

Simultaneidad y dialogismo en la poética de Dostoievski¹

Peeter Torop

A Zara Grigórievna Mints y a su curso especial sobre Dostoievski

En el presente trabajo nos interesará la novela Crimen y castigo de F. M. Dostoievski desde el punto de vista de la simultaneidad y el dialogismo. Esto quiere decir que en las particularidades de la construcción de la novela trataremos de señalar algunos principios de la vinculación de diversos niveles y elementos del texto en un todo único. Nos interesa la unidad artística como generador de sentido, como dialéctica de principio y fin, de creación y percepción, de simultaneidad y dialogismo, es decir, el proceso del texto y los canales por los que pasa ese proceso.

En la historia del estudio de la poética novelística de Dostoievski podemos distinguir tres tradiciones principales. La primera se remonta a los trabajos de Viacheslav Ivanov y toma como base el carácter de tragedia de las novelas del escritor (la dramaturgicidad y la mitologicidad), llamándolas novelas-tragedias². La segunda tradición, ligada al

1 "Simul'tannost' i dialoguizm v poetike Dostoievskogo", en: *Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam*, núm. 17, Tartu, Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised, 1984, pp. 138-158.

2 Viach. Ivanov, "Dostoievskii i roman-tragediia", en su libro *Borozdy i Mezhi. Opyti esteticheskie i kriticheskie*, Moscú, Musaguet, 1916, pp. 5-60. Cf. también el desarrollo polémico de esa definición en los trabajos de V. Ia. Kirpotin: V. Ia. Kirpotin, *Dostoievskii-judozhnik. Eriudy i issledovaniia*, Moscú, 1972.

nombre de B. Engelgardt, parte del concepto de novela ideológica³. La última tradición, sintetizadora, está representada por M. Bajtín, quien define la novela de Dostoievski como polifónica.

La pluralidad de voces y conciencias independientes y no fusionadas, la auténtica polifonía de voces de pleno valor, es realmente la particularidad fundamental de las novelas de Dostoievski. En sus obras no se despliega una multitud de caracteres y destinos en un único mundo objetivo a la luz de una única conciencia autoral se despliega en sus obras, sino que en ellas precisamente una pluralidad de conciencias de iguales derechos con sus mundos se combinan, manteniéndose no fusionadas, en la unidad de algún acontecimiento⁴.

Aunque M. Bajtín polemizó con Viach. Ivanov y B. Engelgardt, es preciso decir que ésa no fue en esencia una polémica, ya que se comparaban enfoques de diverso orden. Las tres tradiciones debían coexistir como tentativas de interpretación de diversas particularidades de la poética novelística de Dostoievski. Por lo visto, no se debe contraponerlas, sino confrontarlas y tratar de ver en esa confrontación el reflejo de la multiplicidad de planos de la novela de Dostoievski, de la multiplicidad de niveles de la misma. Por eso parecen completamente lógicas, por ejemplo, las siguientes posibilidades de comparación de las novelas de L. Tolstói y F. Dostoievski: novela-epopeya — novela-tragedia, novela homofónica — novela polifónica, novela puramente épica — novela que se halla en el límite entre el drama y la lírica⁵.

Sobre el fondo de lo dicho, el polifonismo en el sentido de Bajtín caracteriza solamente un nivel concreto de la novela de Dostoievski o, en un sentido más general, simplemente el texto artístico. Cf.: “En el texto tiene lugar todo el tiempo un polílogo de diferentes sistemas... [...] El texto poético (artístico) es, en principio, polifónico”⁶. Pero, en un plano más estrecho, en este contexto es curiosa la idea de L. Dolezel sobre la prosa contemporánea, caracterizada por la utilización de la “técnica polifónica”, es decir, del libre cambio del tipo de narración, desde la narración objetiva hasta diversas variantes de narración subjetiva (de puntos de vista). Cuando esto ocurre, en opinión de L. Dolezel,

3 B. Engelgardt, “Ideologicheski roman Dostoievskogo”, en *Dostoievskii. Stat'i i materialy*, bajo la red. de A. S. Dolinin, recop. 11, L., Mysl', 1925, pp. 71-105.

4 M. Bajtín, *Problemy poetiki Dostoievskogo*, 4ª ed., Moscú, 1979, pp. 6-7 (el subrayado es de M. Bajtín).

5 H. Brzoza, “Tolstoj i Dostoievski. Przestrzen artystyczna wykladnia metody filozofowania”, *Slavia Orientalis*, 1981, núm. 1, p. 25.

6 Iu. M. Lotman, *Analiz poeticheskogo teksta. Struktura stija*, Leningrado, 1972, p. 110.

surgen dos niveles temáticos simultáneos: el de la realidad externa y el de la acción psicológica⁷.

En el presente trabajo nos interesará la novela *Crimen y castigo* de F. M. Dostoievski desde el punto de vista de la simultaneidad y el dialogismo. Esto quiere decir que en las particularidades de la construcción de la novela trataremos de señalar algunos principios de la vinculación de diversos niveles y elementos del texto en un todo único. Nos interesa la unidad artística como generador de sentido, como dialéctica de principio y fin, de creación y percepción, de simultaneidad y dialogismo, es decir, el proceso del texto y los canales por los que pasa ese proceso⁸.

Sobre la base de los vínculos espacio-temporales en la novela, podemos distinguir operacionalmente tres niveles (cronotopos) coexistentes: el cronotopo topográfico, el cronotopo psicológico y el cronotopo metafísico. En cierta medida, esos niveles están predichos por la ya conocida tríada de B. Engelgardt: medio-suelo-tierra⁹. El cronotopo topográfico está ligado a elementos de la tendenciosidad autoral en la novela, a la reconocibilidad, en la novela, de un tiempo y un lugar históricos concretos, y también de acontecimientos históricos concretos. El cronotopo topográfico es el cronotopo del *sujet*, divide la novela en una serie de unidades espacio-temporales que corresponden a los pasos del *sujet*. Este mundo de denotados reconocible está descrito "por un ser invisible, pero omnisciente", que tiene sus fines y puede ser muy subjetivo. En este nivel la novela es *homofónica*: "Es preciso suponer que el autor es un ser omnisciente que no se equivoca y que expone a la vista de todos a uno de los miembros de la nueva generación." (7, 149)¹⁰. Con el cronotopo topográfico está estrechamente interrelacionado el *cronotopo psicológico* — el cronotopo de los personajes. Ya se ha escrito sobre la especificidad de la manera como Dostoievski une el

7 L. Dolezel, "Vers la stylistique structurale", en: *Travaux linguistiques de Prague. 1. L'École de Prague d'aujourd'hui*, Praga, 1966, pp. 264-265.

8 Véase también nuestro artículo "Tekst kak protsess", en el libro *Finitis duodecim lustris. Sb. statei k 60-letiiu prof. Iu. M. Lotman*, Tallin, 1982, pp. 167-171.

9 B. Engelgardt, op. cit., pp. 92-93. M. Bajtín, en cambio, distinguió en uno de sus últimos apuntes "el cronotopo del acontecimiento representado, el cronotopo del narrador y el cronotopo del autor (de la última instancia autoral)", pero esas ideas no fueron desarrolladas. Véase. M. Bajtín, "Iz zapisei 1970-1971 godov", en su libro: *Estetika slovesnogo tvorcestva*, Moscú, 1979, p. 338.

10 Los textos de Dostoievski son citados aquí según la edición: F. M. Dostoievskii, *Pobn. sobr. soch. v tridsati tomaj*, t. 1-23, Leningrado, 1972-1981. De las cifras entre paréntesis, la primera indica el tomo, y las siguientes, las páginas.

sujet y el protagonista, sobre el hecho de que la correspondencia entre éstos exige algunas condiciones complementarias (esto es, una estrecha interconexión entre los niveles dados): la movilidad máxima del protagonista y una intensa discretización del espacio novelístico, así como una aceleración del tiempo¹¹. Un paso del *sujet*, subrayado en el primer nivel por un desplazamiento en el espacio y el tiempo, coincide en el segundo con un tránsito de un estado anímico a otro. El cronotopo topográfico está generado por el *sujet*; el cronotopo psicológico, por la autoconciencia de los personajes. En vez de un descriptor invisible, en este nivel se halla ante nosotros un mundo de voces autónomas; en vez de una homofonía, una *polifonía*. Este nivel es el más estudiado por M. Bajtín, pero parece que él no concluyó su análisis. Construyó una clasificación teórica de los tipos de la palabra¹², pero en el material destacaba en primer término las voces. Así M. Bajtín subrayaba el carácter autónomo de las voces y sus relaciones dialógicas, pero casi no se ocupaba de la polifonía en su totalidad — del coro de las voces como una unidad. Por lo visto, precisamente este aspecto es el que él se proponía reforzar en una variante reelaborada, en cuyo proyecto escribió: “Los principios de la combinación de las voces sólo pueden ser revelados después de un meticoloso análisis de la palabra en Dostoievski.”¹³

Más abajo mostraremos que la palabra del narrador “invisible y omnisciente” está en estrecho contacto con las palabras individuales de los personajes particulares. La palabra vincula diversos niveles y vincula voces en el nivel de la polifonía, y, por otra parte, la palabra también interpreta ese vínculo mutuo. En este plano es curiosa la reacción de L. Tolstoi al estilo de *Los hermanos Karamazov*. En octubre del año 1910, Tolstoi releía esa novela, y S. Tolstaia anotó dos veces su reacción:

...L. N. se levantó más animado, está leyendo *Los Karamazov* de Dostoievski y dice que es muy mala: donde hay descripciones, está bien, pero donde hay conversaciones, está muy mal; en todas partes habla el propio Dostoievski, y no las distintas personas del relato. Sus conversaciones no son características¹⁴.

