

Dostoievski y el romanticismo.¹

En Rusia, a mediados del siglo XIX, el romanticismo parecía un noble difunto que ya llevaba mucho tiempo descansando en el suntuoso sarcófago que le había erigido la crítica. La corriente social y el realismo habían vencido en la literatura y la palabra *romántico* había adquirido un dejo de irónica compasión. Sin embargo, como dijo Gógol, «en el mundo literario no existe la muerte» y el romanticismo ruso siguió viviendo incluso en las entrañas de la literatura del realismo crítico.

No, el romanticismo ya no existía como corriente literaria. Pero su legado, sus tradiciones vivían en la creación de muchos realistas. La prosa lírica de Turguéniev, la poesía civil de Nekrásov, las novelas de Dostoievski están de diversa manera y en diverso grado vinculadas con el romanticismo.

«Las distintas corrientes realistas que surgieron en la literatura después del romanticismo pueden desarrollar diversos aspectos o elementos de este y conferirles una cualidad nueva»². No obstante, la vida del romanticismo en el ulterior proceso literario, las vías de «conservación de la energía romántica»³ distan de ser claras. Uno de los aspectos histórico-literarios más interesantes en este ámbito es el problema del «romanticismo y Dostoievski».

El presente artículo intenta ofrecer un sucinto panorama de las opiniones más representativas en este problema, un panorama acompañado por un breve comentario.

Cuando las búsquedas del joven autor de *Gente pobre* empezaron a apartarlo de la «escuela natural», Bielinski arremetió contra su hasta hacía poco favorito con todo el ardor de su temperamento crítico. En el artículo «Panorama de la literatura rusa en 1847» escribió sobre el relato *La patrona*: «El autor trató de conciliar a Marlinski con Hoffmann, añadiendo un poco de humor del estilo actual y barnizando todo ello con folklore ruso»⁴. En una carta a Ánnenkov del 15 de febrero de 1848, afirma sin más: «Conciliar a Marlinski con Hoffmann añadiendo un poco de Gógol»⁵. En efecto, en *La patrona* se reconoce la impronta del fantástico romántico y del cuento popular de *Una venganza*

¹ Texto tomado de R. G. Nazírov: *Problemas de teoría e historia de la literatura*, Editorial de la Universidad de Moscú, Moscú, 1971, págs. 346-356. [Nota del traductor].

² A. N. Sokolov: «Acerca de las discusiones sobre el romanticismo», en *Cuestiones de literatura*, 7 (1963), pág. 136.

³ *Ibidem*.

⁴ V. G. Bielinski: *Obras completas*, tomo X, Moscú, pág. 351.

⁵ *Ibid.*, tomo XII, pág. 467.

terrible. Bielinski da a entender con claridad que el relato es una reincidencia en el epigonismo romántico.

Tales opiniones no vuelven a encontrarse en vida de Dostoievski en la crítica rusa, salvo la extraña reseña del conde Kúshelev-Bezborodko, que llamó a *Humillados y ofendidos* «una excelente novela que hunde sus raíces en el cuento popular». Sin embargo, después de la muerte de Dostoievski empezaron a oírse voces críticas que ponían en duda el carácter realista de la creación del escritor. Quien con más claridad expresó esa duda fue Konstantín F. Golovín (Orlovski) en su famoso libro *La novela rusa y la sociedad rusa* (1897), donde afirma: «[Dostoievski] solo era realista en sentido psicológico [...]». En el planteamiento de todas sus tramas y de muchos de sus personajes, Dostoievski es [...] heredero del romanticismo, en particular de aquellos representantes que gustaban describir lo terrible». Golovín considera *Memorias de la Casa Muerta* la obra más romántica del escritor. Como es sabido, el libro de Golovín se caracteriza por un nivel bastante bajo de pensamiento crítico. No obstante, muchas de sus afirmaciones resumían las «ideas de la época», las comparaciones recurrentes del arte de Dostoievski con la pintura medieval española y con la novela gótica. Se trataba aún de asociaciones bastante superficiales que no habían alcanzado el análisis científico. Por ejemplo, Akim Volinski, comparando también la manera artística de Dostoievski con la pintura religiosa medieval, decía que era «puramente idealista».

En 1921, Víktor B. Shklovski, en *Anales de la Casa de los Escritores*, publicó el artículo «La trama en Dostoievski», donde expresa la opinión de que las fuentes del método artístico de Dostoievski hay que buscarlas en el romanticismo⁶. Este postulado lo apoyaba Leonid P. Grossman, que mostró el vínculo directo de la problemática de Dostoievski con el romanticismo. «Manfredo, Arbenín o el Silvio de Pushkin [...] son distintas variantes de un protestante sombrío, de un espíritu fuerte, de una naturaleza demoníaca, de un superhombre o de un titán, ese principal tipo romántico que, quizá, alcanza su manifestación suprema en la figura de Raskólnikov»⁷.

