

Los principios artísticos de Dostoievski.

Capítulo I

El mundo novelesco.¹

Dostoievski es el cantor de la gran ciudad moderna.

El tema urbano en la literatura es más antiguo de lo que habitualmente se supone, pero la literatura urbana nace en la época romántica. Ya las *Cartas persas* de Montesquieu contienen una crítica fingidamente ingenua de París; luego, Mercier escribió su enciclopedia urbana, *Cuadros de París*, y Restif de la Bretonne, una vasta serie de novelas aburridísimas acerca de la vida de los oscuros burdeles. Al principio, el Romanticismo desechó el tema con desdén en favor de la emigración espiritual hacia los mares. Walter Scott glorificó los tiempos en que la Ciudad aún no existía. Sin embargo, el urbanismo se tomó la revancha en la obra de la «escuela frenética» francesa (*frénétisme*) y, entonces, los buscadores de exotismo volvieron de las orillas del Ganges y del Mississippi a Londres y París. Las tierras prometidas de las grandes metrópolis no eran menos exóticas que las selvas y las praderas: en Balzac, que había pasado por la misma escuela, los bandidos sustituyeron a los iroqueses, los banqueros a los maharajás, las *lorettes* a las bayaderas y las tiendas de descuentos a los tigres. El Romanticismo reveló el exotismo de la Ciudad. El explorador fue sustituido por el Gran Detective y Edgar Poe fundó la novela policial.

Con todas sus diferencias, las obras de Hoffmann, Poe, Eugène Sue, Thomas De Quincey, Balzac y Dickens demuestran el nacimiento de la literatura urbana a partir de la tradición gótico-romántica. Todos estos escritores fueron muy queridos por Dostoievski de maneras diferentes y en mayor o menor medida. Estaba profundamente vinculado a esta línea de la literatura europea occidental.

Balzac y Dickens son los predecesores más cercanos de Dostoievski en este campo. Balzac supo hacer convincente y documental el mito de la Ciudad: su París es una ciudad faro de ambiciosos provincianos que acuden a ella cual mariposas al fuego. Aquí perecen o se regeneran, sometidos a las feroces leyes de la civilización. Dickens

¹ Texto tomado de R. G. Nazírov: *Los principios artísticos de Dostoievski*, Editorial de la Universidad de Sarátov, Sarátov, 1982, págs. 5-15. [Nota del traductor].

romantizó a su manera la prosa vulgar de la vida urbana. La acción de sus novelas, repleta de asombrosos zigzags, se corresponde con la experiencia de las calles de la ciudad. La niebla penetrante sobre el Támesis plomizo es también la frialdad de las relaciones humanas. Estos dos novelistas, tan diferentes entre sí, han creado una perspectiva de la ciudad en la era capitalista, ciudad que es al mismo tiempo civilizadora y corruptora.

La tradición puritana imaginaba la Ciudad como Sodoma, como una «feria de las vanidades» (Beniane). Esta tradición, refractada por la filosofía de Jean-Jacques Rousseau, influyó poderosamente en los románticos. No se trata sólo de la «pecaminosidad» de la ciudad, sino de que la civilización capitalista acaba con la integridad de la vida. La crisis de la religión y la crisis del humanismo se producen casi simultáneamente y por razones similares, las cuales Marx y Engels fueron los primeros en dilucidar. La religión se convierte en una mercancía, al igual que la belleza. La gente de la época victoriana en ningún lugar se siente tan aislada de «lo trascendente» como en sus ciudades llenas de humo y una Humanidad hambrienta tiende la mano en vano frente a los pórticos palaciegos de los banqueros, tan solemnes como catedrales.

