ruso, representado por la obra de Órest Sómov y el Gógol del periodo ucraniano, entre lo maravilloso y lo propiamente fantástico, aún en ciernes. Parte del supuesto de que en esta nascente prosa los motivos folclóricos y religiosos desempeñaron un papel fundamental y de que los límites entre los mundos natural y sobrenatural son todavía difusos, por lo cual no existe la franca confrontación, característica del sistema de lo fantástico.

Palabras clave: Romanticismo, literatura rusa, tensión, dos mundos, maravilloso, fantástico.

ABSTRACT

This paper's objective is to analyze tension in the first stories of Russian romanticism, represented by the work of Órest Somov and the Gogol of the Ukrainian period, between the marvelous and the fantastic, still in the making. It starts from the assumption that, in this nascent prose, folkloric and religious motifs play a fundamental role and that the limits between the natural and supernatural worlds are still blurred; thus there is no frank confrontation, characteristic of the system of the fantastic.

Keywords: Romanticism, Russian literature, tension, two worlds, marvelous, fantastic.

Introducción

El racionalismo considera el mundo una interrogante que debe resolverse, una totalidad en la que cada parte encaja y es necesaria, como en un rompecabezas. A esta concepción filosófica debemos la certeza de que toda pregunta bien planteada puede responderse, de que es posible obtener una respuesta por medio de un método inteligible y de que las respuestas son compatibles y universales. Pero al expresar que el mundo es inagotable, inabarcable y en cierta medida incomprensible, el Romanticismo rompió con esta noción, imperante en el Iluminismo y el Neoclasicismo literario. Así, el movimiento romántico introdujo la visión historicista de la realidad, desquebrajándola al provocar una profunda crisis de los valores tradicionales. Esta ruptura propició nuevas clases sociales y pautas de socialización que abrieron a la reivindicación del valor intrínseco de la persona con respecto al Estado, la iglesia y la comunidad. La conciencia de la primacía del individuo sobre las convenciones sociales vino aparejada con el rechazo y la huida de la realidad, dando fuerza la concepción



© Univesidad de Granada. Este trabajo está licenciado bajo una licencia CC BY-SA 4.0.

filosófica y religiosa de los Dos mundos⁹³:

La creencia misma, aunque puede ser llevada fácilmente hasta la superstición y el absurdo, tiene su origen no solamente en los hechos en los que está fundada nuestra santa religión, sino en los principios de nuestra naturaleza, que nos enseñan que mientras estamos a prueba en este estado sublunar somos vecinos del mundo sombrío y estamos circundados por él, nuestras facultades mentales son demasiado oscuras para comprender sus leyes, y nuestros órganos corporales, demasiado toscos y brutos para percibir a sus habitantes. (Scott, 2021, pp. 37-38)

Si bien la exploración y el cuestionamiento de los límites entre lo real y lo irreal, entre «lo mismo» y «lo otro», son propios de toda literatura, el romanticismo fue el primer movimiento literario que puso la alteridad como el centro explícito de su estética. El principal vehículo para llevar a cabo esta indagación fueron las narraciones que forman el corpus de lo fantástico:

En su más amplio sentido, la literatura fantástica ha estado siempre preocupada por revelar y explorar las interrelaciones entre el «Yo» y el «no yo», del yo mismo y lo otro. Dentro de una economía sobrenatural o un pensamiento mágico moderno, la otredad está designada como lo de otro mundo, como sobrenatural, como si estuviera por encima o fuera de lo humano. (Roas, 2001, p. 23)

Antes de configurar lo que ahora entendemos por cuento fantástico, los narradores románticos abrevaron en los relatos maravillosos, donde lo sobrenatural coexiste con lo natural sin provocar un conflicto entre ambos mundos. Los primeros cuentistas europeos tomaron elementos del cuento popular maravilloso y les otorgaron una conciencia narrativa individual, dando forma con ello al cuento moderno. Lo mismo sucedió en la narrativa rusa de principios del siglo XIX, en la que existe una tensión no resuelta entre lo maravilloso y lo fantástico. La mejor muestra de tal afirmación puede encontrarse en la obra de dos destacados escritores de este periodo en Rusia: Órest Sómov y Nikolái Gógol, cuya obra se nutrió del folclor eslavo en *Las brujas de Kiev*, *La noche de Kupala*, *La rusalka*, *El licántropo*, *Nochebuena*, *Una noche de mayo o la ahogada*, *La noche de Iván Kupala* y *Viy*, por citar algunos de los cuentos más representativos de esta línea temática. Así pues, en este trabajo responderé la pregunta: ¿Cómo se presenta la interrelación entre lo maravilloso y lo fantástico en la obra de estos dos escritores? Por cuestiones de espacio, me limitaré al análisis de *La rusalka* y *La noche de Kupala*, de Sómov y *Una noche de mayo o la ahogada* de Gógol, pues considero que contienen los elementos suficientes para responder la pregunta planteada y cumplir con mi objetivo. Comenzaré por definir los conceptos de cuento maravilloso y fantástico.

⁹³ La teoría de los dos mundos explica que por fuera de los límites del mundo natural, real y perceptible que nos rodea, existe otro mundo sobrenatural, inaccesible a los sentidos e inconcebible a la razón. Esta perspectiva, que hunde sus raíces en las ideas de los místicos griegos y orientales de la antigüedad, tuvo auge en la Edad Media con la hegemonía del cristianismo y renació en el siglo XVIII en la masonería y otras doctrinas espirituales. A principios del siglo XIX cobró nueva fuerza como antítesis de la ilustración racionalista y el materialismo e instrumento de lucha contra ellos.

