
La poética de Dostoievski¹

Leonid Grossman

Capítulo I: La composición en la novela de Dostoievski

I

Dostoievski estudió prolongada y cuidadosamente el oficio de la escritura. Sin dudar de su vocación, ya mucho antes de la aparición de sus primeras publicaciones, se dedicó a escudriñar detenidamente las técnicas literarias de escritores célebres, desde Homero a Hugo, analizando con diligencia las reglas y leyes del arte verbal de acuerdo con sus mejores ejemplos.

El problema de la forma es la primera tarea creativa que se le presenta en los albores de su actividad literaria. La sólida armadura de la composición externa², que protege la vida interior de las ideas, se convierte en el principal tema de su estudio ya en la edad escolar. La fascinación por el contenido, la originalidad de la idea, la fuerza emocionante de la colisión dramática: todo lo que suele absorber por completo la atención de un lector adolescente no logra distraer a Dostoievski de la cuestión principal: ¿cómo se ha hecho? ¿Por qué despierta interés esta página? ¿Cuál es el poder cautivador de esta descripción? ¿Cómo se logra la asombrosa vitalidad de este paisaje, de este rostro o de este diálogo? Estos son los misterios del laboratorio creativo y de la mecánica literaria que preocupan principalmente a este joven de diecisiete años romántico de la década de los treinta.

¹ El texto, aparecido en 1925, se toma de la siguiente edición en línea: http://az.lib.ru/g/grossman_l_p/text_1925_poetika_dostoevskogo.shtml. Se traduce y se publica con permiso de los derechohabientes. (Nota del revisor).

² Esta palabra (*внешне*) aparece muchas veces a lo largo del texto. Como veremos, Grossman la usa para contrastar lo que en la novela de Dostoievski parece sencillo a un nivel superficial (la trama) con lo que es profundamente complejo (el tema). Por su complejidad semántica, en algunos pasajes hemos traducido la palabra como «superficie», en otros como «exterior» o «envoltura». (Nota del traductor).

Para resolverlos, recurre a artículos y manuales específicos. Gracias a la teoría de la literatura, a la historia de la literatura y la crítica de arte moderna, a las memorias de los escritores y sus correspondencias, Dostoievski descubre casos, leyendas, hechos y anécdotas, desconocidas para los profanos, sobre los milagros que obró la paciencia en el trabajo extenuante de las mejores mentes creativas. Con disimulada angustia, como anticipando los futuros tormentos de su camino de escritor, capta con atención la esencia de estos innumerables testimonios de los sacrificios y esfuerzos de los grandes ascetas de la palabra, que salieron victoriosos de la lucha con la forma recalcitrante, pero muchas veces con el alma rota, la conciencia nublada y los músculos decrepitos.

Sus cartas conservan, durante mucho tiempo, las huellas de este ávido interés por el eterno martirologio de los destinos de los escritores. Le informa a su hermano que Chateaubriand corrigió *Atala* diecisiete veces, Gógol trabajó en *Almas muertas* durante ocho años, Pushkin recomponía y reelaboraba incansablemente hasta el poema más breve, Sterne llenaba cientos de decenas de hojas para un pequeño libro sobre sus viajes y, finalmente, la sola falta de revisiones causó tanta monstruosidad y mal gusto incluso en el más grande de los grandes: en el propio Shakespeare. «Rafael pintaba durante años, perfeccionaba, recortaba, ¡y salía un milagro!»: éste es el lema rector de sus búsquedas creativas y la primera palabra de su estética recién adquirida.

Todo esto estimula su energía, aumenta su capacidad para trabajar y le da alas a su interés para futuras hazañas creativas. Todo el período de su formación literaria está cubierto por esta necesidad de aprender y mejorar, de ampliar constantemente sus capacidades artísticas y enriquecerse continuamente con todos los grandes descubrimientos de sus predecesores en los medios de representación.

De ahí que en las primeras cartas de Dostoievski aparezca tal abundancia de las más diversas informaciones teóricas y técnicas. Con él, las cuestiones de forma siempre están en primer plano. Un artículo del crítico francés Nizar sobre Hugo le causa el mismo interés que el propio poeta y los monólogos más patéticos de Rodrigo o Fedra no pueden desviar su interés principal por la construcción de la tragedia de Corneille sobre los modelos de Séneca. Con la misma atención a la técnica verbal e incluso a las cuestiones de métrica, junta a Ronsard, por supuesto injustamente, con Tretiakovski y habla del «frío rimador» Malesherbes. Se indigna por la desdeñosa evaluación peregrina de los románticos: «¡forma clásica!» y se enfada con su hermano por su afirmación sobre

la apariencia débil de los trágicos franceses: «¡Hablando de la forma, te has vuelto casi loco!», espeta indignado a este frívolo detractor del clasicismo.

Igual de características son sus preocupaciones por el lenguaje. Presta una atención especial a la pureza y a la expresividad del estilo, señala a su hermano las inexactitudes en sus traducciones y pide no ensuciar el texto ruso con barbarismos. Parece que este temprano admirador de Hoffmann y Balzac y futuro valeroso inventor de neologismos en la época de sus primeras obras literarias no deja de inspirarse en la escuela de Boileau:

*Surtout qu'en vos écrits la langue révéree
Dans vos plus grands excès vous soit toujours sacrée!*³

De las cartas tempranas de Dostoievski, uno podría esperar que en la edad adulta se convirtiera en un escritor de corrección académica y perfección clásica, que desarrollara sus proyectos literarios con precisión matemática y perfeccionara su estilo con la tenacidad de Flaubert. No dejaría de soñar con una forma «claramente buena» para todos sus diseños, anhelaría la alta perfección de las viejas escuelas que ya iban desapareciendo y la palabra «*chef d'oeuvre*» no dejaría de aparecer en sus cartas que evaluaran los escritos propios y ajenos. Para cada obra temprana, soñaría con un plan impecablemente preciso, estricto y armonioso, con las palabras más expresivas, puras y resonantes. Para conquistar lo bello, requeriría un arma hecha del acero más fuerte, más brillante, más afilado y endurecido, con un mango tachonado de diamantes.

¿De qué manera, entonces, este diligentísimo trabajador verbal, este incansable estudiante *des lettres*, este fanático buscador de la perfección literaria y ardiente admirador de Pushkin y Racine, acabó elaborando un tipo inesperado de novela caótica, en la que, junto a los principios más profundos de la filosofía, de la religión y de la sociedad, se han dispuesto en trozos aleatorios y burdos elementos de periódico, melodrama, crónica criminal y novela de bulvar⁴?

³ En francés: «¡Sobre todo que en vuestros escritos la lengua venerada / os sea siempre sagrada en vuestros más grandes excesos!». Cita procedente de *L'Art poétique* (1674), libro de Nicolas Boileau-Despréaux, poeta y crítico francés (1636-1711). (Nota del traductor).

⁴ La novela de bulvar (también literatura de bulvar) es un género de literatura de masas. Se refiere a narraciones sin valor artístico ni cultural, escritas y publicadas para el público general. Solían contener una intriga romántica, llena de efectos para el entretenimiento, melodrama, descripciones de crímenes y aventuras amorosas. (Nota del traductor).

II

Las condiciones del trabajo periodístico y las exigencias de una carrera literaria disminuyeron gradualmente la rigurosidad inexorable de aquella poética juvenil. En el proceso de impresión y publicación de sus primeras obras, Dostoievski tuvo que tomar en cuenta las opiniones e impresiones de quienes lo rodeaban, adaptarse conscientemente a los requisitos más flexibles del periodismo actual e incluso suavizar sin darse cuenta, siguiendo instrucciones, su rigurosa teoría de la creatividad. Como la mayoría de los grandes escritores, condenado desde las primeras líneas a ganar dinero con la pluma, él, sin embargo, sin perder de vista ni un minuto sus preciadas tareas creativas, comenzó a armonizar gradualmente su forma caprichosa de innovador solitario con el gusto predominante entre los lectores.

El principio escolar de la perfección clásica, elaborado sobre las teorías de la literatura y las memorias de escritor, retrocedió ante una nueva tesis imprevista, surgida a través del trabajo periodístico. De una temprana admiración de la perfección artística en los comienzos, pasa a un nuevo principio supremo del arte narrativo: el entretenimiento. Ahora, considera posible sacrificar todos los cánones de forma y las prescripciones clásicas de las academias en nombre de su tarea principal: asombrar, intrigar o aturdir al lector desde las primeras líneas, para que luego no se escape del poder de su historia hasta el final.

El narrador debe ser, ante todo, cautivante: éste es el nuevo axioma de Dostoievski, que suplanta los preceptos de sus primeras teorías. «Crear de manera talentosa significa, entonces, crear de manera cautivante», formula posteriormente la ley básica del arte literario, «porque el mejor libro, sea el que sea y trate de lo que trate, es el entretenido».

Con los años, la preocupación por el interés externo del relato se vuelve dominante en la técnica narrativa de Dostoievski. Cómo hacer que su presentación sea capaz de atrapar al lector más apático: ésa es la principal cuestión teórica, a la que su doctrina creativa se redujo casi por completo en el período posterior.

Pero esta preocupación por la fascinación de la presentación no deja de ocuparlo hasta el final. De buena gana Dostoievski dota a sus héroes de la capacidad de subyugar inmediatamente a sus oyentes. Stepán Trofímovich Verjovenski pronuncia tan solo la frase inicial de su discurso ante

una audiencia ruidosa y excitada, ávida de un escándalo a toda costa, e inmediatamente se apodera por completo de ella. «Todo el salón se quedó enmudeció al instante, todas las miradas se volvieron hacia él, algunas con miedo. No había nada que decir; sabía causar interés desde la primera palabra. A continuación, se asomaron algunas cabezas de detrás de las cortinas». Fetiukóvich comenzó a hablar después del discurso del fiscal, que había causado una impresión extraordinaria, y «todo estaba en silencio cuando se escucharon las primeras palabras del famoso orador, toda la sala clavó sus ojos en él». Otro de sus héroes comienza su historia en condiciones completamente diferentes, pero logra la misma acción. «Recuerdo –informa el «adolescente»– que logré de alguna manera comenzar a contar muy hábilmente. En un instante, se reveló una terrible curiosidad en sus rostros; uno de los oyentes me clavó la mirada».

En todo esto se puede sentir la preocupación constante del propio Dostoievski por causar interés desde la primera palabra y despertar de inmediato una «terrible curiosidad». Al comienzo de su carrera, se esfuerza por darle a sus relatos un «impresionante interés trágico», incluso quiere superar el «interés dumasiano» y, mucho más tarde, terminando *El idiota*, lamenta que el desenlace de la novela no sea lo suficientemente efectista.

Resulta interesante que, en sus diarios, junto al material literario y científico más serio, Dostoievski coloque historias de crímenes del estilo de la literatura de bulevar. Además, considera necesario adjuntarles notas editoriales impactantes. En uno de los números de *Vremia*⁵, se imprime una historia detallada del juicio de Lacenaire⁶ con el subtítulo «Sobre los casos criminales de Francia» y una nota detallada de naturaleza excitante. Como la mayoría de las notas editoriales de la revista, pertenece, presumiblemente, a la pluma de Dostoievski.

Pensamos que complacemos a los lectores, si de vez en cuando acogemos famosos procesos penales. Sin mencionar que son más fascinantes que cualquier novela, porque iluminan lados tan oscuros del alma humana que al arte no le gusta tocar y, si los toca, es solamente de paso, en forma de episodio, por no mencionar el hecho de que la lectura de tales procesos, nos parece, no dejará de ser útil para los lectores rusos. Creemos que, aparte del razonamiento teórico expuesto tan a menudo en nuestras revistas, el conocimiento de la aplicación práctica y visible de estas teorías en distintos procesos en Occidente tampoco sería inútil para nuestros lectores. Elegiremos los procesos más cautivantes. Damos fe de ello. En el proceso propuesto, el asunto trata

⁵ Es decir, *El Tiempo*, la revista literaria que Dostoievski fundó junto con su hermano Mijaíl y que tuvo una existencia muy breve (1861-1863). (Nota del traductor).

⁶ Pierre François Lacenaire (1803-1836) fue un poeta y asesino francés. (Nota del traductor).

sobre la personalidad fenomenal, misteriosa, terrible e interesante de un hombre. Los bajos instintos y la pusilanimidad ante la necesidad lo han convertido en un criminal y se atreve a presentarse como una víctima de su siglo. Y todo esto con una vanidad sin límites. Este es un tipo de vanidad llevado al grado máximo. El proceso se llevó a cabo con valentía e imparcialidad, transmitido con la precisión de un daguerrotipo, un dibujo fisiológico⁷.

Es un testimonio maravilloso. Resulta que la materia prima del registro textual de las sesiones judiciales tiene algunas ventajas significativas para el lector sobre el arte del novelista. Profundiza en la psicología de las pasiones oscuras, revela en la vida misma la presencia de personalidades «fenomenales, misteriosas, terribles e interesantes» y, lo más importante, es «más entretenida que cualquier novela». Aquí está la justificación teórica del dispositivo habitual de Dostoievski, quien hizo un uso muy amplio de ruidosos procesos en curso para la construcción de sus fábulas.

El requisito de ser entretenido respecto a cada material impreso sigue funcionando como su principio rector hasta el final. Ya unas semanas antes de su muerte, le aconseja a I. S. Aksákov⁸ «impresionar fuertemente y llamar la atención desde los primeros números» de su cuerpo ideológico: «Haga que *Rus* sea más diversa, más entretenida, cuanto más, mejor. De lo contrario, dirán: “inteligente, pero triste”, y no lo leerán». Este es el testamento básico de este viejo periodista que no olvidará jamás su preocupación editorial por un material impreso entretenido.

Esta preocupación por el interés, que dominó toda la actividad literaria de Dostoievski, fue la primera causa de la violación de su temprana teoría de la prosa. En ella también se mezclaron otras circunstancias.

En el proceso de escritura, Dostoievski llegó a la conclusión de que era necesario que el nuevo novelista se liberara de todos los incómodos cánones de la teoría clásica del arte. Al leer la literatura del romanticismo, quedó imbuido del deseo de la nueva escuela de una forma liberada y universal de la novela. La tarea de la encarnación universal y libre de la vida en toda su plenitud y diversidad iba obviamente en contra de los principios de Rafael de «rechazar» los tramas y filtrar cuidadosamente el material de la vida a través de las densas redes de una rigurosa normatividad

⁷ «El juicio de Lacenaire. Sobre los casos criminales de Francia», *Vremia* [El Tiempo] (1861), núm. 2 (apartado 2), pág. 1.