La gran ciudad crece sobre todo hacia arriba: desde los sótanos hacia pisos y tejados cada vez más altos. La profundidad y la altura fascinan a los escritores, surge un paisaje vertical, la acción no se mueve por la horizontal tradicional, encarnada en la gran carretera picaresca, sino verticalmente, a lo largo de escaleras rodeadas por tinajas de naranjo y lacayos de librea, u ocasionalmente desde arriba hacia abajo, cuando el duque de Gérolstein desciende a los barrios bajos de París. El paisaje vertical está lleno de tensión. Si en el paisaje horizontal existía el peligro de perderse, en el paisaje vertical existe el de caer. Incluso desde una pequeña altura: el Hermann de Pushkin apenas cae por los escalones del catafalco, pero esto presagia su otra caída, metafórica, desde las alturas del éxito fugaz al abismo de la locura.

Un lugar común en la literatura urbana es el contraste entre palacios y sótanos, lujo y pobreza. Gógol desarrolló con brillantez una oposición diferente: el esplendor externo y la decadencia interna; en su Petersburgo «todo respira engaño», es un espejismo diabólico. Gógol interpreta a la ciudad como a un fantasma, pero al mismo tiempo le teme a ese fantasma.

El contraste gogoliano entre la vulgaridad hiperbolizada y la fantasía influyó directamente en el Dostoievski joven. Sin embargo, en su comprensión histórica y filosófica del tema de la Ciudad, el Dostoievski maduro volvió a Pushkin, para quien

Petersburgo (especialmente en *El jinete de bronce*) es ante todo una ciudad trágica. En este giro temático queda reflejada la orientación humanista de la literatura rusa.

Al contrario de lo que comúnmente se cree, Dostoievski no retrató los contrastes sociales de la ciudad. Nos presentó los barrios predominantemente populares de San Petersburgo, las viviendas pobres y hacinadas, las hosterías y los mercados, sobre los que –como era norma en Rusia– reinaba una seccional policial. No sabía retratar palacios y entornos ricos. Al fin y al cabo, lo principal para Dostoievski era crear una impresión general de una casa, un piso, una habitación. Un ejemplo de este tipo de representación es el desván de Raskólnikov: un sistema de constantes comparaciones que van mutando crea una impresión fuerte sin muchos detalles. Es un «ataúd», un «baúl», un «armario», un «camarote de marinero», el «caparazón» de una tortuga y a esta impresión se añaden dos o tres detalles como cortados con un cuchillo: detrás del papel tapiz suelto se pueden esconder varias cosas, por ejemplo, pruebas de un crimen, y el pasador de la puerta se puede echar sin levantarse de la cama. Las habitaciones tienen alma. Hasta casas enteras tienen alma, por ejemplo, la casa de Rogozhin en la novela *El idiota*. Pero los palacios de los aristócratas en Dostoievski no tienen alma, él no la siente, no la conoce.

Vale la pena reflexionar hasta qué punto es «de autor» el chiste malicioso del paradjista del subsuelo sobre Petersburgo: «la ciudad más premeditada». Sabemos por sus memorias que Dostoievski apoyaba la idea de trasladar la capital de Rusia de Petersburgo a Moscú. En uno de sus cuadernos esbozó la hoy famosa anotación: «Te amo, creación de Pedro – lo siento, no te amo: las ventanas, los agujeros... ¡y los monumentos!». Pero al mismo tiempo, Dostoievski, que en este punto se atrevió a discrepar de su ídolo Pushkin, permaneció encadenado a San Petersburgo durante la mayor parte de su carrera, como esclavizado por los encantos malignos de la capital, que enmascaraba sus barrios marginales con monumentos. En dos de sus grandes novelas (*Los demonios* y *Los hermanos Karamázov*) se describen ciudades de provincias, pero el novelista les aportó una fiebre completamente «capitalina», el ritmo desesperado y la agonía de la soledad.