Definición de lo maravilloso y lo fantástico

En el relato maravilloso, lo sobrenatural coexiste con lo natural, por lo que es necesario admitir los nuevos códigos presentados. Lo maravilloso, entonces, se añade al mundo real sin atentar contra él ni destruir su coherencia, pues obedece una serie de reglas sin perturbar a los personajes, al lector implícito o a la voz narrativa. No representa ruptura, trasgresión ni amenaza, ya que los mundos opuestos no entran en conflicto porque no se tocan. Así, lo natural y lo sobrenatural son dos universos alternativos regidos por sus propias leyes de manera autónoma (Todorov, 1970, Bessiere, 1974, Roas, 2001, Botton, 2003, Morales 2003, Campa, 2008, Nieto, 2015). Lo fantástico, en cambio, nace de la confrontación de estos dos mundos:

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)

Así pues, “lo fantástico significa necesariamente una violación de las reglas, una trasgresión en el marco de la vida cotidiana” (Botton, 2003, p. 45), ya que para validar su existencia debe manifestar una irrupción insólita en el mundo real y provocar una rajadura en él. Entendida así, la definición propuesta por Todorov en 1970 conserva su vigencia: “Vayamos entonces al corazón de lo fantástico: en un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides ni vampiros, se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mundo familiar” (Todorov, 2005, p. 24). Una introducción brutal del misterio en el marco de la vida real, como explicó P. G. Castex (1999). Otra condición de lo fantástico es que esta intromisión de lo irracional en la economía racional del universo provoque un conflicto:

Lo fantástico se genera justamente como una de las más extremas formas de la complejidad de dos ámbitos y el límite que los supera y los interrelaciona ... Podríamos decir ... que lo fantástico se produce cuando uno de los ámbitos, trasgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo. (Bravo, 1985, p. 41)

Además de la trasgresión de los límites entre este y el «otro mundo», Todorov expone otras condiciones para que se dé lo fantástico. En primer lugar, como hemos visto, que el mundo de los personajes sea «el nuestro», el de las personas reales, pues de esta manera el autor provoca una vacilación en el lector, quien duda entre una explicación natural y una sobrenatural de los acontecimientos; en segundo, que esta vacilación pueda ser sentida por alguno de los personajes. Así, la ambigüedad se convierte en uno de los temas de la obra, conseguida mediante dos procedimientos de escritura: el uso de los modos verbales (por ejemplo, el subjuntivo y potencial del español), la modalización (locuciones que sin cambiar el sentido de la frase modifican la relación entre el sujeto de la enunciación y el enunciado) y la descripción de las reacciones de los personajes. La tercera y última condición es que la actitud ante el texto no debe ser de interpretación alegórica ni poética. (Todorov, 2005, p. 30).

Los teóricos de lo fantástico posteriores a Todorov han seguido sus pasos al coincidir en que lo maravilloso se da cuando lo sobrenatural (llamado de diversos modos) se percibe como

natural y es incuestionable, mientras que en lo fantástico siempre hay alguien preguntándose cómo pudo ocurrir (ya sean los personajes, la voz narrativa o el lector implícito). Coinciden, también, en que lo fantástico requiere la presencia de lo natural posible como marco epistémico. No obstante, desde la publicación de *Introduction à la littérature fantastique*, en 1970, han surgido voces autorizadas que enfocan sus críticas en la supuesta insuficiencia de Todorov, quien centra su definición en el efecto de lectura.

Uno de estos críticos es Omar Nieto quien, apoyado en los estudios de Rosemary Jackson, Antón Risco y Harry Belevan, polemiza con Todorov al explicar que:

no existe un «género fantástico» (como Todorov propone) sino un «sistema de lo fantástico», es decir una estrategia textual que pone en marcha lo fantástico, 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 (2015, p. 54).

Nieto considera que lo fantástico es un sistema semiótico, es decir, un esquema que se pone en marcha como estrategia de escritura para provocar una impresión estética específica. Asimismo, asegura que dicha estrategia textual tiene parámetros temporales, pues los códigos no son fijos. Dicho de otro modo, estas reglas de operación dependen de un contexto, pueden ser leídas de manera distinta entre un siglo y otro, en una latitud u otra. Es decir, dependen de alguna manera del lector, tal como había apuntado Todorov siglos atrás. Cabe destacar que, si bien la definición de sistema de lo fantástico en lugar de género fantástico me parece acertada, considero erróneo criticar la definición de Todorov por centrarse en el efecto de lectura, pues hemos visto que el teórico búlgaro también propuso como condición los procedimientos de escritura (tanto sintácticos como semánticos) realizados por el autor. Esto es, las estrategias textuales hechas con el propósito de provocar una impresión estética específica. Visto de esta manera, podemos decir que la definición de lo fantástico clásico propuesta por Nieto es esencialmente la misma que la de Todorov. Así pues, el paradigma de lo fantástico clásico, que utilizaremos como fundamento teórico de esta investigación, es definido por Nieto como:

Una irrupción lineal del elemento sobrenatural, extraño, de lo otro, en un mundo que es el nuestro y que marca con claridad un límite que es primero acechado, después agredido y al final traspasado por el elemento extraño conforme avanza el relato (2015, p. 103).

Añadimos, con Todorov, que esta irrupción de lo sobrenatural en el mundo real es amenazante para alguno de los personajes o la voz narrativa. Y que esto es posible porque el autor ha recurrido a una estrategia textual para lograr este efecto en el lector. Ahora bien, desglosando la pregunta planteada en la introducción podemos plantearnos las siguientes preguntas: ¿de qué manera se da esta confrontación entre dos mundos en la literatura rusa del romanticismo? ¿Qué papel desempeñaron en esta naciente prosa los motivos folclóricos y los religiosos? ¿Cómo fue el tránsito de lo maravilloso a lo fantástico en las narraciones rusas de la primera mitad del siglo XIX? ¿Por qué se asegura que en los primeros relatos de este siglo existe aún una tensión entre lo maravilloso y lo propiamente fantástico? Es lo que intentaré responder en las páginas siguientes, a partir de la obra de los narradores rusos ya citados.

Lo fantástico en Rusia. Órest Sómov y Nikolái Gógol

El auge del Romanticismo en Rusia trajo consigo numerosas críticas al carácter imitativo de su literatura, pues la idea de la singularidad, tanto individual como nacional, es central en la concepción de esta filosofía. Así, a principios del siglo XIX, los literatos comenzaron a vincular el surgimiento de una futura literatura rusa original con el florecer de la autoconciencia patria y la aparición de un gran escritor propio. Una de estas voces fue Órest Sómov, quien convocó a desembarazarse de los modelos extranjeros y atenerse a lo popular en sus creaciones. Cabe destacar que «lo popular» en Sómov no es índole política, sino que supone la representación de la moral, las costumbres y los modos de vida del pueblo. Desde esta perspectiva, en 1823 desarrolló su programa estético en el artículo «Sobre la poesía romántica», uno de los tratados fundamentales del Romanticismo en gestación, en el que invitó a los escritores a buscar su material en el folclor, como él mismo hizo. Al proceder de una familia de nobles ucranianos arruinados, abrevó de la mitología popular de Ucrania, no de la rusa.

