

*Dossier*

**La escritura  
de San Petersburgo**



**Viaje de Moscú a Petersburgo.  
Petersburgo, eje semántico de la literatura rusa**

TATIANA BUBNOVA

El artículo desarrolla la idea de la textualización del espacio de San Petersburgo en la literatura rusa del siglo XIX. Centro semántico de la cultura rusa moderna desde su fundación, Petersburgo se integra temáticamente y valorativamente a la literatura rusa clásica por oposición a Moscú, depósito de la tradición y centro de la identidad rusa anterior a las reformas de Pedro el Grande.

PALABRAS CLAVE: San Petersburgo, Moscú, oposición, literatura rusa, siglo XIX.

The essay develops the idea of the textualization of the space of Saint Petersburg in 19th-century Russian literature. Semantic center of modern Russian culture since its inception, Petersburg integrates thematically and as a value in classic Russian literature in opposition to Moscow, receptacle of tradition and center of Russian identity prior to Peter the Great's reforms.

KEYWORDS: Saint Petersburg, Moscow, opposition, Russian literature, 19<sup>th</sup> century.

Fecha de recepción: 28 de julio de 2014  
Fecha de aceptación: 14 de agosto de 2014



TATIANA BUBNOVA  
*Universidad Nacional Autónoma de México*  
*Instituto de Investigaciones Filológicas*  
bubnova@unam.mx

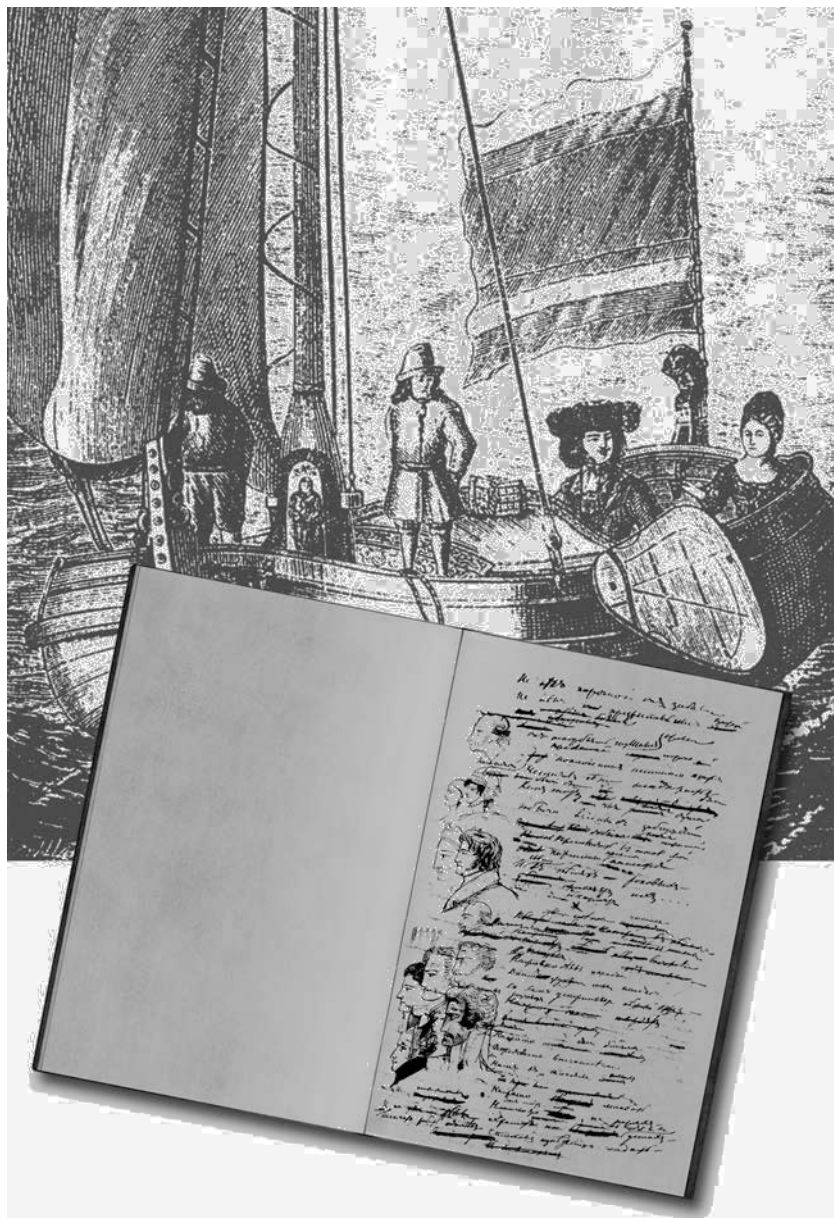
**Viaje de Moscú a Petersburgo.**  
**Petersburgo, eje semántico de la literatura rusa**

Nos moriremos en la diáfana Petrópolis,  
donde nos gobierna Proserpina.

MANDELSTAM

De acuerdo con Joseph Brodsky, “no hay otro lugar en Rusia en el que los pensamientos se alejen tan de buen grado de la realidad: con la aparición de San Petersburgo nació la literatura rusa” (73-74). Fantasmal y simbólica, la ciudad ha generado su propia visión de lo real en torno al cual se hizo posible, en una tensión con su otro polo —Moscú— una gran literatura.

En efecto, la cultura rusa clásica, la del siglo XIX, aquella que le dio al mundo a Tolstoi y Dostoievski, a Gógol y Pushkin, a Goncharov y Chéjov, a Tchaikovski y Musorgski, está codificada, se asocia y se edifica a partir de y en presencia de San Petersburgo. Ciudad que por su origen y características físicas posee una notable capacidad de generar simbolismos culturales, y cuya fundación marca el inicio de la modernidad rusa. Al mismo tiempo, si se quiere comprender la historia y la cultura rusas, es imposible evitar la oposición que siempre ha tenido esta joven ciudad, fundada apenas en 1703, a la vieja capital Moscú: una oposición



Collage 1. Pedro el grande y Catalina sobre el río Neva, grabado del siglo XVIII  
(Publicado en la edición: Batorevich. Ekateringof. *La historia del palacio y el conjunto del parque*. San Petersburgo: San Petersburgo Art, 2006).  
Escritura y dibujos de Aleksandr Pushkin

valorativa, simbólica y temática, que constituye uno de aquellos implícitos sobre los que la cultura literaria rusa se articula.

Apenas en el siglo XVII, Calderón de la Barca situaba el origen de alguno de los personajes de “La vida es sueño” en una improbable Moscovia, un país para él totalmente especulativo. Paralelamente con el surgimiento de San Petersburgo en el horizonte europeo, aunado a los cambios estructurales que Rusia vivía en aquel momento, los países del Viejo Mundo tuvieron que reconocer el advenimiento de una nueva potencia, a la que era necesario tomar en cuenta en la política y con la cual convenía mantener nexos comerciales, diplomáticos y dinásticos. Su símbolo sería la nueva ciudad, San Petersburgo. Culturalmente, en cambio, Rusia se reconocía a sí misma discípula de Occidente, en la persona de Pedro I, fundador de San Petersburgo. Pedro, que desde la adolescencia estuvo en contacto con la cultura occidental a través del enclave moscovita de los extranjeros, la Aldea de los Alemanes,<sup>1</sup> y que posteriormente viajaría por toda Europa durante algún tiempo, semi-incógnito, regresaría a sus dominios decidido a realizar una profunda transformación cultural, técnica e ideológica del país. No obstante, es sabido que una buena parte de Rusia se resistía a las reformas de occidentalización radical emprendidas por su soberano, y si bien las llegaría a aceptar, fue bajo una gran presión e incluso bajo represiones atroces. La resistencia se personificaba en la defensa de los valores representados por Moscú, sede religiosa y cultural tradicionalista.

Cuando se habla de la literatura rusa, los nombres que vienen primero a la mente son Pushkin, Gógol, Tolstoi y Dostoievski.<sup>2</sup> Y estos nombres se asocian justamente con las dos ciudades principales del país: Moscú y San Petersburgo, señas de identidad de la cultura rusa, que contienen al mismo tiempo significados diferentes y sin duda contradictorios. Tradicionalmente, la antigua capital, Moscú, representaba a la Rusia anterior a Pedro I, cuya simbólica fundación por el príncipe Yuri Dolgoruki (“Jorge brazos largos”), de Súzda, recae sobre el año 1147, fecha en la que Moscú aparece por primera vez en las crónicas. “¡Moscú!...

<sup>1</sup> Немецкая слобода.

<sup>2</sup> Especialmente los dos últimos, a quienes la ironía filológica convirtió en un centáurico “Tolstoievski”.