Dostoievski maldijo esta ciudad y no pudo separarse de ella. Petersburgo le atraía como centro de una mutación acelerada en la vida rusa, un proceso que conducía a Rusia al mismo reino de Baal (el capitalismo), o quizá a una armonía radicalmente nueva. Con su «socialismo ortodoxo», Rusia debía dar ejemplo al mundo de un ordenamiento realmente humanista de la vida. Era justamente en Rusia, según Dostoievski, donde se

situaba el centro de gravedad del proceso histórico moderno (algo en lo que aparentemente tenía razón, aunque también mistificó la esencia del propio proceso). Por consiguiente, Petersburgo es la verdadera capital del mundo. La razón no son sus bellezas arquitectónicas (Dostoievski no las soporta y prefiere la arquitectura de París o de Italia), sino que, en sus estrechos desvanes y en medio de las arias para órgano de las hosterías baratas, los rusos, en sus disputas ilógicas, ruidosas y desordenadas, deciden el destino de la humanidad. El escritor previó la importancia histórica mundial de lo que estaba ocurriendo en Rusia en el siglo XIX, entre la sangre de la Plaza del Senado invernal y el asalto al Palacio de Invierno. Petersburgo es el centro de la vida espiritual y Rusia es el corazón del mundo. De ahí el «amor-odio» de Dostoievski por Petersburgo, una ciudad de trágica grandeza.

Rusia va a la vanguardia del desarrollo mundial. Esta idea ya fue expresada antes de Dostoievski. Fue proclamada solemnemente en *Noches rusas* por V. F. Odóievski: «¡El siglo XIX pertenece a Rusia!». Para aclarar la cuestión de los orígenes del mesianismo ruso de Dostoievski, citemos las palabras de Fausto, uno de los héroes de *Noches rusas*: «¡Hay que salvar no sólo el cuerpo, sino también el alma de Europa!». En Odóievski esta idea parecía absolutamente fantástica. Su utopía social contemplaba una sociedad armoniosa encabezada por un emperador adorado. Esta asombrosa aberración de la perspectiva en un visionario tan ilustrado era absolutamente del gusto de la autocracia rusa: es bien sabido que Nikolái Pávlovich, de viaje por Europa cuando aún era Gran duque, visitó New Lanark e invitó amablemente a Robert Owen a Rusia, prometiéndole su ayuda para establecer una colonia similar. Es evidente lo hipócrita de esta invitación del futuro Nikolái Palkin, que invitaba a Owen a Rusia para «construir el comunismo». Pero lo completamente serio era el hecho de la propaganda semioficial rusa, que utilizaba los argumentos de la economía política y del temprano periodismo socialista contra el capitalismo de la Europa Occidental. El derecho de servidumbre se jactaba de no conocer el «pauperismo». Por eso es que la utopía del culto e ingenuo Odóievski se vio comprometida a ojos de sus seguidores más cercanos. Por eso es que, para muchos indagadores rusos de aquella época, la economía política –toda ella en general– era vista como un truco policial. Por eso es que el utopismo de Dostoievski es desdeñosamente ajeno a cualquier cálculo económico: la estadística es burguesa, es perfectamente compatible con los grilletes. Muchos indagadores rusos huyeron del socialismo utópico

en distintas direcciones: los unos hacia el anarquismo, los otros hacia un renacimiento ético.

Pero, de este modo, Dostoievski superó la ingenuidad del «socialismo autocrático» de Odóievski. No sucumbió a la tentación de esa politiquería tan ingenua y, aunque se mantuvo formalmente obediente, logró al mismo tiempo expresar —en una esfera estrictamente cercada— su total desacuerdo con «el rostro de este mundo». Tras haber pasado por encima de la política, la sociología y la economía, se elevó como un cohete a las esferas más abstractas del alma, pero llevó allí el fervor de un petrashevskiano.

La Rusia tan tosca, «sin pulir», «no europea», está muy por encima de Europa en su ardor espiritual. El contraste entre la pobreza, la tosquedad, el exterior filisteo de Rusia (de Petersburgo) y su riqueza interior es uno de los efectos más brillantes del mundo novelesco de Dostoievski. En interés de su arte, subraya la tosquedad, la pobreza y la carencia de forma de la vida rusa, para que resplandezca con mayor intensidad el milagro de su ascenso espiritual. Dostoievski simplemente no necesita describir lo que hay de brillante, de pulido, de europeo en la vida rusa. Todo ello carece de valor estético en su sistema artístico.