El ideario romántico valoraba el folclor literario como expresión del «Espíritu del pueblo». Para los rusos, Ucrania resultaba particularmente atractiva, ya que se le consideraba un país a la vez propio y ajeno. Veamos de qué manera explica el pensador ruso Piotr Kropotkin las peculiaridades del pueblo ucraniano en relación con esto:

Los ucranios han conservado un caudal de tradiciones y de poemas épicos y canciones de los tiempos en que eran todavía cosacos libres y luchaban contra los polacos en el norte y contra los turcos en el sur. A ellos les tocó defender la religión greco-ortodoxa contra esos dos enemigos y hasta hoy siguen siendo fieles a la Iglesia rusa; pero en las aldeas ucranias no existe esa pasión por las discusiones escolásticas en torno de las santas escrituras que con frecuencia se observa entre los cismáticos de Rusia. La religión de los ucranios está imbuida, en general, de un carácter más poético (2014, p. 116).

Tanto la conservación de la literatura popular ucraniana como el carácter poético de la religión ortodoxa en Ucrania, alejada de las discusiones teóricas, fueron fundamentales en la obra de Sómov y el primer Gógol, pues crecieron acompañados de un caudal de leyendas, cuentos, *bylini*, *bylichki*, proverbios y canciones que formaban parte de la vida cotidiana del pueblo ucraniano y se contaban en las veladas alrededor del fuego, en bodas, entierros y cualquier tipo de reunión. De este modo, ambos futuros escritores conocieron de primera mano historias plagadas de brujas, rusalkas, hechiceros y otros tantos representantes de las «fuerzas impuras» relatadas oralmente, pues aún no estaban fijadas por escrito, ya que su compilación sistemática iniciaría en la segunda mitad del siglo XIX.

Órest Sómov desarrolló la línea temática del folclor ucraniano en obras como *El loco en Cristo* (1827), *La rusalka* (1829) *Cuentos sobre tesoros* (1830), *La noche de Kupala* (1831) y *Las brujas de Kíev* (1833), publicadas bajo el seudónimo de Porfiri Baiski, en las que explora la refracción de la mitología popular en la conciencia del pueblo, así como sus ideales morales. Así pues, Sómov, un escritor en lengua rusa nacido y criado en Ucrania, capitalizó este atractivo de mediador entre las dos naciones y se consagró en San Petersburgo como autor, crítico y editor, convirtiéndose en uno de los primeros hombres de letras profesionales del Imperio Ruso. En su papel de promotor de la Pequeña Rusia en la capital, no tardó en

conocer al joven Nikolái Gógol y descubrir su talento, abonando el terreno para Las veladas en Dikanka. Con el paso del tiempo, la influencia fue mutua.

La rusalka trata de la desgracia de Fenna, una envejecida viuda cuya única alegría, su hija Gorpinka, es primero seducida y luego abandonada por Kazmir Chepka, un polaco católico. Aconsejada por las viejas, la muchacha va con el brujo del pueblo:

Qué le dijo él a ella, nadie lo sabe, pero la madre la esperó en vano toda aquella noche, en vano al día siguiente y en vano al tercero: ¡nadie sabía qué le había pasado! Un pescador del monasterio contó varios días más tarde que, navegando en su canoa, había visto a la joven a orillas del Dniéper; tenía el rostro todo rasguñado por las espinas y ramas de los árboles, el cabello desgreñado y las cintas desgarradas; el pescador no se había atrevido a acercarse a ella por miedo a que estuviera poseída o fuera el alma errante de alguna grave pecadora. (Sómov, 2016, p. 185)

La viuda no vuelve a tener noticias de Gorpinka, no se la ve por ningún lado. Atormentada, sigue al consejo de las mismas viejas y va con el brujo Borovik, quien le enseña un conjuro para recuperar a su hija durante la Semana verde. Fenna lo realiza y libera a Gorpinka, pero ella desea seguir viviendo como rusalka, pues encuentra en esa vida la alegría y ligereza que no conoce en su forma humana. Tal como advirtió el viejo brujo, la muchacha ruega por ser liberada. La madre hace caso omiso y la lleva a casa, conducida por una vela negra facilitada como objeto mágico. Una vez en casa, la vela se extingue y Gorpinka se convierte en un cuerpo inerte, amoratado y frío, de cabello mojado y unos ojos abiertos y empañados que miran sin ver. Así pasa un año, nadie se atreve a pasar por casa de Fenna. Llega otra vez la Semana verde, es entonces cuando Gorpinka se reanima, da un salto, se escupe tres veces las palmas y al grito de: “¡Las nuestras, las nuestras, las nuestras!” se lanza como un rayo tras la ruidosa multitud de rusalkas que la llaman. Luego se marcha sin dejar rastro.

Atormentada por los remordimientos, Fenna se impone penitencia en el convento y muere en paz. Al día siguiente del escape de la rusalka, encuentran el cadáver de Kazimir Chapka sin una sola herida ni señal de muerte violenta, pero con el rostro morado y los tendones en extrema tensión. «Como si hubiera muerto a cosquillas», cuenta el narrador que eso dice la gente, estableciendo una vacilación que pone en duda su propio relato, aunque antes había descrito sucesos sobrenaturales tales como la visita de Fenna a Borovik, el corro de rusalkas a la orilla del río, el resultado del conjuro y el periodo de muerto viviente inerte de la muchacha en casa. Cabe decir, sin embargo, que la voz narrativa nunca describe lo que sucede en la vista de Gorpinka al brujo. Más adelante, en el análisis de los cuentos, me detendré en esos aspectos.