Por la noche L. N. se entusiasmó con la lectura de *Los hermanos Karama-*

11 V. N. Toporov, “Poetika Dostoevskogo i arjaichnye sjemy mifologuicheskogo myshleniia (‘Prestuplenie i nakazanie’)”, en la recop. *Problemy poetiki i istorii literatury*, Saransk, 1973, p. 94 y ss.

12 M. Bajtín, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, p. 231.

13 M. Bajtín, “Iz knigi *Problemy tvorcestva Dostoevskogo*”, en su libro *Estetika slovesnogo tvorcestva*, p. 183.

14 S. A. Tolstaia, *Dnevnik. B 2-j tomaj*, t. 2, 1901-1910. Ezhednevnik, Moscú, 1978, p. 216.

zov de Dostoievski y dijo: "Hoy entendi por qué a la gente le gusta Dostoievski, tiene pensamientos excelentes". Después empezó a criticarlo, diciendo de nuevo que todos los personajes hablan con el lenguaje de Dostoievski y que sus razonamientos son extensos¹⁵.

Tal vez las causas de semejante percepción estén ligadas en cierta medida a la observación de D. S. Lijachóv a propósito de *Pobre gente*: "Los personajes dicen más de lo que podrían decir en la vida. Su conversación está situada por encima de la vida, de la vida cotidiana. Es una conversación de sus seres —de sus esencias."¹⁶ A la misma conclusión llegó A. P. Chudakov después de analizar la representación del mundo objetual en las obras de Dostoievski, cuando llamó esencialista [*sushchnostnoi*] el tipo de pensamiento literario del escritor (en contraste con el tipo de pensamiento orientado a la forma)¹⁷.

Necesitábamos esas citas para confirmar la presencia del *cronotopo metafísico*, esto es, del nivel de la descripción y la creación de un metalenguaje. La palabra que vincula los niveles del *suje*t y de la autoconciencia, adquiere en el conjunto de la obra una significación metalingüística, ya que está ligada a una interpretación ideológica [*ideiny*m] de todo el texto, incluidos el espacio y el tiempo. El metalenguaje no es dado simplemente por el que describe, sino por su idea principal, y resulta que en un nivel más profundo la polifonía no es más que la coexistencia de diversas transformaciones de esa idea. Así, en el nivel del cronotopo metafísico resulta más correcto hablar de *heterofonía*, de variaciones de una única idea. En este nivel el autor "invisible" se vuelve visible en el sentido de que precisamente él es el que establece el lenguaje de la descripción. Así pues, el nivel del cronotopo topográfico es el mundo observable; el del cronotopo psicológico, el mundo de los observadores, y el del cronotopo metafísico, el mundo del que establece el lenguaje de la descripción. Desde el punto de vista de la acción de la novela, a esos niveles corresponden tipos de conducta (la acción como tal), un orden de conducta (la creación, por la persona, del texto de su conducta) y un topos de conducta (el lugar de la acción en

15 Ibídem, p. 221.

16 D. S. Lijachóv, "Letopisnoe vremia' u Dostoevskogo", en su libro *Literatura — real'nost' — literatura*, Leningrado, 1981, p. 100.

17 A. P. Chudakov, "Predmetnyi mir Dostoevskogo", en: *Dostoevskii. Materialy i issledovaniia*, 4, Leningrado, 1980, p. 105.

medio de otras, que son consideradas como acciones que la condicionan o son condicionadas por ella)¹⁸.

De lo dicho se deriva que el autor no entra como voz independiente en la polifonía (en el nivel del cronotopo psicológico), sino que está presente de manera "invisible" en el *sujet*, coloreándolo con la voz autoral y así objetivando a esta última¹⁹ y haciéndola visible, aunque no siempre vista, en el nivel más profundo del cronotopo metafísico. Pero, aunque en este nivel profundo el autor es visible en principio, no es fácil comprenderlo, ya que el metalenguaje establecido por él es muy complejo. Es más: metalenguajes, aunque estrechamente interconectados, en la novela hay unos cuantos, pero esa pluralidad es una, ya que en Dostoievski la descripción metalingüística coincide con la metatextual. Esto es, en cada momento se presentan una al lado de la otra (como fuentes de dialogismo) la descripción lógica y la mitológica²⁰, la profana y la sacra.

Con el fin de comprender ese mecanismo, se debe ver en cada uno de los tres niveles distinguidos la ternariedad del mundo novelístico de Dostoievski. En el artículo antes mencionado, V. N. Toporov aísla en *Crimen y castigo* la capa arcaica más profunda del pensamiento mitológico, distinguiendo el centro sacro del espacio, el espacio profano y la trayectoria del protagonista, que los une²¹. En este nivel, por así decir, físico *nace* el cronotopo de la novela de Dostoievski. Pero a nosotros nos interesan los modos de *existencia textual* de ese cronotopo, para lo cual precisamente hemos distinguido sus tres niveles. Esto es, empezamos la lectura a partir del nivel metafísico, acentuando en el pensamiento artístico del escritor no tanto el lado psicológico como el artístico.

Confrontando el principio y el final de la novela, podemos obtener cierto modelo de la obra, incluso una evolución de lo profano hacia lo sacro:

A principios de julio, en un tiempo extraordinariamente caluroso, al atardecer, un joven salió de su cuartucho, que él tenía alquilado en el callejón S., y, ya en la calle, lentamente, como si estuviera indeciso, se

18 Véase un examen más detallado en: B. A. Uspenskii y otros, "Personologicheskaia klassifikatsiia kak semioticheskaia problema", en *Trudy po znakovym sistemam*, III, Uchenye zapiski Tartuskii gos. un-t, entrega 198, Tartu, 1967, pp. 27-29.

19 Véase Z. Mints, "F. Dostojevski ja tema romaan 'Idioot'", en: F. Dostojevski, *Idioot*, Tallin, 1975, p. 692.

20 Sobre la delimitación de las descripciones metalingüística y metatextual, véase: Iu. M. Lotman, B. A. Uspenski, "Mif-imia-kul'tura", *Trudy po znakovym sistemam*, VI, Tartu, 1973, p. 282.

21 V. N. Toporov, ob. cit., pp. 92 y 103.

dirigió al puente K. (6,5) [...] Ni siquiera sabía que no conseguiría de balde la nueva vida; que todavía sería preciso comprarla a un alto precio, pagar por ella con una grande futura hazaña...

Pero aquí ya empieza una nueva historia, la historia de la renovación gradual de un hombre, la historia de su renacimiento gradual, del paso gradual de un mundo a otro, del conocimiento de una realidad nueva, hasta entonces absolutamente desconocida. Eso podría constituir el tema de un nuevo relato, pero nuestro relato de ahora se ha acabado (6, 422).

Después del traslado real en el espacio y el tiempo, del cruce de diferentes fronteras físicas por el héroe —cf. los importantes pensamientos y acontecimientos en los puentes de Peterburgo—, el epílogo dibuja ante el lector el paso de un mundo a otro. En efecto, el mundo de las novelas de Dostoievski parece marcadamente binario. En “Idea de una novela” Dostoievski escribe:

El hombre no nace para la felicidad. El hombre se gana su felicidad, y siempre mediante el sufrimiento.