¡Cuán hondo repercute / tu nombre en el corazón ruso! / ¡Oh, cuánto entraña para él!” (461),<sup>3</sup> dice Pushkin sobre la antigua capital. Bajo este nombre afloran toda una serie de sentidos, leyendas y mitos seculares representativos de un paisaje, una mentalidad y un modo de vivir que fueron desplazados, en cuanto el único valor identitario, con el advenimiento de aquel gran reformador Pedro I. Pedro el Grande (1672-1725, *regnavit* desde 1682) logró cambiar profundamente los destinos históricos del país, y le dio un rostro diferente, al menos frente a Europa. Moscú representaba la antigua historia nacional, figura de la defensa del territorio, la religión y la cultura durante los trescientos años del dominio tártaro-mongol; San Petersburgo carecía de historia, que apenas se iniciaba con su fundación. Habiendo perdido los derechos de su primogenitura, Moscú permaneció fiel a un cierto tradicionalismo cultural y a la ausencia de una organización excesivamente racionalizada y central, que sobraba en Petersburgo; gozó también de una mayor informalidad, que era una alternativa nacionalista ante la nueva capital extranjerizada. Para los defensores del tradicionalismo, Pedro I aparecía como un demonio y hasta una especie de Anticristo: la Rusia anterior al monarca era un país cerrado cultural y religiosamente, y cualquier interferencia exterior se asociaba con lo maligno. Los remanentes de esta visión, conservados en la imaginación popular, se pueden rastrear en la obra del dramaturgo A. Ostrovski (1823-1886) todavía en la segunda mitad del siglo XIX.

De Moscú surgió la idea de la “tercera Roma”: desde la caída de Constantinopla, la “segunda Roma”, en 1453, el clero ruso pretendía el papel de líder de la religiosidad cristiana oriental, griega, y establecía su sede en Moscú. Cuando Pedro I fundó una nueva capital en la frontera occidental y le dio el nombre de San Petersburgo —un nombre extranjero, inicialmente en holandés—, se sobreentendía que no era sólo en su propio honor, sino en primer lugar en el de su protector celestial, el santo que tiene en sus manos las llaves del paraíso, el mártir cuyas reliquias se preservan en Roma: san Pedro.<sup>4</sup> De este modo, al retirar

<sup>3</sup> Traducción modificada.

<sup>4</sup> En San Petersburgo hay una réplica de la catedral de san Pedro en Roma: la de Nuestra Señora de Kazán, obra del arquitecto Voronijin; de dimensiones desde luego mucho más modestas.

la dignidad capitalina a la antigua ciudad, se cuestionaría la vieja aspiración de la Iglesia y la monarquía rusas de encabezar la cristiandad ortodoxa erigiéndose en una tercera Roma. O, peor aún, el centro de gravedad del sentido de la nación recaería automáticamente en la nueva capital, transformándola así en una rival también en el liderazgo religioso. Con esta sustitución simbólica, Pedro anulaba o minaba el significado tradicional identitario de Moscú y, por decirlo así, refundaba la identidad rusa. Gracias al poder monárquico y a una política coherente, el recién nacido Imperio Ruso ostentaba una nueva capital, emperatriz del Septentrión, y un nuevo proyecto de nación. Como dijo el mismo Pushkin:

Y ante la capital más joven  
la vieja Moscú perdió su brillo,  
como la viuda porfirogéneta  
ante una nueva reina.<sup>5</sup>

Pedro el Grande abrió el país al influjo de la cultura occidental, proceso en el cual iban cambiando las estructuras estatales, los modos y usos seculares de la población, los trajes y los peinados pero, sobre todo, llegaron nuevos patrones culturales, valores, conocimientos y, con ellos, nuevas aspiraciones. Se abrían otros horizontes, cambiaba paulatinamente el imaginario. Pero la feliz renovación estaba opacada desde el principio por un pecado de origen. El pecado primigenio de Petersburgo consistía en que su belleza y magnificencia estaban fundadas en la muerte sacrificial de sus constructores: siervos mártires cuyas vidas fueron gastadas con un despilfarro verdaderamente faraónico, en la edificación de la nueva ciudad, sobre los terrenos pantanosos del delta del río Neva. Desde el principio, la ciudad crecía y florecía acompañada por una profecía acerca de su perdición: “¡Petersburgo ha de quedar vacío!”, oráculo surgido entre el clero ortodoxo, aunque alguna vez fuese atribuido a Eudoxia, la repudiada primera esposa de Pedro.

Para Pedro resultaba claro que Rusia, país continental, necesitaba salidas al mar, y bajo su reinado obtuvo dos: la primera al sur, a través de

<sup>5</sup> Traducción mía.

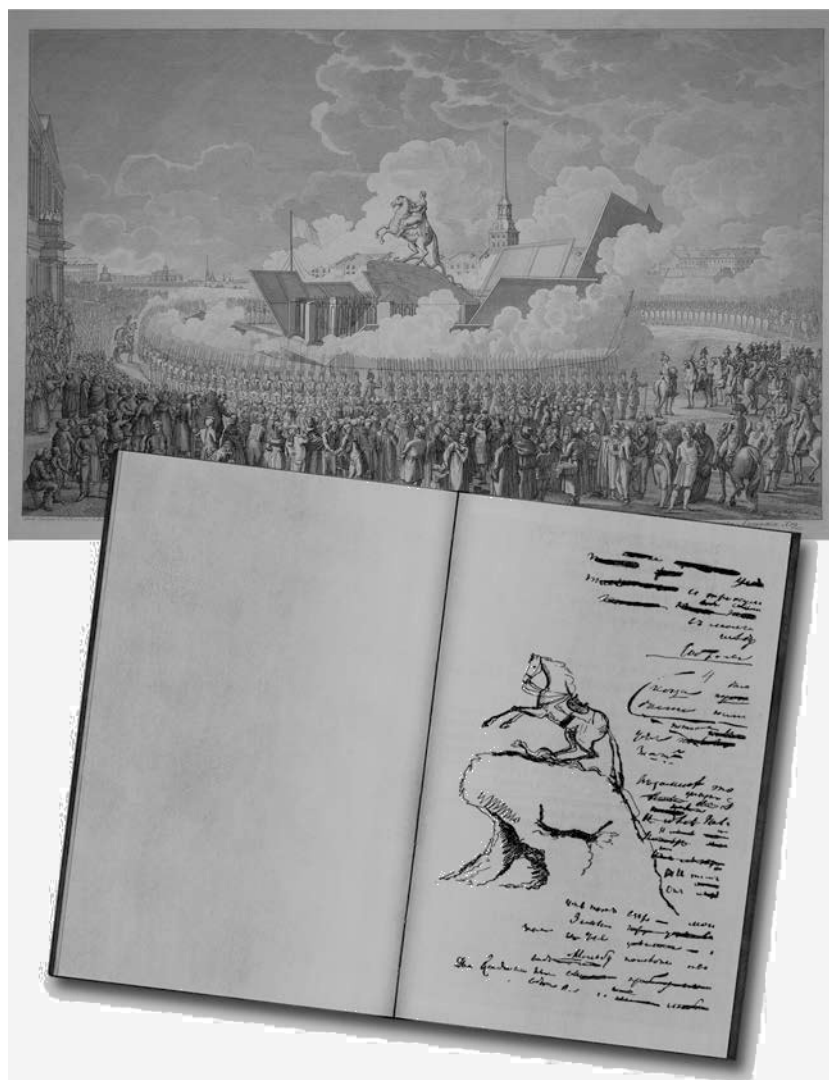
los territorios dominados por Turquía, hacia el mar Negro; y la segunda, el puerto de San Petersburgo, en las tierras en disputa conquistadas a Suecia. “¡Aquí será fundada una nueva ciudad, / para contrariar al orgulloso vecino! / El destino nos deparó / abrir aquí una ventana a Europa, / ponernos con pie firme en el mar...”: así describía Pushkin los fundamentos geopolíticos de la necesidad de un puerto, porque: “Aquí, por las nuevas travesías, / las banderas del mundo entero / atracarán para negociar, / ¡y triunfaremos en un espacio abierto!”.<sup>6</sup>

Pero la disposición de la ciudad en el delta del río Neva, que la conectaba al golfo de Finlandia, tenía un defecto notable: la hacía altamente expuesta a las inundaciones, varias de las cuales quedaron en la memoria popular como históricas por su magnitud, hecho que contribuía a la creencia del cumplimiento de la profecía.<sup>7</sup>

La nueva ciudad, surgida de entre los pantanos finlandeses, gracias al trabajo de los siervos campesinos (hasta sesenta mil de ellos quedaron enterrados en el lugar de acuerdo con la tradición), fue visceralmente rechazada por la población. La idea de que una sanción divina se abatiría sobre ella y sobre su fundador, daba lugar al surgimiento de leyendas y folclor relacionados con aquel vaticinio fundacional. La ciudad brotó casi de un día para otro como por arte de magia, construida según los principios de planeación arquitectónica que algunos consideran más afines a las fantasías de Piranesi que a un desarrollo orgánico de una ciudad tradicional surgida espontáneamente. En este aspecto, por principio, hacía contraste con una Moscú informe, que hasta los tiempos recientes seguía conservando el calificativo de una “gran aldea”. Muchas veces se le reprochó a Petersburgo su artificialidad, su supuesto carácter cuartelario y frío. Su misma perfección molestaba, su supuesto europeísmo se consideraba falso, basta leer las opiniones que Joseph de Maistre o el marqués de Custine dejaron en sus memorias. Pero había otros puntos de vista y, así, Pushkin dedica un verdadero himno a la belleza de la ciudad en su poema de largo aliento, *El jinete de bronce*:

<sup>6</sup> Pasajes de *El jinete de bronce*. Traducción mía.