Las investigaciones de L. P. Grossman en el ámbito de la composición de la trama en Dostoievski han sido muy importantes. El vínculo del autor con la novela de aventuras de Europa occidental, que L. P. Grossman llama en ocasiones «novela-melodrama», denota la fuerte proximidad con esa rama secundaria de la prosa romántica en la época

⁶ *Anales de la Casa de los Escritores*, 4 (20 de diciembre de 1921), págs. 4-5.

⁷ L. P. Grossman: *El camino de Dostoievski*, Leningrado, 1924, pág. 52.

del triunfo del realismo crítico. La novela de aventuras, surgida ya a fines del siglo XVII y principios del XVIII, alcanzó su apogeo en la época del romanticismo, pero sobrevivió a esta corriente. Aun si la influencia de la novela de aventuras en Dostoievski está un poco exagerada, no podemos negar que el gran escritor hizo un uso muy original de los procedimientos de esa tradición.

En 1936, Roman Jakobson formuló la categórica afirmación de que la prosa de Dostoievski, al igual que la poesía de Baudelaire, pertenece en el fondo a la literatura del *romanticismo tardío*. Dostoievski era un romántico perdido en la época del realismo⁸.

André Gide, en su libro *Dostoievski (artículos y conferencias)* (París, 1923), traza un paralelo bastante inusual: afirma que Dostoievski, Friedrich Nietzsche, Robert Browning y William Blake son «cuatro estrellas de una misma constelación». Esto no se refiere al ámbito del análisis literario. Estos nombres se combinan para mostrar la complejidad filosófica y psicológica de la creación de Dostoievski.

El problema se dejaba a veces en un segundo plano, cediendo el lugar a las discusiones ideológicas en torno a Dostoievski. Pero, ya en 1959, en la crítica soviética se planteó la cuestión del papel del romanticismo en la creación de Dostoievski. Por ejemplo, Grigori L. Abramóvich, en el artículo «Sobre la naturaleza y el carácter del realismo de Dostoievski», escribió: «En primer lugar, es necesario recordar la presencia, en las obras de Dostoievski, de tendencias precisamente romántico-reaccionarias, que aparecen ya en *La patrona* y, después, de múltiples formas en una serie de obras siguientes. Aquí hay que incluir los encuentros providenciales en *Crimen y castigo* ya señalados por los investigadores de Dostoievski, la irrupción de imágenes y cuadros místicos en el tejido artístico de *Los hermanos Karamázov* y los sermones religioso-eclesiásticos que ya hemos mencionado en *El adolescente* y *Los hermanos Karamázov*. En segundo lugar, no se pueden subestimar tampoco los motivos romántico-progresistas en la creación de Dostoievski». G. L. Abramóvich asocia a estos últimos los sueños sobre una humanidad feliz (*El adolescente*, *Los demonios*, *El sueño de un hombre ridículo*)⁹. Abramóvich toca la importantísima cuestión de los elementos de romanticismo cristiano en la creación del gran escritor, cuestión sumamente importante, pero insuficientemente elaborada por nuestra crítica.

⁸ R. Jakobson: «Na okraj lyričkich basni Puškinovyč», *Vibrane spisy A. S. Puškina*, Praga, 1936, pág. 262.

⁹ *La creación de Dostoievski*, Moscú, 1959, pág. 60.

En la antología *La creación de Dostoievski* L. P. Grossman resume sus trabajos de largos años en el artículo «Dostoievski-artista». Allí dice que el estilo de Dostoievski «está más cerca de ese gran género de la novela romántica tardía que, sobre una base realista, crearon Víctor Hugo, George Sand, el joven Balzac, en parte Eugène Sue». Dostoievski «elaboró con valentía y libertad una síntesis análoga del realismo crítico y del romanticismo tardío. Su novela combina ambos elementos»¹⁰. El investigador expresó una opinión bastante extendida entre nuestros críticos: el método artístico de Dostoievski es una síntesis de realismo y romanticismo.

Por lo visto, a esta síntesis se refiere G. M. Fridlender cuando habla del relato *El doble*. «En este relato se definió esa singularidad del realismo de Dostoievski, al que él mismo daba [...] la mayor importancia, a saber: la combinación del realismo con la atracción por representar no lo sencillo y cotidiano, sino lo complejo, lo excepcional y, aun, lo “fantástico”»¹¹.