En eso no hay ninguna injusticia, porque el conocimiento y la conciencia vitales (o sea, directamente sentidos por el cuerpo y el espíritu, o sea, por todo el proceso de la vida) se adquieren por la experiencia de los pro y los contra que es preciso llevar consigo a cuestas. (7, 155)

Y eso concluye con dos abismos simultáneos en *Los hermanos Karamazov*. Hay pro y contra en el mundo de la realidad, los hay en el hombre y los hay en el metalenguaje del autor. Pero, además de los dos mundos, hay también una frontera entre ellos, donde precisamente se crea la unidad de ideas de la novela. En este plano podemos estar de acuerdo con A. Bieli, que afirmó: “El arte no es ni lógico, ni ilógico, sino expresador de ideas. La expresión de ideas [*ideinost*] encierra también el concepto de ilogicidad. Esa condición es el único principio esencial del arte. Sin ir en contra de los principios formales, éste es la interpretación más medular de los mismos”²². Y esta expresión de ideas está ligada en las novelas de Dostoievski al personaje central, al hombre en la frontera, o que tiene conciencia de la existencia de ésta, el cual se vuelve cierto eje de la obra y a partir del cual empieza la creación misma de la obra. Mientras que en la historia de Raskólnikov sólo en el epílogo se torna explícito el protagonista que no se halla simplemente en la frontera, sino que crea la unidad de los dos mundos, que liga los contrarios²³, más tarde el escritor formula eso ya en los borradores o en

22 A. Belyi, “Formy iskusstva”, en su libro *Simvolizm. Kniga statei*, Moscú, Musaguet, 1910, p. 164.

23 Cf. en este plano un interesante enfoque de las novelas de Dostoievski: M. Cadot, “Vozmozhno li rassmatrivat’ nekotorye romannye struktury Dostoevskogo kak vozniks-

el principio mismo de la obra. En los materiales en borrador para *Los diablos* hallamos la siguiente definición: "ASI PUES, TODO EL PATHOS DE LA NOVELA ESTA EN EL PRINCIPE, él es el protagonista. Todo lo demás se mueve alrededor de él como un caleidoscopio" (11, 136). Y en el principio de *Los hermanos Karamazov*, en la persona del autor se dice lo siguiente sobre Aleksei Karamazov, protagonista de la novela:

Porque no sólo es que el extravagante "no siempre" es un caso particular y aislado, sino que, por el contrario, ocurre que precisamente él, quizás, lleva en sí a veces el meollo de la totalidad, y los demás hombres de su época, todos, por tal o cual viento que afluó, por alguna razón se apartaron de él por un tiempo... (14, 5).

En cada novela se puede hallar ese meollo... y esa escisión, superable o insuperable, en dependencia del personaje. Pero el meollo siempre es portador de ideas, y el protagonista es un ideólogo que tiene su palabra o que la busca. Ya en *Crimen y castigo* se debe tomar en cuenta no sólo la diferencia entre la conciencia tonta y el corazón inteligente, sino también el hecho de que la palabra y el hombre están interconectados y el carácter de esa interconexión permite también un enfoque valorativo de los personajes de Dostoievski.

Para comprender la frontera entre los dos mundos, el núcleo de las novelas de Dostoievski, se debe recordar que ya en *Crimen y castigo* está en vigor la ley formulada por el escritor en los bosquejos para *Los hermanos Karamazov*: "El hombre es la Palabra encarnada. Vino al mundo para tomar conciencia y decir" (15, 205)²⁴. Así es un hombre con un ideal consciente, con fe en Cristo como ideal del hombre. Por eso desde el punto de vista del núcleo las novelas de Dostoievski son realmente cristocéntricas. Pero ese cristocentrismo berdiaeviano no abarca todavía toda la estructura de las novelas del escritor. Además de la frontera, hay también dos mundos, el mundo profano y el mundo sacro, el "antropocéntrico" y el "teocéntrico"²⁵. Examinemos más de cerca esa trinidad de las novelas de Dostoievski.

Por lo visto, el cristocentrismo estaba claramente expresado ya en

hie v rezul'tate vintooobraznogo dvizheniia?" (III), en: *International Dostoevsky Society. Bulletin*, noviembre de 1977, núm. 7, pp. 36-37.

24 Sobre esto hemos escrito detalladamente en el artículo "Voploshenie slova": P. Torop, "Sona kehastumine", *Sirp ja Vasar*, 1981, núm. 47 y 48.

25 N. del T.: La confrontación de los dos sistemas de visión del mundo (con el hombre o dios en el centro del sistema), de los dos mundos en los más diversos niveles de la estructura de las novelas de Dostoevski, fue llevada a cabo con profundidad en los marcos del curso especial de la prof. Z. G. Mints.

las *Notas del sótano*, pero al lector, como es sabido, no llegó esa variante, y el manuscrito entero desapareció. Quedaron los cuadernos de apuntes, los apuntes hechos junto al cadáver de su esposa y el borrador de un artículo que no realizó, "Socialismo y cristianismo". El 16 de abril del año 1864, Dostoievski apunta en un cuaderno:

Masha yace en la mesa. ¿Me encontraré con Masha?

Amar al hombre *como a sí mismo*, conforme al mandamiento de Cristo, es imposible. La ley del individuo en la tierra traba. El yo obstaculiza. Sólo Cristo pudo, pero Cristo era un ideal eterno al que aspira y por ley de la naturaleza debe aspirar el hombre. [...] Cuando el hombre no ha cumplido la ley de aspirar al ideal, es decir, no ha sacrificado *con amor* su yo a los hombres o a otro ser (yo y Masha), experimenta un sufrimiento, y a ese estado lo ha llamado pecado (20, 172-175).

En el borrador del mencionado artículo esos motivos están intensificados:

Y, conforme a Cristo, tendrán lo siguiente:

Hay algo muy superior al dios-vientre. Es ser dueño y señor hasta de sí mismo, de su propio yo, sacrificar ese yo, entregarlo —a todos. En esta idea hay algo irresistiblemente hermoso, dulce, inevitable y hasta inexplicable (20, 193).

Así pues, a Dostoievski le interesa el eterno proceso de perfeccionamiento moral del hombre, la posibilidad o imposibilidad de su resurrección. Si en el año 1862 consideró que la idea fundamental de todo el arte del siglo XIX era la idea de V. Hugo sobre el *restablecimiento* del hombre perdido (20, 28), él mismo enriqueció sustancialmente esa idea fundamental, vinculando el restablecimiento a la resurrección. Por eso Dostoievski no es un dialéctico *post factum*, como afirmaba Viach. Ivanov en el artículo antes mencionado (p. 38), sino más bien un dialéctico *ante factum*. El escritor tiene su idea fundamental, su tema fundamental, y lo desarrolla en el curso de toda su vida. En esto estriba una de las causas de la integridad de Dostoievski²⁶. Incluso cuando el tema de la resurrección está ausente en relación con toda una galería de personajes, esa ausencia siempre es significativa, imprescindible para la interpretación de esos personajes²⁷. A ese hipertema de la resurrección se subordinan

26 Cf. los apuntes para el artículo "Iabloko natural'noe": "En la mente humana, un concepto sobre el objeto, y hasta un concepto absolutamente íntegro, siempre precede al conocimiento sólido de ese objeto. Así pues, percibimos la naturaleza como un todo, pero inconscientemente o poco conscientemente" (20, 196).

27 Cf. la idea de C. Bremond, "el narrador que desea *crear* una secuencia temporal de acontecimientos contados y que trate de darles un sentido, tiene una sola posibilidad: unirlos en alguna conducta orientada a un final". C. Bremond, "Loguika povestvovatel'nyj vozmozhnostei", en: *Semiotika i iskusstvometriia*, Moscú, 1972, p. 134.

también todos los temas de los planos primero y segundo, enumerados por B. Engelhardt en su artículo antes mencionado: los temas del superhombre ruso, del Fausto ruso, del Mefistófeles ruso, del Idiota, y el tema de la impostura y de la máscara, del hombre pío ruso, del “corazón ardiente en las encrucijadas” (pp. 98-104). Es más: se puede señalar también la fuente más importante de ese hipertema, un peculiar hipertexto, explicitado solamente en el epígrafe de la novela *Los hermanos Karamazov*: “En verdad, en verdad os digo: si el grano de trigo que ha caído en la tierra, no muere, quedará solo; mas si muere, traerá mucho fruto.” (*Ev. según San Juan*, 12: 24). Más abajo ilustraremos la realización de este hipertema en la novela *Crimen y castigo*. Ahora nos interesa la estructura de la obra, y en este plano el hipertema es el tema que se encuentra en el texto más de una vez y tiene, hasta en el caso de diversas designaciones, un único denotado²⁸. Por esto se distingue del leitmotiv, que supone la unidad del designado. La unidad del denotado permite hablar de una composición de montaje en la novela de Dostoievski²⁹, al tiempo que, por así decir, la retícula de montaje es precisamente la estructura de la novela.