<sup>7</sup> En algunos edificios históricos de la ciudad existen marcas que señalan el nivel al que había llegado el agua, por ejemplo, en 1824.



Collage 3. Inauguración del monumento a Pedro el Grande en 1782 del escultor Etienne Falconet, conocido como "El jinete de bronce". Aguafuerte (publicado en <http://walkspb.ru>). Escritura y dibujos de Aleksandr Pushkin

Te amo, creación de Pedro.  
Amo tu vista severa y esbelta,  
el curso majestuoso del Neva,  
las márgenes revestidas de granito.  
El encaje férreo de tus rejas,  
el crepúsculo transparente  
y el brillo sin luna  
de tus noches misteriosas,  
cuando en mi morada  
puedo escribir o leer sin lámpara,  
y claras son las inmensidades  
de las desiertas calles,  
y es luminosa la aguja del Almirantazgo.  
Y sin dejar que llegue la sombra nocturna  
a los dorados cielos,  
el amanecer se apresura a sustituir al atardecer,  
dejando media hora a la noche.

A partir de Pushkin, Petersburgo emerge como símbolo de una renovada Rusia, cuyos triunfos militares del siglo XVIII y logros culturales del XIX le darían una presencia en el mundo nunca antes lograda por el país:

Brilla, ciudad de Pedro, y permanece  
incólume como la Rusia misma,  
que se pacifique contigo  
la naturaleza vencida.

Que las olas finesas olviden  
la enemistad y la prisión antiguas,  
y no perturben con un vano rencor  
el sueño eterno de Pedro.

Petersburgo como el centro del mal y del crimen, donde el sufrimiento ha superado toda medida y se ha depositado de esta manera en la conciencia del pueblo, es otro de los polos de su percepción literaria: Pe-

tersburgo es el abismo, el dominio demoníaco, la muerte.<sup>8</sup> Pero el polo positivo se integra en seguida al eje: Petersburgo es el punto en que la conciencia y el autoconocimiento nacionales rebasaron aquel límite detrás del que se abrían los nuevos horizontes de la vida. Es el lugar donde la cultura rusa pudo celebrar sus mejores triunfos, los cuales cambiaron irreversiblemente al hombre ruso e influyeron en el curso de la historia. Según el culturólogo V. Toporov, la misma inhumanidad de Petersburgo era la mejor aportación de Rusia a la cultura universal, porque resultaba orgánicamente relacionada con aquel tipo de humanidad superior, cuasi religiosa, que es el único capaz de tomar conciencia de la ignominia y de lo inhumano, memorizarlo para siempre y edificar su propio ideal espiritual sobre esta conciencia.

Para hacerle justicia a la denostada ciudad, conviene recordar también las páginas llenas de amor y admiración que dedicaron a su incomparable belleza y a su imagen penetrantemente poética los mejores representantes de la cultura rusa posterior a Pedro I: ya nos hemos referido a Pushkin, pero también lo hicieron Tchaikovski en la música, generaciones de pintores (destacaré tan sólo a Lanceray y a Benois) y poetas. Con todo su caudal semánticamente complejo de significados provenientes de objetos culturales e históricos de todo orden, dejaron testimonio de su amor y su comprensión del papel simbólico de la ciudad. En sus memorias, el pintor e investigador de arte, conocido en Occidente como escenógrafo de los ballets rusos, Alejandro Benois, reconocía: “como los alemanes son patriotas de su país en general —*Deutschland über Alles*— así en mí vive el siguiente imperativo: Petersburgo por encima de todo”. Benois fue representante de una extensa familia de artistas de origen europeo —franceses, italianos, alemanes y hasta ingleses— que, mezclados con rusos, durante tres generaciones edificaron la gloria del arte ruso del período petersburguense. Arquitectos, pintores, músicos, etc., llegaron a constituir una élite cultural integrada profundamente en el ambiente ruso petersburguense y comprometida con el proyecto cultural que se remonta a Pedro I y Catalina II. La última generación, a la

<sup>8</sup> “Vivir en Petersburgo, es como dormir en un ataúd”, escribió uno de los cantores de la ciudad, el poeta Ósip Mandelstam. Pero remite en este poema a la época soviética de represiones políticas.

que Alejandro Benois pertenecía, terminaría sus días en la emigración, después del advenimiento de la Gran Revolución en 1917.

En Rusia, como bien se sabe, la literatura se constituyó en la conciencia nacional y asumió funciones que, en condiciones sociales e históricas diferentes, habrían correspondido a instituciones y disciplinas que poco tuviesen que ver con la estética literaria, tales como la política, la filosofía, la sociología, etc. Una de las razones es que el arcaico y obsoleto régimen de servilismo, abolido apenas en 1861, se mantuvo demasiado tiempo, y también a la ausencia y/o frustración de las reformas económicas, políticas, estatales que hubiesen sido capaces de renovar estructuras sociales arcaicas. Tal situación estaba vinculada a la institución monárquica autócrata, que reproducía la distribución de fuerzas y valores de la Rusia moscovita, anterior a Pedro el Grande, a pesar del oropel occidentalizado de San Petersburgo y la reforma estatal. En ese sentido, la misma empresa de Pedro era controversial; trataba de introducir cambios profundos instantáneamente, para modernizar un país feudal, sostenido por estructuras obsoletas del régimen de servidumbre de gleba, impuestas además por el férreo abrazo del absolutismo. Pedro reforzó la nobleza de mérito,<sup>9</sup> impulsando la movilidad social, pero conservó a los siervos de la gleba, de facto esclavos, cuya vida a veces valía casi nada; por cierto, en algunas ocasiones sucedía casi lo mismo con la de los cortesanos, ante la omnipotencia absoluta del zar.

Tempranamente, Pushkin plantea en el poema, *El jinete de bronce*, el problema historiosófico de la relación entre la existencia de un ciudadano particular, con sus pequeñas preocupaciones individuales sobre las cuales, sin embargo, se fundamenta la vida misma, y los intereses del Estado, con una visión geopolítica e histórica encaminada a la consolidación y prosperidad del país entero. En el poema, el hombre pequeño, común, sufre y enloquece como resultado de la desventajosa posición geográfica de la ciudad, al perder en una inundación toda esperanza de un futuro coherente, cuando su novia muere en el desastre. Su rebelión simbólica contra Pedro el Grande —personificado en la famosa estatua

---

<sup>9</sup> Medida cancelada luego por Pedro III en 1762, con su Ukaz, acerca de la libertad de la nobleza, que fue confirmado en 1785 por Catalina la Grande, mediante el cual la nobleza se liberaba casi por completo de sus obligaciones para con el Estado.

debida al genio de Falconet, símbolo de la ciudad desde 1782—, termina en la nada y lo conduce a la demencia y la muerte. La figura de Pedro simboliza el triunfo humano sobre los elementos, pero también sobre el destino histórico, que en el poema se opone no tanto a la fatalidad de la naturaleza —a la que aparentemente pretende dominar el monarca mediante su gesto fundacional—, como al destino histórico, que ambiciona alterar por encima de los obstáculos que parecían inexpugnables. La consecuencia es la oposición de los intereses del “hombre pequeño” a la razón del Estado. Alguien inexistente para una visión histórica tradicional de pronto se manifiesta y reclama sus derechos; se trata de un personaje hasta entonces impropio para figurar en un conflicto trágico. Pedro, en cuanto el “poderoso Señor del Destino” (“мощный властелин судьбы”), identificado con la Providencia, persigue, en forma del monumento de bronce bajado de su pedestal, al infeliz que se atreve a rebelarse contra la predestinación plasmada en el símbolo del Estado.