⁸ Iván Serguéievich Aksákov (1823-1886), literato y paneslavista ruso. (Nota del traductor).

literaria. A través de los últimos epígonos del romanticismo, que ya se habían acercado a las corrientes realistas que lo reemplazaban, a través de Hugo, Balzac, George Sand, Dostoievski aprendió todas las conveniencias de esta nueva forma de «novela libre», fragmentaria en construcción en una diversa composición de personajes, llena de episodios y catástrofes, en cuya continua colisión se revela una mayor oportunidad para el autor, sin enseñanzas ni divagaciones, de expresar la plenitud de sus ideas sobre el mundo, la vida y el hombre.

Este principio romántico de la libertad de forma en la novela coincidió con la principal necesidad creativa de Dostoievski en el período maduro de su actividad: el deseo de capturar y fijar todas las impresiones mundanas en su forma original, no integrarlas en un sistema, conservando detrás del reflejo de su curso toda la aleatoriedad, el desorden e incluso la confusión de su movimiento fragmentario en la realidad, todo esto propicio fuertemente la desintegración de los principios clásicos de su temprana doctrina.

Poco a poco fue elaborando técnicas creativas completamente nuevas. El deseo de claridad en los contornos, de perfeccionamiento en el acabado, de relieve en las formas y pureza de las líneas, fue reemplazado por un febril bosquejo de manchas coloridas, trazos de sombra de reflejos de luz, sin preocuparse por la gradualidad en las sombras y el detalle de la imagen. En esto se reflejó la necesidad fundamental de Dostoievski de revelar y reflejar la vida no en sus formas acabadas y establecidas, sino en sus formaciones siempre nacientes, cambiantes y en maduración.

En esta profunda insatisfacción con los viejos modelos y la inquieta búsqueda de nuevas formas, surgió ante Dostoievski una pregunta: ¿es posible utilizar con impunidad cualquier material cotidiano, introduciéndolo en la literatura sin procesamiento, piezas en bruto y grumos lentos, pero al mismo tiempo preservando el valor artístico de toda la obra?

A esta pregunta, Dostoievski dio una respuesta afirmativa incondicional y con ello resolvió inmediatamente su principal dificultad en la construcción de su novela.

III

Su composición se redujo enteramente a dos principios fundamentales: la trascendencia del concepto filosófico y lo fascinante de la intriga que lo envuelve.

El punto de partida en la novela de Dostoievski es una idea. Un diseño abstracto de carácter filosófico le sirve de eje sobre el que hilvana todos los numerosos, complejos e intrincados acontecimientos de la trama. El abigarramiento de la intriga le da al curso de la novela esa fuerza de movimiento e interés externo que es especialmente necesaria aquí en vista de la posición abstracta que domina toda la historia. El principal secreto de toda la composición radica en el deseo de recompensar al lector con una entretenida intriga externa por todos los tediosos esfuerzos por mantener su atención durante las páginas filosóficas.

Todas las novelas de Dostoievski se basan en este principio. Su semilla inicial radica en una idea abstracta de carácter moral-psicológico, religioso-filosófico o político-social, que es el núcleo de la novela, que unifica todos los acontecimientos de su trama. El problema del fracaso del superhombre en *Crimen y castigo*, la representación de una persona absolutamente hermosa en *El idiota*, la psicología de la imprudencia rusa en *El jugador*, la descomposición espiritual por causa de la acción revolucionaria en *Los demonios*, la desintegración y el carácter casual de la familia rusa en *El adolescente*, el camino de la purificación de la gran pecaminosidad en la inacabada *Los hermanos Karamázov*: aquí, en fórmulas simplificadas, están las ideas básicas que Dostoievski necesitaba en primer lugar para trabajar en la novela.

Una vez establecido este núcleo filosófico, Dostoievski despliega todo un torbellino de acontecimientos en torno a lo abstracto que lo ocupa, sin desdeñar ningún medio de entretenimiento de la literatura de boulevard.

Un caso de asesinato insólito en cuanto a su escenario u objetivos y todas las vicisitudes de un delicado duelo entre las autoridades investigadoras y el criminal real o presunto (*Crimen y castigo*, *Los hermanos Karamázov*), la actividad clandestina de conspiradores que perturban a toda la sociedad con sus asesinatos, incendios y escándalos (*Los demonios*), la lucha por un documento importante, complicada por todos los trucos del chantaje (*El adolescente*), la emoción del azar y la lucha en la mesa de apuestas (*El jugador*), los excesos de una pasión lúgubre, la lucha por una

mujer, las herencias millonarias, los asesinatos y la locura (*El idiota*): tales son los vivos recursos para aumentar el interés narrativo en todas las novelas de Dostoievski. Nunca se dejó intimidar por el sensacionalismo de bulevar de estas materias primas originales de la novela. Sabe que el bajo valor artístico de los episodios individuales, útiles para emocionar y mantener el interés de la lectura, se compensa con la profundidad de la idea principal y la vitalidad en el desarrollo de los personajes. Está seguro de que el interés de la idea filosófica de la novela y la profundidad del desarrollo psicológico evitarán que la trama caiga al nivel de un folletín sensacionalista y mantendrán la altura artística y significativa de toda la obra.

Y, de hecho, la composición de las novelas de Dostoievski, a pesar de toda su complejidad, conserva siempre la unidad de una impresión general. En ausencia de preocupaciones sobre la distribución uniforme del material, con esa amplia generosidad en episodios y temas secundarios contra los que Strájov prevenía al autor de *Crimen y castigo*, en las novelas de Dostoievski todas las ramificaciones de la historia invariablemente se reducen a su idea central principal y esta unidad de diseño interno le otorga la necesaria integridad al curso disperso de los acontecimientos.

Pero la necesidad de facilitar al lector la percepción del material filosófico lleva invariablemente a Dostoievski a esforzarse por diversificar constantemente el tema principal por todos los medios para animar la historia. En primer lugar, desarrolla intensamente diálogos que dramatizan y animan ideas filosóficas con las entonaciones vívidas de la voz humana y todas las fascinantes propiedades del discurso directo. También recurre a esos dispositivos de colisión de catástrofes y al cambio frecuente de héroes misteriosos o excéntricos que, en el ámbito de la construcción, elevan la novela de Dostoievski a uno de sus modelos originales, es decir, a la antigua novela de aventuras.

IV

Dostoievski tuvo diversos maestros literarios. Además de seguir la constelación de sus grandes maestros del panteón clásico universal, estudió su arte también según otros modelos. Toda una serie de escritores hoy olvidados, relegados de la atención de la posteridad y de las tradiciones literarias, figuraron entre sus lecturas preferidas.

Esas obras que convencionalmente designamos con el término general de «novela de aventuras» estuvieron relacionadas con diversos grupos literarios de la época fronteriza entre los siglos XVIII y XIX y las subsiguientes primeras décadas del siglo pasado. Esto incluye la escuela inglesa de terror, la novela-folletín francesa, con sus pretensiones de sermón social, y la novela histórica rusa de los años treinta. Pero en todas sus ramificaciones, este género literario conserva un rasgo principal: la abundancia de episodios y la multiplicidad de héroes, la acumulación de acontecimientos y la interminable complicación de la intriga, todo lo cual sirve como rasgo definitorio de una sólida novela de aventuras.

Dostoievski conoció y amó a estos lejanos representantes del *roman d'aventures* de los siglos anteriores. Admira a *Don Quijote*, que sigue siendo, a pesar de su tarea didáctica de lucha contra la literatura caballeresca, una típica novela de aventuras; conoce y aprecia mucho *Gil Blas*⁹, cuyo contenido completo se reduce a la presentación de innumerables eventos de entretenimiento. Pero los maestros directos de Dostoievski en la composición de la novela no fueron Cervantes o Lesage, sino toda una galaxia de representantes posteriores de la literatura «de aventuras».

Quizás sea la escuela inglesa de terror la que habría que colocar a la cabeza de la historia de la novela europea del siglo XIX, representada por los precursores directos del romanticismo: Ann Radcliffe, Lewis y Maturin¹⁰. Maestros posteriores de Dostoievski (como Hoffmann y Walter Scott, George Sand, Balzac y Hugo) extrajeron no pocas impresiones fuertes de la lectura de estos primeros psicólogos del terror y satanistas de la nueva literatura. Pero Dostoievski los conocía de manera directa.

Mucho antes que en Edgar Poe, quien tan fuerte impresión causó más tarde en Dostoievski, éste encontró ya en la época de sus lecturas de infancia los primeros esbozos de una psicología de tormentos en la antigua novela de aventuras. Y como fuera como fuese la manera en la que posteriormente trataría estas primitivas representaciones de terror, Ann Radcliffe y Maturin tuvieron su papel en el desarrollo de su gusto artístico.

⁹ También conocida como *La Historia de Gil Blas de Santillana* o *Aventuras de Gil Blas de Santillana* una novela picaresca de Alain-René Lesage, escrita entre 1715 y 1735. (Nota del traductor).

¹⁰ El nombre del último autor tiene varias interpretaciones en nuestra literatura; en nuestra lengua lo llamaron Matyuren, Matyurin, Metyurin, etc. Nos decidimos por la versión que estaba más cerca a la pronunciación inglesa [Maturin].

El honor de fundar la «escuela de terror» en la novela europea pertenece a una mujer. La novelista inglesa Ann Radcliffe, que escribió toda una serie de novelas fantásticas a fines del siglo XVIII, es considerada la predecesora inmediata de los «satanistas» posteriores: Lewis y Maturin. Los primeros románticos apreciaron mucho sus principales técnicas innovadoras: la imagen de todos los costados terribles y oscuros de la existencia, su excepcional pasión por describir crímenes, agonías, locuras, torturas y todo tipo de castigos. También los epígonos posteriores del romanticismo, quienes iniciaron la novela realista: Walter Scott, Hugo, Balzac, George Sand, continuaron apreciando a Ann Radcliffe como una fascinante narradora e inagotable inventora de situaciones complejas y entretenidas¹¹.

En nuestro país, la novela europea de aventuras gozó de gran popularidad a principios del siglo pasado. Así lo demuestran principalmente los catálogos de bibliotecas antiguas, esas cuidadas listas de libros, donde simples datos cifrados sobre el número de ediciones o la aparición simultánea de varias traducciones nos dicen mucho sobre los intereses del lector y los gustos literarios de épocas lejanas.

Gracias a ellos nos enteramos de que, entre 1794 y 1809, salieron traducciones de catorce novelas de Ducray-Duminil, de las cuales muchas llegaron a tres ediciones. Sabemos del interés de los lectores por Pigault-Lebrun o Lewis, que los traductores designan invariablemente con precisión ortográfica literal como Le-Brun o Lewis¹². Pero la señora Radcliffe goza de una popularidad especial. Sopikov enumera diez de sus novelas, es decir, todas las escritas por la novelista

¹¹ Se ha publicado recientemente en Francia un volumen especial dedicado a las «novelas de terror». Es una tesis de la Sorbona de Alice M. Killen «Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Ann Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840», París, 1921. La autora adjudica el origen de la novela «aterradora», «gótica» o «negra» a mediados del siglo XVIII, cuando aparecieron las obras de Smollett *Las aventuras de Fernando, conde de Fez* (1753) y la novela anónima *Longsword, conde de Salisbury* (1762). La fecha final del nacimiento de la nueva especie debe considerarse 1704, cuando Horace Walpole publica su *El castillo de Otranto*. El género está claramente definido en *El viejo barón inglés* de Clara Reeve y en la creación de una escuela por parte de Ann Radcliffe y Lewis. Hacia la década de los 90 del siglo XVIII, «la novela de terror» experimenta la época de su florecimiento. La explicación de los horrores misteriosos por medio de visiones y sueños debe considerarse un procedimiento característico de todos los representantes de la tendencia. «Luego de Clara Reeve, Ann Radcliffe y de casi todos los novelistas de este género, los sueños ocupan un lugar muy importante. Las grandes desgracias, los crímenes pasados o futuros a menudo se revelan en un sueño terrible o triste. Las premoniciones de peligro asustan no menos que el peligro inminente. En particular, Lewis crea efectos asombrosos con la ayuda de pesadillas, llenando la conciencia de alguien que es advertido de un peligro amenazante de esta manera con oscuros presentimientos».

¹² La aclaración tiene que ver con el hecho de que en Rusia se transcriben las voces extranjeras fonéticamente y no siguiendo la grafía de la lengua de origen. Grossman anota aquí primero la forma fonética usual en Rusia (Pigó-Lebren y Liuis) y a continuación alude a la transcripción literal por parte de los traductores: Le-Brun y Lewis. (Nota del traductor).

inglesa, y la mayoría de ellas pasaron por varias ediciones. Bajo uno de los números que mencionan a *El monje* (San Petersburgo, 1802), el diligente bibliógrafo anota entre corchetes: «Se sabe que el autor de este libro es Lewis; pero para mayor consumo se publicó en ruso bajo el nombre de Radcliffe».

Este fue, aparentemente, el medio más confiable de asegurarse de que el libro tuviera mucho éxito. «¡Oh, señora¹³ Radcliffe! —exclama el príncipe Shálikov en su texto «Frutos de los sentimientos libres»—, ¿por qué no tengo tu don divino? ¿Por qué agradables y encantadores caminos llevarías tú al lector al descubrimiento de lo que vio y escuchó mi heroína?». Y más adelante en su historia, este viejo novelista no deja nunca de admirar el «pincel mágico de la incomparable señora Radcliffe».

Aparentemente, se trataba de un entusiasmo generalizado. Al describir los gustos de los lectores a principios del siglo XIX, un autor de memorias señala:

«...Nadie gozó de tanta fama como la Sra. Radcliffe. *Terror y sentimentalidad*: ésos eran, en definitiva, los dos tipos de lecturas que más agradaban al gusto del público. La lectura de este tipo acabó por reemplazar a los libros anteriores...». Según los testimonios de este testigo, en las portadas de las traducciones rusas de Radcliffe, el epíteto «famosa» estaba impreso junto a su apellido.

Las revistas rusas continúan dando a Ann Radcliffe las mismas notas laudatorias también en la era posterior. *El Hijo de la Patria*¹⁴ cita una reseña autorizada de un novelista popular: «La Sra. Radcliffe», escribía Walter Scott, «desarmó a la crítica y su fama aumentó aún más luego de ver la luz su publicación *Los misterios de Udolfo*. El título por sí solo sirvió como señuelo y el público se abalanzó ávidamente sobre este libro. En numerosas familias, los volúmenes de esta novela pasaban de mano en mano; los lectores impacientes se los arrebatában unos a otros y las quejas generalizadas por las interrupciones en los asuntos necesarios, provocadas por este libro, sirvieron como tributo común dedicado al genio de la autora»¹⁵. Muchos de los primeros lectores

¹³ En el texto original, la palabra es «мистрисс» como una transliteración de la palabra inglesa «mistress», una forma arcaica de «señora». (Nota del traductor).

