

Los principios artísticos de Dostoievski.

Capítulo II

El tiempo en las novelas de Dostoievski¹

El principio de organización del espacio y el tiempo da forma a todo el mundo de la novela. El tiempo épico de la novela europea tradicional comenzó a complejizarse con el desarrollo del análisis psicológico. En las antinovelas de Sterne predominaba un tiempo interior, el tiempo de la conciencia del héroe. Sterne renunció a la secuencia cronológica en pro del comentario subjetivo de la experiencia por parte del héroe. El hecho de concentrarse en la conciencia individual hurtó a la novela sus cualidades épicas.

En la prosa del romanticismo el tiempo se convierte en objeto de juego. Los segmentos de la acción (y el tiempo de la novela es caracterizado por el acontecer; la lírica no tiene acontecimientos y es atemporal) son aplanados por elementos estáticos: reflexiones y visiones fantásticas, como en la *Lucinda* de Schlegel, o bien el tiempo real se funde con el mítico, como en la *Isabela de Egipto* de Arnim. Representado a través del prisma de la percepción subjetiva de los héroes, el tiempo puede perder sus rasgos reales, como en *Los elixires del diablo* de Hoffmann o en las «Memorias de un loco» de Gógol.

La novela del siglo XIX restauró los derechos del tiempo épico. La restauración de la temporalidad épica se reveló en la cuenta exacta de la cronología y en el rechazo a la interpretación subjetiva del tiempo. Tolstói creó estupendas ilusiones temporales en sus gigantescos lienzos: *Guerra y paz* deja la impresión, gracias a la combinación de «trivialidades y generalizaciones», de la experiencia completa de quince años de historia. *Oblómov*, de Goncharov, se distingue por su épica «soñolienta», sin acontecimientos, a su modo un idilio trágico (género directamente relacionado con los «Terratenientes de antaño» de Gógol). Pero la novela rusa conocía también otras maneras de transmitir el tiempo. Así es como resulta asaz relativa la épica de las novelas de Turguénev. Extraordinariamente particular es el tiempo novelesco en Dostoievski.

En sus novelas, en el primer plano de la organización temporal, está la experiencia subjetiva del tiempo por parte de los héroes. Ellos viven una tensa vida espiritual, lo que conduce a una extrema psicologización del tiempo novelesco, a lo irregular de su

¹ Texto tomado de R. G. Nazírov: *Los principios artísticos de Dostoievski*, Editorial de la Universidad de Sarátov, Sarátov, 1982, págs. 15-27. [Nota del traductor].

movimiento y la acuciante sensación de su relatividad. Se expresó muy bien sobre esto Gueorgui Fridlender en su libro *El realismo de Dostoievski*².

La opinión predominante en muchos especialistas sobre que el tiempo en Dostoievski es como si pasara siempre de modo extraordinariamente acelerado demuestra que el problema no termina de ser comprendido. En las novelas de Dostoievski hay tanto aceleración como ralentización de la acción, si bien la primera es claramente predominante. En otras palabras, en Dostoievski, comparado con la tradición, está extraordinariamente acelerado el ritmo de la acción, es decir, está notoriamente aumentado el número y la importancia de los acontecimientos en lapsos de tiempo comparables. El ritmo febril de sus novelas señala la disposición de una enorme cantidad de acontecimientos en un breve lapso temporal. Este tiempo corre lo bastante ralentizado como para «hacer lugar» a todo un remolino de acontecimientos. La experiencia del tiempo inusitadamente intensiva en las novelas de Dostoievski es la ralentización del tiempo. Entre la aceleración, el ritmo de la acción y el propio tiempo existe una relación inversa.

En *Crimen y castigo* el presente posee una tendencia claramente manifiesta de deglutir el pasado y el futuro, de apretarlos en un solo momento de experiencia subjetiva, en pocas palabras: de convertir el proceso temporal en un presente continuo. Esta tendencia se revela en la novela de tres modos distintos.