A la grandeza abstracta se le contrapone la muerte de la gente humilde, a la proeza social, el sacrificio de lo individual. Al bien común, la tragedia del hombre particular. La inundación, en la que mueren aquellos que no son sino víctimas inocentes y desvalidas, se convierte en el símbolo social de la necesidad histórica. No hay defensores celestiales que intervengan por el pueblo, y nadie vengará sus sufrimientos.<sup>10</sup> No son los elementos naturales los que se le resisten a Pedro en su rol de héroe fundador, sino la gente humilde que está condenada a habitar su obra. El destino se eleva en contra del pueblo, la necesidad histórica, en contra del hombre particular. Pushkin abre de este modo un enorme tema, desarrollado posteriormente por Dostoievski, el de la relación del ser humano con la necesidad universal, al explicitar el peso del opresivo yugo de la Historia sobre los hombros del individuo, que emerge por primera vez como ser pensante y consciente. A partir de este mo-

<sup>10</sup> En otro momento histórico, después de la guerra civil posrevolucionaria (1918-1921), otro escritor, Mijail Bulgákov, resume así la situación análoga: “¿Alguien pagará por la sangre? No. Jamás. Se derretirá la nieve, brotará la verde grama ucraniana, se trenzará sobre la tierra... retoñarán espléndidamente las mieses, reverberará el bochorno estival sobre los campos, y no quedará ni huella de la sangre. Es barata la sangre derramada sobre los campos dorados, y nadie pagará por ella. Nadie” (230. Trad. mía).

mento, el individuo se ve obligado a asumir la carga de la responsabilidad por el daño que antes recaía sobre la naturaleza. Ahora la ciega necesidad histórica asume su lugar después de, como señala Toporov, la muerte de Dios. Dios, en cuanto origen de nuestra carga moral, está en la puerta como el precio pagado por una modernidad inexorable.

La estética artísticamente espléndida, de cara a Europa, característica de la ciudad “ventana hacia Europa” abierta por Pedro el Grande, recibe ya en la obra de Pushkin otro matiz, que desarrollarían más tarde los autores de las siguientes generaciones: “Ciudad opulenta, ciudad indigente, / espíritu opresivo, armoniosas vistas, / los cielos de color verde pálido, / frío, aburrimiento y piedra”. Pero en seguida el poeta la perdona de una manera juguetona, “porque a veces pasa aquí / un pequeño pie, y brilla un rizo dorado”. Por otra parte, el anhelo del hombre moderno por el dominio de su destino se desarrolla sobre el fondo de este escenario, reviviendo el espectro de Napoleón, en un entorno que simula valores feudales, basándose sin embargo en el reinado capitalista del dinero. Un primer Napoleón ruso, un jugador que pretende solucionar sus problemas con un golpe del destino, recurriendo incluso al más allá —el Hermann de *La dama de picas*, del mismo Pushkin—, inspira al gran Tchaikovski a reproducir, en una famosa ópera, esa atmósfera fantasmal de un Petersburgo poseído por el demonio del dinero, ya al final del siglo XIX.

La ópera resultó ser emblemática para la evocadora estética musical de San Petersburgo. Alejandro Benois lo expresó de la siguiente manera:

En todo Petersburgo reina una musicalidad profunda y maravillosa. Esto probablemente le viene del agua (por la cantidad de ríos y canales Petersburgo puede rivalizar con Venecia y Amsterdam), y esta musicalidad parece estar contenida en la misma humedad de su atmósfera. Petersburgo, la ciudad denostada por sus propios moradores y por los habitantes de toda la Rusia, esta ciudad “cuartelaria”, “impersonal”, “la que no contiene en sí nada de nacional”, posee un alma, y el alma sólo puede manifestarse y comunicarse con otras almas mediante la música (11).

El mito petersburguense, que había comenzado a formarse prácticamente desde su fundación, al agregarse muertes dinásticas a los sacrificios populares y leyendas folclóricas, contribuía a crear una reputación fantasmagórica de la ciudad. Entre estas bajas en las filas de la realeza,

se puede recordar la muerte bajo tortura, en 1718, del hijo de Pedro I el zarévich Alexei; el asesinato, en 1764, del heredero al trono Iván Antónovich (Iván VI); el asesinato (1762) de Pedro III en un golpe de estado que elevó al trono a Catalina II; la muerte de la encarcelada pretendiente “princesa Tarakánova”; el asesinato (1801) de Pablo I con la venia de su hijo, el futuro Alejandro I; las muertes a manos “revolucionarias” de Alejandro II en 1881, y las de Nicolás II, con el heredero Alexei, en 1918 (aunque estos últimos no hubiesen muerto en la ciudad, sino en el interior del país, en los Urales).

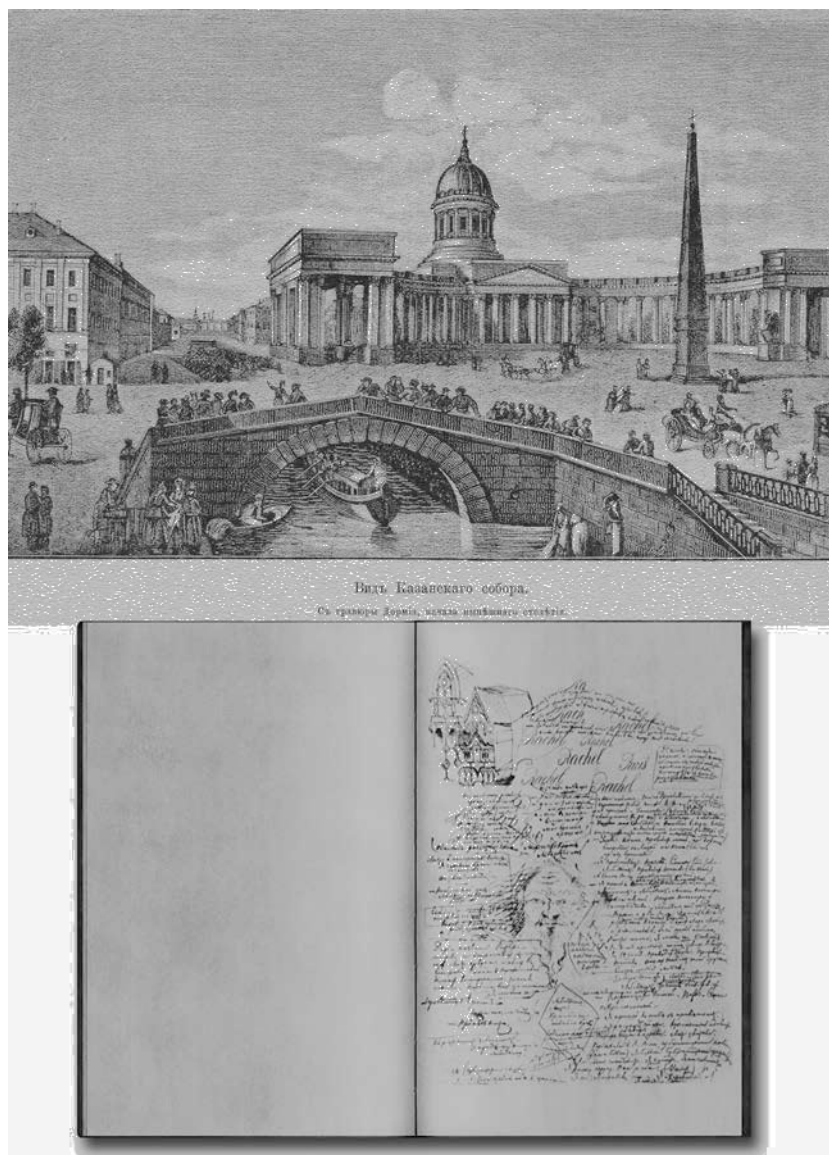
En el siglo XVIII, Petersburgo fue visitado por el conde Saint-Germain, por Casanova y por Cagliostro (por cierto, también por Denis Diderot), que dejaron su secuela de leyendas. Por otra parte, el clima y los cataclismos periódicos propiciaban la generación espontánea del folclor urbano, que convertía en humor involuntario las tragedias producidas por la naturaleza. Las inundaciones que deslavaban los cementerios, haciendo flotar los ataúdes, generaban leyendas acerca de los maridos muertos que regresaban por agua a la puerta de sus alegres viudas. La ciudad estaba llena de espectros: la emperatriz Anna Ioannovna (*regnavit* 1730-1740) había visto su propio fantasma anunciándole su pronta muerte; el difunto emperador Pablo I se asomaba por la ventana de la habitación donde había sido asesinado, situada en el Castillo de San Miguel (después escuela de ingenieros militares donde estudió Dostoievski). Fue Pushkin quien inauguró en la gran literatura la imagen de una ciudad llena de belleza trágica y permeada de la demencia. Los siguientes pasos significativos los darían Gógol y Dostoievski.