La descripción que hace Dostoievski de la vida cotidiana dista mucho de ser tan detallada y rica como la de otros maestros del realismo crítico. No la describe, sino que la condensa en símbolos filosóficos. El desván de un estudiante de Petersburgo es una de las celdas del universo. Dostoievski se caracteriza por un pensamiento cósmico y el mundo de sus novelas se basa en una conjunción contrastada de extremos con la omisión de los eslabones intermedios, en el contacto de símbolos naturales cósmicos (sol, cielo, estrellas) con la suciedad y el hedor de la gris vida cotidiana de Petersburgo. Esta realidad impactante y anormal es percibida como una visión asombrosa; lo horrendo de la vida cotidiana adquiere con este «revestimiento» un valor estético especial.

La Petersburgo de Dostoievski es absolutamente excepcional; difiere marcadamente tanto de la Petersburgo de Pushkin, con su arquitectura clásica, la estatua de Pedro y la tumbita sin nombre en algún lugar a la orilla del mar, como de la San Petersburgo de Gógol, donde la luz fantasmal de los faroles nos engaña y oculta la espeluznante esencia de la «fantasmagoría». La Petersburgo de Dostoievski está desprovista de decoración clásica: se menciona en una ocasión, cuando Raskólnikov miraba desde el puente sobre el río Nevá el conjunto clásico del centro y era asaltado cada

vez por «un frío inexplicable». En nuestra opinión, esta descripción del centro de Petersburgo a través de los ojos de Raskólnikov contiene una cita oculta del poema de Pushkin «Ciudad opulenta, ciudad pobre»². Pero, en general, la Petersburgo de Dostoievski parece distinta de la de Pushkin.

Nadie puede dejarse engañar por la diablería romántica de los farolillos y las vitrinas, cuyo falso lustre ya expuso Gógol: escribir sobre la Nevski sería repetir a Gógol (Nekrásov ya lo hace en parte en el poema «Sobre el clima»). Dostoievski no repite a nadie; en su San Petersburgo no hay «ninguna aguja del Almirantazgo» ni avenida Nevski. Incluso en la joven y bonita prostituta que conversa con Raskólnikov se enfatiza su «voz que aún no está del todo enronquecida», para que algún Piskariov advenedizo no la tome inadvertidamente por «una perfecta Bianca de Perugino». No hay autoengaño del sueño romántico en la Petersburgo de Dostoievski.

Y, sin embargo, es justamente en la imagen de San Petersburgo donde los caminos de Pushkin, Gógol y Dostoievski se entrelazan estrechamente. Siguiendo a Pushkin (*El jinete de bronce*), Dostoievski encarnó en Petersburgo, de una manera nueva, la tragedia nacional rusa: la tragedia de la supresión de la individualidad. Siguiendo a Gógol (*Relatos de Petersburgo*), Dostoievski hizo de Petersburgo la antítesis del humanismo espontáneo del pueblo ruso.

El «frío inexplicable» que el palacio y la catedral inducen en Raskólnikov es el mismo «espíritu de cautiverio» del que hablaba Pushkin. Dostoievski utilizó en su descripción de ese panorama neoclásico todas las definiciones de este poema de Pushkin. Y se apartó de dicho panorama.

Su Petersburgo es la ciudad de la nieve húmeda, perros callejeros, organilleros y mendigos. Pero a través de esa prosa lúgubre emerge la poesía sublime de una trágica leyenda. Así, en *Memorias del subsuelo*, suena con una fuerza asombrosa el motivo, característico de esta leyenda, de los muertos vivientes: «Estarás rodeada de lodo y pantano, aunque por las noches, a la hora de levantarse los muertos, golpees la tapa del ataúd diciendo: “¡Buena gente, déjenme salir para vivir a la luz del día! Viví sin haber vivido, mi vida sólo sirvió para que los demás limpiaran su suciedad en ella; se malgastó en borracheras de la plaza del Heno; ¡buena gente, denme otra oportunidad para vivir en el mundo! ...”».

² Para más información sobre este tema, véase: R. G. Nazirov: «Leyenda petersburguesa y tradición literaria», *Tradiciones e innovación*. Ufa, 1975, vol. III.