1. Es sabido que Dostoievski tendía a excluir todos los elementos estáticos de la narración: el paisaje y el retrato habitualmente son incluidos en ella al correr de la trama, en el pensamiento y las impresiones de los héroes, en la caracterización. En cambio, el propio movimiento de la trama, pululante de detalles y movidas, se aprieta a tal punto que limita con lo estático. La escena del doble asesinato en *Crimen y castigo* es transmitida en tan minúsculos detalles que para su lectura es necesario más tiempo que para la consumación de acciones análogas en la realidad. El tiempo de la percepción lectora aquí supera la duración «fáctica» (imaginada) del hecho. Y también en otras novelas de Dostoievski las escenas más dramáticas están escritas con tanta lentitud que llevan al lector a exacerbadas palpitaciones, forzándolo a torturarse con este suspenso. La tensión de la trama se frena artificialmente con la verbosidad oratoria de Porfiri, o el autoanálisis del héroe, o la incapacidad de Sonia de comprender enseguida a Raskólnikov. En el final

² G. M. Fridlender: *El realismo de Dostoievski*, Moscú-Leningrado, 1964, pág. 173.

de *El idiota*, la célebre descripción de la «durmiente» Nastasia Filíppovna recuerda la descripción de cierto cuadro e incluso, como hemos establecido, contiene un detalle, tomado de *La obra maestra desconocida* de Balzac, de la descripción del cuadro de Frenhofer³. Por eso mismo, el desenlace trágico de la novela *El idiota* se da de manera completamente estática. En *Los demonios*, la espantosa y ralentizada escena del suicidio de Kirílov lleva la tensión nerviosa del lector hasta el límite.

Al describir el suceso de un modo fácticamente más duradero de lo que aquel podría extenderse en la realidad, o al frenar artificiosamente la acción en el momento de más alta tensión, Dostoievski alcanza el efecto de «detención» del tiempo.

Mijaíl Bajtín dice que Dostoievski pensaba su mundo artístico «preferentemente en el espacio y no en el tiempo»; señala con justicia la gravitación de Dostoievski hacia un desenvolvimiento espacialmente extensivo de las fases secuenciales del desarrollo⁴. «Entender el mundo significaba para él concebir todos sus contenidos como simultáneos y adivinar sus interrelaciones en el recorte de un solo momento». Y luego: «De ahí también el afán de Dostoievski de observar en la novela el principio dramático de la unidad de tiempo. Y de ahí la rapidez catastrófica de la acción, “el torbellino”, la dinámica de Dostoievski. La dinámica y la rapidez aquí... no son el triunfo del tiempo, sino su superación, pues la rapidez es la única manera de superar al tiempo en el tiempo»⁵.

Según la opinión de Bajtín, para Dostoievski es esencial solamente aquello que también puede trasladarse a la eternidad, pues en la eternidad todo es simultáneo, todo coexiste. Este principio de visión artística del mundo en Dostoievski Bajtín lo denomina «principio de simultaneidad».

Mijaíl Bajtín tiene razón en muchas cosas. Efectivamente, la dinámica de Dostoievski no es el triunfo de la temporalidad épica, sino, por el contrario, la victoria de la experiencia lírico-subjetiva del momento. No obstante, la idea de Bajtín de que Dostoievski se representaba el mundo preferentemente en el espacio, y no en el tiempo, según nuestro modo de ver se aparta de los hechos.

³ Véase R. G. Nazirov: «Dickens, Baudelaire, Dostoievski (acerca de la historia del motivo literario)», en *Tradiciones e innovación*, Ufa, 1964.

⁴ Tres años antes de la primera edición del libro de Bajtín, el estudioso alemán Julius Meyer-Greffe, en su libro *Dostoievski el artista* (Berlín, 1926), comparando la composición de la novela *El adolescente* con la trama de «La vida de un gran pecador», interpretó audazmente la correlación de las imágenes de Arkadi, Versílov y Makar Dolgorukov como tres momentos sucesivos del crecimiento de una persona.