El tema de la ambivalencia de Petersburgo se desarrolla en las *Narraciones petersburguenses* de Gógol. La literatura empezaba a prestar atención a las desigualdades sociales. El levantamiento antimonárquico frustrado de los decembristas, en 1825, abrió una época reaccionaria de represión e inactividad política. Gógol desarrolla el tema de la indefensión del hombre pequeño ante la inmensidad de la máquina estatal y la rigidez y la indiferencia de la estructura social. Petersburgo es la ciudad en la que vive un mínimo funcionario, cuya única aspiración en la vida es confeccionarse un nuevo capote para pasar el severo invierno petersburguense. Después de la frustrante pérdida del objeto de su anhelo por fin cumplido, en una inmensidad fantasmagórica en la que el individuo

se extravía hasta fundirse con ella, él mismo se convierte en fantasma. El fantasma del “pobre funcionario” recorre las calles nocturnas e invernales de la capital buscando restablecer la justicia (*El capote*). Dos jóvenes, en busca de diversión erótica el uno, y del amor romántico el otro, persiguen los objetos respectivos de su ilusión por las calles de San Petersburgo. Uno descubre que su ideal es de hecho una prostituta: el cruel desengaño lo conduce a la muerte. Otro persigue a su belleza, que resulta casada, hasta el barrio poblado de artesanos alemanes y termina golpeado por el cerrajero Schiller y el zapatero Hoffmann: fin sarcástico de la aventura romántica de un Don Juan ruso, que se consuela comiéndose un par de empanadas en un café (*La avenida Nevski*). Otro funcionario pierde en circunstancias no aclaradas su nariz, que cobra una vida independiente: temprano anuncio de la literatura del absurdo (*La nariz*). Termina en un manicomio otro pequeño funcionario enamorado de la hija de su jefe (*Diario de un loco*). La atmósfera fantasmal de San Petersburgo resulta idónea para dar estatus estético y dignidad literaria a las vivencias del “hombre pequeño”, ante la imperturbabilidad del “ídolo del Estado” (Mandelstam), personificado por la estatua de Falconet.

La avenida Nevski, arteria principal de la gloriosa ciudad, se convierte bajo la pluma de Gógol en la alegoría de la apariencia y el engaño, una especie de pantalla exterior que encubre la verdadera esencia de un país profundamente ajeno a esta cultura occidentalizada, cuyo filtro estaba destinado a ser Petersburgo: “Esta avenida Nevski miente en todo momento, pero sobre todo cuando la noche baja sobre ella su masa espesa..., cuando toda la ciudad se convierte en trueno y resplandor, cuando miríadas de carrozas se precipitan por los puentes..., y cuando el mismo demonio enciende los faroles tan sólo para mostrarlo todo en su aspecto falso”. Gógol, en su visión de San Petersburgo, casi parece anticipar las reflexiones de Walter Benjamin sobre el París baudelairiano.

Antes de pasar a Dostoievski, quien, entre las figuras literarias de mayor relieve, retoma como estafeta el tema del hombre pequeño abordado por Gógol (aunque inaugurado, como hemos visto, por Pushkin en *El jinete de bronce* y la *Dama de las picas*), habría que mencionar una relación que recorre toda la literatura rusa del siglo XIX. Se trata de la línea de la fantasmagoría de la pobreza y de la demencia. En esta relación conviene recordar una característica que acompaña a la cultura

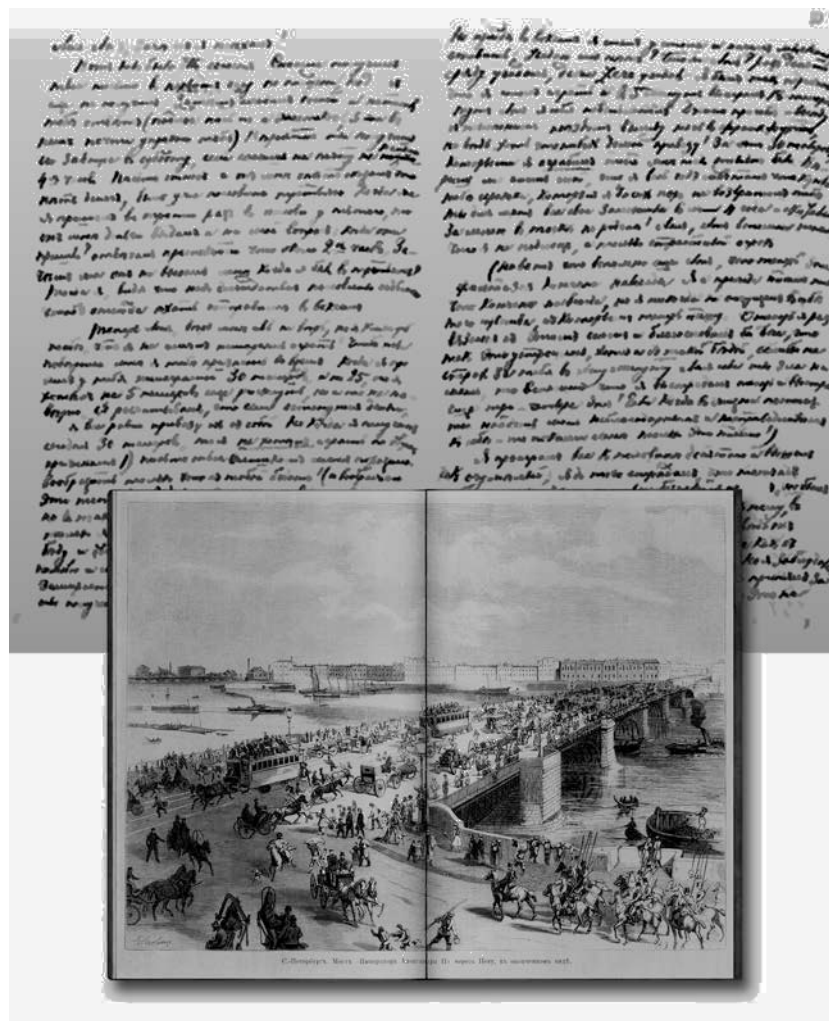


Collage 4. Panorámica de San Petersburgo, finales del siglo XVIII. Aguafuerte (publicado en [http://aliskinyposidelki.blogspot.mx/2011/04/xviii-xix\\_13.html](http://aliskinyposidelki.blogspot.mx/2011/04/xviii-xix_13.html)). Escritura y dibujos de Fiódor Dostoievski

petersburguense en toda su trayectoria: la culpa que los intelectuales experimentan ante el pueblo, marginado, tratado como si fuera población colonizada por las clases privilegiadas: una masa ignorante y pobre. La tendencia hacia la reivindicación del pueblo, hacia la crítica de la institución del servilismo —forma moderna de esclavitud—, el deseo de restituirle al pueblo aquello de lo que fue privado por una organización social injusta, pasa cual hilo rojo a través de toda la literatura rusa del período, y sus ecos permanecen todavía en el período posterior. La fe en la bondad intrínseca del pueblo, en su sabiduría y mansedumbre basadas en los valores cristianos habría de ser frustrada durante el período revolucionario. Sin embargo, esta imagen del pueblo pasa del período que estoy reseñando aquí a la literatura soviética, y aun a la de la literatura de la emigración, a pesar de la exaltación de la revolución como valor asimismo intrínseco y universal.

Y así, la literatura rusa y sus interpretaciones magistrales se debatían entre dos extremos, teniendo en el centro al “hombre pequeño”: el realismo reivindicador y los aspectos fantásticos de una siniestra poesía que acompañaban al “pobre funcionario”, personaje que se desenvolvía en el escenario petersburguense. Estos matices hoffmannianos, cuando irrumpían en la aparentemente homogénea discursividad en torno a las víctimas de la injusticia social, solían reprimirse severamente por la crítica radical, ella misma a menudo víctima del zarismo. Así le sucedió a Dostoievski, criticado ya en sus primeras etapas creativas desde la izquierda progresista, en la persona del fundador de la tradición crítica rusa: V. G. Belinski.

Dostoievski, que propinara tantas imprecaciones a la ciudad de Pedro, es el escritor petersburguense por excelencia. Nacido en Moscú, después del conocido percance de su biografía (una condena a muerte por motivos políticos, sustituida por presidio y exilio, que duró en su totalidad unos diez años), regresa a Petersburgo en la primera oportunidad. Se había destacado como escritor en 1847 con la pequeña novela epistolar *Pobre gente*, cuya aparición celebró el famoso crítico radical Belinski, director por aquel entonces de las buenas conciencias, anunciando el advenimiento de un nuevo Gógol en el horizonte literario ruso. Sin embargo, al rescatar al “hombre pequeño” como héroe literario, Belinski no llegó a advertir las verdaderas innovaciones que Dostoievski



Collage 5. Puente del emperador Alejandro II en San Petersburgo (1879). Aguafuerte  
(publicado en [http://historydoc.edu.ru/catalog.asp?cat\\_ob\\_no=14306&ob\\_no=17096](http://historydoc.edu.ru/catalog.asp?cat_ob_no=14306&ob_no=17096)). Escritura de Fiódor Dostoievski

agregaba al tema, en comparación con Gógol. La novedad residía en la conciencia de sí mismo de la que el personaje de *Pobre gente* era capaz, reclamando autonomía y dignidad; y el carácter potencialmente fantasmagórico y amenazante del paisaje social de la extrema pobreza petersburguense —evidente también en el cuento *El señor Projarchin*—. En este último cuento despunta ya el motivo del resentimiento que acumula el hombre pequeño ante las continuas adversidades del destino.