En La noche de Kupala, un cuento posterior, vuelven a aparecer rusalkas, pero esta vez Sómov las presenta como furias seductoras y vengativas, sin detenerse a contar su génesis. En este relato breve, tras un largo camino de regreso a casa desde la corte de Vladímir I, el conde Konchislav cabalga a orillas del Dniéper. La vuelta ha durado tanto que en el transcurso se ha enterado de que, en Kiev, han sustituido recientemente a Perún, Veles, Kupala y La Anciana de Oro por el llamado Dios vivo, cuyas cruces brillan ahora en las cúpulas doradas de la ciudad. Fiel a sus creencias, Konchislav jura lealtad a los antiguos dioses. Escucha de pronto un alegre bullicio, canciones y música de arpa; ve entonces un corro de hermosas mujeres que lo invitan a bajar de su caballo para divertirse con ellas. Delicia, la más hermosa de aquellas muchachas, lo invita a celebrar la vieja fe saltando en libertad con ella a través de las

hogueras encendidas. Inflamado por el deseo, el corazón de Konchislav arde de amor. Saltan, juegan, ríen... La alegría y la cantarina risa de Delicia fascinan al caballero. Al besarse, Konchislav siente congelados los labios de la muchacha. Sus besos son de hielo. Al preguntar la razón, ella ríe y, divertida, le hace cosquillas cariñosamente hasta hacerlo morir. Así, el caballero que rechazó la llamada del Dios vivo muere y yace sepultado por las olas.

Nikolái Vasílevich Gógol formó parte de una familia de pequeños terratenientes cosacos, dueños de la hacienda Vasílevka en la aldea Soróchintsi, perteneciente a la provincia de Poltava, en Ucrania. Así, su infancia transcurrió en el campo, fecunda en historias de demonios, aparecidos, muertos en vida y mujeres malignas. Tras su fracaso como poeta, Gógol publicó bajo pseudónimo *Las veladas de Dikanka* (1831-32), una compilación de narraciones que tienen una honda conexión con los cuentos maravillosos, la mitología popular eslava y el folclor ucraniano. Esta fue una de las claves de su éxito en Rusia, pues, debido a la circunstancia histórica y al trabajo previo de autores como Órest Sómov, lo meridional ejercía una poderosa atracción en los habitantes de San Petersburgo, Moscú y otras poblaciones del norte ruso. De este modo, los dos escritores en lengua rusa, nacidos y criados en Ucrania, capitalizaron este atractivo como mediadores entre los dos pueblos. El propio Gógol fue consciente de ello: “Sólo en estos tiempos, que acusan la tendencia a lo autóctono y a la poesía nacional, han acaparado la atención las canciones de Ucrania que antes se hallaban fuera del campo visual del público instruido y sólo eran cultivadas por el pueblo” (1984, p. 155).

Para la composición de esta obra, Gógol desenterró de su memoria las historias que marcaron su infancia; luego, desde su ático en San Petersburgo, escribió a su madre para que le remitiera toda clase de detalles. Tomó prestados, además, textos inéditos de su padre, obras de guiñoles callejeros y otros materiales de escritores ucranianos precedentes. Gógol asignó la obra a un escritor ficticio, el apicultor Rudi Panko, quien a su vez atribuye las historias a varios narradores, entre los que se destacan Fomá Grigórevich (el supuesto sacristán de la iglesia de Dikanka), un narrador anónimo de historias escalofriantes y un pretencioso autor citadino de frases librescas. Esta estrategia le permite a Gógol jugar con actitudes narrativas contrastantes sin tener que identificarse con ninguna voz específica.

El libro está constituido por ocho cuentos que mezclan las convenciones de la comedia con las del cuento de horror: *La feria de Soróchintsi*, *La noche de Iván Kupala*, *Una noche de mayo o la ahogada*, *La carta perdida*, *Nochebuena*, *Una terrible venganza*, *Un rincón embrujado*, e *Iván Fiódorovich Shponka y su tía*. Este último es el único que no pertenece a lo maravilloso, gótico o fantástico. El principio unificador de los cuentos restantes es la presencia de las fuerzas impuras, de personajes demoníacos que son agresores, tentadores y apostadores de almas humanas. En algunos casos, son presentados en forma cómica mediante la figura de un diablo burlado y apaleado; en otros, constituyen una temible fuerza maligna que todo lo destruye. Como he dicho antes, en este trabajo analizaré sólo *Una noche de mayo* o *la ahogada*, para compararlo con *La rusalka* y *La noche de Kupala* de Sómov.

Los hilos que mueven la trama de pueden resumirse de la siguiente manera: Levko, el apuesto hijo del alcalde, ama a Hanna, la chica más bella del pueblo. Ella también lo quiere y ambos desean casarse, pero el padre del joven se opone porque le ha echado el ojo a la chica. Al final, la rusalka desempeña un rol fundamental en la resolución del conflicto.

En el primer capítulo, los dos enamorados contemplan el paisaje desde la casa de Hanna,

quien señala el estanque rodeado de arces sombríos y sauces llorones que hunden sus ramas en el agua. Frente a éste, en la colina, hay una vieja cabaña de madera con los postigos sellados y cubierta de maleza, lo que le da un aspecto siniestro. La chica recuerda que cuando era niña se decían cosas terribles de esa casa embrujada. Curiosa, pide a Levko que le cuente la leyenda. El muchacho no quiere, pero ante la insistencia de ella, relata la historia de la hija del cosaco que, al quedar huérfana, es malquerida y traicionada por su padre a causa de su nueva esposa, que es una bruja: “Mira, allí, ¿lo ves?... —Levko se volvió a Hanna señalándole la casa—. Allí, más allá de la casa, hay una orilla muy alta. Pues desde esa orilla se lanzó al río la muchacha y desapareció para siempre” (Gógol, 2020, pp. 77-78).

Levko cuenta que, según se dice, la chica se convirtió en ahogada y pronto lideró a las demás habitantes del río; que una noche arrastró a la madrastra bruja al fondo, para destruirla, pero que ésta se transformó rápidamente, confundándose entre las demás. Con el propósito de culminar su venganza, la hija del cosaco convoca todas las noches a sus subordinadas y obliga a los hombres que se aventuran en sus dominios a identificarla. Si no lo consiguen, los ahoga sin piedad. Al final del relato, Levko desempeña el rol de adyuvante de la ahogada, pues la ayuda a identificar a la madrastra. La ahogada, a su vez, ayuda a Levko a obtener la mano de Hanna, engañando al alcalde con una carta de su puño y letra.