⁵ M. M. Bajtín: *Problemas de la poética de Dostoievski*, págs. 47-49.

Los héroes de Dostoievski (igual que el propio autor) reflexionan intensamente sobre el tiempo. Algunos de ellos ponen en duda el carácter objetivo del tiempo. En los borradores de la novela *Crimen y castigo* Svidrigáilov dice:

—¿Qué es el tiempo? El tiempo no existe, el tiempo son cifras, el tiempo es la relación de lo que es con lo que no es.

Estas palabras no se incluyeron en el texto canónico. Como anticipo de nuestras consideraciones, señalaremos que negar la objetividad del tiempo encaja completamente con la cosmovisión que se desprende de todos los enunciados de Svidrigáilov; es el escepticismo extremo, que llega hasta su límite natural: la superstición. Pero viene a cuento.

El príncipe Myshkin en *El idiota* habla sobre la deformación del sentido del tiempo en el instante de la así llamada aura (el estado de los epilépticos que precede a un ataque), del segundo «equivalente» a la vida: «En este momento de algún modo se me hace comprensible esa palabra insólita de que *ya no existirá el tiempo*... Probablemente se trate de ese mismo segundo durante el cual no alcanzó a derramarse la jarra de agua volcada por el epiléptico Mahoma, que alcanzó no obstante en ese mismo segundo a apreciar todas las viviendas de Alá».

Es Dostoievski el que destaca en cursiva la cita del Apocalipsis. A ella también volvió en *Los demonios*, en el diálogo de Stavroguin y Kiríllov:

— ¿Usted ha empezado a creer en la vida eterna futura?

— No, no en la eterna futura, sino en la eterna de aquí. Hay momentos, usted llega a momentos, y el tiempo de repente se detiene y será eterno.

[...] — Es dudoso que esto sea posible en nuestro tiempo —también sin ironía alguna respondió Nikolái Vsévolodovich... — En el Apocalipsis el ángel jura que el tiempo no existirá más.

— Lo sé. Eso es muy certero allí [...] Cuando todo el ser humano alcance la felicidad, el tiempo no existirá más, porque no será necesario. Es una idea muy certera.

— ¿Y dónde lo esconderán?

— En ningún lado lo esconderán. El tiempo no es un objeto, sino una idea. Se apagará en la mente.

Kiríllov, partidario de la idea de la naturaleza subjetiva del tiempo, habla de los momentos de éxtasis, cuando «el tiempo se detiene». Él está de acuerdo con la profecía apocalíptica de que, al alcanzar el objetivo absoluto del desarrollo de la humanidad, el tiempo

desaparecerá «por innecesario». Además, él cree en la posibilidad del logro individual del objetivo absoluto. Y esto es ya una tremenda herejía. De acuerdo con la religión, Dios está en la eternidad, el ser humano en el tiempo. La idea de la posibilidad de alcanzar la eternidad por parte del hombre en su vida terrenal implica traspasar el límite humano hacia la infinitud divina. Kirílov cree en la victoria sobre el tiempo, lo que lo convertirá en un hombre-Dios. Semejante representación del tiempo es similar a la representación del príncipe Myshkin y posee la misma fuente: las particulares experiencias del aura (Shátov dice a Kirílov que así empieza la epilepsia). Se llega a la conclusión de que Dostoievski dotaba a sus héroes de sus propias representaciones del tiempo y su interpretación personal de las profecías correspondientes del Apocalipsis. En las novelas de Dostoievski predomina «un tiempo precatastrófico», la experiencia temporal subjetiva de los suicidas y los epilépticos. Con su experiencia de la enfermedad Dostoievski trataba de iluminar (comprender en los términos de lo personal empírico) las oscuras profecías de San Juan Teólogo y, al mismo tiempo, la interpretación kantiana del tiempo como forma de un sentimiento interior.