El hipertexto y el hipertema tienen diversas modificaciones, mencionadas en parte en los epígrafes, en parte en los propios textos. En *Crimen y castigo*, la leyenda sobre la resurrección de Lázaro, mencionada varias veces en el texto, devino ese texto que realiza al hipertema. El hipertema y el hipertexto son portadores de una idea superior, pero la expresión de ideas de la novela de Dostoievski no se termina con ellos. Son solamente la base del núcleo ideológico, ideologemas de la novela, pero la estructura misma del ideograma es más compleja, ya que está vinculada a muchos textos que realizan el hipertema. Por una parte, los investigadores afirman que las novelas de Dostoievski son abiertas, que el “aspecto pragmático del polifonismo es el carácter planificado de la percepción pluralista”³⁰. Por otra parte, el hipertema admite una “tra-

28 Precisamente la unidad del denotado en el caso del hipertema es subrayada en el trabajo: S. Wyslouch, *Problematyka symultanyzmu w prozie*, Poznan, 1981, p. 86.

29 Véase un examen más detallado en: L. M. Tsilevich, “O probleme siuzhetno-kompozitsionnogo edinstva”, en la recopilación *Siuzhetoslozhenie v russkoi literature*, Daugapils, 1980, pp. 8-9. Cf. sobre este fondo la siguiente idea de S. Eisenstein: “El montaje tiene una significación realista en el caso de que en la confrontación los trozos sueltos den lo general, una síntesis del tema, es decir, una imagen que encarnó el tema”, S. Eisenstein, “Montazh 1938”, en sus *Izbr. proizv. v shesti tomaj*, t. 2, Moscú, 1964, p. 170.

30 R. G. Nazirov, “Problema chitatelia v tvorcheskom soznanii Dostoevskogo” en: *Tvorcheskii protsess i judozhestvennoe vospriiatie*, Leningrado, 1978, p. 235.

ducción” a diversos metalenguajes que coexisten en los marcos de una sola obra.

Cada metalenguaje, a su vez, está ligado a determinado círculo de textos, y en el caso de fragmentariedad del *metalenguaje* la plenitud de la posible interpretación se logra con ayuda de *metatextos*. Estando de acuerdo con que “el núcleo ideológico absorbe rasgos estructurales de los textos periféricos”³¹, podemos distinguir en el nivel metafísico dos variantes del hipertema (o dos polos del ideologema) que se complementan mutuamente: el antropocentrismo está ligado al mundo de los textos profanos, y el teocentrismo al mundo de los textos sacros. Por consiguiente, el hipertema simultánea y obligatoriamente se sacraliza y se vuelve profano, deviene expresión de ideas sacras y profanas³². Así pues, el hipertema, al realizarse en el núcleo ideológico, adquiere fuerza semiotizante en la estructura de la novela.

R. G. Nazirov escribe que “la paráfrasis de textos clásicos con ayuda de la factura de periódico y de la vida cotidiana llegó a ser” un principio del arte de Dostoievski. “En el caso de los episodios de menor importancia, parafraseaba en realidad cualquier texto...”³³ Quisiéramos agregar que en el plano del estudio de la poética de la palabra ajena, del intexto de Dostoievski, es importante en primer término el aspecto genético, y no en el sentido de fuente concreta de las citas, sino en el de todo un corpus entero de textos — en realidad, de intertextos. Los mundos antropocéntrico y teocéntrico son intertextuales, crean también dos mundos de intertextualidad: el mundo de la intertextualidad profana y el de la intertextualidad sacra. Hasta en el caso de la mención de libros y autores concretos, lo principal para la comprensión de la estructura de la obra no está en esas fuentes, sino en la pertenencia de las mismas a uno de esos mundos. Es natural que en tal caso los dos mundos se hallen en relaciones de jerarquía y que el mundo de los textos sacros se halle, en el plano valórico, en un nivel más alto de esa jerarquía, aunque en el texto de la obra pueda verse profanado.

Los textos profanos son la fuente de ideas contagiosas, que flotan en

31 Iu. M. Lotman, “Proisjzhdenie siuzheta v tipologuicheskom osveshchenie”, en su libro *Star'i po tipologii kul'tury*, entrega 2, Tartu, 1973, p. 34.

32 Así, para J. Kristeva, el ideologema es precisamente “la función intertextual materializada, que puede ser establecida en diversos niveles de los textos y cuyo portador es el signo”. J. Kristeva, “Problemy strukturovanija tekstu”, *Pamietnik Literacki*, 1972, LXIII, núm. 4, pp. 247 y 250.

33 R. G. Nazirov, “Reministsentsiia i parafraza v ‘Prestuplenii i nakazanii’”, en: *Dostoevskii. Materialy i issledovaniia*, 2, Leningrado, 1976, p. 92.

el aire; ellos inculcan un antropocentrismo conducente a la idea de que “todo está permitido”. Los protagonistas no están obligados a leer esos textos; pueden, por así decir, contagiarse a través del aire. Pero, por otra parte, también los textos sacros pueden ser percibidos por los personajes en diversas formas. Raskólnikov, que empieza en el Epílogo el paso de un mundo a otro, aún así no abre ni una vez el Evangelio, pero bien sabe que allí hay un Cuarto Evangelio con la leyenda sobre la resurrección de Lázaro. Para él, éste es un texto oral, lo que lee Sonia. Habiendo pasado al mundo de los textos sacros, ya no se somete al “contagio” de los profanos. Así, Sonia Marmeládova lee la *Fisiología* de Lewis (6, 16), pero considera risibles ese y otros libros de Lebeziátnikov (6, 244). Raskólnikov se libera simbólicamente del contagio en el último sueño. Precisamente el contacto de esos dos mundos de textos crea el efecto de la simultaneidad de los acontecimientos, que son a la vez acontecimientos sincrónicos de un lugar y tiempo concretos, y pancrónicos, eternos³⁴. La presentación simultánea de las variantes sacra y profana del hipertema fue, por lo visto, un procedimiento consciente que se remonta tal vez a los artículos de A. Grigoriev. Para una comparación citaremos fragmentos del artículo dirigido a Dostoievski:

Pero este océano hirviente de la vida deja graduales sedimentos de su hervor en el pasado —y en el pasado, es decir, precisamente en los sedimentos esos podemos aprehender las leyes orgánicas de los procesos vitales que han tenido lugar; es más: tenemos el derecho y la posibilidad —después de aprehender en los sedimentos de los procesos varias leyes que se repiten más de una vez— de sacar la conclusión sobre la posibilidad de una nueva repetición de éstas, aunque, desde luego, en formas absolutamente nuevas, desconocidas para nosotros. Después, puesto que los sedimentos pueden ser divididos en ciertas categorías y puesto que cada categoría de los procesos vitales puede ser llamada con cierto nombre, este nombre, que constituye, por así decir, el alma del proceso, asciende para nosotros al nivel de *fuerza vital* que generó y dirigió ese proceso³⁵.

Lo actual es interpretado mediante lo eterno no sólo en las novelas del escritor. Le recordaremos al lector cierto fragmento de los recuerdos de A. G. Dostoievskaja:

—No, lo sé, debo morir hoy. ¡Enciende la vela, Ania, y dame el Evangelio!
[...] Fiódor Mijáilovich no se separó nunca de ese santo libro durante los

34 Cf. “La inscripción en la casa de un filósofo de la Antigüedad, *Intrate nam et hic dei sunt* (Entrad, porque aquí están los dioses — P.T.), podría ser escrita sobre muchas imágenes de Dostoievski”. I. Annenskii, “Rech’ o Dostoevskom”, en su libro *Knigui otrazhenii*, Moscú, 1979, p. 235.

35 A. Grigor’ev, “Paradoksy organicheskoi kritiki (Pis’ma k F. M. Dostoevskomu)”, en su libro *Estetika i kritika*, Moscú, 1980, p. 139.

cuatro años que pasó en los trabajos forzados. Después, éste siempre estaba a la vista de mi esposo, sobre su escritorio, y a menudo, cuando decidía algo o tenía dudas sobre algo, abría al azar ese Evangelio y leía lo que estaba en la primera página (a su izquierda). Y ahora Fiódor Mijáilovich deseaba someter sus dudas al Evangelio. Él mismo abrió el santo libro y pidió que le leyeran:

Se abrió el Evangelio según Mateo, cap. III, vers. 14-15: "Mas Juan se lo impedía y decía: yo he menester ser bautizado de ti, ¿y tú vienes a mí? Empero respondiendo Jesús le dijo: No lo impidas, porque así nos conviene cumplir la gran verdad."

—Estás oyendo: "no lo impidas", quiere decir que moriré— dijo mi esposo y cerró el libro³⁶.