¹⁴ En ruso: «*Сын отечества*», revista literaria que se publicó en San Petersburgo de 1812 a 1852. (Nota del traductor).

¹⁵ Sopikov: «Ensayo de la bibliografía rusa», II, págs. 123-123; IV, págs. 171-175. P. Shálikov: «El fruto de sentimientos libres». III, págs. 10-11. Citado en V. V. Sipovski «Ensayos de la historia de la novela rusa», volumen

de esta literatura de terror inglesa mantuvieron su simpatía por ella durante mucho tiempo. Tales conocedores de la última literatura europea como Druzhinin o Apollón Grigóriev, en la era de la destrucción del romanticismo, continuaron admirando a estos predecesores pertenecientes al movimiento saliente. Así que, ya en 1849, Druzhinin decidió protestar contra el majestuoso desprecio con el que muchos escritores modernos miraban hacia las historias terribles y fantásticas:

Se puede no creer lo increíble y con avidez, con el corazón tembloroso, leer un cuento de Hoffmann o la historia de Maturin; sin miedo a parecer ridículo, les confieso a todos que hasta hace poco releí con completo placer la única novela exitosa de señora Radcliffe, las célebres *Visiones del castillo de los Pirineos*. Los escritos de Radcliffe siguen siendo muy bien recibidos en Inglaterra y George Sand se adueñó muy bien del estilo de la escritora inglesa en varios capítulos de *Consuelo*. Sólo en nombre de la justicia habría que decir que la descripción de la señora Radcliffe de castillos abandonados, mazmorras y fenómenos terribles resultó mucho más aguda y llamativa. Ese tipo de escenas y descripciones fueron la especialidad de la autora de *Los misterios de Udolfo*.¹⁶

Druzhinin finaliza con un deseo de reimpresión de las novelas de Maturin y Radcliffe con reseñas críticas de los espíritus afines de Lewis y Hoffmann, garantizando a los editores la rápida distribución de sus libros y destacando su gran beneficio para los lectores.

Al recordar las lecturas de su infancia, Apollón Grigóriev se detiene con particular calidez en la «influencia mágica» de Ann Radcliffe. Nota el colorido completamente rembrandtiano de sus descripciones, «la percepción intuitiva de la vida de las sombras, fantasmas y espectros», «el ser sensible a las pasiones sombrías y bestiales»...¹⁷ ¡Qué escuela familiar y cercana a sus gustos encontró aquí Dostoievski!

Las novelas de Radcliffe fueron de sus primeras impresiones literarias. En su más tierna infancia, aún sin saber leer, escuchaba en las largas noches de invierno, boquiabierto y muriendo de placer y horror, mientras sus padres le leían las interminables novelas de Radcliffe para hacerlo

1, núm. I, San Petersburgo, 1909, págs. 17-19. I. A. Dmítriev: «Pequeñeces desde la reserva de mi memoria». Moscú, 1869, págs. 47-48. «Hijo de la Patria», 1826, 105, pág. 141, ver P. K. Kozmin: «Sobre la literatura traducida y original de finales del XVIII y principios del siglo XIX en relación con la poesía de V. A. Zhukovsky», San Petersburgo, 1904, pág. 5.

¹⁶ «Carta de un abonado no residente» [*Письмо иногороднего подписчика*], abril de 1869. Obras de Druzhinin, volumen VI, págs. 112-113.

¹⁷ Ap. Grigóriev: «Mis andanzas literarias y morales» [*Мои литературные и нравственные скитальчества*]. *La Época* [*Эпоха*], mayo de 1864, pág. 150.

dormir, a causa de las cuales él deliraba después en fiebre. En 1861, le escribe a Polonski: «Cuántas veces he soñado con visitar Italia desde la infancia. Desde las novelas de *Ratcliffe* [sic], que leí durante ocho años más, varios Alphoneses, Katarinas y Lucías se me han metido en la cabeza...». Este es un testimonio importante. Las impresiones literarias de la primera infancia nunca se olvidan. Posteriormente, en *La aldea Stepánchikovo*, Dostoievski hace a uno de sus héroes un erudito en las novelas de Radcliffe. Aún en las últimas páginas de su última novela, cincuenta años después, vuelve a recordar a la novelista inglesa. Para caracterizar el romanticismo fantástico de las aventuras, pone en boca de Fetiukóvich una exclamación sobre los sótanos del castillo de Udolfo¹⁸.

La trama de *Los misterios de Udolfo* es la típica de la literatura de aventuras. Es la historia de una pobre huérfana que es puesta al cuidado de una tía feroz y separada de su amado. El misterioso marido de su tutora resulta ser un ladrón que ha construido su nido de depredador en el apartado castillo de Udolfo, entre las montañas de los Apeninos. Aquí, mediante un trato tiránico, lleva a su esposa a la muerte y a su pupila a una huida desesperada de este lugar maldito de horrores inauditos. Los interminables vagabundeos y desventuras de la fugitiva en busca de su prometido desaparecido son el contenido principal de la narración posterior y el encuentro con el amante perdido, el matrimonio y el comienzo de la felicidad familiar completan esta epopeya de misteriosos y terribles incidentes. Y si, por boca de Fetiukóvich, Dostoievski, en su última novela, se burla con ironía y buen humor de la fantástica inventora de los misterios de Udolfo, hubo un tiempo en que él, como Apollón Grigóriev, apreciaba mucho el sabor rembrandtiano de sus descripciones y reaccionaba fervorosamente a su «nervioso olfato» sobre la vida de las sombras, fantasmas y apariciones.

V

A principios de siglo, la fama de Ann Radcliffe fue compartida por Maturin, el autor de la novela más popular de la época, *Melmoth, el errabundo* («Melmoth, the Wanderer»)¹⁹. Este pastor irlandés fue uno de los escritores favoritos de varios mentores literarios de Dostoievski: Walter Scott,

¹⁸ *Los misterios del Castillo de Udolfo* [The Mysteries of Udolpho] L., 1794, es una de las novelas más populares de Radcliffe. Entre los escritores rusos, N. S. Leskov también era aficionado a la novelista.

¹⁹ En *Biblioteca para la lectura* de principios de los años 30, se publicó una reseña de una revista inglesa sobre las primeras novelas de Víctor Hugo que se comparaban con las obras de Maturin. En el artículo traducido del *Edinburg Rewiev* «Sobre la literatura francesa actual» se decía, entre otras cosas, que: «Al igual que nuestro inglés Maturin, él [Hugo] en su Han de Islandia ha agotado y sobreagotado todos los horrores de Escandinavia. Su *Bug-Jargal*, una

quien apreció la terrible fantasía de este «Ariosto del crimen»²⁰; Hoffmann, que lo menciona en *Los elixires del diablo*; Hugo, que salpica sus primeras novelas de epígrafes de Maturin; Balzac, quien lo reconoció como el más alto genio moderno, digno de estar a la par de Molière y Goethe. Entre nosotros, Pushkin apreció mucho al autor de *Melmoth* e incluso lo puso junto a Byron:

Las fábulas de la musa británica
perturban el sueño de la niña,
y ahora sus ídolos son
o el Vampiro pensativo,
o Melmoth, el vagabundo sombrío...

En una nota a esta estrofa de *Evgueni Oneguin*, Pushkin escribe: «Melmoth es una obra genial de Maturin». Hacia el final de la novela, este héroe figura entre las nuevas máscaras de Oneguin, quien, quizás, aparecerá ante los lectores en la última parte de la obra como «Melmoth, cosmopolita, patriota»²¹.

La famosa novela de Maturin *Melmoth the Wanderer [Melmoth, el errabundo]* se publicó en Dublín en 1820. Es el tema de *Fausto*, desarrollado en el espíritu de una novela de aventuras. Uno de los primeros Melmoth, contemporáneo de Cromwell, abandonó Irlanda, donde estaba asentada su familia, y durante mucho tiempo vivió en el continente, practicando la magia, la astrología y la hechicería. Al principio estuvo poseído por el «gran pecado angelical» de orgullo mental y posteriormente se sometió por completo al poder ilimitado del conocimiento prohibido. Teniendo en su conciencia el peso de este primer pecado mortal, decide por todos los medios retrasar la hora de su muerte y del juicio de ultratumba. Apalabra al diablo para que le regale siglos de vida con la condición de conseguirle almas humanas a traición de vez en cuando. Por el bien de su propia salvación, Melmoth debe aumentar de todas las formas posibles los pecados y crímenes sobre la

historia de la época de los disturbios de Santo Domingo, es excesivamente increíble... La única creación perfecta de Víctor Hugo es sin duda *El último día de un condenado a muerte*, etc. (*Biblioteca para la lectura*, 1834, parte I, «Literatura extranjera», págs. 67-80). En otro número, la misma revista da la siguiente fórmula para la obra de Maturin: «El horror era su gracia y con una frialdad inhumana amaba desenterrar los secretos más profundos del corazón» (*Biblioteca para la lectura*, 1834, vol. VII, «Crónica Literaria», pág. 22).

²⁰ Referencia a Ludovico Ariosto, poeta italiano del Renacimiento, autor del poema *Orlando Furioso*. (Nota del traductor).

²¹ *Eugenio Oneguin*, cap. III, estrofa III, cap. VIII, estrofa VIII.

Tierra para preparar a su contraparte infernal esos sacrificios humanos, a cuyo costo se le concederá un aplazamiento de su castigo. Establece para sí mismo un código despiadado de la mayor hostilidad hacia todos aquellos cuyos pecados podrían mitigar su destino y en sus andanzas no deja de aplicar la ley de «transferencia del sufrimiento», esto es, en sus palabras, una alquimia sutil y sublime, «capaz de transformar el crimen ajeno en oro puro de la propia redención».

Después de su pacto con el diablo, la existencia de Melmoth se convierte en un incesante deambular por el mayor sufrimiento, en busca de aquellos mártires exhaustos que aceptarían las condiciones del pacto del diablo para liberarse de las insoportables torturas del presente.

Él tiente toda clase de afligidos: una persona sana que ha terminado en un manicomio, prisioneros encarcelados en las cárceles de la Inquisición, mendigos que están dispuestos a estrangular a sus hijos para salvarlos del tormento del hambre. Aparece invariablemente en el lecho de muerte de los miembros de su familia, cuando sus vicios y pecados convierten su agonía en la más dolorosa tortura de anticipación del castigo venidero. Una colección de sufrimientos inauditos se mantiene como el hilo conductor de la historia y los seis volúmenes de *Melmoth the Wanderer*, en toda su extensión, son una epopeya continua de horrores y tormentos.

Pero, detrás de todas las carencias de la novela, saltan a la vista aquellas virtudes que podrían suscitar la admiración de entendidos como Pushkin o Balzac, quienes incluso reconocieron la genialidad de Maturin. Una asombrosa profusión de imaginación y una inagotable inventiva para enriquecer la trama principal con entretenidos episodios secundarios, agudizando el interés, la fascinación excitante, una variedad de personajes y roles y, finalmente, el alcance de la idea principal y una abundancia de ideas fuertes y notables, sin duda, acercando a Melmoth a figuras universales como Manfred o el demonio de Lérmontov (ver el episodio con Immalee): todo esto realmente revela en Maturin un don creativo de notable calibre.

La riquísima psicología del tormento, desarrollada en la novela, está particularmente cerca del estilo artístico de Dostoievski.

En uno de los capítulos de la novela, Melmoth, ante un hombre sano internado por azar en un manicomio, recluso allí por las disputas de unos familiares, traza la perspectiva de una lenta pérdida de la razón que le aguardaría a causa de la preocupante permanencia entre los dementes.

Despliega ante él un cuadro completo de este inevitable crecimiento de la locura desde el sinsentido y terrible vacío de su existencia entre los gritos y lamentos de los desquiciados, le predice el surgimiento de una involuntaria necesidad de apoyarse en el delirio de los locos para deshacerse de sus propios pensamientos, luego una terrible duda sobre el estado de salud de su mente, finalmente, un atormentador deseo de sumergirse en la locura lo antes posible para deshacerse de la conciencia asesina de su lento morir espiritual. Melmoth termina esta página magistralmente escrita de tortura psicológica comparando ese estado de una persona normal en un ambiente de locura con el sentimiento de esos valentones que se ciernen sobre el abismo, que al final se disponen a lanzarse a él para librarse del vértigo insoportable.

Grigoróvich dice que el joven Dostoievski apreciaba mucho a Maturin y leía sus novelas. Este testimonio, sin embargo, requiere una salvedad. Resulta que Dostoievski recomendó calurosamente a sus camaradas, junto con los libros de Hoffmann, *Confesiones de un inglés comedor de opio*.

Para nosotros, este libro salió bajo el nombre de Maturin²². Los editores rusos usaron en este caso un truco que era popular en ese momento: asignar un libro de un autor poco conocido el nombre de otro escritor popular. Ya hemos visto que el nombre de Ann Radcliffe se exhibió libremente en las obras de otros novelistas «para su mayor consumo en ruso». No es de extrañar, por tanto, que el «relato anónimo» *Confesiones de un inglés comedor de opio* fuera atribuido en nuestro país a la pluma del popular Maturin. En realidad, pertenecía a Thomas De Quincey²³.

Este autor de relatos criminales y tratados filosóficos, de los que especialmente fue famoso su estudio *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, influyó más tarde en Musset, Baudelaire y Wilde. Por lo general, se lo aproxima a maestros de primera clase del cuento fantástico y terrible: Hoffmann, Poe, Gérard de Nerval. Estos nombres prueban suficientemente lo que podría atraer a Dostoievski en este «asombroso escritor de ciencia ficción», según definición de un crítico de *La Abeja del Norte*²⁴.

²² *Confesiones de un inglés comedor de opio*, obra de Maturin, autor de *Melmoth*, San Petersburgo, 1834.

²³ Véase M. P. Alekseev: «F. M. Dostoievski y el libro de De Quincey», *Escritos científicos de la Escuela de Altos Estudios de Odessa*, 1922, volumen II, págs. 97-102.

²⁴ En ruso: «Северная пчела», fue una revista política y literaria que se publicó en San Petersburgo entre 1825 y 1864. (Nota del traductor).

Por lo tanto, no es asombroso que Dostoievski recomendara con tanto ardor la lectura de las *Confesiones de un inglés comedor de opio*. En este «libro de contenido sombrío» hay sin duda notas afines a los temas predominantes de su futura producción.

Ya en el prefacio de la *Confesión* se percibe el tono característico. El autor ofrece al lector el caso más entretenido de toda su vida, pero advierte que desplegará ante él un terrible cuadro del sufrimiento humano, la pobreza, los crímenes y la lucha de poderosas pasiones. Sin embargo, promete explicar al final del libro el propósito moral de su historia.