El novelista transmitió con gran fuerza el momento subjetivo del sentido del tiempo y por sobre todo extrajo de la ralentización del tiempo de los héroes un excepcional efecto artístico.

La ciencia moderna estableció experimentalmente (mediante una larga permanencia de observadores aislados en cavernas profundas) que el ser humano, separado de otros y de su medio habitual, vive en su propio tiempo, su «biorritmo» interior se lentifica: durante dos meses de vida en la caverna el calendario que llevó el espeleólogo francés Michel Siffre, se retrasó 25 días con respecto al real. ¿No es así como los héroes de Dostoievski, debido a su ensimismamiento extremo, pierden la posibilidad de corregir la experiencia subjetiva del tiempo? Su tendencia a hundirse en sí mismos, separarse de los demás, lleva a que su experiencia subjetiva del tiempo se salga del tiempo común a los seres humanos, se retrase respecto de este último, como el «biorritmo» de Michel Siffre, y en los momentos de sobresaturación de la psiquis es como si se detuviera. Por eso los héroes de Dostoievski hablan de lo ilusorio del tiempo.

Según nuestra opinión, aquí es muy importante separar la subjetividad de los héroes de la idea y el sentimiento del propio Dostoievski. Sí, él les «prestó» su deformación personal del sentido del tiempo en el momento del aura, pero eso no significa que él mismo rechazara la objetividad del tiempo.

Dostoievski con ayuda de médicos y literatura especializada estudió su enfermedad, llevaba un registro de todos los ataques, con esmerada datación, fijación de su duración y grado de intensidad. Como enfermo nervioso él poseía una elevada autocritica. Las conclusiones sobre el tiempo «epiléptico» en las novelas de Dostoievski, es decir, sobre que la mortificante experiencia de la enfermedad compensó a Dostoievski con un conocimiento superracional, místico, nos parecen una mezcla anticientífica de ciencia y literatura. El gran escritor utilizaba su experiencia de enfermo como un precioso material para revelar algunas aristas de la psiquis humana. Ello no significa que su filosofía del tiempo (pues él tenía su filosofía del tiempo) se definiera por la enfermedad. Tampoco significa que Svidrigáilov (en los borradores), el príncipe Myshkin y Kirílov expresen la propia comprensión del autor del problema del tiempo en un plano filosófico.

Dostoievski no negaba en absoluto el carácter objetivo del tiempo. Él solo combinaba una interpretación arcaica del tiempo como un caso particular de eternidad con visiones dentro del área de las representaciones actuales sobre lo complejo del tiempo humano, sobre la no sincronía de los tiempos individuales y lo desigual del paso del tiempo subjetivo⁶.

En esta no sincronía se apoya Dostoievski al construir sus impactantes efectos artísticos: él explota el hecho de la no coincidencia de la experiencia del tiempo en sus héroes y en el lector.

El tiempo en las novelas de Dostoievski es preciso examinarlo en relación con su historicismo romántico. Él consideraba su época la cima de la historia universal: las profecías del Apocalipsis debían realizarse en una grandiosa revolución europea, la muerte de la cultura y la victoria final de Cristo. El aspecto psicológico-subjetivo del tiempo se corresponde con el histórico mundial: tal como el tiempo de los héroes, también el «tiempo del mundo» se presenta como la víspera de una catástrofe. El momento actual de la historia es el comienzo del cumplimiento de las profecías apocalípticas. Las predicciones del bufón filosofante Lébediev en *El idiota* reflejan las reflexiones escatológicas del propio autor. Lébediev, «profesor del Anticristo», asegura que el Anticristo ya ha llegado al mundo (idea de los cismáticos rusos). Dostoievski considera que el capitalismo es Baal, es decir, una fuerza diabólica. Al mismo tiempo presiente la amenaza de la proletarización de la pequeña burguesía. El tiempo de los héroes es

⁶ Y. A. Urmantsev, Y. P. Trusov: «Sobre las propiedades del tiempo», *Cuestiones de Filosofía*, 5 (1961), págs. 58-70.

isomorfo con el tiempo histórico universal: el héroe vive al borde de la catástrofe, que siempre está intrínsecamente relacionada con la amenaza de un cataclismo mundial, pues la disolución de la moral es el signo del reinado de Baal.