La siguiente obra de Dostoievski, *El doble*, en la que la fantasmagoría demencial de Petersburgo se convierte en el motivo central, no fue comprendida ni por los lectores, ni por la crítica revolucionaria. Esta última privilegiaba el costumbrismo reivindicador de los bajos fondos capitalinos, reacio a reconocer su explosividad latente, cifrada en la locura del “pobre funcionario”, reprimido y agresivo, aunque de una manera impotente, al mismo tiempo. Carácter que parecía emanar de las propias brumas petersburguenses, como emanó de su amo el segundo señor Goliadkin, el doble, para atormentar a su original.

Nicolás I intentó cerrar de golpe la “ventana a Europa” abierta por su ilustre antepasado, al prohibir a la juventud estudiar en las universidades europeas. Como muchos jóvenes educados y de pensamiento radical —en una época de reacción y represión política y cultural—, Dostoievski se interesó por el socialismo utópico de Charles Fourier, resultado de las condiciones históricas y sociales que produjeron las revoluciones europeas en 1848. Esta afición le significó una condena a muerte, permutada luego por ocho años de trabajos forzados en Siberia.<sup>11</sup> Los cuatro años efectivos que Dostoievski pasó en presidio redundaron en una revolución interna, al darse cuenta de la distancia abismal que como miembro de una clase social privilegiada y educado en los valores románticos, lo separaba del “verdadero” pueblo ruso. Dostoievski reproduce la experiencia en los *Apuntes de la casa muerta*. Cuando re-

---

<sup>11</sup> Dato significativo de varias razones: el hecho de que, aunque Dostoievski fuese arrestado por participar en un círculo fourierista, el pretexto bajo el cual fue condenado era la lectura que hizo, en una de las reuniones del dicho círculo, de una carta de Belinski a Gógol. En ella el crítico acusa al gran escritor de misticismo, de desconocimiento del carácter nacional ruso (según Gógol, religioso, según Belinski, ateo), de ser reaccionario y otros pecados semejantes. Belinski, con su carta, se convertía en una figura proscrita por el régimen en calidad de su crítico revolucionario.

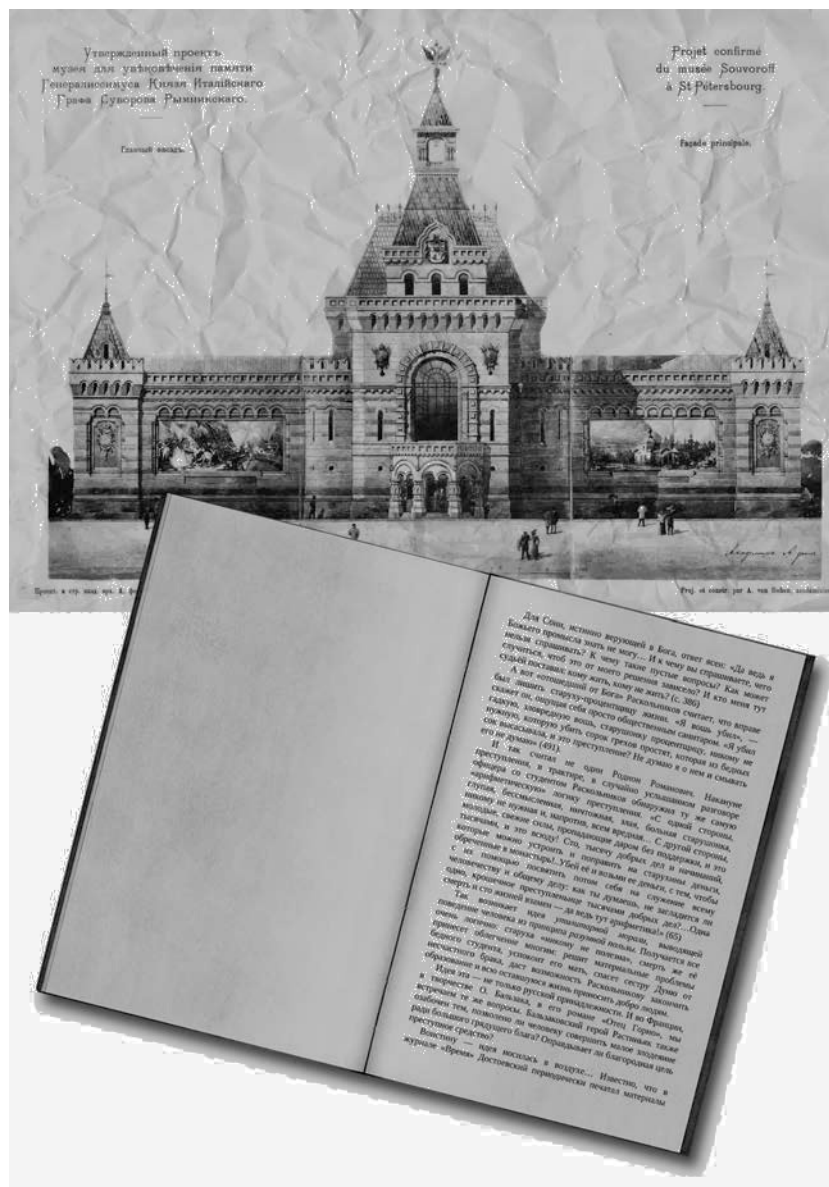
gresa por fin a la parte europea del país y, posteriormente, a San Petersburgo, es un hombre con otro tipo de mentalidad. Una gran parte de su obra tiene por escenario a Petersburgo. Pero, igual que antes, casi nunca se trata de un Petersburgo de cara a Europa. No es el “paraíso” soñado por Pedro I, con su magnífica arquitectura, ciudad compenetrada de los valores de la cultura europea, ciudad que ostentaba una prosperidad engañosa. En la obra de Dosotievski, Petersburgo aparece iluminado por una luz espectral vertida sobre los barrios pobres, calles deprimentes, rincones oscuros donde habita la miseria. Se trata de una luz que permite ver personajes inusitados:

Recuerdo que una vez, en invierno, al atardecer, me apresuraba a mi casa desde el barrio de Vyborg. Al acercarme al Neva, me detuve por un momento y eché una penetrante mirada a lo largo del río, hacia la helada y nebulosa lejanía que de repente se puso púrpura en los últimos rayos del sol poniente que iban desapareciendo sobre la tenebrosa bóveda celeste. La noche iba cayendo sobre la ciudad, y toda la enorme extensión del Neva, henchida con la nieve congelada, con un último resplandor del sol, espolvoreaba miríadas de chispas de una escarcha aguzada. Empezaba a helar hasta los veinte grados... Los cansados caballos, la gente corriendo, despedían un vapor helado. El aire comprimido retumbaba con un mínimo sonido, y las columnas de humo se elevaban y corrían hacia el helado cielo cual gigantes, desde todos los tejados, entretejiéndose y separándose por el camino, de tal modo que unos nuevos edificios parecían erigirse sobre los viejos, una nueva ciudad se construía en el aire... Parecía finalmente que todo este mundo, con todos sus habitantes, sus albergues para indigentes y sus palacios dorados, semejaban en aquella hora crepuscular a un ensueño fantástico y encantado, un sueño capaz de desaparecer a su vez con el humo y el vapor en un cielo azul oscuro. Y de repente, un extraño pensamiento empezó a moverse dentro de mí. Temblé, y mi corazón pareció inundarse en aquel momento con una fuente de sangre caliente, que hirvió repentinamente bajo el flujo de una sensación poderosa pero hasta ahora desconocida para mí [...], como si yo tuviese un momento de clarividencia hacia un mundo nuevo, absolutamente nuevo y desconocido para mí... Me puse a observar y de repente vi caras extrañas. Se trataba de figuras extrañas, monstruosas, del todo prosaicas y para nada parecidos a los Don Carlos o los marqueses de Posa [personajes de los

dramas románticos de Schiller], sino de acabados consejeros titulares, pero al mismo tiempo unos consejeros titulares fantásticos. Alguien me hacía muecas habiéndose escondido detrás de toda aquella multitud fantástica, y tiraba de algunos hilos, resortes, y los muñecos se movían, mientras ese alguien ¡se reía a carcajadas! Y entonces empecé a enterar una historia diferente que transcurría en oscuros rincones, acerca de algún corazón titular, honrado y puro, moral y fiel a sus jefes, y a su lado una cierta niña, ofendida y triste, y entonces me rompió el corazón toda su triste historia.<sup>12</sup>