Hace relativamente poco tiempo, su aporte en la resolución de esta cuestión lo hizo Donald Fanger, profesor estadounidense de eslavística en la Universidad de Brown y editor del libro *Dostoievski y el realismo romántico. Un estudio de Dostoievski en relación con Balzac, Dickens y Gógol* (1965), editado en Harvard University Press. En este trabajo, el novelista ruso es proclamado representante del realismo romántico creado por Balzac, Dickens y Gógol, pero que incluye también una serie de otros nombres: Stendhal, Víctor Hugo, Joseph Conrad, etc. A todos esos «visionarios y creadores de mitos de la novela», como los llama Fanger, los une la creación consciente de un mito común a todos ellos: el mito de la gran ciudad moderna. En opinión del autor, el realismo romántico antecedió históricamente al realismo «normativo» de mediados de siglo; los elementos románticos conducen al simbolismo de finales de siglo y, los realistas, a la estética de Flaubert y Tolstói con su negación radical del mito y, posteriormente, al naturalismo de Zola y otros¹².

El concepto híbrido de «realismo romántico» difícilmente pueda satisfacer el pensamiento científico: es un procedimiento simplificador, un juego de definiciones que no ayuda en nada a profundizar en nuestras nociones sobre la verdadera complejidad del proceso literario. Pero el intento del eslavista estadounidense es sintomático: la época

¹⁰ L. P. Grossman: «Dostoievski-artista», en *La creación de Dostoievski*, págs. 414-415.

¹¹ G. M. Fridlender: *El realismo de Dostoievski*, Moscú, 1964, pág. 72.

¹² D. Fanger: *Dostoevsky and Romantic Realism. A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens and Gogol*, Cambridge, Mass., 1965.

exige una nueva comprensión de la historia de las corrientes literarias del siglo XIX, en particular, una nueva comprensión de la interrelación entre el romanticismo y el realismo.

No es particularmente nueva y fructífera la afirmación de que, para el joven Dostoievski, la escuela romántica tenía un significado tan importante como la creación de Balzac o el fisiologismo de la «escuela natural». El primer período creativo de Dostoievski está signado por la alternancia de búsquedas realistas y románticas y por la paulatina fusión de estas dos corrientes de su creación en *Niétochka Niezvánova* y *El pequeño héroe*. El relato de 1849, escrito en la forma de *Ich-Erzählung* tan característica de Dostoievski, es un ejemplo de la transición: aquí la concepción romántica del mundo pertenece propiamente a la protagonista, que narra su vida. El carácter romántico de *El pequeño héroe* también está motivado por el personaje del narrador. En *Humillados y ofendidos*, el narrador –el escritor Iván Petróvich– también responde por la manera sentimental-romántica de narración, pero aquí el romanticismo de «lo bello y lo sublime» se degrada mucho: el personaje del narrador, según el juicio absolutamente correcto de Dobroliúbov, constituye un fracaso cabal. El momento de quiebre puede verse en *Memorias del subsuelo* (1864), donde el narrador, ridiculizando mordazmente el tipo del romántico ingenuamente bribón, desarrolla, en el fondo, una singular filosofía del romanticismo de la desesperación. Se trata, si cabe expresarse así, de un romanticismo «cínico» que ha ardido en el crisol de la desilusión europea general de mediados de siglo, desilusión históricamente vinculada con las revoluciones de 1848 y con la pérdida de las ilusiones en la conciencia de la intelectualidad de vanguardia. El hombre del subsuelo es el «soñador» degradado del temprano Dostoievski, *un romantique défroqué*, pero, pese a todo, un romántico; es el primer «héroe-ideólogo» del Dostoievski maduro. *Memorias del subsuelo* es un autoanálisis veraz del romántico tardío, un singular «preexistencialista». Pero el autodesnudamiento del romántico en la narración literaria no constituye, en virtud de ese hecho, una narración romántica. La obra realista de Dostoievski incluye el pensamiento romántico del narrador como elemento subordinado: el romanticismo, en este caso, pertenece no al autor, sino al personaje. Es verdad que la creación del gran novelista ruso es sumamente subjetiva, pero la naturaleza de su lirismo se distingue claramente de la romántica (en todo caso, en el sentido habitual del término). Las simpatías, las ideas y los sentimientos del autor se dan a personajes opuestos dentro de los límites de una misma obra y, en la misma *Memorias del subsuelo*, a través de todas las autojustificaciones y sofismas del narrador, se trasluce la inmensa compasión del

propio Dostoievski por Liza, su veneración por la belleza de esa sencilla alma humana que ha conservado la pureza, la capacidad de soñar y la poesía en el abismo de la caída social.