Pero la predicción del cataclismo no sume a Dostoievski en el pesimismo y el abatimiento: la amenaza es como que lo colmara de ánimos, él vive y piensa como si para él «hubiese embriaguez en la lucha y oscuro abismo en el borde». Dostoievski se eleva por sobre la amenaza del cataclismo gracias al sentimiento de unidad de la historia humana. En esencia, en la última y más elevada metafísica de sus novelas reina una concepción estática del tiempo. Conforme con esta concepción, «no hay ninguna diferencia en el sentido del estatus de la existencia real entre los sucesos del pasado, el presente y el futuro. Todos ellos existen realmente y, si es posible expresarlo así, «al mismo tiempo»⁷. Aquí pasamos a la esfera del segundo modo que tiene Dostoievski de unir el tiempo novelesco en uno.

2. Así pues, el tiempo artístico de Dostoievski está extraordinariamente comprimido. El primer investigador de este problema, Alexandr Tseitlin, escribió: «Entre la calle Sadóvaia y la plaza del Heno los héroes de Dostoievski experimentan aquello que las personas comunes no alcanzan a experimentar durante año, ni siquiera durante toda su vida»⁸. Esto es una hipérbole, pero transmite de modo bastante exacto la impresión habitual del lector.

No es casual que Tseitlin correlacione esta sobresaturación de la trama de pequeños lapsos de tiempo con la topografía de Petersburgo. Subrayemos: una topografía simbólica, artísticamente significativa. El lector del siglo XIX sabía perfectamente que en una casita pequeño-burguesa en la zona de Vyborg, donde la buena ama de casa Agafia Matvéievna con hoyuelos en los codos trajinaba todo el día con los quehaceres domésticos, el tiempo en general se detenía, se dormía: el tiempo sin acontecimientos del epos de Goncharov, estrechamente vinculado con el espacio particular de *Oblómov*. La zona de Vyborg en la novela de Goncharov es una isla. A primera vista, es simplemente la islita de la inmóvil «felicidad» oblomoviana en la bullente Petersburgo: sólo en una islita así es posible el somnoliento discurrir del tiempo. Pero esta islita es una parodia de

⁷ Y. B. Molchanov: «El problema del tiempo y la dialéctica», *Cuestiones de Filosofía*, 8 (1975), pág. 85.

⁸ A. G. Tseytlin: «El tiempo en las novelas de Dostoievski», *Lengua materna en la escuela*, 5 (1927), pág. 12.

las beatíficas Islas del Amor de la vieja literatura galante y como «arquetipo» lejano de toda la línea se puede tomar la isla de la hechicera Circe en *La Odisea*.

La unidad espacio-temporal de la novela de Dostoievski es completamente de otro género. A lo largo de toda la novela *Crimen y castigo* reina el tiempo de la tragedia, la ley de la concentración de una vida entera en horas contadas, de lo que también habla Tseitlin. Es el tiempo del *Hamlet* shakespeareano, como es también el espacio de *Hamlet*. Recordemos cómo Polonio, hipócritamente preocupado por la salud del Príncipe, le aconseja apartarse de donde da el aire fresco. «¿Adónde, a la tumba? – En efecto, más allá no hay adónde». Del mismo modo, Hamlet se muestra como un hombre joven al principio y luego su edad aumenta drásticamente, es obeso y jadea: en un breve tiempo escénico, pasa una vida. La tragedia desdeña la chata verosimilitud en pro de una concentración límite del tiempo.