Del cuento popular maravilloso al cuento fantástico

Enfrentados a la visión de los ilustrados alemanes, quienes consideraban el cuento un producto de la mente irracional conducente al desarreglo de una imaginación desbocada, los escritores románticos comenzaron a valorar el cuento popular maravilloso, configurando una nueva manera de narrar. Tal como afirma Walter Scott: “el apego de los alemanes por lo misterioso ha inventado otra especie de composición que, quizás, difícilmente podría haber surgido en cualquier otro país o lenguaje. Esta puede ser llamada el modo Fantástico de escritura” (2021, p. 57).

En la obra de autores de primera fila como Johan Wolfgang von Goethe (1749-1832), Christian August Vulpius (1762-1827) y Novalis (1772-1801) es notorio el interés por la búsqueda del espíritu popular en la composición de cuentos maravillosos que representaran la identidad alemana. Algunos años antes, en su libro *Volksmärchen der Deutschen* (1782) Musäus había sometido sus relatos a un proceso de amplificación en las descripciones de personajes y acciones, alejándose de la sencillez de la narrativa popular. Ludwig Tieck hizo lo propio en sus *Volksmärchen* (1797), dando inicio a la exploración de lo sombrío y al conflicto entre imaginación y realidad en el cuento romántico. Por su parte, la colección *Drei Kunstmärchen* (1806) de Caroline Fouqué, publicada con el pseudónimo de Serena, es una de las primeras en fusionar el mundo mágico de los cuentos de hadas con la representación de lo cotidiano, lo que constituye el centro de la estética fantástica. Otro ejemplo relevante de la configuración de esta nueva manera de narrar es el cuento *Undine* (1811) de Friedrich Karl de la Motte, barón Fouqué, derivado de antiguas leyendas de seres sobrenaturales que, como Melusina, se casaban con humanos. E.T. A Hoffman merece, por supuesto, una mención por separado, pues es el padre de lo fantástico moderno, ya que en buena parte de su obra lo sobrenatural es una fuerza hostil y destructora surgida del interior de los personajes. Además de que, con este escritor, los infortunios dejan de cumplir la función de antítesis a un final feliz.

Así pues, podemos asegurar que lo común en la obra de estos narradores es que mezclaron los elementos sobrenaturales del cuento popular, como la anulación de la lógica cotidiana, la alteración de la coherencia espacio-temporal, la presencia de varias metamorfosis, la animación de lo inanimado, la capacidad verbal de objetos y animales y el surgimiento de espacios mágicos en regiones desconocidas, con los elementos de la conciencia narrativa individual (una realidad contemporánea, con fechas y lugares exactos). Estos singulares productos artísticos fueron denominados *Kunstmärchen*. Así pues, influidos profundamente por esta vertiente, la obra de Sómov y los primeros cuentos de Gógol comparten estos rasgos.

En Rusia, el interés romántico por el espíritu de los pueblos impulsó a Vladimir Dal a recorrer el país para recoger de viva voz una gran cantidad de expresiones dialectales, refranes y relatos tradicionales; con lo recolectado publicó un libro de relatos en 1832, el extenso diccionario de la lengua rusa viva y una colección de proverbios y expresiones del pueblo ruso. Todavía le alcanzó para ceder una buena parte de sus anotaciones a Pushkin y a Aleksandr Afanásev, quienes modelaron con este material cuentos que se hicieron célebres

Pushkin hizo uso de esta relación directa con el folclor para tramar historias como Ruslán y Ludmila (1820), un memorable cuento de hadas narrado en verso. Años después, en los treinta, retomaría esta temática publicando una serie de cuentos que gozaron de gran aceptación entre el público lector de su época y han trascendido las fronteras del tiempo y del espacio: El zar Saltán, El pescador y el pececillo dorado, El gallito de oro y La princesa muerta y los siete bogatires. Pero estos relatos son todavía muy cercanos al relato mítico y al cuento popular maravilloso, pues carecen de un espacio y tiempo determinados y de una conciencia narrativa moderna. No obstante, en el poema narrativo *Rusalka*, escrito entre 1828 y 1832, Pushkin introdujo estos elementos. Zhukovski hizo lo propio en *La ondina* (1837), una versión muy libre, también en verso, del antes citado cuento de Fouqué. Con todo, corresponde a Órest Sómov y a Nikolái Gógol el papel de los primeros creadores de los *Kunstmärchen* al estilo ruso ucraniano.

Análisis de *La rusalka*, *La noche de Kupala* y *Una noche de mayo o la ahogada*

Al situar las dos tramas citadas a orillas del Dniéper, Sómov introduce la historicidad en el cuento fantástico ruso.⁹⁴ Los relatos transcurren en las afueras de Kíev; *La noche de Kupala*, alrededor del año 988, fecha en la que Vladimir I derriba las estatuas de los antiguos dioses para introducir el cristianismo en la *Rus*, *La rusalka*, en un tiempo menos preciso, entre 1569 y 1648, pues son los años en que Kíev estuvo en poder de los polacos, como es mencionado en el cuento sin establecer una fecha. Esta irrupción de la historia viene aparejada con referentes culturales tales como los nombres propios Konchislav, Fenna, Gorpinka y Borovik, los dioses Perún, Veles, Kupala y La Anciana de Oro, las festividades paganas Noche de Kupala y Semana verde, además de hechiceros, brujas, rusalkas y otros representantes de las fuerzas impuras en la mitología popular eslava.