Así pues, existen los mundos de los textos sacros y profanos, eternos (cf. el libro eterno y "la Sonia eterna") y del momento, temporales. Aunque esos mundos son internamente muy heterogéneos, precisamente ellos son la base de la interpretación de todo el texto. Y la heterogeneidad interna genera (o está generada por) algunas particularidades de la poética de Dostoievski, ante todo la presencia de dobles. Mientras que en el nivel metafórico es importante la propia binariedad, la presencia de dos mundos y de dos lenguajes de descripción de éstos³⁷, en niveles más altos el cuadro se complica. En el nivel psicológico, al mundo de los textos profanos se une el mundo de la autoconciencia de los héroes de Dostoievski, y al mundo de los textos sacros, el mundo de la subconsciencia (o de "la inteligencia principal"³⁸, ya que el predominio del teocentrismo en el caso de Sonia Marmeládova, por ejemplo, designa la integridad del hombre). En este nivel es importante tener en cuenta la afinidad estructural entre el mito y la psicología³⁹, que se expresa en la coincidencia de dos movimientos: en los espacios psicológico e intertextual. El paso de un mundo al otro es el paso hacia la

36 A. G. Dostoevskaia, *Vospominaniia*, Moscú, 1981, p. 375.

37 Así también la idea de L. P. Grossman de que Dostoievski "sabía que el solo título de un libro de cabecera a menudo define al hombre de una manera más plena que los actos y palabras más decididos", podemos interpretarla desde el punto de vista de la pertenencia del hombre a uno de los dos mundos. L. P. Grossman, *Seminarerii po Dostoevskomiu. Materialy, bibliografiia i kommentarii*, Moscú-Peterburgo, 1922, p. 10.

38 Cf.: "En Dostoievski encontramos una diferencia extraordinariamente rara de dos funciones del pensamiento, de dos razones o inteligencias, la 'principal' y la 'no principal', que llevan una existencia aislada y cada una de las cuales puede existir sin la otra. Y es que también el Idiota tiene una inteligencia 'principal' y carece de una 'no principal'". Dm. Chizhevskii, "Dostoevskii-psijolog", en la recop. *O Dostoevskom*, II, bajo la red. de A. L. Bem, Praga, 1933, p. 63.

39 Este tema lo desarrolla de una manera interesante R. Anderson en sus trabajos. Véase: R. B. Anderson, "Crime and Punishment: Psycho-Myth and the Making of a Hero", en: *Canadian-American Slavic Studies*, invierno de 1977, vol. 11, núm. 4, p. 525 y ss.

integridad, hacia sí mismo (cf., por ejemplo, el discurso pushkiniano de Dostoievski), la lucha externa es al mismo tiempo interna. En este nivel aparece precisamente el pluralismo: las ideas profanas, cuya unión la teoría de Raskólnikov resultó ser, están repartidas entre los dobles de éste, y entra en vigor “la ley del interlocutor de mérito”, como inclinación a “verse a sí mismo en cada persona que viene al encuentro”⁴⁰, a percibir el mundo partiendo de la dominante propia. Esta ley predetermina las relaciones mutuas entre Raskólnikov y sus dobles, es una fuente de su tensión psicológica⁴¹. El hombre perteneciente sólo al mundo profano de la autoconciencia, no se conoce a sí mismo, por eso no puede entender tampoco el mundo circundante; a fin de cuentas se obtiene la vulgarización de Lebeziátnikov o la demagogia de Luzhin.

En este mundo profano los personajes de Dostoievski se hallan en relaciones jerárquicas, y el puesto en la jerarquía depende de la cercanía de los mismos a la frontera y al otro mundo, el sacro. El mundo sacro es, en el nivel psicológico, el mundo de la subconsciencia, que se realiza ante todo en los sueños. Acerca de los sueños en las novelas de Dostoievski ya existe todo un conjunto de obras, pero a nosotros nos interesa en este caso la acentuada literariedad de los mismos. Mientras que el mundo de la autoconciencia está lleno de textos profanos, científicos o publicísticos, el mundo de la subconsciencia se caracteriza por la literatura artística, por los textos sacralizados en la obra de Dostoievski. A Napoleón, Stirner, Lewis y otros están contrapuestos Nekrásov, Lérmontov, Pushkin, Voltaire y otros (como fuentes de sueños). De los sueños se dice, antes del primer sueño de Raskólnikov, que “producen una fuerte impresión en el organismo estropeado y ya excitado del hombre” (6, 46) y en los materiales en borrador podemos leer lo siguiente: “Pero existe una ley de la naturaleza que no conocemos y que grita en nosotros: el sueño” (7, 137). Los sueños tienen carácter de pronóstico y no sólo para el lector. Si al principio de la novela el sueño no confortó

40 Véanse más detalladamente las interesantísimas ideas de A. A. Ujtomski sobre Dostoievski, citadas de sus materiales de archivo en el artículo: V. L. Merkulov, “O vliianii F. M. Dostoevskogo na tvorcheskie iskaniiia A. A. Ujtomskogo”, en: *Judozhestvennoe i nauchnoe tvorchestvo*, Leningrado, p. 172 y ss.

41 El carácter tenso de esas relaciones podemos caracterizarlo con un ejemplo mencionado en un libro popular de lógica matemática: “Los médicos de una clínica psiquiátrica iban a darle de alta a un paciente que sufría de esquizofrenia y decidieron someterlo a un chequeo con ayuda de un detector de mentiras. Entre otras, se le hizo al paciente la siguiente pregunta: ‘¿Es usted Napoleón?’ El paciente respondió negativamente. El detector indicó que mentía”. R. M. Smalian, *Kak nazvyvaetsia eta kniga?*, Moscú, 1981, p. 12.

a Raskólnikov (6, 25), más tarde el sueño lo atormentó (el primer sueño es de la infancia); el sueño hubiera podido predecir el resultado del crimen *antes* de su comisión, si no hubiera sido por las siete campanadas del reloj que lo interrumpieron (el segundo sueño, el lemontoviano, es antes del crimen); el sueño muestra su soledad después del crimen y lo hace conocerse a sí mismo en una nueva calidad (el tercer sueño — y Svidrigailov en el umbral como continuación del sueño); el sueño contribuye a la comprensión de la esencia del error de Raskólnikov y prepara la resurrección (el cuarto sueño es en los trabajos forzados). A la mentira de la autoconciencia se contraponen la verdad de los sueños.

Pero, en Dostoievski, el sueño sólo puede verlo el hombre cercano a la “frontera”. Raskólnikov se halla en la frontera misma, y por eso sus actos son interpretados a la vez por su conciencia y su subconsciencia. Esta situación de la frontera está reflejada en los materiales en borrador: “Svidrigailov es la desesperación, la más cínica. Sonia es la esperanza, la más irrealizable. (Esto debe decirlo el propio Raskólnikov). Él les tomó un apasionado afecto a ellos dos” (7, 204). Con la resurrección de Raskólnikov la novela termina, pero antes de eso han ocurrido la resurrección de Sonia y la resurrección profana — el *voyage* — de Svidrigailov. En el epílogo Raskólnikov comprende definitivamente su fatal inseparabilidad de Sonia, a través de Sonia se halla a sí mismo⁴².

Los textos sacralizados de la literatura artística en los sueños de Raskólnikov y de otros personajes reflejan ante todo “las leyes de la naturaleza que gritan en nosotros” y, aunque sean verdaderos, no son la instancia suprema, es decir, no pertenecen al nivel metafísico en el que puede ser interpretado por entero el texto⁴³. A nuestro parecer, a ese rango supremo de los textos sacros pertenecen tres capas de la intertextualidad: la capa del Viejo Testamento, la capa del Nuevo Testamento y la capa de la Antigüedad o, más probablemente, homéri-

42 “La máscara y el hombre de nuevo se unieron”, como lo describe R. B. Anderson. Sobre Sonia y Svidrigailov como máscaras utilizadas por Raskólnikov, véase más detalladamente en su trabajo: R. B. Anderson, “Raskolnikov and the Myth Experience”, en: *Slavic and East European Journal*, primavera de 1976, vol. 20, núm. 1, pp. 13-14.

43 Véase sobre la diferencia de la descripción del vínculo entre Myshkin y Nastasia Filípovna en el nivel psicológico (Caballero Pobre — Madonna) y en el metafísico (Cristo — Magdalena), sobre la cual R. G. Nazirov dice que “la relación externa ‘Caballero — Madonna’ contradice la interna: ‘Cristo — Magdalena’”. R. G. Nazirov, “O vyrazhenii avtorskoj pozitsii v romanaj Dostoevskogo”, en: *Problemy tipologii realizma*, Sverdlovsk, 1976, p. 116.

ca⁴⁴. Esos textos desempeñan un papel particularmente importante en la esfera de la frontera, de la semiotización, dentro de la cual se hallan, en el nivel metafísico, el hipertema y el núcleo ideológico, y en el nivel psicológico, las (auto)sensaciones, vivencias, pensamientos y sueños sgnicos. Lo que liga este nivel al hipertema es la palabra sgnica. Por una parte, es la palabra de shock⁴⁵ y la aparición del tabú en el habla de los personajes, y, por otra, un determinado elemento (signo) del hipertema. Así la binariedad de nuevo deviene ternariedad, ya que con ayuda de los textos sacros se describe en la esfera del cristocentrismo no sólo la conducta de los representantes de las ideas del teocentrismo, sino también la de los que representan las ideas del antropocentrismo.