Comienza una epopeya de aventuras extraordinarias: una fuga, severos padecimientos de hambre, estar en una casa grande y vacía, esperar a un asesino, complejas transacciones de dinero con usureros, peleas y secuestros: todo esto es sólo un lienzo para describir «el grado extremo del sufrimiento y la humillación de la naturaleza humana». Acaso Dostoievski se acordó de alguna de estas páginas cuando escribía *Humillados y ofendidos*: la descripción de una casa oscura, fría y vacía, en la que se han refugiado un hombre pobre que está muriéndose de hambre y una niña abandonada.

Pero el interés principal del libro es una notable descripción del efecto del opio. Maturin lo describe como un placer importante y solemne, como un momento de revelación interior, como una extraordinaria maduración y un fortalecimiento de las más altas y puras habilidades espirituales. Todo esto recuerda mucho a un aura epiléptica. No en vano el autor de la *Confesión* atestigua que estaba perturbado por terribles sueños y que una *extraña enfermedad* se abría en él.

En las descripciones del opiómano se escuchan las confesiones de un epiléptico.

En ellas emergen cuadros de dicha suprema, de éxtasis sin límites, de dulce placer, cuando parece que uno flota en un lago «inmenso y tranquilo» o las mujeres se inclinan sobre uno, embriagadas de amor, dicha y vino. Y allí, «el ángel [te] seca las lágrimas, devuelve al corazón la alegría perdida hasta que un nuevo impulso de voluptuosidad se precipita en un ataque de horror»...

Aún más notable, aún más cercana a Dostoievski, es la transformación del sentido del espacio y del tiempo de la que habla Maturin:

La sensación del espacio y, posteriormente, del tiempo, aumentó enormemente... A veces me parecía que había vivido sesenta o cien años en una noche. Una vez mi sueño duró varios miles de años y a veces iba más allá de todo lo que las personas podían recordar. Cada rito, cada amenaza, cada castigo, iba acompañado de una idea de la eternidad que casi me robaba la cordura.

Esta peculiar *Confesión*, que impresionó a Musset, Baudelaire y Wilde, respondía a las necesidades artísticas del joven Dostoievski. La impresión de este librito permaneció en su memoria durante mucho tiempo. Las confesiones de un opiómano dejaron en su desarrollo artístico la misma huella que los horrores de Ann Radcliffe.

Estos precursores del romanticismo, admirados mucho más tarde por sus descendientes lejanos, Baudelaire y Poe, figuraban entre los libros favoritos del Dostoievski adolescente. De sus páginas, pudo aprender que ya en la clara época de Voltaire y Derzhavin se había visto alterado el antiguo equilibrio por los primeros intentos de la nueva literatura de describir la misteriosa atracción de la conciencia humana hacia el mundo de lo enfermizo y lo milagroso.

VI

Más allá de la novela de aventuras inglesa, Dostoievski encontró bastantes ejemplos de ese mismo tipo en su querida literatura francesa. La novela de aventuras francesa introduce algunos elementos nuevos en la epopeya de terror de los autores ingleses. Pone en primer plano los dramas judiciales y reproduce en detalle las instituciones de los tribunales penales, introduciendo, en una descripción precisa del juicio, toda una serie de incidentes fantásticos. Con la tendencia habitual de la literatura francesa a las antítesis vívidas, se esfuerza por desarrollar constantemente la trama en dos planos paralelos: la vida en los barrios bajos y en la alta sociedad. Mientras que simplifica y tergiversa algunas ideas de la escuela romántica que ya estaban en el aire, la novela-folletín francesa, mucho antes de Hugo, desarrolla las uniones de antípodas, como la belleza de la deformidad, la dignidad del trabajo forzado o la castidad de la prostitución. Más aún, muestra en toda su plenitud ese culto puramente romántico al vicio, al pecado y al crimen, que es lo que más estimula en el lector el interés por la historia.

En esta eterna preocupación por el cuidado exterior de la narración, los franceses creadores de la novela folletinesca fueron muy habilidosos para darle a su decurso un agudo interés dramático, intercalando la presentación de cada catástrofe con diálogos vivos, animados e intrigantes,

interrumpiendo hábilmente capítulos en el momento de mayor tensión de la trama y comunicando a todo el curso de acción un movimiento rápido e ininterrumpido. Tal es, al menos, la novela-folletín, en lo que concierne a sus dos principales representantes: Frédéric Soulié y Eugène Sue. Ambos eran bien conocidos por Dostoievski.

Estos representantes de la novela de bulevar en la Francia de ese entonces (Eugène Sue, Frédéric Soulié y Paul de Kock) eran también los favoritos de los lectores rusos de los años 30 y 40, así como los satanistas ingleses. Se los leía, en nuestras tierras, junto con Balzac, George Sand y Dumas. Mientras los altos sectores de la *intelligentsia* de entonces se adentraban en las seductoras perspectivas de la filosofía alemana, las masas de lectores se abalanzaban sobre los encantos fascinantes de la novela francesa. Mientras los Bakunin y los Stankévich se alimentaban hasta la saciedad con Hegel y Schelling, la juventud mundana y hasta las damas provincianas leían con avidez las aventuras de los barrios bajos parisinos de esta literatura de bulevar. Todos los futuros clásicos de la novela rusa fueron aficionados a esta literatura de aventuras en su juventud.

«En ese momento empezó a aparecer *Montecristo* y algunos *Misterios* [...] y yo leía las novelas de Sue, de Dumas y de Paul de Kock», cuenta Tolstoi en *Juventud*. Goncharov, junto a George Sand y Balzac, lee en sus años de juventud a todos los representantes de la novela de aventuras, encabezados por Ann Radcliffe, Eugène Sue, Frédéric Soulié. La pasión de Goncharov por Sue es tan grande que su primera obra literaria es una traducción parcial de *Atar Gull*, publicada en *Telescopio* de 1842.

Son similares los testimonios de Turguéniev y del filósofo-pensador autor de *Noches rusas*. En *Nido de nobles*, Varvara Petrovna lee a Balzac, Eugène Sue y Paul de Kock, mientras que una de las heroínas de Odóievski admite su adicción a los nuevos novelistas franceses: Balzac, Eugène Sue, Frédéric Soulié y George Sand. El propio Odóievski reconoce que las *Mémoires du Diable* de Soulié son un libro notable.

La opinión del primer crítico literario ruso vino a confirmar estas pasiones lectoras. Belinski, sabedor fundamentalmente de que el deber del crítico es seguir los gustos literarios de la multitud, sucumbió, en este caso, a su estado de ánimo y, tras algunas vacilaciones, reconoció a

Paul de Kock como una de las luminarias más sobresalientes de la literatura francesa moderna, y a Eugène Sue como un gran talento humano²⁵.

No es extraño que Dostoievski, con su ávida impresionabilidad literaria, no quedara fuera de esta pasión general.

En los inicios de su actividad literaria, cuando soñaba con traducir a los clásicos mundiales, Dostoievski, junto con Balzac y Schiller, planeaba traducir a Eugène Sue. Los últimos libros del novelista francés, inusitadamente popular en los años 40, fueron arrebatados a Dostoievski durante una requisita en 1847. Mayor aún era su admiración por el predecesor inmediato y maestro de Eugène Sue, el creador de la novela folletín, Frédéric Soulié. Este nombre fue muy popular entre la juventud literaria de los años 40. Mijaíl Longuínov, en su *Hoja de memorias*, habla de la algarabía que reinaba en el excitado humor de los trabajadores pertenecientes al joven diario *El Contemporáneo*: «Parodias, epístolas, poemas y todo tipo de travesuras literarias conformaban toda una literatura manuscrita. Alguien sugirió atar todos nuestros *imbroglio* con el hilo de una novela larga, a la manera de las *Mémoires du Diable* o *Confession générale* de Frédéric Soulié».

Grigoróvich cuenta que poco después de dejar la escuela de ingeniería, Dostoievski «se hizo muy adicto a las novelas de Frédéric Soulié y admiraba especialmente sus *Notas del demonio*. Esta novela fantástica (*Les mémoires du Diable*), escrita en el espíritu de *El diablo cojo* de Lesage, es notable porque ya en sus primeras páginas da un manifiesto teórico detallado de la creatividad de la literatura de bulevar. Dostoievski, que admiraba las *Notas del demonio*, debe haber recordado bien esas palabras. Posteriormente, cuando introdujo en sus novelas los efectos más primitivos y sorprendentes de los espectáculos populares, a menudo sólo estaba siguiendo los ingeniosos preceptos del padre de la novela de bulevar y se basaba por completo en la experiencia de su autoridad.

«Oh, jóvenes –se dirige Soulié a los autores novatos–, soñabais sólo con la obra sublime de los genios, con el canto puro y sagrado de las voces más bellas del mundo, con una revelación

²⁵ Referencias bibliográficas:

L. N. Tolstoi: *Obras* de 1903, vol. I, pág. 319.

P. N. Sakulin: *De la historia del idealismo ruso*, Libro 15.

F. Odoievski: *Obras*, Moscú, 1913, vol. II, págs. 123 y 373.

Belinski: *Obras* (edición de S. A. Vengerov), vol. III, pág. 430.

Goncharov: *Segunda autobiografía. Primera autobiografía* [...] 1911, CXLVIII, vol. X, pág. 37.

sincera y profunda de la verdad. Os equivocabais, jóvenes, errabais gravemente. Cuando le pedís al público que preste atención a vuestros discursos sinceros y hermosos, veis cómo se apresura a escuchar los relatos groseros de los autores más triviales y las noticias impactantes de las páginas criminales. Veis cómo aquel viejo libertino se burla de la virginidad de tu musa y comienza a gritarle: “¡Vamos, ramera, vete al infierno o mantenme ocupado! Necesito afrodisíacos fuertes para revivir la impresionabilidad embotada”. “Escucha, le dice ahora el lector al autor, ¿tienes guardados incestos salvajes y traiciones monstruosas, asombrosas orgías de crímenes y pasiones, incómodas hasta para ser narradas? Si no, cállate ahora y vete a arrastrar tus días en la pobreza y el anonimato”. ¿Escucháis esto, jóvenes? Pobreza y anonimato, ¿no es esto lo que buscáis! ¿Qué haréis? Tomaréis una pluma, una hoja de papel y escribiréis en ella un encabezado: *Memorias del Diablo...*»

Esa fue una de las lecciones que la novela francesa moderna le dejó al joven Dostoievski. En la época de formación de su estilo literario, entre sus libros favoritos estaba esta novela, enteramente dedicada a representar los más oscuros horrores y desgracias, robos, falsificaciones, incesto y asesinatos. Y la impresión que le produjo fue tan fuerte que incluso en la última novela de Dostoievski todavía se pueden captar sus ecos. El diablo de Iván Karamázov, por momentos, está sin duda diseñado al estilo del demonio de Soulié. El tono general de conversación de ambos demonios es el mismo. El diablo de las *Memorias* parodia la Biblia, citando a Diderot y Juvenal, Madame de Staël, Malebranche y Voltaire. Con una calma burlona y un ligero aburrimiento, se mofa del mundo, de las personas, de su interlocutor y de sí mismo, haciendo malabares con hechos conocidos para mostrar de repente una extraña seriedad, a veces incluso una inspiración triste, para luego volver a la ironía fastidiosa²⁶.

El discípulo directo de Frédéric Soulié, Eugène Sue, alcanzó el mayor virtuosismo en este género literario. En sus novelas había bastantes aspectos que deben haber interesado a Dostoievski en gran manera. Estos son, en primer lugar, el eterno tema de la miseria de las grandes ciudades; luego, la tradicional mezcla romántica de fantasía y realidad, que en *El judío errante* se manifiesta

²⁶ Aquí está uno de los ejemplos característicos de sus diálogos: «¿Has leído alguna vez a Molière? – ¡Satanás, estás abusando de mi paciencia! – Pero aun así, ¿has leído alguna vez a Molière? – Sí, lo he leído, leído y releído. – Pues si lo has leído, leído y releído, ¿te has dado cuenta alguna vez en que este poeta juguetón tuvo el pensamiento más serio de toda su época? ¿Te has dado cuenta de que este escritor, que hablaba de todo en términos tan crudos, era el alma más casta de su tiempo? ¿Te has dado cuenta de que este gracioso burlón tiene el corazón más triste de su siglo?».

en la extraña intención de situar las imágenes resucitadas de Salomé y Asuero en la Europa del siglo XIX.

Hay toda una serie de otros rasgos e intenciones de Sue que encontramos más adelante en los relatos y novelas de Dostoievski. La crítica aguda al catolicismo y la polémica con los jesuitas, la apoteosis de Napoleón, las imágenes de las orgías nocturnas de los trabajadores metropolitanos, la justificación de cualquier crimen como producto inevitable de las desigualdades sociales, son las tendencias fundamentales de las novelas de Sue. Entre sus protagonistas encontramos a una madrastra mendiga que envía a su hijastra de 16 años a vender su cuerpo (Madeleine y la Loba), convictos fugitivos capaces de blasfemia monstruosas (el Churiador), prostitutas heroicamente nobles (la Guillabaora), marqueses epilépticos (Harville), condes que cometen falsificaciones (Saint-Rémy) y voluptuosos decrepitos que mueren en convulsiones de lujuria senil (el notario Ferrand). ¿Acaso es necesario recordar en paralelo imágenes similares de Dostoievski? Katerina Ivánovna, enviando a su hijastra Sonia a la pesca callejera, Fedka Kátorzhny, Nastasia Filíppovna y su príncipe epiléptico, el viejo Karamázov o los príncipes Valkovski y Sokolski, quienes cometen todo tipo de crímenes y falsificaciones

Pero lo que particularmente debe haber atraído al autor de *Pobres gentes* son las tendencias cuasi-sociales de esta literatura. Al popularizar las ideas peregrinas de Fourier, Saint-Simon y Owen, Eugène Sue reclamó para siempre el título de tribuno público y reformador social. Llegó a alcanzar este reconocimiento mucho más allá de las fronteras de Francia²⁷. Si revistas como *Démocratie pacifique* hablaban de Eugène Sue como de un ferviente defensor de las ideas democráticas, un novedoso legislador y un digno sucesor de J. J. Rousseau, ¿es sorprendente que, en nuestro país, Belinski confundiera las epopeyas de bulevar de este hábil narrador con experimentos serios de novela social y que el exaltado joven Dostoievski decidiera traducir *Matilda* de Sue junto con *Eugénie Grandet* de Balzac?

²⁷ En un artículo sobre Eugène Sue, Valerian Máikov, resaltando todas las deficiencias del novelista francés y una notable disminución de talento en sus últimas obras, da una curiosa descripción de sus *Misterios de París*: «El autor de *La salamandra* se impuso la tarea de pintar en un amplio lienzo todo el abismo de desgracias que pesan sobre la clase de los pobres, *desamparados ante la ley, menores*, privados de educación, débiles de espíritu, enfermos, *toda una innumerable comunidad sufriente*. París le ha entregado un rico material».