Esta ciudad se le aparece a veces a Dostoievski como un sueño que puede desaparecer si el soñador despierta. El protagonista de *El adolescente*, tras el relato *El corazón débil* y el folletín «Sueños petersburgueses», da su propia versión de la leyenda petersburguesa: «Cuando se disipe y se levante esta niebla, ¿no se llevará consigo a toda esta ciudad podrida y viscosa, no se alzarán la ciudad con la niebla para desaparecer como humo, dejando en su lugar el viejo pantano finlandés y en el medio, si se quiere, para que haga bonito, al caballero de bronce sobre su corcel de patas inflamadas y de aliento quemante?». Es el mismo viejo pensamiento sobre la irrealidad de Petersburgo, el eco lejano de la profecía de la oposición al zar Pedro: «¡Petersburgo estará vacía!».

Pero en Dostoievski lo fantástico surge de la hiperbolización de la vulgaridad. Crece hasta tomar un tamaño desproporcionado «la solemnidad del aburrimiento» (esta expresión de Versilov trae a la memoria el verso de Pushkin: «aburrimiento, frío y granito»). Las casas adquieren la fisonomía de asesinos. Las húmedas tumbas de San Petersburgo se colman de gritos de desesperación o del zumbido sordo de conversaciones viles y obscenas. La poesía de la leyenda de Petersburgo se transmite a través de la hiperbolización más brutal de la vida cotidiana.

El mito trágico de Petersburgo, surgido en las profundidades de la conciencia popular en la época de las reformas de Pedro el Grande, contenía una condena moral de la autocracia. *El jinete de bronce* era una recreación de la leyenda con espíritu histórico (la encarnación de la tragedia del pueblo en la tragedia del individuo). Pushkin conservó el significado fundamental de la leyenda –una protesta contra la inhumanidad del Estado y el progreso violento– y la modernizó, la actualizó cambiando algunos elementos y relaciones internas. Siguiendo el ejemplo de Pushkin, Gógol creó su propia versión de la recreación de la leyenda, en la que la armonización portaba un carácter fantástico (un fantasma que roba abrigos). Dostoievski, inspirándose en las tradiciones de Pushkin y Gógol, creó una tercera versión del mito, una visión profundamente poética de la ciudad más trágica y más fantástica del mundo: no «la Palmira del Norte», sino, por así decirlo, «el Gólgota del Norte», donde es como si Cristo hubiera sido re-crucificado junto con los mártires de la tierra rusa.

Sí, Petersburgo es «el infierno de la vida insensata y anormal» (palabras de *Humillados y ofendidos*), pero por ese infierno deambulan santos y mártires, mientras que en la novela *El idiota* aparece el «Príncipe Cristo».

No poco discutió la crítica rusa acerca del lugar predominante de la acción en Dostoievski. Se hablaba de que los episodios más importantes de sus novelas tienen lugar en las escaleras de una gran casa (un movimiento normal en un paisaje vertical). Se destacó la importancia predominante de las *mise en scène* herméticas, las habitaciones, los desvanes, los espacios cerrados diversos. Es evidente que todo esto es una exageración: la acción en Dostoievski puede transcurrir también en un puente, en una plaza, en la orilla de un estanque remoto... Pero son correctos los intentos de resaltar el momento constructivo del espacio novelesco en Dostoievski.

La solución más famosa aquí es la de M. M. Bajtín, quien, en el espíritu de su teoría de la cosmovisión carnavalesca, argumentó que en las novelas de Dostoievski el espacio está organizado por la oposición «umbral-plaza». He aquí sus palabras exactas: «En realidad, también pasa por encima del espacio y concentra la acción tan sólo en dos “puntos”: en el umbral (en la puerta, a la entrada, en la escalera, en el corredor, etc.), donde se cumplen la crisis y la ruptura, o en la plaza, que suele sustituir al salón (sala, comedor), donde tienen lugar la catástrofe y el escándalo»³.