En el nivel topográfico, al antropocentrismo corresponden el *sujet* y el mundo de los denotados, más exactamente: de los denotados externos del espacio y el tiempo locales. Al teocentrismo, en cambio, corresponden el *archisujet* y el mundo de los denotados internos, esto es, de las imágenes del denotado externo⁴⁶. Esto quiere decir que el denotado se traslada del mundo sacro al profano y es interpretado allí precisamente mediante los textos sacros. Con esa conclusión se puede confrontar la opinión de I. Lapshin de que en la obra de Dostoievski lo tomado de la realidad objetiva *es aislado* instantáneamente de ella y es trasladado al dominio de la fantasía artística...⁴⁷, o con la idea de A. Dolinin de que toda la obra de Dostoievski después de *Memorias de la Casa de los Muertos* “es, en esencia, el acto de erigir en símbolos mundiales su propia experiencia personal, adquirida precisamente allí, en el mundo de los rechazados por la sociedad”⁴⁸.

44 Sobre la legitimidad de la presencia de la última capa en esta lista, véase en la carta de Dostoievski a su hermano Mijaíl, del 1º de enero de 1840: “Es que en la *Illada* Homero le dio a todo el mundo antiguo una organización tanto de la vida espiritual como de la terrenal, exactamente de la misma fuerza que la que le dio Cristo al mundo nuevo”.

45 Sobre la distinción entre el shock físico (frío, golpe, conmoción) y el shock mental (susto, asombro, alegría, etc.) en el nivel de la palabra, véase J. Starobinski, “The word reaction: from physics to psychiatry”, en: *Psychological Medicine*, 1977, núm. 7, p. 380. Cf. con esto los razonamientos a propósito de la palabra “*vdrug*” [de repente] en Dostoievski, en el mencionado trabajo de V. N. Toporov y en el siguiente trabajo de balance final: S. M. Solov'ev, *Izobrazitel'nye sredstva v tvorchestve F. M. Dostoevskogo*, Ocherki, Moscú, 1979, p. 65-81.

46 Cf.: “La función del signo se nos presenta como la capacidad del signo de suscitar un denotado interno, es decir, la imagen de un denotado externo [...]” G. P. Mel'nikov, *Sistemologiya i iazykovye aspekty kibernetiki*, Moscú, 1978, p. 223.

47 I. Lapshin, “Estetika Dostoevskogo”, en: *F. M. Dostoevskii. Stat'i i materialy*, bajo la red. de A. S. Dolinin, Peterburgo, Mysl', 1922, p. 97.

48 A. Dolinin, “Nenapechatannye stranitsy is ‘Zapisok is Mertvogo Doma’. (Tekst, istoriia otryvka, i pochemu on ne byl napechatan)”, *ibidem*, p. 368.

Es sabido que Dostoievski es uno de los escritores rusos de más intensos *sujets* en el siglo XIX. Y, no obstante, sus agudas colisiones de *sujet* están estrechamente ligadas a los *archisujets*, tanto en el plano de todo el *sujet*, como en el de los distintos pasos de éste. Por consiguiente, de nuevo ante nosotros están, uno al lado del otro, el *sujet* real y el *sujet*-arquetipo⁴⁹. En el pensamiento artístico de Dostoievski existe esa división; ejemplos hay muchísimos en los borradores. A diversos puntos de los borradores pertenecen apuntes del tipo de “según el apóstol Pablo” (9, 10), “Funde con la Biblia” (9, 135), “se vuelve Has (haas P. T.)” (9, 139), “Con el carácter del Idiota-Yago” (9, 161) y así sucesivamente.

Así pues, el *archisujet* liga el nivel topográfico a niveles más profundos en el plano del teocentrismo, y en el antropocentrismo a esto corresponde la interpretación ideológica y psicológica de los vínculos espacio-temporales, o sea, que se puede hablar hasta de un cronotopo de los personajes⁵⁰. A estos dos mundos los une la esfera de los signos, de los objetos, situaciones y conductas *sígnicos*. Además, la *signicidad* surge precisamente como resultado de la unión de los dos mundos, de la semiotización de su unión. Sólo en el caso de tal interconexión los signos son de *sujet*, y no fabulares, es decir, poseen peso de *sujet*.

En conclusión, podemos representar el mecanismo de la novela de Dostoievski con ayuda del cuadro⁵¹ de la siguiente página.

Para empezar, ilustraremos este cuadro tomando como ejemplo un elemento del hipertexto de la novela: la imagen de la piedra tapado por la cual Lázaro yació cuatro días. Esta imagen tiene también una carga autobiográfica, ya que a la historia de Lázaro están ligados también los cuatro años de trabajos forzados del propio Dostoievski. El 6 de noviembre del año 1854, éste le escribió a su hermano Andrei: “En toda hora, en todo minuto sentía un peso, como una piedra, sobre mi alma. Durante los cuatro años no hubo un instante en que yo no sintiera que estaba en trabajos forzados”. La piedra, separando un mundo del otro,

49 Véase sobre la correlación entre *sujet*-arquetipo, fábula y *sujet* real en el trabajo: B. F. Egorov y otros, “Siuzhet i fabula”, en la recopilación *Voprosy siuzhetoslozheniia*, 5, Riga, 1978, pp. 20-21.

50 Cf.: El carácter fraccionado del mundo de las obras de Dostoievski “se apodera no sólo de la vida espiritual, sino también de la parte del mundo material más próxima a ella”. D. Lijachóv, “Vnutrennii mir judozhestvennogo proizvedeniia”, en: *Voprosy literatury*, 1968, núm. 8, p. 85.

51 En relación con la ilustración, Iu. N. Tynianov consideraba, por ejemplo, que siempre se saca de la obra un detalle fabular. Iu. N. Tynianov, “Illiustratsii”, en su libro *Poetika. Istoriia literatury. Kino*, Moscú, 1977, p. 317.

cristocentrismo (esfera de la semiotización)			
Niveles	antropocentrismo		teocentrismo
cronotopo topográfico	sujeto	mundo de los signos (de nombres, objetos, situaciones y conductas sgnicos)	archisujeto
homofonía	mundo de los denotados externos		mundo de los denotados internos
cronotopo psicológico	autoconciencia	mundo de las (auto)-sensaciones, vivencias, pensamientos y palabras sgnicos	subconciencia
polifonía	mundo de las voces autónomas		mundo de las leyes de la naturaleza que gritan dentro de nosotros
cronotopo metafísico	expresión de ideas profanas	mundo del hipertema y del núcleo ideológico	expresión de ideas sacras
heterofonía	mundo de los textos profanos		mundo de los textos sacros y sacralizados

es una frontera y, por ende, un signo. El hipertema como esfera del cristocentrismo introduce en la novela la historia de Lázaro en un indisoluble vínculo con una variante más sacra, la de la resurrección de Cristo, en la que también la piedra desempeña un papel importante, y una variante profana, en la que la imagen de la piedra tiene una carga simbólico-ideológica. Para ilustrar la comprensión de la expresión de ideas profanas en el nivel más profundo, metafísico, puede servir un texto posterior, un fragmento del *Diario del escritor*:

Entre nosotros, la idea de repente le cae encima al hombre, como una enorme piedra, y lo aplasta a medias, y he aquí que él se contorsiona bajo ella, pero no sabe liberarse. Uno consiente en vivir aun aplastado, pero otro no está de acuerdo y se suicida [...] No, cansarse, tomarle odio a la vida, por ende, tomarles odio también a todos, oh, no, no, pasará esta generación lamentable, fea, sietemesina, generación de gente que se contorsiona bajo las piedras que le han caído encima, y empezará a alumbrar como un sol el nuevo gran pensamiento, y se fortalecerá la mente

vacilante, y dirán todos: “La vida es buena, y nosotros éramos ruines” (23, 24 y 26).