Esto, en todo caso, no pasará sin pena para él. *Humillados y ofendidos*, *Crimen y castigo* e incluso *Los demonios* todavía están pintados, en algunos pasajes, en los tonos de *Los misterios de París*²⁸.

VII

Inusualmente cerca de esta antigua literatura de aventuras se encontraba también la novela histórica, fundada por la escuela romántica. Sus mayores representantes, Walter Scott y Hugo, eran fervientes admiradores de la literatura de aventuras. Uno de los primeros novelistas históricos rusos, Zagoskin, creció con Ann Radcliffe.

En este sentido, además del conocimiento directo de los autores de *Los misterios de Udolfo* o de las fantásticas *Confesiones*, Dostoievski continuó educándose en su escuela, leyendo *Ivanhoe*, *Notre Dame de París* e incluso *Yuri Miloslavski*. La novela histórica, que sustituyó a la literatura de aventuras, continuó desarrollando en la misma dirección los métodos de su técnica narrativa.

En sus primeros años, Dostoievski valoraba mucho a Walter Scott. Lo leyó en el primer internado en el que estuvo y luego hizo que sus primeras heroínas, Nástenka en *Noches blancas* y Niétotchka Nezvánova, fueran lectoras del autor de *Ivanhoe*.

Estas pasiones son comprensibles. En el novelista escocés había bastantes cualidades que deben haber despertado fuertes simpatías en Dostoievski.

Dichas cualidades incluyen, en primer lugar, el misticismo medieval de Walter Scott, su creencia en lo milagroso, sus misteriosas historias sobre los fenómenos de la «segunda visión», toda la demonología y la magia de sus novelas. Fue quizás el primero en conferir un carácter dramático a la acción novelesca y dio a sus sucesores abundantes ejemplos de ese diálogo vivo,

²⁸ Nuevos materiales publicados confirman cuánto perduró la pasión de Dostoievski por algunos de los escritores que leyó en su juventud, en particular por Eugène Sue. E. A. Stackenschneider en su diario de 1881 (*La voz del pasado*, 1916, vol. II, pág. 80) cita datos que indican la actitud positiva de Dostoievski hacia Eugène Sue ya en los años 70: «El escritor favorito de Dostoievski era Dickens; pero también amaba y más de una vez me recomendó que leyera *Gil Blas* y *Martin, l'enfant trouvé*, de Sue... Sue también tiene similitudes con Dostoievski. Los tres, es decir, Dickens, Sue y Dostoievski, son cantores de los humillados y los ofendidos...». Es curioso notar aquí el interés de Dostoievski por esa novela de Sue, que desarrolla un tema predilecto de la literatura de aventuras (el niño perdido y encontrado) reflejado parcialmente en la trama de *Humillados y ofendidos*.

variado, flexible y expresivo que estaría destinado a suplantar a las anteriores extensas descripciones, introducciones y explicaciones del autor.

La inusual habilidad de Dostoievski para el diálogo quizás tenga su origen en la escuela de Walter Scott²⁹.

Sin embargo, su fascinación por Víctor Hugo fue incomparablemente más significativa, extendiéndose hasta etapas posteriores. No se limitó a las novelas históricas del poeta francés, sino que se apoderó de su obra casi en su totalidad.

Ya en la escuela de ingeniería, Dostoievski lee los poemas y las primeras novelas de Hugo (dejando sin leer, aparentemente, sólo unos dramas: «Víctor Hugo, excepto Cromwell y Hernani», le informa a su hermano sobre sus lecturas). Reconoce al autor de *Odas y baladas* como el mejor lírico, con un «carácter angelical impoluto, un sentido cristiano, infantil en su poesía», con el que, en este aspecto, ni Schiller, ni Shakespeare, ni Byron, ni Pushkin pueden compararse. «Sólo Homero –concluye–, con la misma confianza inquebrantable en la vocación, con la creencia infantil en el dios de la poesía, a quien sirve, es similar en el sentido del origen de la poesía a Víctor Hugo».

Esta fascinación también se reflejó en la etapa posterior. Desde las primeras entregas de su primera revista, *Vremia*, Dostoievski comenzó a imprimir una traducción de *Notre Dame de París*. Después de haber viajado al extranjero en 1862, según Strájov, se tragaba tres o cuatro volúmenes a la semana del recién aparecido *Les misérables*. Ya en 1876, se pone como modelo la obra maestra de Víctor Hugo, *El último día de un condenado a muerte*, y reconoce este estudio psicológico del novelista francés como «el más real y el más veraz de cuanto ha escrito».

La similitud ideológica entre Hugo y Dostoievski es evidente en muchos aspectos. Los temas de los «pobres» (Hugo tiene un poema, «*Les pauvres gens*», escrito después de la novela de Dostoievski), de los «humillados y ofendidos», las protestas contra la pena de muerte, la rehabilitación de criminales y, finalmente, la prédica de la unidad humana universal: todo esto introduce

²⁹ En el notable pasaje autobiográfico de Dostoievski «Sueños de Petersburgo en verso y prosa», publicado en la revista *Vremia* [El Tiempo] en 1861 y reimpresso en *El Pensamiento Ruso*, en enero de 1916, Dostoievski recuerda la novela *El monasterio* de Walter Scott.

de igual modo en las novelas de Hugo y de Dostoievski motivos sociales y les proporciona un material riquísimo para la investigación psicológica.

No obstante, no menos atención prestó Dostoievski a la compleja arquitectura de las novelas de Hugo. Reconoció en él el deseo original del autor de despertar en el lector un vivo interés por el tema y mantener su atención en un estado permanente de extrema tensión. Percibió todos los medios dirigidos a lograr este objetivo principal: engrosamiento de colores, exageraciones inmensas, juegos de contrastes, introducción de antítesis no sólo en la prosa, sino también en ideas e imágenes, un cambio permanente de efectos excepcionales, un montón de aventuras extraordinarias y catástrofes inesperadas y, finalmente, una cantidad descomunal de héroes, reclutados de los círculos sociales más opuestos y que abren una amplia oportunidad para que el autor cambie de una situación novelesca a otra totalmente diferente con una velocidad pasmosa.

En *Les Misérables*, tenemos una mezcla de elementos narrativos de todo tipo: páginas históricas sobre Waterloo, sobre la revolución de 1830, la imagen de convictos, detectives, *grisettes*, obispos en el espíritu de los primeros siglos del cristianismo, soñadores empobrecidos que profesan el culto a Napoleón (el cuadro psicológico general de Raskólnikov recuerda mucho al héroe de *Los miserables* Marius Pontmercy) y, finalmente, la variedad de las principales escenas de acción: trabajos forzados, un monasterio, una ciudad de un millón de personas, una cloaca parisina, centros fabriles, campos de batalla; todo esto continuaba señalando a Dostoievski la necesidad de diversificar infinitamente el entorno, la acción y los personajes en las novelas, al mismo tiempo que se encontraba ante tareas filosóficas como representar los caminos del mal al bien, de la injusticia a la verdad, etc.

La novela histórica rusa de esa época, nutrida de los modelos de Walter Scott, siguió fortaleciendo esos principios de la narración cautivadora en la poética de Dostoievski. Zagoskin y Lazhéchnikov figuraron en el programa de lecturas familiares del médico jefe del Hospital Mariinski a mediados de la década de 1830. Diez años después, Dostoievski recuerda en tono respetuoso a «Roslávlev» en uno de sus relatos. La trama del famoso *Yuri Miloslavski* se reduce a una descripción típica de los innumerables obstáculos que el socio del príncipe Pozharski debe superar para casarse con la boyarda Kruchina-Shelonskaya. Este es el núcleo típico de una antigua novela

de aventuras y, en particular, es una trama rusificada de aquellos *Misterios de Udolfo* que Zagoskin leyó en su juventud³⁰.

Pero de la literatura nacional de principios del siglo pasado, a Dostoievski le gustaba especialmente uno de los mayores representantes de la novela de aventuras rusa.

Entre los maestros de Dostoievski se encontraba ese escritor medio olvidado, a quien Belinski reconoció como el antepasado de los novelistas rusos: el autor de *Un Gil Blas ruso*, Vasili Trofímovich Narezhni.

Ya el título de su obra más importante, inspirado en la famosa novela de Lesage, señala abiertamente que la épica ucraniana³¹ es ancilar a la *roman d'aventures* europea. Según los investigadores de la obra de Narezhni, la «novela de aventuras» se reflejó de la manera más notoria en sus obras, a las cuales dio una tediosa variedad de las aventuras más extrañas e inverosímiles, con muchas introducciones y una historia amorosa extremadamente intrincada.

Siguiendo el ejemplo de los modelos occidentales, Narezhni, en sus novelas más importantes, pretende retratar a personas de los más diversos tipos y categorías sociales. Con este objetivo, desarrolla simultáneamente varias tramas en la novela, como uniendo un grupo de historias heterogéneas con las andanzas del protagonista. La trama se ramifica en innumerables episodios nuevos y los destinos de los personajes se enredan en una serie creciente de aventuras de todo tipo.

Dostoievski leyó a Narezhni en edad escolar, cuando, según su hermano, releyó repetidamente *Bursak*. *Bursak* es la típica novela de aventuras de principios de siglo. Secuestros con dis-

³⁰ I. I. Zamotin demuestra la identidad de las tramas de *Yuri Miloslavski* y *War of Montrose* de Walter Scott. Según este investigador, «Zagoskin no necesitaba una trama simple, sino una trama entretenidamente construida y efectivamente arreglada», que encontró en todo un grupo de novelas del escritor escocés. Fue el primero en aplicar el estilo literario de Walter Scott en suelo ruso. Pero a Dostoievski pudo atraerle no sólo por el lado superficial de sus escritos, sino por toda su dirección. «La historia de la verdad espiritual rusa y de la falsedad extranjera, especialmente francesa, es el tema inagotable de sus obras», señala I. I. Zamotin. «El nacionalismo romántico de Zagoskin era cercana a la visión del mundo eslavófilo y, en este sentido, la novela de Zagoskin es un testimonio indudable de la conexión en idea y forma entre el eslavofilismo ruso y el idealismo romántico europeo-occidental». I. I. Zamotin: *El romanticismo de los años veinte en la literatura rusa*, tomo I, págs. 347 y ss. y 477.

³¹ Grossman utiliza el término «малорусский» (*malorusski*, «ruso pequeño»), que es la manera tradicional, sobre todo en el siglo XIX, de referirse a los habitantes de lo que hoy se conoce como Ucrania. Vasely Narezhny procedía de la antigua nobleza ucraniana. (Nota del revisor).

fraces, bandas de ladrones, enfrentamientos, rebeliones, huidas, choques inesperados, coincidencias y encuentros, niños perdidos que encuentran inesperadamente a sus padres, amantes perseguidos maldecidos por sus padres: éste es el material principal que encadena los innumerables episodios. A lo largo de su relato, el autor no deja de llamar la atención del lector con advertencias incitantes y resaltando el sensacionalismo.

«Los incidentes de este día fueron tan salvajes para mí que mi cabeza daba vueltas» [...] «En ese momento, las mentes comenzaron a vacilar por el contagio político. Primero en secreto y luego abiertamente, comenzaron a decir en los bazares, en las tabernas y en las clases de los seminarios que Hetman...», etc. «Ahora empiezo a describir uno de los incidentes más importantes de mi vida, que tuvo una gran influencia en sucesos posteriores». Estos son ejemplos de esas advertencias al lector sobre catástrofes inminentes, uno de los rasgos más característicos del estilo narrativo de Dostoievski.

Pero en *Bursak* el signo más típico de la novela de aventuras es el nudo principal de la trama: el tema del niño perdido y encontrado. El protagonista, Neón, justo antes de la muerte de su padre adoptivo, el sacristán Bruha, se entera de que no es hijo de sangre del sacerdote. Al final de la novela, después de innumerables preocupaciones y aventuras, cuando el desafortunado Neón se encuentra ante la corte del formidable Hetman, esperando una condena cruel, de repente resulta que es el propio nieto del juez, es decir, es hijo de la hija de Hetman, que huyó de su padre y había sido maldecida por él durante mucho tiempo. En las últimas páginas de la novela, el anciano Hetman, exhausto y perdiendo fuerzas, se precipita, ante su muerte, a mirar a sus hijos por última vez después de una separación de veinte años, para acabar perdonando finalmente a su hija el pecado de su desobediencia. En el desenlace de la trama, resulta que el primer amor juvenil de Neón, la encantadora Neliga, es su propia hermana, y su esposa, Neonila, se ve obligada a pasar por una escena similar de reconciliación con un padre enojado.

Dostoievski leyó tales novelas en los años 30 y 40. Hacia algunas de ellas conservó, en una etapa posterior, una actitud comprensiva. La procedencia de sus maestros literarios se distinguió siempre por la diversidad y, junto con los nombres clásicos, se mezclaron aquellos narradores de extraordinarias aventuras que nunca dejaron de encaminar sus gustos literarios e inclinaciones creativas hacia el melodrama.

En sus propias creaciones a menudo habla burlonamente de esta literatura variopinta, e incluso de pasada intenta a veces parodiar algunos de sus rasgos típicos. Ya en su primer relato, ironiza sobre las novelas rusas de bulevar, sobre todo tipo de «pasiones italianas» o de los «Ermaks y Ziuleikas» con sus pasajes fogosos: «Condesa, exclamó, ¡Condesa!... ¡Toda la sangre de tu marido no llenará el deleite burbujeante frenético de mi amor!». Recuerda burlonamente en *La aldea de Stepánchikovo* aquellas novelas que se cocinaron en Moscú en los años 30 por decenas bajo títulos estridentes: *Atamanes de la tormenta*, *Hijos del amor* o *los rusos en el año 1104*.

Y, sin embargo, algunos rasgos de esta literatura o de otras muy próximas marcarán sin duda su obra. La pasión por Maturin, Frédéric Soulié o Eugène Sue no quedará impune. Dostoievski pagará un alto precio por los complejos enredos y los efectos discordantes de sus propias páginas a causa de su admiración por *Los misterios de París* o *Las memorias del Diablo*. Hasta el final, su novela filosófica no se libraría por completo de las múltiples incursiones de la épica folletinesca de los novelistas sensacionalistas y todos los «pros» y «contras» metafísicos de sus disputas teológicas no podrán eliminar de la trama principal aquellas intrincadas y misteriosas aventuras que nos recuerdan a Ann Radcliffe o a Frédéric Soulié.

Sea como sea, todos estos inagotables inventores del horror y la intriga deben ser recuperados del polvo del archivo para comprender los recursos y técnicas de uno de los más grandes novelistas de los tiempos modernos.