Aparte de introducir un espacio y tiempo determinados, lo cual no sucede en los cuentos populares maravillosos, en *La rusalka* Sómov hace uso de una voz narrativa compleja, falsamente omnisciente, pues, aunque al inicio del relato parece saberlo todo, pronto el lector

⁹⁴ Aunque no fue el primero, pues este lugar le corresponde a Pogorelski.

puede darse cuenta de que adopta el punto de vista de la vieja viuda, de que sólo ve lo que Fenna es capaz de presenciar y comparte los temores y valoraciones de su protagonista. El narrador, entonces, no sabe qué le dijo el brujo a Gorpinka ni qué fue de ella al huir de casa para volver con las rusalkas. Tampoco está seguro de la causa de muerte de Kazimir Chapka, pues se limita a contar que “Los médicos ofrecieron distintas interpretaciones, pero la gente explicó el asunto de un modo mucho más sencillo: decían que al difunto las rusalkas lo habían atormentado a cosquillas” (2016, p. 191). Con esta estrategia textual, Sómov establece una vacilación que pone en duda su propio relato, aunque antes había descrito sucesos sobrenaturales tales como la visita de Fenna a Borovik, el corro de rusalkas a la orilla del río, el resultado del conjuro y el periodo de muerto viviente inerte de la muchacha en casa.

En el cuento de Gógol, aunque no hay ninguna cita textual que lo demuestre, por el estilo puede deducirse que la voz narrativa pertenece al supuesto autor de *Las veladas de Dikanka*, el colmenero Rudi Panko, aunque bajo la notable influencia del pretencioso escritor capitalino de frases librescas. Gógol utiliza una voz narrativa omnisciente, pero su trama dista mucho de la simplicidad de los cuentos populares maravillosos pues, además de situarla en un espacio (los alrededores de Dikanka, en Poltova, Ucrania) y tiempo determinados, hace uso de recursos literarios complejos como el contrapunto de planos narrativos y el contraste humorístico entre digresiones líricas y descripciones grotescas o carnavalescas. La presencia de lo sobrenatural es introducida en el quinto apartado del cuento (antes de esto se había contado una leyenda en boca de Levko, quien no le da validez), titulado *La ahogada*. En el siguiente apartado, *El despertar*, el protagonista duda de lo acontecido y se pregunta si todo ha sido sólo un sueño. Sin embargo, entre sus manos tiene lo prometido por la rusalka: una nota firmada por el Comisario dirigida a su padre, el alcalde. Con esta ayuda mágica, Levko consigue la mano de Hanna. El muchacho no sabe leer ni escribir, nos deja claro el narrador, así que no pudo haberla escrito en un trance, sin recordarla después. Tal como lo entiendo, no hay lugar para la vacilación del lector, pues la presencia de lo sobrenatural es un hecho, a menos de que se piense que alguien más, un personaje del que no existe referencia alguna en el texto, escribió y firmó la nota. Pero esta suposición no se desprende de ninguna manera del relato, por lo que a mi juicio sería una sobreinterpretación.

Elementos folclóricos y religiosos

Al introducirse el cristianismo en la *Rus* de Kíev, Perún fue uno de los siete dioses del santuario de Vladimir I cuya estatua fue arrojada al Dniéper; considerado por los antiguos eslavos el Dios supremo del mundo de los vivos, del cielo y de la tierra, de la guerra, el rayo y el fuego. Veles, su imprescindible contraparte y némesis, fue el dios acuático del mundo subterráneo, de la fertilidad, la magia, la música y la medicina. Se les rendía culto a ambos, pero en lugares distanciados. Kupala fue un antiquísimo dios de los frutos de la tierra que simbolizaba la unión del agua y el fuego; La Anciana Dorada, un ídolo también muy antiguo, objeto de culto en el noroeste de Siberia. Todos ellos son mencionados en *La noche de Kupala*. Otro elemento de la mitología eslava presente es la creencia, fuertemente arraigada en la imaginación popular rusa del siglo XIX, en brujos que ejercen su poder por intermediación demoníaca y son capaces de prodigios horribles: “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, las fuerzas impuras protagónicas en los cuentos estudiados, las *rusalkas*, son espíritus femeninos del folclor eslavo oriental que aparecen generalmente para vengarse de los hombres, ahogándolos o haciéndoles cosquillas hasta matarlos:

En el siglo XIX, los eruditos ya habían establecido que las *rusalkas* eran esencialmente criaturas fantasmales, espíritus de los muertos, más que divinidades de las aguas. Sin embargo, la naturaleza de estas almas de los muertos fue motivo de debate durante mucho tiempo. Muchos etnógrafos del siglo XIX y de principios del siglo XX eran de la opinión de que en los tiempos precristianos cualquier persona muerta podía llegar a convertirse en una *rusalka*. D.K. Zelenin finalmente estableció que, tal como indicaban claramente las pruebas procedentes de las fuentes populares, las *rusalkas* debían considerarse únicamente como muertos impuros, y específicamente, como espectros de mujeres ahogadas (Warner, p. 43).

Así pues, las *rusalkas* son mujeres que sufrieron una muerte violenta y prematura, por asesinato o suicidio, generalmente por algún problema amoroso o sentimental. Tal como asegura el investigador español Roberto Monforte: “siempre son doncellas que o no han conocido varón o no han cumplido su ciclo vital natural, el relativo a la reproducción y creación de una familia” (2020, p. 145). Son, por lo tanto, seres sin amor que han sufrido alguna traición, por ello: “permanecen en el lugar de su muerte, gimiendo lastimeramente y aterrorizando a quienes pasan cerca de allí, o vuelven para perseguir al amante que perdió o que la engañó” (Warner, p. 43). Son consideradas impuras por haber padecido una muerte injusta. Atraen a los hombres gracias a su apariencia mujeres jóvenes, deseables, seductoras y ligeras.