En el primer capítulo ya hablamos de que en *Crimen y castigo* solamente son significativos los momentos de paso desde el «ataúd» al «aire» y, en especial, la sola salida sumaria al aire, mientras no desaparezca por completo el sofocante Petersburgo y no se extiendan alrededor del sombrío presidiario las estepas del Irtysh con sus aduares nómades en la otra orilla y sus rebaños, el abierto espacio terreno del epílogo. Y de golpe desaparecen los marcos temporales imaginarios de los calurosos quince días petersburgueses de un verano polvoriento. «Allá estaba la libertad y vivían otras gentes, en nada parecidas a las de aquí, allá era como si el propio tiempo se hubiera detenido, tal como si no hubieran pasado aún los siglos de Abraham y sus rebaños». ¿De quién es este «como si», de Raskólnikov o de Dostoievski? Según nuestra opinión, aquí predomina la concepción filosófica particular de Dostoievski.

En su sueño, Raskólnikov ve un terrible cuadro del suicidio total de la humanidad, una siniestra antiutopía individualista. El pasado del Antiguo Testamento entrelaza así con el futuro apocalíptico y la historia de la resurrección del hombre, que ha asesinado a su propia conciencia, se sitúa en este épico «tiempo de los pueblos». Pues se trata claramente de una transmisión épica del tiempo. En el epílogo no hay diálogo: es pura narración del autor.

De este modo, el tiempo de la acción principal (trágico) se subordina al tiempo del epílogo (épico). Finalmente, Dostoievski en el epílogo, con la prudente restricción del «como si», recrea por medios artísticos la concepción estática del tiempo.

La concepción estática del tiempo tiene una antigua procedencia. Como señala Iuri Molchánov, partidarios de esta concepción fueron Parménides, Zenón y Platón. El tratamiento de este problema en la escolástica medieval encontró su conclusión en la filosofía de Santo Tomás de Aquino, que dividió el ser en atemporal, eterno (el ser de los ángeles y los astros celestiales) y temporal, el tiempo mortal, terrenal. «El ser atemporal de la escolástica medieval, la *Aeternitas*, no representa otra cosa que una compresión estática del tiempo hipertrofiada. Es una duración que se nos presenta por completo de una vez en toda su integridad, como una existencia simultánea de todos los instantes del tiempo. En cierto sentido, esto poco se diferencia del instante que no posee duración. A diferencia de las representaciones actuales del modelo estático del tiempo, el ser atemporal era examinado por los escolásticos en general como una negación del tiempo, como un ser en el cual no solo no hay “transcurrir del tiempo” (...) sino que tampoco existen las relaciones “antes y después”»⁹.

Dostoievski no era en absoluto un gran conocedor de la escolástica medieval. ¿De dónde, entonces, toma él tan arcaicas concepciones del tiempo? En primer lugar, de Dante Alighieri, al que amaba y veneraba no menos que Pushkin. Comparaciones de obras de Dostoievski con la *Divina comedia* encontramos en Alexandr Herzen, Iván Turguénev, y en nuestro tiempo en Iákov Golosovker, Nikolái Vilmont y otros. Dante expresó con gran fuerza la concepción medieval del tiempo. Él comprendía la historia como un único acto sincrónico. En la *Comedia* el tiempo está detenido: el presente, el pasado y el futuro confluyen en la experiencia personal del peregrinante por el Infierno, donde ve también al ya largo tiempo difunto Virgilio, como el lugar preparado para el aún vivo Bonifacio. La concepción dantesca del tiempo, teñida en muchos aspectos de la filosofía de Santo Tomás, influyó en Dostoievski.