VIII

¿Cuáles son las huellas de esta antigua literatura novelesca en la obra de Dostoievski? ¿Se pueden rastrear con precisión estos reflejos distantes de lecturas juveniles en las últimas páginas del escritor ya finalmente formado?

En el terreno de la composición novelesca, estos elementos de la antigua literatura de aventuras pueden establecerse con suficiente precisión. Por supuesto, no encontraremos en Dostoievski ni sótanos de palacio, ni puertas secretas, ni capas negras ni sombreros de ala ancha, ni puñales ni venenos; en una palabra, nada de ese lastre operístico de melodrama que ya Walter Scott, Hugo y Balzac intentaban no usar tan frecuentemente en sus novelas. Pero si bien toda esta decoración y

utilería no encuentra aplicación en la descripción de la vida rusa a mediados del siglo pasado, casi todas las otras características de la novela-melodrama sí entraron en la obra de Dostoievski.

En primer lugar, reprodujo, de manera única vez en toda la historia de la novela clásica rusa, las tramas típicas de la literatura de aventuras. Los motivos tradicionales de la novela europea de aventuras sirvieron a Dostoievski más de una vez como bocetos de modelos para construir sus intrigas.

Utilizó hasta los clichés de este género literario. En medio del trabajo apremiante, se dejó seducir por los arquetipos prosaicos de las historias de aventuras capturadas por los novelistas de bulevar y los escritores de folletín. Él sabía que, en sus manos, este material de baja calidad se elevaría mediante profundos estudios psicológicos y animados diálogos al grado y a la importancia de los mejores ejemplos de la literatura novelesca.

Hasta utilizó el arquetipo más característico de la novela-folletín. Un sinvergüenza, ataviado con un título radiante y rasgos de una belleza demoníaca, seduce a una muchacha mansa, le quita su fortuna y la abandona a su suerte. La pobre muchacha, abandonada por el amante ruin y maldecida por un padre severo, se hunde en la pobreza, enferma de tisis, enloquece y deambula por las calles ruidosas e indiferentes de una ciudad de un millón de habitantes, pidiendo limosna con un bebé en brazos. Pronto muere de agotamiento y pena, sin vengarse del ilustre sinvergüenza y sin recibir el perdón de su despiadado padre. Al enterarse de la agonía de su hija, él, sin embargo, se ablanda y corre hacia ella con palabras de perdón, pero sólo llega a tiempo para encontrar un cadáver frío. Comienza una nueva epopeya de una pequeña mendiga, llena de lúgubres persecuciones y proezas milagrosas: palizas, enfermedades, ventas forzadas a casas de libertinaje y rescates inesperados, hasta que, finalmente, en el desenlace resulta que la desgraciada mendiga es hija de un conocido príncipe, quien, además de todas estas sorpresas, resulta ser el marido legítimo de su difunta madre. Tal es la trama de *Humillados y ofendidos*.

Un ligero cambio en la combinación de estos elementos, y se obtiene un nuevo tema. De nuevo una pequeña mendiga, de nuevo la buhardilla, la enfermedad, la locura, la trágica muerte de una madre tísica; mientras, al lado, los aposentos reales y toda una red de coincidencias inesperadas

tejiendo el fondo de estos polos extremos de la vida metropolitana. En el centro, un talento desperdiciado, un artista loco, poeta o músico sin rumbo, un genio no reconocido, poseído por la megalomanía en su buhardilla, mientras a su alrededor se suceden escenas de crueldad, autosacrificio, hostigamiento y el nudo principal de la trama se complica con un descubrimiento inesperado de viejas cartas olvidadas que revelan secretos aún vivos. Tal es el esquema de la inacabada *Niétchka Nezvánova*.

Dostoievski utilizó estos arquetipos de la novela de bulevar incluso en el último período de su obra. Hasta en sus últimas novelas, acude a este peculiar recurso de delinear el destino exterior de sus formas psicológicas más profundas a la manera de los contornos habituales del melodrama.

En este sentido, es particularmente curioso el destino del misterioso «Príncipe Harry» (Stavroguin). Su vida está delineada como sucedería habitualmente en un melodrama. Malvado, aristócrata, hombre rico y apuesto, destacado por encantadores rasgos demoníacos, brilla en la guardia y en la alta sociedad de la capital. Pero el escarnio público de mujeres del gran mundo, el fanfarroneo y las peleas brutales lo llevan a juicio y es degradado al rango de soldado. Cumplida su condena, reaparece en la capital, pero ya en los barrios más sucios entre mendigos, borrachos y la chusma más baja de la población capitalina. Aquí, este aristócrata encuentra una esposa en la persona de una inválida mísera e idiota. Luego, tras un período de misteriosa desaparición, resurge en la sociedad, aunque en secreto sigue manteniendo su conexión con un convicto fugitivo. A sus órdenes, este ladrón masacra a las personas que no le gustan y prende fuego a barrios enteros, mientras su amo, como un nuevo Nerón, admira la ciudad en llamas en medio de una orgía amorosa.

Cualquiera que sea el profundo significado filosófico que recibió la imagen de Stavroguin en el trabajo final, toda su historia superficial huele a novela de bulevar. Muchos sucesos del protagonista de *Los demonios* parecen reproducir las aventuras de Rodolphe de *Los misterios de París*. Este héroe de Eugène Sue es particularmente típico. Un príncipe heredero, rico, inteligente, heroicamente enérgico e imperioso, poseedor de una fuerza de voluntad asombrosa y un vigor muscular hercúleo, desprecia el amor de las representantes más conspicuas de la alta sociedad y el respeto de los poderosos del mundo y se hunde en el fondo de los barrios marginales de la capital, donde

encuentra una especie de extraña satisfacción en la amistad con un expresidiario y con una prostituta mísera. La novela-folletín, como vemos, tuvo su papel en la composición de *Los demonios*.

No parece haber un solo atributo de la vieja novela de aventuras que no haya sido utilizado por Dostoievski. Además de crímenes misteriosos, catástrofes en masa e inesperados títulos y fortunas, encontramos aquí la característica más típica del melodrama: las andanzas de los aristócratas por los barrios marginales y su fraterna camaradería con la escoria social. Entre los héroes de Dostoievski, ésta no es sólo una característica de Stavroguin. Es característico de igual modo para el príncipe Valkovski y el príncipe Sokolski, e incluso en parte para el príncipe Myshkin. Uno de ellos incluso casi acaba siendo un falsificador: «Soy un criminal y participo en la falsificación de acciones del ferrocarril». Este integrante de una antigua familia principesca deja atónito a su interlocutor, que no está mejor preparado para esta revelación que el lector de la novela.

También encontramos en Dostoievski un final abrupto y catastrófico para una trama compleja y engorrosa. El desenlace de *Los demonios*, con su abundancia de horrores y muertes, supera los melodramas más sangrientos. El incendio de media ciudad, tres personas muertas a puñaladas en una casa incendiada y sin quemar, el asesinato clandestino de Shátov, el misterioso homicidio de Fedka Kátorzhni, la muerte a plena luz del día de Liza Drozdova por parte de una turba enfurecida, el suicidio de Kiríllov, el suicidio de Stavroguin y, finalmente, la muerte natural del antepasado y patriarca involuntario de todos estos «demonios», Stepán Trofímovich. A vuelo de pájaro, diríamos que sólo a Shakespeare se le ha permitido acumular tal cantidad de cadáveres en una misma obra de arte.

Dostoievski no se limitó a la reproducción de las principales técnicas de la novela de aventuras. También introdujo, en su propia narración, otros atributos característicos de aquélla: escuchar a escondidas conversaciones importantes y secretas, a menudo incluso desde apartamentos vecinos (Svidrigáilov, Dolgoruki), la posesión de documentos escandalosos que conectan de manera invisible a varias personas en guerra entre sí (*El adolescente*), iniciaciones involuntarias en crímenes aún sin resolver, escándalos públicos, duelos (Stavroguin, Zosima), desmayos repentinos, ataques epilépticos e incluso bofetadas inesperadas, todo con el mismo objetivo de aumentar artificialmente el interés y la vivacidad de la narración.

De este último recurso, que pertenece a los espectáculos populares más primitivos, Dostoievski abusa positivamente. Las bofetadas que reciben el príncipe Myshkin de Gania Ívolguin, Stavroguin de Shátov, Verjovenski de Fedka Kátorzhny, Versílov del príncipe Sokolski, Dolgoruki de Büiring, suelen ser un claro indicador de una nueva etapa en una intrincada intriga romántica, o un *coup de théâtre* salvavidas en escenas complejas que requieren un potente cambio de efectos.

En la novela antigua, como en los dramas del siglo XVIII, los nombres de los personajes denotaban sus cualidades morales. Entre los héroes de Narezhni, por ejemplo, se encuentran los Serdobolin [Compasivo], Cheston [Honestón], Pravdoliubov [Amante de la verdad], Petimérov [Petimetre], el príncipe Promotáilov³² y la condesa Módnikova [Elegante]. Curiosamente, Dostoievski introdujo este recurso de la novela de aventuras en sus composiciones. Y en los apellidos de sus héroes queda descrito su carácter. No es difícil, por supuesto, prever en *Razumijin* [de la raíz *razum-*, significa «lógica», «certeza» en el sentido positivista] una figura práctica positiva; en *Raskólnikov* [de la raíz *raskol-*, se refiere al cisma de la Iglesia ortodoxa], un rebelde y protestante que se separó del canon generalmente aceptado; en *Lebeziátnikov* [de la raíz *lebez-*, que significa «adulación», «buscar el agrado de alguien»], un pusilánime vulgar; en *Svidrigáilov* [nombre del Gran Duque Lituano Svidrigailo, también contiene la raíz alemana *geil*, que significa «lujuria»], una especie de lascivia peluda propia de un sátiro; en *Projárchin* [de la raíz *jarch-*, «algo comestible», «forraje para animales»], una escoria humillada, oprimida y miserable; y en *Karamázov* [de la raíz turca *kara-*, que significa «negro», y de la rusa *-maz*, que significa «untar»], una sombra de inercia oriental; en *Smerdiakov* [del sustantivo *smerd*, «hombre vil»], toda la vileza de la naturaleza humana. Dostoievski fue aún más lejos al aplicar esta técnica abandonada de la literatura antigua y en *El idiota* decidió llamar al alumno, «según sus convicciones, su materialismo ateo y nihilista», *Kisloródov* [Oxígeno] y en *Los hermanos Karamázov*, al profesor de historia *Dardanélov* [por el estrecho de los Dardanelos].

Por último, utilizó ampliamente en su novela el método tan común en la literatura de aventuras del acercamiento de contrarios: la yuxtaposición de virtuosos y pecadores, villanos y héroes, almas de cabrones y de corderos. Esto lo llevó a una tendencia a retratar, siguiendo el ejemplo de los novelistas antiguos, tipos de héroes excepcionales. En cada una de sus novelas se siente esta

³² Inspirado en «*помомать*», esto es, «dilapidar». (Nota del traductor).

eterna atracción por la representación de naturalezas extraordinarias. Sin embargo, como él mismo admitió, en *El idiota* se esforzó por representar a «un ser humano positivamente bello» y *Los hermanos Karamázov*, en su totalidad incompleta, se suponía que era la biografía de un «gran pecador».

A pesar de todas sus complejidades psicológicas, los héroes de Dostoievski se distinguen por rasgos de aguda franqueza: Raskólnikov, Fiódor Karamázov, Rogozhin, Verjovenski hijo: todos son portadores de una idea o pasión, todos son, en mayor o menor medida, maniáticos o iluminados.

Ni en Tolstói, ni en Turguéniev, ni en Goncharov, ni en Chéjov encontramos esta extraña naturaleza maníaca que poseen los héroes de Dostoievski. Los matices suaves, mateados, difusos en el mundo espiritual crepuscular de los Hamlets rusos, esos Lavretskis, Oblómovs y Bezújis de corazones y cuerpos blandos, todos los medios tonos de sus pensamientos y acciones indecisas, vacilantes e inestables, representan todo lo contrario de los impulsos fatalistas de los héroes obsesionados de Dostoievski.

Este es un rasgo original y en sumo grado inusual dentro de la literatura rusa. En la obra de Dostoievski, tiene una clara procedencia extranjera. Villanos y víctimas, criminales y mártires, niños desafortunados, perdidos o encontrados milagrosamente, «cortesanas exaltadas» redimidas de los pecados por el sufrimiento y el amor, las famosas «Ofelias de melodrama», novias locas que añoran pretendientes desaparecidos (Lebiádkina). Todas estas imágenes, en sus rasgos principales, se remontan a la antigua novela de aventuras anglo-francesa. No hace falta que nos extendamos aquí sobre la brillante transformación que todos ellos reciben bajo la pluma de Dostoievski.

IX

No importa cuánto respeto se tenga por la obra de Dostoievski, hay que admitir este hecho inesperado. En cuanto a su arquitectura, sus mayores creaciones provienen de la vieja novela de aventuras y a nosotros sólo nos queda intentar resolver el desconcierto involuntario que surge de ello: ¿cómo explicar esta extraña predilección del gran escritor por un género literario que raya en el melodrama? ¿Cómo es que la forma más baja de escritura resultó ser la expresión más conveniente para los pensamientos creativos del brillante artista-filósofo?

Hay algunas razones para ello. Antes que nada, la novela de aventuras, mediante el interés de sus tramas, resolvía brillantemente la principal tarea creativa de la poética de Dostoievski. Le dio ejemplos de un apasionante interés narrativo sin parangón en toda la literatura clásica y de esta manera satisfizo su principal necesidad en el campo de la técnica novelesca.

Ya al comienzo de su carrera, Dostoievski, leyendo las últimas novedades de la literatura europea, sabía que en su tiempo una novela que abarcara todas las áreas del pensamiento (tragedia, filosofía, historia y religión) debía, por la complejidad de sus partes, ser exteriormente interesante. Comprendía que el difícil camino que tenía por delante el lector a través del laberinto de teorías, imágenes y relaciones humanas contenidas en un libro debía verse aliviado en todo lo posible por una trama vivaz y entretenida. Y a lo largo de toda su carrera, nunca dejó de realizar enormes esfuerzos para resolver esta difícil tarea, recordando constantemente su fascinación infantil por las novelas de Radcliffe y su admiración juvenil por *Las memorias del Diablo*.

En la novela de folletín, encontró otra cualidad oculta. Esa chispa de simpatía por los humillados y ofendidos, latente bajo espesas y diversas capas de cenizas y escombros, que se percibe tras las peripecias de sus miserables vueltos felices y expósitos salvados. No importa cuál fuera el propósito por el cual los autores de melodramas recurrieran a los barrios marginales, cárceles y hospitales; ellos, de una manera u otra, prepararon el camino para la futura novela social. Por su idea, quizás *Pobres gentes* de Dostoievski deba tanto a la predicación de la compasión de Sue y Souliè como a la filosofía humanista de todos los filántropos y utópicos de principios de siglo.