Elizabeth Warner, especialista en mitología rusa, postula el término *Русалии* (derivado del griego *ῥουσαλία*, en latín *rosalia*) como origen de *русалка*, pues da nombre a una antigua fiesta romana en memoria de los difuntos, que coincidía con la antigua conmemoración eslava de los *заложные покойники* (difuntos antes de tiempo), celebrada el séptimo jueves o domingo después de Pascua. Estas celebraciones dieron forma a la *Sémik* (*Семик*), Semana verde (*зеленая неделя* en el cuento de Sómov) o Semana de la *rusalka*, mencionadas en los cuentos de Sómov y Gógol como los días en que es más probable el encuentro con estas muertas impuras, pues la creencia popular establece que habitan en los lechos de los ríos y lagos, que en invierno permanecen en el agua congelada, se despiertan en primavera y siguen activas hasta el otoño, pero durante esta semana, anterior o posterior a la festividad ortodoxa de la Santísima Trinidad, pueden encontrarse tanto en tierra como en el agua, en cualquier lugar de los campos o el pueblo:

El sábado anterior al sábado de Trinidad era uno de esos días designado por la iglesia como un día ancestral en el que se realizaban réquiems universales por las almas de los muertos, y el jueves de la semana de la *rusalka* era, tradicionalmente, una fecha para el recuerdo de los muertos que habían fallecido prematuramente. Para garantizar el retorno de las *rusalkas* a sus hogares en las aguas, se llevaban a cabo ceremonias para darles caza. La joven elegida para personificar a la *rusalka* iba al frente de una procesión hasta los campos de centeno, donde empezaba un ruidoso y caótico juego en el que la *rusalka* trataba de coger a la gente para hacerle cosquillas, mientras que

⁹⁵ Según el consenso de los especialistas, como Zelenin, Vinogradov, Elizabeth Warner, Molina Moreno y Roberto Monforte, tales son los rasgos de las *rusalkas* que se atestiguan de forma más recurrente (Moreno 2012, pp. 1-2; cf. Виноградова 2009, p. 495)

la multitud, gritando y golpeando cazuelas de metal, haciendo restallar látigos, blandiendo escobas y atizadores, trataba de obligar a la rusalka a volver al río. (Warner, p. 43).

La Semana verde es citada por Sómov en boca del hechicero. En su versión al español, viene acompañada de la siguiente nota del traductor, quien explica: “En la tradición eslava, festividad relacionada con el culto a la muerte y los rituales para obtener abundante cosecha en primavera. En ella se realizaban ofrendas a las rusalkas” (2016, p. 187). Gógol, por su parte, no hace referencia directa a esta semana ni a las rusalkas (las llama ahogadas), pero la alusión es clara porque sitúa el cuento en mayo (una de las fechas posibles de esta celebración) y cuenta la historia de una mujer que se arroja al río al ser traicionada y luego vuelve para vengarse. Además de que el carnavalesco ir y venir por todos los rincones del pueblo muestra que la acción transcurre en días de fiesta.

Otra festividad mencionada en los cuentos de Sómov es el día de la Koliada, que puede ubicarse actualmente en el período que va desde la Navidad hasta la Epifanía, aunque, al referirse a este día, situado por el narrador: “Según nuestros cálculos, el 24 de diciembre; así que en pleno invierno” (2002, p. 108) Konchislav pensaba en los rituales paganos coincidentes con estas fechas. Se hace mención también, desde el título, a la noche de Kupala, una antigua fiesta dedicada a la cosecha que simbolizaba la unión de los elementos fuego y agua, celebrada durante el solsticio de verano, en la noche del 21 al 22 de junio. Al coincidir en fechas y rituales, en la Rusia cristiana comenzó a fusionarse con la noche dedicada a San Juan Bautista, aunque sin perder parte de su significado mágico y pagano. Así, saltar por encima de las hogueras y sumergirse en el agua en el día de Iván Kupala se volvió común, pero en las tierras eslavas de la antigüedad se creía lo contrario, pues en esos días las fuerzas impuras de los lechos acuáticos se volvían aún más temibles y vengativas contra los hombres, tal como le sucedió a Konchislav.

Como puede apreciarse en los cuentos aquí analizados, las referencias a la mitología popular están profusamente mezcladas con el credo de la iglesia ortodoxa, pues en la trama aparecen, además de la cruz del Dios vivo, monjes, monasterios, sacerdotes, arcángeles, misas de difuntos, Día de la Intercesión y Domingo de Gloria, las ideas de culpa, castigo, expiación y redención cristianas.

Conclusiones

Como hemos visto hasta aquí, el tránsito de lo maravilloso a lo fantástico se dio de manera similar en el Romanticismo europeo y en el ruso. Al igual que sucedió con los románticos europeos, en los cuentistas rusos de este periodo existe una tensión no resuelta entre lo maravilloso y lo fantástico pues, aunque han abandonado ya los esquemas y estrategias textuales de lo maravilloso, todavía no se adentran de lleno en lo fantástico. Están con un pie en la primera categoría porque toman sus tramas y personajes de leyendas, cuentos y mitologías populares; con el otro en la segunda, por dar a estos relatos una conciencia narrativa moderna que describe espacios y tiempos determinados, valiéndose, asimismo, de procedimientos de escritura que introducen dudas y vacilación en los personajes y el lector. Así pues, se da la primera condición para lo fantástico, ya que las historias transcurren en un mundo reconocible, nuestro. Se dan también las otras dos condiciones, pues la irrupción

de lo sobrenatural es perturbadora para los personajes, la voz narrativa y el lector (en el caso de Sómov, se constituye además en una fuerza agresora vengativa y destructiva) y los escritores utilizan estrategias de escritura para provocar una impresión estética específica: convertir la ambigüedad en uno de los temas de la obra. Si bien cabe decir que, a pesar de estas construcciones verbales que introducen una leve puesta en duda en el relato, no existen claves textuales que permitan vacilar entre una explicación natural y una sobrenatural de lo acontecido. Por ello no entran plenamente en el sistema de lo fantástico.

Por otra parte, en estos cuentos de Sómov y Gógol hay límites difusos entre los dos mundos, el natural y el sobrenatural, pues los personajes asumen con llaneza la presencia de las fuerzas impuras en su vida cotidiana e incluso, como hemos visto, establecen fechas en las que ambos mundos coexisten sin entrar en conflicto, siempre y cuando se sigan algunas reglas. Puede decirse, entonces, que lo sobrenatural se añade al mundo real sin apenas atentar o destruir su coherencia, que se percibe como natural y su presencia es incuestionable; esto es, como vimos, una característica de lo maravilloso. Es otra de las razones por lo que estos cuentos no entran de lleno en lo fantástico y se quedan en sus márgenes, con un pie dentro y otro fuera, sin resolver la tensión entre un sistema y otro.