Es en estos lugares, en los rincones claustrofóbicos propicios a la locura, donde se gestarían las ideas de grandeza y de desafío a un mundo injusto, es allí donde no tardaría en aparecer el tipo napoleónico de héroe dispuesto a probar al mundo su valía a cualquier precio. En *Crimen y castigo* (1865) se trata del precio de un asesinato privado, particular, pero en perspectiva se percibe un reto de sacrificar a millones para salvar a otros millones de la humanidad entera, que es el tema de *Los demonios*. Sería pertinente recordar que esta idea parece estar inspirada en un breve poema de Pushkin, “El sembrador de la libertad en el desierto” (*Imitación del Corán*): “¿De qué sirve la libertad a los rebaños? / Se los debe destazar o bien esquilar”. La idea hace eco en los discursos de los personajes de Dostoievski. Es la rebelión de Raskólnikov, que ve un modelo en Napoleón, y la de Iván Karamázov, que pretende pedir cuentas a Dios. Asimismo hay que recordar la convicción que tiene el Gran Inquisidor, en *Los hermanos Karamázov*, de la conveniencia de la desaparición de Cristo, portador de una libertad demasiado perfecta para este mundo. Otro personaje, el ingeniero Kirílov de *Los demonios*, desafía a Dios pretendiendo vencer el miedo a la muerte propia, pero permite que su suicidio sirva de encubrimiento de un asesinato político. Son estos los famosos luchadores contra Dios: *teómacos*. Dostoievski está persuadido de que el pueblo ruso es portador de Dios, *teóforo*, y a partir de esta idea construye luego sus ficciones, a veces contradictorias y controversiales, a la luz de tal convicción. Raskólnikov, el “hombre del subsuelo”, el héroe cristológico que es el vencido príncipe Myshkin y sus enajenados acompañantes (*El idiota*); el Adolescente con sus ideas

<sup>12</sup> Traducción mía.



Collage 6. Proyecto aprobado del Museo Memorial de Suvorov de San Petersburgo (1901), del arquitecto Alexandre von Hohen. Acuarela (publicada en <http://www.citywalls.ru/house6753.html?s=adu0mjddiv3miri6uek3t3lqd6>). Impresión de un fragmento de la obra de Fiódor Dostoievski

de un enriquecimiento rápido y el uso del dinero como poder y, por otra parte, la miserable infancia de Nétochka Nezvánova, del cuento inconcluso homónimo; y de Nelly (*Humillados y ofendidos*), la adolescente abandonada y despojada, que muere sin olvidar ni perdonar. Todos ellos son emanaciones de este Petersburgo fantasmagórico. El resentimiento que guarda el “hombre pequeño” contra su destino impresionaría luego a Nietzsche.

La percepción de la solidez precaria de una ciudad que no embona bien en el paisaje de la historia rusa produce visiones de su fin:

Cuando se disipe y se levante esta niebla, ¿no se llevará consigo a toda esta ciudad podrida y viscosa, no se alzarán la ciudad con la niebla para desaparecer como humo, dejando en su lugar el viejo pantano finlandés y en el medio, si se quiere, para embellecerla, al caballero de bronce sobre su corcel de patas inflamadas y de aliento quemante? (Dostoyevski: 156-157).

León Tolstoi, ajeno a toda mística, desarrolla la oposición Moscú-Petersburgo imprimiéndole el sello de sus propios prejuicios y propuestas ideológicas. El eje semántico mencionado —la abstracción, la frialdad, el oficialismo frente a la entrañable y desordenada domesticidad y el acogedor desorden— se manifiesta en los diferentes tipos y caracteres, así como en distintos estilos familiares. Cuando está en juego la integridad y la identidad nacional, Moscú está en un primer plano: es el año 1812, el de la invasión napoleónica. Pero no olvidemos que un espíritu crítico, potencialmente rebelde, se iría a manifestar históricamente en la plaza del Senado de San Petersburgo, el 14 de diciembre de 1825, y que aquel acontecimiento, la rebelión “decembrista”, sería el primigenio impulso que Tolstoi recibiera para escribir *Guerra y paz*.

Otro famoso defensor del pueblo y cantor de los deprimentes rincones de la descollante capital de Pedro el Grande fue el poeta N. A. Nekrásov. Un clima húmedo y frío, la lluvia penetrante o el aguanieve sucia, escaleras de servicio de los edificios de barrios pobres, como contraparte de la fachada oficial capitalina, sirven de escenario al pequeño drama que se desenvuelve entre los personajes comunes que lo habitan. Y, tal vez en el centro de toda esta imagería, el símbolo de la fe del

populista Nekrásov: “Ayer a las seis de la tarde / Pasé por la plaza Sen-naia.<sup>13</sup> / Estaban azotando a una mujer, / A una joven campesina. / Ni un sonido de su pecho, / Sólo silbaba jugando el látigo. / Y le dije a la Musa: observa. / Es tu hermana de sangre”.<sup>14</sup>

Es imposible dar cuenta en estas breves páginas de todas las involuciones de la oposición semántica entre las dos capitales, y la centralidad de Petersburgo en cuanto tópico generador de los sentidos históricos y estéticos de la conflictiva modernidad rusa. El novelista Lérmontov (autor de *El héroe de nuestro tiempo*, que se conoce tanto o más como poeta), Goncharov (*Oblómov*), Písemski, Turguénev, Herzen, entre otros, cada quien a su manera partían de esta centralidad cultural y administrativa de la capital del norte, criticándola, pero reconociendo su primacía, su liderazgo cultural. El período simbolista en el arte, poesía y prosa de principios del siglo xx da un giro creativo a los temas lanzados por los clásicos, ofreciendo una generosa cosecha de obras destinadas, a la larga, a resumir el sentido de la época. Alejandro Blok (1880-1921) fue el poeta emblemático del período de la decadencia, que pobló la ciudad de sus propios fantasmas. Los muertos vivientes, las máscaras de nieve, las lejanías encantadas y llenas de niebla crearían una atmósfera en la que posteriormente —ya en 1918— se presentarían los doce apóstoles revolucionarios, en el largo poema *Los doce*, en calidad de soldados desertores de la Gran Guerra y amotinados de la Gran Revolución, conducidos por Jesucristo como símbolo de una nueva era.

El verdadero final del siglo xix no llegaba para la cultura rusa clásica en 1899 ni en 1900, sino más bien con la Primera guerra mundial y, sobre todo, con la Gran Revolución de octubre, en 1917. Esta ruptura la expresó la poeta Ajmátova a partir de la siguiente visión de San Petersburgo:

...La ciudad, dostoevskiana y demente,  
se hundía en su neblina.  
Volvía a asomarse de las tinieblas

<sup>13</sup> Plaza pública y comercial (“plaza del Heno”), sede de mercados populares. Es ahí donde Raskólnikov se arroja y besa públicamente la tierra, para expiar el asesinato que cometió.

<sup>14</sup> Traducción mía.

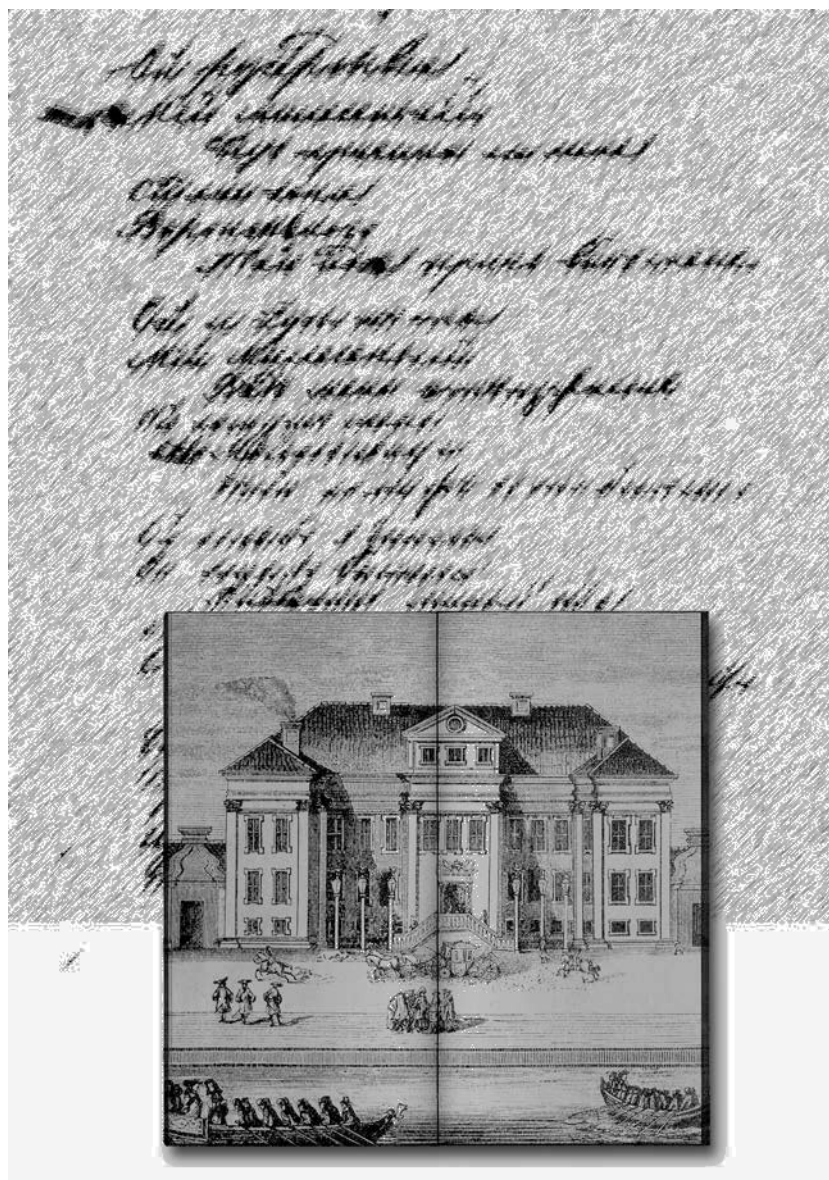
como un viejo petersburguense, calavera,  
y la pena capital se oía  
en el sonido de los tambores militares.  
Y todo el tiempo, en el helado sopor  
de la preguerra, lujurioso, amenazante,  
se oía el paso del futuro.  
Pero casi sin entrar en las almas  
se ahogaba en las nieves del Neva.  
Como si el hombre se negara  
a reconocerse en el espejo  
de una horrible noche, y se llenara de furia.  
Mientras tanto, por el malecón legendario  
se venía acercando, a despecho del calendario  
el verdadero Siglo Veinte.