Y, por último, empujando ampliamente los límites habituales de la antigua novela e introduciendo en este género literario particular todo tipo de creaciones, desde doctrinas filosóficas hasta los efectos de farsa del teatro popular, Dostoievski resolvió en parte su eterna búsqueda de una nueva forma. Entre conspiraciones y muertes violentas, en una atmósfera de criminalidad y escándalo, entre convictos, criminales, prostitutas, mendigos, príncipes, excéntricos y locos, encontró una enorme oportunidad para ubicar en fenómenos familiares de la realidad todo lo extraño e insólito, todo lo que está fuera del alcance de la vida cotidiana. En todos los elementos del melodrama que componen la trama habitual de sus obras, además del objetivo principal (asombrar y cautivar al lector) se manifestaba claramente el rasgo primordial de toda su obra: el deseo de introducir lo extraordinario en lo más denso de la vida cotidiana, de fusionar, según el principio

romántico, lo sublime con la mutación grotesca e imperceptible, para llevar las imágenes y los fenómenos de la realidad cotidiana a los límites de lo fantástico.

De ahí todos los rasgos peculiares de las complejas composiciones de *El idiota*, *Los demonios* y *Los Karamázov*. La novela de Dostoievski es un diálogo filosófico extendido en una aventura épica, es Fedón en el centro de *Los misterios de París* o una mezcla de Platón y Eugène Sue.

Capítulo V: El arte de la novela en Dostoievski

I

¿Es Dostoievski un artista? Hasta hace poco, el pensamiento de la crítica rusa se inclinaba a responder negativamente a esta pregunta. Al mismo tiempo que reconocía la gran importancia de Dostoievski como pensador, solía rechazar el valor puramente artístico de sus páginas. Mientras que el creador de Stavroguin era tenido en alta estima como un gran psicólogo, un filósofo único y un místico de tipo profético, las opiniones dominantes de críticos y lectores se negaron a verlo como un maestro del arte verbal, digno de estar a la altura de los artistas literarios de primera clase.

Esta opinión, surgida durante el apogeo de la actividad de Dostoievski, ha llegado hasta nuestros días. Si en la época de la creación de las primeras grandes novelas de Dostoievski se escuchaban afirmaciones de que algunas de ellas no cumplían con las normas de la crítica estética, ecos de la misma tradición se escuchan en las incesantes afirmaciones hasta el día de hoy sobre una condición antiartística fundamental de Dostoievski, sobre su incapacidad para subordinar a una forma rigurosa el caos de imágenes e ideas que lo embargan, sobre su imposibilidad orgánica de brindar un verdadero placer artístico a través de sus páginas.

¿Es esto así? En cualquier caso, el propio Dostoievski tenía una mirada diferente de su vocación y veía su sentido de una manera diferente. Contrariamente a la tradición crítica establecida, él mismo declaró su «debilidad» en la filosofía, reconoció abiertamente la superioridad en esta área de Vladímir Soloviov, Strájov y, por lo visto, Jomiakov. Pero por eso estaba constantemente preocupado por problemas de sentido puramente artístico, valoraba en sí mismo antes que nada al literato, al escritor de *belles lettres*, se regocijaba con el éxito de cada uno de sus neologismos y lo que más deseaba era la gloria de gran novelista.

¿Se equivocó el propio escritor, como suele ocurrir, al definir su esencia creativa? ¿O quizás, por el contrario, medio siglo de opinión de los críticos rusos sobre el defecto orgánico del Dostoievski artista está sujeto a revisión y, en última instancia, a anulación?

Consideramos que Dostoievski tenía razón cuando evaluaba su vocación artística. Es hora de admitir, antes que nada, su grandeza como novelista, como creador de un tipo nuevo y único de

novela. Fue allí donde su don innovador se manifestó en su totalidad y la forma novelesca por él forjada constituye, en toda la evolución del género, un fenómeno de fuerza y sentido excepcionales en su novedad, atrevimiento y originalidad irrepetibles. Y creemos que, tras una revisión de su extensa actividad creativa y de todas las diversas aspiraciones de su espíritu, hay que admitir que el valor principal de Dostoievski no está tanto en la filosofía, la psicología o el misticismo, sino en la creación de una nueva página verdaderamente genial en la historia de la novela europea.

II

Tratemos de resolver esta controvertida situación.

Por las cartas de juventud de Dostoievski conocemos su temprana preocupación por los problemas de la técnica y el estilo de escritura: su intenso esfuerzo por alcanzar una forma acabada, perfecta e impecable para sus creaciones.

Menos conocido es que la misma preocupación se revela en el estudio de los manuscritos de Dostoievski en la era posterior, su constante y metódica lucha con el material en aras de alcanzar las difíciles y elevadas metas artísticas que se proponía.

En este sentido, los «cuadernos de notas» del escritor resultan especialmente reveladores. Aquí, a menudo al margen de un extenso y detallado plan que absorbe en su curso una ingente cantidad de personas y situaciones, incidentes y catástrofes, choques dramáticos, confesiones y teorías filosóficas, aparecen notas características: «Meter todo esto en cuatro hojas *maximum*». O: «Insertar los pensamientos de manera artística y concisa», «Dar la forma más breve posible al esquema del relato», «La historia... aunque parta de un narrador, que sea de manera concisa, sin molestarse demasiado con explicaciones, presentando también en escenas. Aquí hace falta armonía... en pasajes espectaculares y pintorescos, como si no hubiera nada que apreciar»³³.

La preocupación por la brevedad en la expresión es de particular interés para Dostoievski. Los cuadernos de sus últimas novelas están llenos de notas: «Resumir... Contar más rápido... De manera humorística, breve y con expresiones adecuadas... Después de la bofetada, debo cortar la

³³ Algunas de las frases citadas están en la compilación *La obra de Dostoievski*, Odessa, 1921, págs. 9-11. El resto lo proporcionamos a partir de los cuadernos de notas de Dostoievski, conservados en el Museo Histórico de Moscú: cuaderno M. D. 3 4/7, págs. 88-39, 115, 116, 133, 134 y 140, MD cuaderno 3 4/6, págs. 47 y 66.

historia». O hasta un *memento* para sí mismo: «Cuida el espacio. No explicar al principio las intimidad: todo en su lugar, objetivamente, por hechos externos y para que conste, sin correr hacia adelante. (...) Todo con la historia más simple y concisa...». Concentración en la presentación y la armonía en la disposición de los materiales: he aquí la eterna preocupación de Dostoievski.

Al mismo tiempo, busca formas singulares de construir y desarrollar tramas. «Importante: un tono singular de la historia y todo está salvado. El tono está en el hecho de que Necháev y el Príncipe no se pueden explicar. Historia corta. Un tono singular y una manera singular». «No hacer como otros novelistas, es decir, desde el principio, pregonar sobre él que se trata de una persona extraordinaria. Por el contrario, ocultarlo e ir develándolo sólo gradualmente con potentes gestos artísticos».

En su edad madura, se preocupa tanto por los modelos clásicos de sus obras como en su edad temprana. Mientras rehace *El doble* después de Siberia, se propone a sí mismo la tarea de revelar «los secretos más íntimos del alma burocrática *à la* Tolstoi». Mientras trabaja en *Los demonios* señala sobre ciertos momentos: «en la forma de *Un héroe de nuestro tiempo*». O: «Una sequedad de la historia como a veces en *Gil Blas*»³⁴.

Esta sutil consideración del tono general de la narración y de cada uno de sus dispositivos individuales fue siempre inherente a Dostoievski. No es asombroso que una confesión puramente artística se convierta en el centro de su vida espiritual y la poética del escritor capte los cimientos mismos de su cosmovisión. «*El Espíritu Santo*», señala en sus bocetos, «es una comprensión directa de la belleza, una conciencia profética de la armonía y, por lo tanto, una lucha constante por alcanzarla»³⁵.

Es por eso que, incluso en el apogeo de su obra, admira sobre todo «la forma final e irreprochable de los poemas de Pushkin» y continúa considerando a Racine como un gran poeta.

Pero ni el lirismo ni el drama fueron objeto constante de la consideración de Dostoievski. Desde los primeros pasos de su obra consideró que su ámbito era la *novela* y toda una serie de obras que otro autor hubiera catalogado, quizás, como relatos cortos, *nouvelles* o cuentos, él las

³⁴ Compilación *La obra de Dostoievski*. Odessa, 1921, págs. 9-11.

³⁵ *Ibid.*, pág. 20.

marcó bajo este mismo término: así designó el propio autor a *Pobres gentes*, *El doble*, *Una novela en nueve cartas*, *Noches blancas* y, más tarde, *El jugador*. Se puede ver que Dostoievski comenzó pronto a poner un contenido singular en este término tradicional, tratando de hallar aquí técnicas y métodos desconocidos por completo para él hasta entonces.

Como resultado de esta permanente actividad creativa, de estos experimentos y búsquedas artísticas, Dostoievski desarrolló una forma de novela completamente nueva, original, quizás incluso paradójica, que predijo en gran medida la esencia del desarrollo posterior de este género narrativo y la naturaleza de sus últimas obras.

III

Para sacar a la luz su talento de escritor, Dostoievski observó con suma atención la esencia de la novela como tipo literario, la estudió de verdad, determinó sus leyes y tipos en diferentes épocas y en varios autores, se formó en su arte de acuerdo con los mejores ejemplos.

Tenía frente a sí todos los hitos célebres de la novela europea, todos los grandes acontecimientos de su historia le eran perfectamente familiares y muchos de ellos dejaron un definido reflejo en sus propias páginas. Nunca se cansó de interiorizarse en la literatura novelesca antigua y nueva y hasta sus últimos trabajos nunca dejó de interesarse vivamente por ella.

Estaba fascinado por todos sus grandes y memorables momentos, desde *Don Quijote* y *Gargantúa* hasta *Gil Blas*, *Werther* y *Cándido*, desde *Manon Lescaut* y *La nueva Eloísa*, hasta *Madame Bovary* y *La faute de l'abbé Mouret*.

En primer lugar, Dostoievski conocía y amaba a los representantes de la antigua novela europea del Renacimiento. Dejó páginas tan conmovedoras sobre el famoso libro de Cervantes que a veces parece que en toda la literatura centenaria e internacional sobre el *Don Quijote* él pronunció las palabras más grandiosas e imperecederas.

Los famosos hitos del arte novelesco del siglo XVIII dejaron huellas en varios escritos de Dostoievski. Sobre todo, estaba profundamente interesado en Lesage, lo recomendaba constantemente en sus programas de lectura y lo recordaba con admiración en sus propios escritos. En una de sus historias posteriores, llama a la escena de Gil Blas con el arzobispo de Granada una «obra

maestra». Dándose a la tarea de una exposición concisa, fluida, protocolaria, escribe en sus bocetos junto a la marca el *tono*: «Una sequedad de la historia como a veces en *Gil Blas*».

Dostoievski también estaba vivamente interesado en otra obra maestra novelística de esta época: el pequeño librito del abate Prévost, bajo cuyo signo, aparentemente, escribió su *El jugador*. Una historia rápida, comprimida, trágica, de excepcionales pasiones, pecados, jolgorios y sufrimientos podía darle el mismo «tono» a la historia de un joven disoluto, arrebatado, ardiente e infeliz, del mismo modo que *Gil Blas* a otras páginas de *La vida de un gran pecador*.

La antigua novela corta *Manon Lescaut*, en la que por primera vez se representaba una pasión fatal e imperiosa en su tormentosa indignación, debió haber golpeado a Dostoievski con ese impetuoso movimiento de acontecimientos que tan fatalmente atrae y arroja a los héroes del abate Prévost al trágico desenlace de su relación. Y no sin razón, por supuesto, uno de los héroes de *El jugador* lleva incluso un nombre de su amada *Manon Lescaut*: el caballero des Grieux.

Es bien conocida la profunda impresión que otra célebre novela de la misma época, *Cándido* de Voltaire, causó en Dostoievski. ¿Es la primera vez que la forma de una novela filosófica, tan cercana a las tareas y maneras de Dostoievski, sale a la luz aquí con tal relevancia que el título de este libro por sí solo podría servirle como expresión de algún complejo concepto novelístico? Para designar esta futura creación con toda su potencial condensación filosófica, le basta añadir, al plan de trabajo previsto, una breve nota sobre el «Cándido ruso».

Finalmente, la forma de la primera creación de Dostoievski, su *Pobres gentes*, vuelve involuntariamente el pensamiento a la novela epistolar clásica, a *La nueva Eloísa* de Rousseau y la *nouvelle* con forma de historia personal, a la que se remite nuestro autor en *Noches blancas* o *El jugador*, se remonta a ese *Werther* sobre el cual Dostoievski dejó una página por demás eufórica entre dos capítulos políticos del *Diario de un escritor*.

Así, la novela autobiográfica en forma de cartas o diario, un relato íntimo y directo del propio héroe acerca de sueños padecidos, esperanzas, decepciones y sufrimientos, sedujo repetidamente a Dostoievski con su forma flexible y expresiva. Ni siquiera tuvo miedo de usar sobre una de estas obras un término obsoleto para ese momento, pero arcaicamente cautivador: «*novela sentimental*»

y decidió decorar esta historia fugitiva de un amor de San Petersburgo con un típico epígrafe romántico.

Así, los grandes maestros de la novela del siglo XVIII, desde Lesage hasta Goethe, educaron a Dostoievski en su difícil arte.

La novela del siglo XIX fue estudiada por él en una amplia variedad de capas y desprendimientos. Junto a sus ilustres representantes (Walter Scott y Dickens, George Sand, Balzac y Hugo), Dostoievski también estudió a los novelistas de literatura de boulevard: Eugène Sue, Frédéric Soulié, Paul de Kock, a los maestros de la novela de aventuras, como Alexandre Dumas o Cooper, a los representantes de la novela policíaca, de detectives y de folletín.

¡Qué revelador es su intento de rehabilitar al inagotable inventor de la aventura de *Los Tres Mosqueteros*! «Nuestra crítica», observa Dostoievski en uno de sus artículos, «mira a A. Dumas como algo pésimo; el famoso bromista tiene ciertos rasgos que redimen mucho...». En este comentario pasajero se evidenciaba un sutil conocedor del arte novelesco, que comprendía perfectamente el alto valor que tiene por sí misma una historia fascinante, capaz de transmitir un significado literario genuino a las ficciones sensacionalistas y aventureras.

También, por último, la escuela de terror y horror, que se remonta a los tiempos lejanos de Ann Radcliffe, sedujo a Dostoievski de una manera inusual y continuó atrayéndolo con el último refinado de este género: Edgar Allan Poe, cuyas historias criminales el editor de *Vremia* tan gustosamente publicaba en su revista.