Asimismo, suponemos la influencia en Dostoievski del notable psicólogo de la literatura antiguorrusa: Avvákum. Su *Vida* fue primeramente publicada en 1861. Dostoievski no podía no conocer este asombroso libro (en 1876 lo menciona en uno de los capítulos de *Diario de un escritor*). Para Avvákum el límite entre el presente y el pasado es como que está ausente, la vida para él es un flujo que corre eternamente, en el que todo está interrelacionado y es inmutable. Como señaló Vasili Komaróvich, «tras las trivialidades de lo cotidiano él ve el eterno y perdurable sentido de la existencia»¹⁰. En

⁹ Y. B. Molchanov: *El problema del tiempo y la dialéctica*, pág. 86.

¹⁰ *Historia de la literatura rusa*. Moscú-Leningrado, Editorial AN URSS, 1948, tomo II, 2ª parte, pág. 318.

nuestra opinión, en toda la literatura rusa no hay dos personalidades escritoras más similares que Avvákum y Dostoievski¹¹.

Así pues, como primera forma de metamorfosis novelesca del proceso temporal en un presente continuo aparece el efecto de detención del tiempo; segundo, el relato épico, que señala directamente la presencia simultánea del pasado y el futuro en el presente.

3. El tercer modo de esta metamorfosis son los célebres sueños de los héroes en las novelas de Dostoievski. Señalemos aquí solamente algunas funciones de estos sueños.

En primer término, éstos juegan un papel muy importante en el movimiento de la trama. Si en la tradición el sueño suele servir para caracterizar a los personajes o para adelantar la trama al crear la sensación de una presencia amenazante del Sino, en Dostoievski el sueño se concentra por completo en el objeto del determinismo argumental, determina la elección del héroe, es decir, aparece como la causa de acontecimientos y actos reales. Así, el sueño en el epílogo de *Crimen y castigo* es el único motivo visible para el «renacimiento» de Raskólnikov, quien aun en la prisión resta orgulloso y sin arrepentirse. En el final de *Los hermanos Karamázov*, el sueño de Mitia lo mueve a aceptar el sufrimiento y purificarse con ello de la suciedad moral. Tales son las funciones más importantes de los sueños.

Al mismo tiempo representan intrusiones directas del pasado o del futuro en la novela. El sueño del caballo apaleado es la infancia de Raskólnikov, que es como si tratara de detener la mano del asesino, introduciendo por un instante un giro argumental. El sueño de Svidrigáilov lo hace volver al crimen que envenenó en él para siempre el gusto por la vida. Esto también es una intrusión del pasado en el presente novelesco.

El sueño de las triquinas en el epílogo de la novela es ya una intrusión del futuro potencial, una de sus posibles variantes, que depende de la elección de la humanidad contemporánea. Exactamente así es como toda la historia de la humanidad «se representa» en calidad de segunda variante en *El sueño de un hombre ridículo*. De tal manera, los sueños en las novelas de Dostoievski sirven a menudo de concomitancia de los tiempos, de creación de un cuadro estático de la existencia.

¹¹ Los trabajos de A. V. Chicherin, D. S. Lijachev y otros estudiosos también sugieren otras «asociaciones ruso-antiguas»: la obra de Dostoievski en general es bastante cercana a la literatura del siglo XVII, con su visión del mundo en crisis, especialmente a los relatos sobre Savva Grudtsyn y la Desgracia Desafortunada.

El problema del tiempo por ahora está lejos de ser resuelto. Nuestros filósofos consideran que no son excluyentes, sino complementarias las diversas concepciones sobre él (por ejemplo, la estática y la dinámica). Por lo que se ve, valdría la pena ocuparse especialmente de la filosofía del tiempo en Dostoievski.