¿Es así? O, mejor dicho, ¿es siempre así? Nos parece que *Crimen y castigo* permite sacar otras conclusiones. Esta novela ha sido llamada «la novela de los malos olores». En efecto, en ningún otro lugar Dostoievski ha perturbado tan persistentemente la memoria de nuestro sentido del olfato: allí hay vaho, y polvo, y cal, hedor de pintura barata, pescado podrido, serrín de vino mohoso. Es imposible no sofocarse en esta novela y querer tomar un poco de aire. De vez en cuando se encuentran esparcidas referencias a las extensiones rusas, las llanuras arenosas de África, las estepas de Asia: ¡qué diferencia con la sofocante Petersburgo! Pero dentro de esta antítesis está exactamente la misma antítesis en forma reducida, pues en Petersburgo hay lugares donde es aún más difícil respirar, donde los techos bajos aplastan el alma y estrujan el pensamiento, donde la ropa lavada se pudre directamente en las habitaciones y donde nefastos rostros curiosos con cigarrillos en los dientes se meten en la habitación de un moribundo. Especialmente conocido es el desván de Raskólnikov: las comparaciones que lo definen ya han sido enumeradas anteriormente. Es especialmente significativa su comparación con un «ataúd».

Pues, en Dostoievski, este desván y algunas habitaciones similares son símbolos del aislamiento de la gente: en estos desvanes, pensadores desvinculados del pueblo se

³ M. M. Bajtín: *Problemas de la poética de Dostoievski*, Moscú, 1972, pág. 256.

entregan a teorizaciones explosivas. Las calles y las plazas son símbolos de la vida popular «abierta»; en estos espacios abiertos «beben, ríen y lloran» y la plaza del Heno (centro topográfico de la novela) deviene en un lugar de culto, un culto pagano a la tierra: es precisamente aquí donde Raskólnikov besa la tierra, pidiéndole perdón. Recordemos la despreocupada observación de Svidrigáilov, que curiosamente coincide con los conjuros de Porfiri: ambos creen que Raskólnikov necesita «¡aire, aire, aire!». Comparemos esto con el famoso *Leitmotiv* de Lázaro. Precisamente Sonia lee a Raskólnikov el episodio de la resurrección de Lázaro, que hacía ya cuatro días yacía en la cueva sepulcral y ya «olía mal», en palabras del Evangelio, pero Cristo ordenó: «¡Lázaro, levántate y anda!» – y el fenecido salió envuelto en su mortaja, todavía con la mandíbula atada. Y es la misma Sonia quien manda a Raskólnikov que se arrepienta ante el pueblo de su crimen: «Entonces Dios te enviará de nuevo la vida». Como Cristo en el Evangelio, ella ordena a Raskólnikov que se levante de su ataúd y salga al aire (la plaza). La principal oposición en el mundo novelesco de Dostoievski es la antítesis de «ataúd» y «aire» (lo abierto y lo cerrado).

El autoaislamiento es un ataúd, la muerte; el pueblo es el aire, la vida. El desván de Raskólnikov y la plaza del Heno son los polos del mundo novelesco en *Crimen y castigo*. Todos los movimientos espaciales ideológicamente significativos se realizan de espacios cerrados a espacios abiertos y viceversa; las transiciones de un lugar abierto a otro lugar abierto no tienen el mismo significado.

El miedo a los espacios abiertos (agorafobia) nace del deseo de los protagonistas de Dostoievski de aislarse del mundo hostil, de «encerrarse en sí mismos» («como una tortuga en su caparazón»; los sinónimos son numerosos y, entre ellos, la palabra «funda», que tanto futuro tendrá en la obra de Chéjov). En los espacios cerrados, como bien señala Bajtín, suelen producirse el escándalo y la catástrofe. Mas cuando los protagonistas ya no soportan la tensión de sus propios pensamientos y los fantasmas de la conciencia, se ven arrastrados lejos de casa, «al aire», y la agorafobia es sustituida por la claustrofobia (miedo al espacio cerrado). Agorafobia y claustrofobia, enfermizo autoaislamiento y enfermiza sed de comunicación con paseos sin rumbo y una mayor locuacidad, actúan como símbolos «conductuales» del estado espiritual de los protagonistas. El odio a la sociedad genera la propensión a la soledad y, el sentimiento de culpa subconsciente, a la sed de compañía. Todo esto en Dostoievski está acentuado, puntualizado, pero en principio refleja correctamente los orígenes éticos de la fobia y la neurosis. Si