Pasaremos al nivel psicológico que refleja esos textos. Por la carta de septiembre (1865) de Dostoievski a Katkov nos enteramos de que Raskólnikov se libera de la piedra: “La verdad de Dios, la ley terrenal exige lo suyo [...] Las leyes de la verdad y la naturaleza humana exigieron lo suyo, mataron las convicciones, incluso sin resistencia”. Pero en el principio de la novela nos enteramos de que un sueño de Raskólnikov cobró una nueva forma, “apareció de repente no como un sueño, sino en cierta nueva forma, amenazadora y del todo desconocida para él, y él mismo de repente tomó conciencia de eso [...] Le sobrevino una idea, y se le nubló la vista” (6, 39). Y en el borrador se presenta su estado después del crimen: “Pues yo sabía que yo era un ladrillo que había caído sobre la cabeza de esta vieja” (7, 121). En el final, en cambio, se encuentran palabras simples: “El agua agujerea la piedra” (6, 402). Sobre el futuro de Sonia Raskólnikov piensa con las siguientes palabras: “depravación que nubla la mente y petrifica el corazón” (6, 247). Lebeziátnikov le dice a Luzhin que la cuestión de las necesidades “es una piedra de tropiezo para todos los semejantes a usted [...]” (6, 284), tanto para él mismo, como para Raskólnikov, su doble. Porfirii Petrovich formuló eso así: “¡ah! la piedra, la piedra, ¿recuerda la piedra, aquella misma debajo de la cual están escondidas las cosas? [...] Y cuando usted empezó a hacer su exposición, resultó que uno entiende cada una de sus palabras de dos maneras, ¡como si debajo de cada una de ellas estuviera otra!” (6, 346). En el caso de suicidio él aconseja dejar una notita — “y mencione la piedra: sería más noble” (6, 353). Paralelamente se da el estado de Razumijin en el momento en que toma conciencia de la dicha de servir a la hermana y la madre de Raskólnikov: “como si una pesa de cinco puds hubiera caído de su corazón. Ahora él tiene derecho a entregarles toda su vida, a servir las [...]” (6, 236). Y el propio Raskólnikov varias veces está cerca de ese estado. He aquí sus sentimientos después de la confesión a Sonia: “Un sentimiento ya hacía mucho tiempo desconocido para él se precipitó como una ola en su alma y de un golpe la ablandó. El no le hizo resistencia: dos lágrimas rodaron de sus ojos y se quedaron colgando en las pestañas” (6, 316). Recordemos: “El agua agujerea la piedra”. En la escena con la madre: “Como si al cabo de todo ese horrible tiempo de un golpe se ablandara su corazón” (6, 397). Antes del ritual en la Plaza del Heno, al recordar las palabras de Sonia, experimenta la misma sensación: “Todo se ablandó en él de un golpe, y de los ojos le brotaron abundantes lágrimas” (6,

405). Profanando la resurrección, Raskólnikov sube como un mártir al cuarto piso de la oficina, pero allí la noticia de la muerte de Svidrigailov pone todas las cosas en su lugar: “como si algo le hubiera caído encima, y lo hubiera aplastado” (6, 409).

En el nivel del *sujet* sabemos de una piedra bajo la cual yacen cosas: “una piedra grande, sin desbatar, aproximadamente, quizás, de pud y medio de peso [...]” (6, 85). Bajo esa piedra Raskólnikov se enterró ritualmente a sí mismo, después de repetirles los datos sobre la misma a Zametov (6, 128) y a Sonia (6, 317, 323); de eso sabe también Porfirii Petrovich. En el plano del *archisujet* de la historia de Lázaro, las palabras de Jesús “quítad la piedra” (6, 251) son complementadas, además, con algunos *sujets* sacros. Uno de ellos es introducido en la novela por las palabras de Raskólnikov a Luzhin (acerca de Sonia): “usted ñ vale lo que un meñique de esta infeliz muchacha a la que usted le arroja una piedra” (6, 232). Recordemos: “el que de vosotros esté sin pecado, arroje contra ella la piedra el primero” (*Ev. según Juan*, 8: 7). También han sido trasladadas al *sujet* las palabras de Cristo a los fariseos que exigían que hiciera callar a sus discípulos: “Os digo que si éstos callaren, las piedras clamarán” (*Ev. según Lucas*, 19: 40). Raskólnikov no revela su secreto, lo hacen por él sus “piedras de tropiezo”: Piotr Petrovich Luzhin y Porfirii Petrovich. Recordaremos que, en la traducción del griego, el nombre Piotr [Pedro] significa roca, bloque de piedra; esto es subrayado también en el Evangelio. Sobre este fondo adquiere un significado especial el marcado silencio de otro doble: Svidrigailov. Sólo su muerte desempeña para Raskólnikov un papel fatal. En relación con esto es curioso un pasaje de la primera redacción (la breve) de la novela: “Yo no vi ni Venecia, ni el Cuerno de Oro, pero es que, tal vez, allí hace ya mucho tiempo que murió la vida, aunque las piedras todavía siguen hablando, todavía siguen ‘clamando’ hasta ahora” (7, 40), es decir, resulta que las huellas no pueden ser enterradas.

Y he aquí otro detalle ligado a las piedras. Raskólnikov se propone ir a “probar” con el regalo de la hermana, quiere empeñar “el anillito de oro con unas tres piedrecitas rojas” (6, 53). Y en el final de la novela nos enteramos de que Svidrigailov “tenía en un dedo una enorme sortija con una costosa piedra” (6, 358). S. V. Belov ve en el color de la piedra del anillo de Raskólnikov un “presagio del inevitable derramamiento de sangre”⁵². Parece posible que aquí sea más importante el vínculo entre

52 S. V. Belov, *Roman F. M. Dostoevskogo 'Prestuplenie i nakazanie'. Kommentarii*, Leningrado, 1979, p. 101.

los dos anillos, y la piedra designe en ambos casos el poder que está sentado en el trono. Citaremos para comparación un fragmento del Apocalipsis: “y he aquí un trono que estaba puesto en el cielo, y sobre el trono estaba uno sentado; y el que estaba sentado era por su aspecto semejante a una piedra de jaspé y de sardio; y el arco celeste alrededor del trono, en el aspecto semejante a la esmeralda” (*Apocalipsis*, 4: 2-3). Por lo visto, tampoco es casual que a la decisión de Raskólnikov de ir a probar con el anillo de las tres piedras la sucediera enseguida la situación profana de la escucha a hurtadillas de la conversación entre el oficial y el estudiante, después de lo cual él regresó a casa, se dejó caer en el diván y “un sueño de plomo le cayó encima, como si lo aplastara”, ocasión en que durmió “largo tiempo y sin sueños” (6, 55). Y al anochecer del siguiente día, antes del crimen tuvo la visión de un oasis donde él bebía agua fría: “el agua azul, fría, corre por las piedras de varios colores [...]” (6, 56: las piedras de varios colores también son mencionadas en la cita del *Apocalipsis*). “El agua agujerea la piedra”.

Como base para la interpretación de semejantes fenómenos en la obra de Dostoievski debe servir precisamente, en nuestra opinión, la comprensión que del mecanismo de las novelas de Dostoievski hemos expuesto, y al mismo tiempo deben tomarse en cuenta la simultaneidad y el dialogismo que se derivan de ese enfoque. Por una parte, eso significa la binariedad en el pensamiento artístico de Dostoievski, la dualidad de mundos de sus novelas; por otra, cada una de sus obras siempre es una, siempre hay una frontera en la que se crea el modo bilateral de ver todos los fenómenos. A los mundos contrarios los acompañan la simultaneidad de lo local y lo eterno en el *sujet*, de la conciencia y el subconsciente en el hombre, de lo profano y lo sacro en las ideas. Tiene lugar un eterno diálogo como fuente de la dialéctica y existe la dialéctica como método unitario del pensamiento.

Se ha escrito mucho sobre la simbólica numérica de Dostoievski. Intentemos examinar uno de sus aspectos sobre el fondo de lo que hemos dicho antes. Desde el punto de vista del mecanismo artístico de la novela, ya su división en 7 partes (6 partes y un epílogo) tal vez desempeña un papel primordial. Sobre esto también se ha escrito mucho, pero nos interesa el 7 como suma del 4 y el 3 (véase en relación con la simbólica del 7 el mencionado comentario de S. V. Belov, pp. 99-100). La cifra sacra 7 es la unión del símbolo del orden profano del mundo (4) y la trinidad sacra (3). De nuevo dos principios en uno. Desde este punto de vista no resultará una excesiva simplificación estudiar a