En resumidas cuentas, la concepción del tiempo en Dostoievski y los modos de su construcción en la novela se presentan como asaz complejos y contradictorios. Está la concepción estática, que se expresa en las detenciones del tiempo, en el relato épico sintetizado y en los sueños, a través de los cuales el pasado y el futuro entran en el presente de la novela. Están también las representaciones finalistas de Dostoievski, tan opuestas al tiempo cíclico en la novela epopeya de Tolstói. El tiempo de los héroes de Dostoievski es una función de su conciencia, una ilusión subjetiva; el autor comprende el tiempo como un caso particular de eternidad, en la cual se hacen realidad las profecías religiosas, es decir, la historia humana. La escatología de Dostoievski está condicionada históricamente y el siglo XIX se presenta como la víspera del fin de los tiempos, de un grandioso cataclismo social. La vida al borde del abismo, la particular compresión del último momento, unifican ambos aspectos del tiempo en las novelas de Dostoievski.

Es indudable que la novela de Dostoievski hace vacilar la representación tradicional del tiempo. La experiencia temporal subjetiva es una ilusión y la historia mundial un «segundo» colosal, «un instante que no posee duración». A veces los investigadores tratan de definir la imagen del mundo en *Crimen y castigo* recurriendo a un paralelismo figurado de Raskólnikov, quien compara la tortura y la pasión de la vida con una condena a eterna reclusión en medio del océano y las tinieblas: el mundo de Dostoievski es «la eternidad en un *arshín* de espacio» (capítulo VI de la segunda parte de *Crimen y castigo*). Pero estas palabras no definen en absoluto el mundo novelesco de Dostoievski. Más bien al contrario: el mundo de Dostoievski puede ser definido como un segundo de existencia cósmica, pero sólo este «segundo» encierra en sí toda la historia de la humanidad y el cosmos es representado visualmente como una ciudad sofocante a la orilla de un turbio río del norte.

En *El idiota*, la heroína arroja al fuego cien mil rublos. Sigue la famosa escena que concluye con el desmayo de Gania Ívolguin. El dinero resulta ileso. Durante el tiempo fáctico de lectura de esta escena habría alcanzado a quemarse por completo y no sólo el paquete del dinero. Aquí tenemos un refrenamiento que supera la ilusión temporal típica de Dostoievski, «la detención del tiempo». Termina este loco «día bisiestro» de Nastasia

Filíppovna con la ruidosa salida de toda la compañía de Rogozhin con la heroína a la cabeza y luego al galope en las *troikas* a Ekaterinhof; el príncipe Myshkin se lanza tras ellos. Final de la primera parte. Las *troikas* se van directamente al «entreacto» entre las partes, que en la cronología de la novela equivaldrá a medio año. Es un procedimiento habitual de composición en Dostoievski: el movimiento rápido, la carrera, el galope, delatan transiciones en el ritmo o la conclusión de partes y capítulos. La alternancia de episodios lentificados con acelerados es la base de esa «dinámica galopante» en la composición de las novelas de Dostoievski de la que hablaba ya Leonid Grossman.

La imagen del tiempo en las novelas de Dostoievski, a diferencia de la tradición literaria reinante en esa época, se crea no por la transmisión artística del flujo temporal, sino que se construye como una dialéctica de la psicología subjetiva de los héroes y la filosofía autoral del tiempo. La concepción estática del tiempo en Dostoievski se combina, por completo de acuerdo con algunas teorías de los físicos del siglo XX, con el sentimiento de un mundo relativo (véase el capítulo 1). Sin afirmar que Dostoievski anticipó la teoría de la relatividad, nosotros al menos nos acercamos a la comprensión de dónde habría que buscar la clave para el enigma formulado a todos «los físicos y líricos» por las ahora célebres palabras de Albert Einstein: «Dostoievski me da más que cualquier pensador científico, ¡más que Gauss!»¹². Quizá Einstein sentía en la imagen del mundo de Dostoievski fuerzas subyacentes que hacían estallar lo inmovible de la mecánica newtoniana.

Traducción de Omar Lobos.

Revisión de Jordi Morillas.

¹² A. Moshkovski: *Albert Einstein*. Moscú, 1922, pág. 162.