Los grandes fenómenos de la literatura novelesca contemporánea le eran particularmente cercanos. Qué significativa es la mención de dos notables novelas de la época en su *El idiota*: al comienzo, *La Dame aux Camélias*, al final, *Madame Bovary*. ¿No indica el propio autor abiertamente aquí qué creaciones dieron el «tono» a la trágica historia de Nastasia Filíppovna? Por último, el joven Zola, que todavía estaba lejos de alcanzar la fama mundial y que recién comenzaba la serie *Los Rougon-Macquart*, despierta el vivo interés de Dostoievski.

¡Qué variado y extenso repertorio de nombres! Parece que sólo faltan unos pocos autores para designar todos los grandes hitos, todos los fenómenos notables de la historia de la novela

europea. ¿Qué era lo que ocupaba aquí a Dostoievski? ¿Qué aprendió de estos diversos autores? ¿Qué buscó en los matices tan disímiles que hay entre las novelas sensacionalista y psicológica, picaresca y sentimental, aventurera y filosófica, epistolar o de memorias, social y naturalista, confesional y por entregas?

IV

¿Qué atrajo aquí a Dostoievski? Lo que menos lo atrajo, por supuesto, fueron los pensamientos, las ideas, los temas que no le resultaban necesarios y que no respondían a su misión.

Sin embargo, las preguntas acerca de la construcción de la novela, sus leyes arquitectónicas, el método general de presentación: he aquí lo que él consideraba indispensable aprender de los antiguos maestros, para así transformar su propia obra de raíz. Para usar la terminología del propio Dostoievski, se puede decir que lo que le interesa de sus predecesores no es el «*pathos* de la novela», es decir, no es su costado ideológico, programático, pedagógico, sino el tono de la historia: su modo de narrar, las técnicas estilísticas en un sentido amplio. Como al artista plástico, al cual le demandaba, antes que nada, un conocimiento perfecto del «alfabeto y la ortografía del arte» para acercarse lo más posible a la más alta verdad artística, de igual modo consideraba que era obligatorio para sí mismo atravesar y asimilar todos los tipos fundamentales de su género, con el fin de lograr verterlos en formas completamente novedosas de un tipo de novela desconocido hasta entonces.

Su innovación absorbe en sí una rica práctica del pasado, para superarla y elevarse así al más alto nivel. En el proceso de su búsqueda, poco a poco, va encontrándose con el principio fundamental de su poética novelesca. Quiere desembarazarse de los cánones tradicionales del género novela, desechar los principales medios usados por los grandes maestros del pasado. La novela clásica, clara, cerrada, con una trama simétrica, con un esquema calculado hasta el detalle, es incapaz de satisfacerlo. Los métodos de la epopeya flaubertiana, tallada como a partir de un solo bloque, pulida y monolítica, no responden a su misión artística. Él plantea su propio principio: en contraste con el método establecido de elaborar en la novela un tejido narrativo argumental único

e integrador, él se propone reunir en una misma obra los elementos más diversos, para luego arrojarlos al remolino de un esquema catastrófico, que dota a estos materiales de la unidad de una aspiración cohesiva.

Este es el principio fundamental de la composición de la novela en Dostoievski: subordinar los elementos polarmente incompatibles de la narrativa a la unidad de una idea filosófica y al remolino de los acontecimientos. Combinar en una misma creación artística las confesiones filosóficas y las aventuras criminales; incorporar el drama religioso a la trama de la narración de bulevar; conducir al lector, a través de las peripecias del relato de aventuras, hasta la revelación de un misterio nuevo: éstas son las misiones artísticas que se le presentaron a Dostoievski y lo convocaron a un complejo trabajo creativo. Contrario a las primeras tradiciones estéticas, que demandan una correspondencia entre el material y su tratamiento (una presupuesta unidad o, al menos, una homogeneidad entre los elementos constitutivos de una obra dada), Dostoievski mezcla opuestos. Lanza un convencido desafío a las bases de la teoría canónica del arte. Se propone superar la mayor dificultad que un artista puede enfrentar: crear, a partir de materiales heterogéneos, polivalentes y profundamente extraños entre sí, una creación única e íntegra. Por eso es que el Libro de Job, el Apocalipsis de San Juan, los textos evangélicos, la Palabra de Simeón el Nuevo Teólogo y, en resumen, todo lo que nutre las páginas de sus novelas y establece el tono común a los diferentes capítulos, se combinan aquí de forma peculiar con el periódico, la anécdota, la parodia, la escena callejera, el grotesco y hasta con el panfleto. Dostoievski arroja valientemente más y más elementos a su crisol, sabiendo y confiando en que, en medio de su labor creativa, los jirones de la materia prima que es la vida cotidiana, el sensacionalismo de los relatos de bulevar y las páginas santas de los Evangelios se cruzarán, se fusionarán en un compuesto nuevo y adquirirán la profunda impresión de su tono y estilo personal.

V

El escaso valor artístico de tal o cual material compositivo no detenía a Dostoievski y ello se puede observar en su predilección por el periódico, el cual aceptó incondicionalmente como uno de los elementos constitutivos de su novela.

Dostoievski nunca experimentó la aversión al papel del periódico que es tan característica en la gente con su misma disposición mental, ese desprecio fastidioso por los diarios que expresaron abiertamente Hoffmann, Schopenhauer o Flaubert. Por el contrario, a Dostoievski le encantaba sumergirse en las notas periodísticas, reprochaba a los escritores contemporáneos su indiferencia hacia esos «más mundanos y más intrincados hechos» y con la pasión de un excelente periodista supo restaurar una imagen íntegra de su momento histórico a partir de los retazos fragmentarios del día anterior.

Leía varios periódicos al día. En Ginebra, donde sólo tenía la posibilidad de leer en un café *Noticias de Moscú* y *La Voz*³⁶, los devoraba «hasta la última letra». Su cuaderno de notas está constituido por una serie de comentarios a artículos de *Nuevos Tiempos*³⁷: «¿Recibe usted algún periódico?», le pregunta en el año 1867 a uno de sus corresponsales: «Lea, por el amor de Dios. Hoy no se puede hacer otra cosa. No por moda, sino porque hay una conexión evidente entre los hechos públicos y los privados que se vuelve cada vez más clara y más estrecha...»³⁸

Esta simpatía por los periódicos se vio reflejada sin duda en el trabajo de Dostoievski. Muchos de los episodios, escenas, digresiones y relatos arabescos de toda clase que aparecen en sus novelas deben su existencia a la crónica de sucesos cotidianos que había leído casualmente ese día. Las conversaciones y debates de sus protagonistas se nutren de varios «hechos y anécdotas», recolectados de las columnas de los diarios. A menudo, no esconde estas fuentes: en *El idiota* menciona a *Indépendance Belge*³⁹, en *Los hermanos Karamázov* aparecen referencias a periódicos y

³⁶ Periódicos rusos de la época. *Noticias de Moscú* fue un diario oficial fundado originalmente por la emperatriz Elizaveta Petrovna (Isabel I) en 1756 y desmantelado por el gobierno bolchevique en 1917. *La Voz* fue un diario petersburgués fundado en 1863, joven en esa época (Dostoievski vivió en Ginebra entre 1867 y 1868), con una tirada modesta y un enfoque reformista. (Nota del traductor).

³⁷ Periódico ruso de la época. *Nuevos Tiempos* fue un diario de orientación liberal. Seguía el modelo de los periódicos europeos y publicaba artículos que trataban de temas extranjeros. (Nota del traductor).

³⁸ En los bocetos de *Los demonios* encontramos, acerca de uno de los «pensamientos de Shátov», una anotación muy característica: «revisar *Noticias de Moscú* acerca del asunto de Perm y del fortalecimiento del poder de las provincias. Necháev expone esto en la reunión o ante el príncipe. Le dice: ¡Quién es entre nosotros (el gobierno) el que tiene tan brillante cabeza, como para que se la bese! (Núm. 13 de *Noticias de Moscú*, sábado 16 de enero (o viernes 15), folletín «Zaehzyi» del diario *La Voz* del sábado 16 o domingo 17 de enero)». Cuaderno de apuntes. Museo de Historia de Moscú. MD 3 3/4, pág. 96).

³⁹ *L'Indépendance Belge* (*La Independencia Belga*, en francés en el original) fue un periódico publicado inicialmente bajo el nombre de *El Independiente* en la ciudad de Bruselas desde 1831 por espacio de un siglo. (Nota del traductor).

revistas y vale la pena contrastar algunos discursos de sus protagonistas con los capítulos correspondientes de su *Diario de un escritor* para encontrar las mismas coincidencias.

He aquí porqué uno de los protagonistas más significativos de Dostoievski, Raskólnikov, decida exponer su complejo sistema filosófico en las columnas de un pequeño periódico. He aquí porqué otro de sus protagonistas centrales, Iván Karamázov, comience su derrotero como cronista de periódico y construya consecuentemente su poema filosófico sobre el Gran Inquisidor a partir de un mosaico de recortes de diarios.

Todo esto es extremadamente elocuente con respecto a su autor: su tarea compositiva fundamental es destruir el prejuicio de que un material unívoco y orgánico es un requisito básico para la belleza en el arte. Él confía profundamente en que el alcance y el poder de un remolino de personajes y acontecimientos en torno a una única idea debería sobreponerse a la escandalosa incompatibilidad de estos elementos hostiles.

Al mismo tiempo, comprende el fatal peligro de la ley que ha descubierto: si la fuerza de ese huracán amaina un poco, si el alcance de su movimiento se reduce apenas, o si se resquebraja la fortaleza inquebrantable de la idea fundamental alrededor de la cual todo este trágico caleidoscopio de figuras e incidentes se arremolina, todo se derrumbará fatalmente en un cúmulo de partes inconexas, mutuamente ininteligibles y frente a nosotros se extenderán, inmóviles, absurdas e indefensas, una página de la Biblia junto a una columna de interés general o un fragmento peregrino junto al ditirambo a la alegría de Schiller. El talento de Dostoievski reside precisamente en el hecho de que casi en ningún momento permite que se debilite ese eje narrativo devenido fortaleza, ni se reduzca la energía de su movimiento centrípeto. Con trozos incongruentes, partes profundamente polivalentes y fragmentos, logra alcanzar un efecto de continuidad y totalidad que pone definitivamente en evidencia que en la base de su poética yace el principio del dinamismo, elevado al grado más alto de tensión.

VI

Ésta es la ley de la composición que Dostoievski desarrolló en el proceso de su labor de escritura. De un modo rigurosamente consciente y deliberado, siempre pensando en los requerimientos de

su organización creativa, en el carácter de su pensamiento y en sus posibilidades estilísticas, construyó su compleja teoría de la novela, casi sin precedentes conocidos en la literatura universal. Puesto que, en cuanto al alejamiento tajante que hace Dostoievski de todas las formas antiguas y tradicionales de la novela, sólo puede observarse algo remotamente parecido en Stern y, hasta cierto punto, en nuestro poco estudiado Veltman.

Sin embargo, aunque Dostoievski, como fundador de una nueva forma novelesca, casi no haya conocido predecesores, sí creó sucesores y discípulos. En nuestros días, su escuela influye definitivamente en la novela de Andréi Beli. No cabe duda de que creaciones tales como *La paloma de plata*, *Petersburgo* y *Notas de un excéntrico*, aunque sean en buena ley experimentos audaces e innovadores, recuperan la manera, la técnica y las formas de nuestro más grande revolucionario en el campo del estilo novelesco.

Así, es como si la nueva generación de novelistas, en la figura de su mayor representante, avalara la hazaña más puramente creativa de Dostoievski. Esto devela elementos de lo bello en sus creaciones estéticamente rechazadas, destacan la profunda afinidad de su poética con las últimas exigencias de la literatura contemporánea y, finalmente, siguiendo sus osadas huellas, trazan una línea de futura innovación novelesca.

¿No es suficiente esto para rechazar el viejo mito acerca de la condición antiartística de Dostoievski, de la necesidad de ver el núcleo de su aporte como algo no perteneciente a la literatura, a la maestría verbal, ni al arte novelesco? ¿No es hora ya de admitir que Dostoievski posee sus propios principios compositivos, inusuales, pero rigurosamente deliberados, excepcionalmente atrevidos y altamente valiosos?

Hemos visto que, sin esforzarse por alcanzar formas clásicamente simples y académicamente claras, se planteó la tarea de crear un todo artístico enorme a partir de la combinación de elementos opuestos: la filosofía religiosa y la novela de bulevar, el Apocalipsis y el periódico, la tragedia y la anécdota, el misterio y la parodia, la confesión y el folletín, la vida real y el relato criminal: todo esto es introducido por él mismo en la composición de su novela y dotado, en la incandescente atmósfera de su laboratorio creativo, del valor y la fortaleza de una única aleación artística. El

conglomerado de opuestos, ubicado en la base de su norma compositiva, requiere un esquema de disposición de elementos muy especial, extremadamente complejo e inusual.

El arte de Dostoievski ha sido comparado en Occidente, con razón, con las pinturas de Cézanne, por su habilidad común para crear nuevos símbolos a partir de líneas de pensamiento fragmentarias o de contrastes coloridos de manchas. Podría comparárselo con lo último que se ha hecho en escultura, donde se combinan en una misma creación el alabastro y el cristal, la madera y el alambre, el bronce y la tela, el marfil y los pedazos de empapelados, para dar como resultado una creación que supera la dificultad de reunir materiales de diferentes procedencias gracias al dinamismo y al alcance de su ejecución general. Lo mismo hizo Dostoievski.

Como en la locura de Hamlet, y hasta en sus epifanías, había un esquema riguroso. Él tuvo conciencia por completo de sus recursos compositivos y calculó rigurosamente todos los efectos dramáticos y las crisis catastróficas de sus relatos.

La dificultad y complejidad de la tarea que se había impuesto era tan grande que a menudo él mismo se desmayaba bajo su peso, vacilaba, retrocedía, buscaba nuevas direcciones y en verdad ejecutaba milagros de energía y paciencia en la reestructuración y remodelación de sus creaciones. Quizá, a veces, bajo el peso de la enorme tarea artística que se había encomendado, tuvo ocasión de desviarse del camino, a veces incluso cometía errores y, al final, con horror y desesperación, característicos sólo de los más grandes creadores, llegaba casi al punto muerto de su sistema.

Sin embargo, como resultado, desarrolló una forma flexible, móvil, irrestricta y poderosa de su arte narrativo que marcó una página inédita e indeleble en toda la historia de la novela europea desde Boccaccio hasta Henri de Régnier.

Traducción de Ilze Veinberga y Jerónimo Pereyra

Revisión de Jordi Morillas y Luis Flores