comparamos el mundo novelesco de Dostoievski con el de Tolstói, notamos una serie de diferencias importantes. En *Guerra y paz*, el espacio busca la amplitud natural y los límites reales: Rusia, Austria, la capital, el campo, el campo de batalla, la logia masónica; el príncipe Andréi ve nubes grisáceas sobre Austerlitz, Pierre abraza el firmamento estrellado sobre Rusia. Todo esto es concreto: el cometa de 1811 es tan histórico como la lluvia sobre el campo de la batalla de Borodinó. El mundo de Tolstói es un espacio concreto y claramente delineado, impregnado del *pathos* de la unidad. Por el contrario, el espacio de Dostoievski es sumamente vacilante; en su mayor parte, se reduce a una sola ciudad, que funciona como un decorado. Por fuera, este espacio parece incomparablemente más estrecho que el de Tolstói. Pero, por algún motivo, no sentimos esta estrechez. ¿Por qué? Probablemente porque los personajes no piensan en sí mismos aislados del universo, sino que tratan sus problemas «personales» como problemas mundiales y los resuelven para el mundo entero. En Dostoievski, la realidad decisiva es la ética y, en este sentido, su mundo novelesco es tan amplio que abarca el cielo, el infierno, toda la vida, el espacio exterior (basta pensar en las discusiones de Iván con el diablo), y hasta a los habitantes de otros planetas, como en *El sueño de un hombre ridículo*. Los límites de este mundo son difusos y problemáticos, ya que las serias discusiones filosóficas permiten suponer la existencia de otros mundos (Svidrigáilov), la quimera de la Ciudad-Sueño, resucita el viejo tema de la «vida-sueño» (*El sueño de un hombre ridículo*), y comienza a nacer un vago sentimiento de la relatividad del mundo. Ya no es el mundo de Newton, en el que viven los personajes de Tolstói. En el mundo de Dostoievski está representado todo el Universo, pero no tiene finalidad alguna. El lugar concreto de los hechos y el espacio de las decisiones éticas no coinciden.

El espacio de las novelas de Dostoievski da cabida a «otros mundos» e imperios mitológico-religiosos. El cosmismo del pensamiento de Dostoievski tiñe tanto su imaginaria como el pensamiento de sus personajes.

El cosmismo de Dostoievski encierra el sueño ardiente del contacto de un solitario grano de arena, la Tierra, con mundos abiertos éticamente puros, con el Bien infinito. Sus principales ideólogos (Raskólnikov e Iván Karamázov) se resisten desesperadamente a la idea de un cosmos cínico. A su entender, es una idea traicionera, que condena a la humanidad al sinsentido.

Hoy, al admitir la existencia de civilizaciones extraterrestres, negamos de hecho la neutralidad ética del Universo. Seguimos a Dostoievski.

En suma, se puede rastrear la misma oposición en los tres niveles de la organización espacial de la novela de Dostoievski: la oposición «ataúd-aire» (directamente derivada del *Hamlet* de Shakespeare y que culmina en la conversación del Príncipe de Dinamarca con Polonio sobre el hecho de que la única forma de salir al aire libre es ir a la tumba); la oposición «Ciudad-Naturaleza» (tan tradicional que podemos ahorrarnos el tiempo de describir sus orígenes); y la oposición «Tierra-Cosmos», interpretada principalmente desde el punto de vista ético.

No obstante, sigue siendo imposible comprender plenamente el espacio de Dostoievski por fuera de su interpretación del tiempo novelesco.

Traducción de Jerónimo Pereyra.

Revisión de Jordi Morillas.