El fundador de la corriente “acmeísta” en la poesía, Nikolai Gumiliov, fusilado injustamente como “contrarrevolucionario” en 1921, representa una visión transhistórica de las revoluciones en las calles del ahora *Petrogrado*<sup>15</sup> en su poema “Un tranvía extraviado”: se ve a sí mismo guillotinado, su cabeza, entre otras en un canasto ensangrentado, y trata de detener el curso de la Historia simbolizado en el tranvía que pasa: “¡Hey, conductor, pare al tranvía! / ¡Detenga al tranvía de una vez!”.

La famosa novela *Petersburgo* (1916), de Andrei Bely, el simbólico punto final puesto al término del período petersburguense, retoma muchos tópicos de Gógol y Dostoievski —la belleza alucinante y a la vez deprimente de la ciudad que engendra exaltación demencial y el espíritu de terrorismo político—, es un ejercicio del coloquialismo ruso lleno, por una parte, de una peculiar poesía y, por otra, es un instrumento idóneo para el sarcasmo y la autocaricatura. Bely era moscovita, pero sus personajes petersburguenses, cuyos prototipos hay que buscar en su propia biografía, ponen de manifiesto el carácter simbólico y colectivo

---

<sup>15</sup> Variante “rusificada” de Petersburgo adoptada oficialmente en 1914, a raíz de la Primera guerra mundial. Pero el nombre Petrogrado se encuentra ya en la poesía de Pushkin (de hecho, antes), lo mismo que el informal Petrópolis que aparece en la poesía de Mandelstam, entre otros (ver adelante).



Collage 7. Casa señorial de San Petersburgo (1716). Aguafuerte (publicado en [http://copypast.ru/2013/04/01/ajjn\\_cvajj\\_policajj.html](http://copypast.ru/2013/04/01/ajjn_cvajj_policajj.html)). Escritura de Nikolái Gógol

de la cultura rusa, que había procreado aquellos tipos bajo la égida de Pedro el Grande. Esta novela marca significativamente el final emblemático de la época.

La conciencia del fin de este período de emporio cultural y de la centralidad imperialista de la capital se percibía por la generación de los intelectuales y artistas de principios del siglo xx. El poeta Mandelstam lo simboliza en la paulatina muerte de la misma ciudad como emblema del período petersburguense de la historia rusa, en términos escatológicos pero con arreglo a señas particulares de la misma ciudad, cuyos elementos son piedra y agua: “Nos moriremos en la diáfana Petrópolis”. Una estrella apocalíptica aparece :

En la tremenda altura, un fuego errante.  
¿Así, acaso, centellea una estrella?  
Estrella diáfana, fuego errante:  
tu hermana Petrópolis muere.  
En la tremenda altura arden los sueños terrenos,  
vuela una estrella verde.  
Oh, si eres estrella hermana del agua y del cielo:  
tu hermana Petrópolis muere.  
Una monstruosa nave en la tremenda altura  
avanza desplegando alas.  
Oh, verde estrella, en la hermosa miseria  
tu hermana Petrópolis muere.  
La primavera diáfana sobre el negro Neva  
se ha quebrado, se derrite la cera de los inmortales.  
Oh, si eres la estrella... tu ciudad Petrópolis,  
tu hermana Petrópolis muere.<sup>16</sup>

Esa monstruosa nave que se mueve por sí sola, imagen que aparece con este sentido en algún otro texto del poeta, simboliza el cambio de una época y un nuevo rumbo, drásticamente distinto del anterior, que la Historia está a punto de adoptar.

<sup>16</sup> Traducción mía.

Por supuesto, la literatura rusa no muere en 1917. Lo que termina es el período de la centralidad petersburguense tan rica en sentidos y matices. Si Pedro el Grande, a costa de gigantescos sacrificios y de sobrehumanos esfuerzos del pueblo, trasladó la capital a las orillas del Báltico abriendo el país al influjo de Europa, Lenin, en cambio, cerró cuidadosamente la ventana y movió la capital de regreso a los principios y símbolos de Moscú; lejos de la contaminación de los vientos europeos, a pesar de los sueños de la revolución mundial que formaban parte de su ideario. El escritor K. Vágúinov, en *El canto del macho cabrío* (literalmente, ‘tragedia’, novela de 1928), describe la extinción del período declarándose no como vocero de una nueva y prometedora época, ni “como maestro de construir cunas”, sino como un sepulturero de una tradición cultural atesorada por generaciones de actores de la historia y la cultura rusa durante los dos siglos precedentes. El narrador, de hecho, ve su ciudad como si fuera una Roma del período de la decadencia, que acabara de sufrir las invasiones bárbaras. De este modo, la “tercera Roma”, cuyo título Petersburgo le usurpara a Moscú, acaba cerrando simbólicamente el período petersburguense de la historia rusa.

El país, al aceptar el anuncio y promesa acerca del inicio del nuevo curso hacia un luminoso futuro, regresaba, estructural y axiológicamente, a los fundamentos de una Rusia Moscovita: la omnipotencia y la jerarquía inalcanzable del poder, el modo asiático de la producción (no olvidemos que según este principio fue construido el propio Petersburgo), basado en el sacrificio colectivo de las masas, en aras de un futuro especulativamente radiante que, desde luego, nunca llegaría.

Durante 66 años (1924-1990) la ciudad ostentó, sobre precarios fundamentos ideológicos, el nombre de Lenin, hombre que la privó de su estatus capitalino, y cuyo vínculo biográfico con ella fue muy limitado: pasó en ella no más de dos años. En 1990 le fue devuelto su nombre original.

## BIBLIOGRAFÍA

- BENOIS, ALEJANDRO. *Mis memorias* [en ruso], vol. I, Moscú: Zajárov, 2005.
- BRODSKY, JOSEPH. “A Guide to a Renamed City”, en *Less than One*, New York: Farrar Strauss Giroux, 4ª ed., 1988: 69-74. Versión española: *Menos que uno*. Trad. Carlos Manzano, Madrid: Siruela, 2006.
- BULGÁKOV, MIJAIL. *La guardia blanca*. Moscú: Judozhestvennaia Literatura, 1973.
- DOSTOYEVSKI, FIÓDOR. *El adolescente*. Trad. Mariano Orta Manzano. Barcelona: Juventud, 1987.
- DOSTOYEVSKI, FIÓDOR. “Sueños petersburguenses en verso y prosa” [1861]. Versión española: “Sueños peterburguenses”, en *Diario de un escritor*, ed. Paul Viejo, trad. Elisa de Beaumont Alcalde, Eugenia Bulátova y Liudmila Rabdanó, México: Páginas de Espuma, 2010: 211-232.
- NAZIROV, R. G. “La leyenda petersburguense y la tradición literaria”, en *La literatura rusa clásica: enfoque histórico comparado. Investigaciones de diversos años* [en ruso]. Ufá: RIOBashGU, 2005: 58-70.
- PUSHKIN, ALEXANDER S. *Eugenio Oneguín*. Trad. Mijail Chilikov. 2ª ed., Madrid: Cátedra, 2001.
- TOPOROV, V. N. “Petersburgo y el texto petersburguense de la literatura rusa”, en *Mito. Símbolo. Ritual. Imagen: Investigaciones mitopoéticas: selección* [en ruso]. Moscú: Grupo Editorial Progress / Kultura, 1995: 259-367.