En el cuento de Gógol, el elemento sobrenatural irrumpe en el mundo reconocible y provoca una rajadura en él, un trastrocamiento irrevocable, pero al final no agrede ni aniquila al protagonista, sino que lo ayuda a conseguir el objeto de su deseo. En la leyenda inicial se cuenta que la ahogada destruye a los hombres que no consiguen ayudarla a completar su venganza, pues no ha logrado aniquilar a su madrastra. Este pasaje se relaciona con las antiguas creencias de los eslavos, pues únicamente las brujas pueden librarse del ataque de una rusalka (Афанасьев, 1994, p. 127). Con toda seguridad, de no haber localizado a la bruja, Levko habría sufrido una muerte violenta, sin embargo, la rusalka de Gógol es un espíritu vengador, pero justo, ya que sabe cumplir con sus promesas.⁹⁶ Esta dualidad de la mujer dadora-destructora es frecuente en otros personajes de los cuentos populares rusos, como la bruja Baba-Yagá, que puede ser una cruel contrincante o favorecedora de los deseos del héroe. Las presencias sobrenaturales en Sómov provocan una rajadura en el mundo natural para constituirse en fuerzas vengativas y aniquiladoras. Las rusalkas destruyen a Konchislav, quien se gana este castigo al renegar en Jesucristo. Gorpinka, convertida en rusalka, aniquila al polaco católico que fue causa de su perdición. Fenna, su madre, arrepentida por haber recurrido a conjuros de las fuerzas impuras, busca la expiación en un monasterio, demostrando, así, que los hilos que mueven las tramas de estos cuentos están hondamente arraigados en la mitología popular ucraniana, sí, pero también en el dogma del cristianismo ortodoxo, tal como sucede en los cuentos populares maravillosos y las leyendas eslavas.

⁹⁶ Esta conducta es afín a la que se atestigua en fuentes sobre las rusalkas que Gógol pudo haber conocido, por ejemplo, *El cancionero ucraniano*, publicado por Mijaíl Maksimovich en 1827, donde se reproduce una canción en la que una rusalka propone tres adivinanzas a un muchacho, no sin antes advertirle de que, si las resuelve, lo ayudará a encontrar a su padre; pero si fracasa será arrastrado con ella al río (citado en Afanáyev, pp. 151-152). No existen muchos otros testimonios escritos de rusalkas que desempeñen roles positivos, aunque sí referencias (Warner, 2005) a que la relación de las rusalkas con los campesinos de la antigua Rusia era ambigua, pues su juventud y vulnerabilidad al frío despierta compasión, y por ello se colgaban ofrendas de ropa, hilo o toallas en las ramas de los árboles.

REFERENCES

- Afanas'ev, A. (1994). *Pojeticheskie vozzrenija slavjan na prirodu*. Indrik
- Bessiere, I. (1974). *Le récit fantastique*. Larousse.
- Botton, F. (2003). *Los juegos fantásticos*. UNAM.
- Bravo, V. (1985). *Los poderes de la ficción: para una interpretación de la literatura fantástica*. Monte Ávila Editores.
- Campra, R. (2008) *Territorios de la ficción: Lo fantástico*. Renacimiento.
- Castex, P. (1999). *Antología del cuento fantástico francés*. Corregidor.
- Fouqué, C. (2019). *Drei Kunstmärchen*. (4a ed.). Henricus.
- Fouqué, F. (1997). *Undine*. (9a ed.). Hamburger.
- Gógol, N. (1984). Acerca de las canciones de Ucrania. *Literatura soviética*, (no.4), 155.
- Gógol, N. (2020) *El carrito y otros cuentos ucranianos*. Puertabierta.
- Kropotkin, P. (2014). *La literatura rusa: Los ideales y la realidad*. La Linterna Sorda.
- Monforte, R. (2020) Las rusalkas y su presencia en la obra de A. S. Pushkin. En *Tras la huella del monstruo femenino*, Hermosillo, A. y Rosenberg, A. (eds.). CULAGOS.
- Morales, M. (2003). Lo fantástico y sus fronteras. En *II Coloquio Internacional de Literatura Fantástica* (ed.). BUAP.
- Musäus, J. (2013). *Volksmärchen der Deutschen*. (3a ed.) Offenberg.
- Nieto, O. (2015). *Teoría general de lo fantástico*. UACM.
- Pushkin, A. S. (1947). *Polnoe sobranie sochinenij v 16 t.*, t. 2. Izdatel'stvo AN SSSR.
- Pushkin, A. S. (1948). *Polnoe sobranie sochinenij v 16 t.*, t. 3. AN SSSR.
- Pushkin, A.S. (2007). *Izbrannoe*. Jeksmo.
- Roas, D. (2001). *Teorías de lo fantástico*. Arco / Libros.
- Scott, W. (2021). *Acerca de lo sobrenatural en composiciones de ficción, y particularmente en las obras de Ernest Theodore William Hoffmann*. UBA
- Sómov, Ó. (2015). La rusalka. En *Cuentos fantásticos rusos del siglo XIX* (Ariel, A. ed.). Losada.
- Somov, O. (2002). *Raskaski*. Jeksmo.
- Somov O. (1823). O romanticheskoy poezii. *Syn' Otechestvo*, 71, 8-10.
- Tieck, L. (2003). *Volksmärchen*. (4a ed.). Nicolai.
- Todorov, T. (2005). *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones Coyoacán.
- Warner, E. (2005). *Mitos rusos*. Akal.
- Zhukovskij, V. (2009). *Rusalka*. (7 izd.). Folio.
- Афанасьев, А. (1994). *Поэтические воззрения славян на природу*. Индрик.
- Жуковский, В. (2009). *Русалка*. (7 изд.). Фолио.
- Пушкин, А. С. (1947). *Полное собрание сочинений в 16 т.*, т. 2. Издательство АН СССР.
- Пушкин, А. С. (1948). *Полное собрание сочинений в 16 т.*, т. 3. АН СССР.
- Пушкин, А.С. (2007). *Избранное*. Эксмо.
- Сомов, О. (2002). *Рассказы*. Эксмо.
- Сомов О. (1823). О романтической поэзии. *Сынъ Отечество*, 71, 8-10.