través de esta cifra tanto el desarrollo del *sujet* como la evolución del protagonista. La infancia es el tiempo de la armonía de lo terrenal y lo divino en el hombre. Pero Dostoievski aduce toda una serie de ejemplos de criminalidad del mundo profano en que los niños deben sufrir. Por eso la edad de siete años de los niños en la novela no es casual. En la novela podemos entender literalmente las palabras dichas por el Señor después del diluvio: “No tornaré más a maldecir la tierra por causa del hombre, porque el intento del corazón del hombre es malo desde su juventud: ni volveré más a destruir todo viviente, como he hecho [...]” (*Génesis*, 8: 21). Las fuentes del mal, de los conflictos, de la escisión, están en la infancia, parece afirmar el escritor: “una voccecita infantil, rajada, de 7 años, que cantaba ‘Finquita’” (6, 18); el hijo de Katerina Ivanovna tiene 7 años (6, 22), en el borrador la hijita tiene otros tantos (7, 119); “allí está un depravado y ladrón de 7 años” (6, 252); 7 hijos tiene Kapernaumov; la suicida de 14 años (6, 391); Sonia tiene 14 años cuando su padre se casa con Katerina Ivanovna (6, 16), en la taberna estaba, detrás de la barra, un chico “de catorce años” (6, 12). Y lo principal: siete años tiene Raskólnikov en su primer sueño (6, 46), en el que se describe su “primer agravio personal” (7, 138). Esas fueron las fuentes del conflicto. En relación con el conflicto mismo la importancia del siete se mantiene: para las siete fija Luzhin el encuentro con Sonia, sabiendo que éste no tendrá lugar (6, 288); siete años vive con su esposa Svidrigailov (6, 175); a las siete se va Raskólnikov a cometer el crimen (6, 57); a las siete se encuentra con su madre, ella le muestra su artículo, que él todavía no había visto publicado, y él siente repulsión (6, 395). Todavía podemos agregar que Raskólnikov vive en el apartamento número 14 (6, 135). Y he ahí el epílogo en el que comienza el paso de Raskólnikov de un mundo al otro y se restablece la unidad del hombre, la armonía de los dos principios, y en el que él estuvo dispuesto a considerar como siete días los siete años que quedaban hasta el fin de los trabajos forzados (6, 422). Y sale el sol, que en el principio de la novela “con su intenso brillo le dio en los ojos, de manera que se le hizo doloroso mirar [...]” (6, 74), y que ahora, después del consejo de Porfirii Petrovich, se vuelve un sol (6, 352) y designa para él una nueva vida: “¡Sol, vida, vida!” (7, 144). Es interesante que en el final de la novela se menciona el Evangelio intacto y el temor de Raskólnikov de que Sonia lo torture con ese libro. Pero resultó al revés: Raskólnikov mismo reconoció ahora ese libro como suyo. Este es inseparable de su resurrección y tiene en su caso ahora, como en el de Sonia antes, funciones

de terapia literaria⁵³. Estas funciones pueden ser ilustradas mediante la fábula de Esopo sobre el duelo entre el viento y el sol⁵⁴. En nuestro contexto, es importante que con la intensificación del viento el hombre se esfuerza cada vez más y a la luz del sol se debilita, es decir, el viento (el torbellino) y el sol pertenecen a mundos diversos. A Raskólnikov le hizo falta un año y medio de trabajos forzados para convencerse definitivamente de eso.

Raskólnikov se convence de eso hacia el final de la novela, pero su destino ya está predeterminado desde las primeras páginas de la misma⁵⁵. Los portadores de esa predestinación son las tres capas de intertextualidad señaladas: la del Viejo Testamento, la del Nuevo Testamento y la de la Antigüedad (de Homero). En el final de la novela, admirando el amanecer, Raskólnikov y Sonia veían la estepa inundada de sol: "Allí estuvo la libertad y vivieron otros hombres, que no se parecían en absoluto a los de aquí, allí era como si el tiempo mismo se hubiera detenido, como si no hubiera pasado todavía la era de Abraham y su grey" (6, 421). Otro mundo, otros hombres y un paso... Svidrigailov se ve obligado en sus últimas horas a luchar con el elemento del agua: "Hacia las diez se acercaron de todas partes terribles nubes; sonó un trueno, y se desató un aguacero, como una catarata. El agua no caía a gotas, sino que a chorros enteros azotaba la tierra" (6, 384). Siendo ya un hombre que ha renunciado al mundo circundante, él se abre paso a través de ese "diluvio", hacia Sonia, para entregarle 3000 rublos, y después hacia la novia jovencita: "¡Vaya, disponerse a ir a América y tenerle miedo a la lluvia, je, je!" (6, 385). Y al mismo tiempo nos enteramos de que él hasta le tiene miedo al agua: "Nunca en mi vida me gustó el agua [...]" (6, 389). Raskólnikov, en cambio, no ve agua ni siquiera en su último sueño, en el que, además de las fuentes ya señaladas en la literatura sobre la materia, al parecer también se debe tener en cuenta la fuente del Viejo Testamento. Y es que la situación

53 Según la opinión de un especialista, el principio psicoterapéutico es muy perceptible en la Biblia en general: M. Shiryon, "Biblical Roots of Literatherapy", en: *Journal of Psychology and Judaism*, otoño de 1977, vol. 2, núm. 1, pp. 3-11.

54 La fábula de Esopo ilustra, según la opinión de un investigador, la base teórica de la psicoterapia que la terapia literaria aplica: M. Shiryon, "Poetry Therapy and the Theoretical and Practical Framework of Literatherapy", en: *Art Psychotherapy*, 1977, vol. 4, p. 75.

55 Cf. sobre este fondo la reacción de L. Tolstoi: "En sus novelas en el primer capítulo, el mejor, todo está dicho; lo que viene después es una cosa amorfa. [...] En *Crimen y castigo* (la mejor novela) el primer capítulo es el mejor." U Tolstogo, 1904-1910. "Iasnopolianski zapiski" D. T. Makoviuskogo, libro 2, 1906-1907, Moscú, 1979, p. 460.

en ese sueño recuerda el diluvio: “Todos debían perecer, excepto algunos, muy pocos, elegidos” (6, 419), que ya se hallaban en el arca y por eso a los elegidos no los veían y no los oían: “eran elegidos puros, predestinados a iniciar un nuevo género de hombres y una nueva vida, a renovar y purificar la tierra, pero nadie en ninguna parte oía sus palabras y sus voces” (6, 420). Y después del sueño “sobre el diluvio”, en la segunda semana después de la Santa “abrieron las ventanas en la sala de presos del hospital” (6, 420), como “al cabo de cuarenta días Noé abrió la ventana del arca hecha por él” (*Génesis* 8: 6). Y he aquí que Raskólnikov vio el “mundo postdiluviano” de la “Era de Abraham”. Sobre ese fondo es comprensible por qué el cuarto de Raskólnikov es llamado dos veces camarote de mar (6, 93, 111). Y ese tema es introducido en la novela por la comparación de la casa donde vivían las víctimas de Raskólnikov, con “el arca de Noé” (6, 83). No está excluido que la extraña descripción del cuarto de Sonia también esté provocada por eso mismo, ese cuarto es un arca: “El cuarto de Sonia se parecía como a un galpón, tenía el aspecto de un cuadrángulo muy irregular, y eso le daba algo de feo. Una pared con tres ventanas, que daba al canal, cortaba el cuarto en cierto modo oblicuamente, por lo cual un ángulo, horriblemente agudo, se perdía hacia algún punto en la profundidad [...] y otro ángulo era ya demasiado feamente obtuso” (6, 241).

En favor de esto habla la variante profanada de ese *sujet*. Noé tenía el derecho de salvar a sus hijos y a las esposas de éstos; en la variante profanada ese salvador es Semion Zajarovich Marmeladov (en traducción: memoria del Señor). También en la vida de Noé hubo un día en que él bebió vino, se embriagó y “yació desnudo en su tienda” (*Génesis*, 9: 21) Recordemos, sobre el fondo de la conducta de los hijos de Noé, el ambiente doméstico de Marmeladov, aunque esto puede parecer una comparación forzada. Noé tenía un arca, Marmeladov pasó cinco noches en el Neva, en las barcazas *de heno* (6, 13). Al ir a cometer el crimen, escondiéndose detrás de una carreta de heno, entró inadvertido en el patio y la casa de la víctima (el arca de Noé) (6, 60). “A treinta o cuarenta pasos de la Plaza *del Heno*” (6, 355) tiene lugar la conversación decisiva entre Svidrigailov y Raskólnikov; de ahí Svidrigailov irá al encuentro con Dunia y partirá al “viaje”: a él no le está dado ver el sol naciente. Raskólnikov, por su parte, comienza su camino desde la Plaza del Heno, desde el medio mismo de ésta (6, 405), y desde ese mismo punto lo acompaña Sonia (6, 406).

A este *sujet* de la salvación y la condición de elegido del Viejo Testamento, está vinculada simultáneamente la capa de intertextuali-

dad del Nuevo Testamento con dos *sujets* principales, aunque no únicos: la resurrección de Lázaro, y el Gólgota y la resurrección de Cristo, y también las variantes profanas de los mismos. Y todos estos *sujets* están ligados también simultáneamente por el *sujet* antiguo (homérico) de la toma de Troya, en la lucha por la cual participaron tanto hombres como dioses. Pero en estas capas no podemos detenernos en este artículo por falta de espacio. Esperamos haber podido indicar algunas particularidades esenciales del pensamiento artístico de Dostoievski que no habían hallado la debida atención en los comentarios e investigaciones sobre la poética de éste.

Traducción del ruso: Desiderio Navarro