Crimen y castigo fue pensado originariamente también en forma de narración en primera persona, pero esa primera variante fue desechada por Dostoievski, quien escribió la novela como «autor omnisciente». Eso permitió al escritor pasar libremente del mundo de Raskólnikov al mundo de Svidrigáilov y Sonia Marmeládova. La filosofía romántica del personaje, su «napoleonismo», tropieza con el cristianismo romántico de Sonia y con el cinismo «cósmico» de Svidrigáilov (la futura vida eterna en forma de una caseta de baño rural cubierta de hollín y con arañas en todos los rincones). Si, siguiendo el concepto de novela polifónica desarrollado por M. M. Bajtín, reconocemos que en la novela de Dostoievski no hay nada más que mundos y conciencias aislados y que todo el marco narrativo es ilusorio, entonces la propia estructura y relación de esos mundos está determinada por la entonación autoral y el drama de ideas plasmado en el conflicto no es meramente un «espejo del alma» del escritor, sino un cuadro objetivo de nueva índole, un cuadro ideologizado de la realidad contemporánea de Dostoievski. Con su desprecio por el positivismo estrecho, el escritor se figuraba a cualquier persona independiente como a un pensador romántico; sin embargo, él mismo superaba el punto de vista romántico al representar la situación de dicho pensador como objetivamente trágica.

En las grandes novelas de Dostoievski el mundo se presenta en las múltiples percepciones románticas de los personajes-antagonistas, pero el principio de organización de esas percepciones es realista. El escritor refleja en una forma singularmente mistificadora, «ideologizada», las contradicciones objetivas de la realidad histórica. Se objetará que eso puede decirse con igual derecho de las obras de cualquier gran escritor romántico. Sin embargo, no se debe olvidar que el romántico refleja la realidad a través de su propia percepción «transformadora», mientras que Dostoievski hace de tal percepción el objeto de representación artística. Su polifonismo es un principio realista de representación del mundo, refractado a través de la percepción romántica de los personajes.

De este modo, cada personaje ideológicamente significativo en las novelas de Dostoievski es realista y romántico a la vez. Como subraya Bajtín, de un personaje de Dostoievski no podemos decir literalmente nada que él no sepa. El personaje se construye «sin la participación» del autor, como ocurre en la forma confesional o en la novela

epistolar. El personaje comprende su «abstracción», su romanticismo, lo odia, trata de escapar del cautiverio de una ilusoria estetización de la vida y no puede vencer esas ligaduras. La coincidencia de la situación real cotidiana del pensador romántico y la expresión artística de esta situación es absoluta. Sin embargo, la conciencia romántica de los personajes es iluminada desde fuera por la luz de contraste del desenmascaramiento y la ironía: Porfiri y Svidrigáilov entienden y valoran desde distintas posiciones el romanticismo de Raskólnikov. Kirílov ve la debilidad de Stavroguin y en el otro polo de la novela *Los demonios* debe hallarse el obispo Tijon con su conjetura de que Stavroguin no soportará el fracaso estético de su demonismo («lo matará la fealdad», susurra turbado Tijon). El héroe romántico de Dostoievski está iluminado por una doble luz y, en él, a diferencia de los héroes de Hoffmann, el plano real y el metafísico se presentan en una unidad indisoluble. Nos fundimos acriticamente con Raskólnikov como con un héroe romántico, sufrimos con él incluso en la escena del asesinato, pero no dejamos de verlo con los ojos de los demás personajes, valorándolo críticamente como a un personaje de una novela realista tradicional. La ambigua relación autoral con el héroe suscita la ambigüedad de la percepción del lector.

Antes hicimos la reserva de que esto concierne precisamente a los personajes ideológicamente significativos. En efecto, en Dostoievski pueden encontrarse personajes absolutamente abstractos, como privados de toda «carnadura» artística. Tales son, por ejemplo, el ideal Mavriki Nikoláievich en *Los demonios* o el padre Paísi en *Los hermanos Karamázov*. Nos cuesta entender para qué los necesitaba Dostoievski, hasta qué punto no están justificados argumental e ideológicamente: en su mayor parte, o bien duplican la idea de otro personaje, o bien se oponen a ella como figuras puramente convencionales de «signo opuesto». Al mismo tiempo, en Dostoievski hay tipos sociales manifiestos, como en la mayoría de las novelas realistas, tipos en los cuales la vida se ha plasmado sin complicaciones ideológicas: tales son Bubnova, la dueña de la guarida en *Humillados y ofendidos*; el borracho Marmeládov en *Crimen y castigo*; el capitán Lebiadkin y Fedka Kátorzhni en *Los demonios*; Lambert en *El adolescente*; Fiódor Pávlovich Karamázov y Smerdiakov en *Los hermanos Karamázov*. Aquí predominan figuras secundarias, pero aun aquellas que desempeñan un papel importante en la acción no son por sí mismas portadoras de una idea, pensadores trágicos (el lacayo Smerdiakov es el doble de Iván Karamázov). En cambio, están investidas de una caracterización social y son inusualmente convincentes en su representación realista: son tipos reales. Así pues,

vemos que los personajes centrales de las novelas de Dostoievski están enmarcados, por un lado, por figuras o ideogramas abstractos y convencionales y, por el otro, por tipos sociales llenos de vida que, sin embargo, carecen de una idea propia y no están abocados a la resolución de una gran idea.

Por lo que respecta a los héroes-ideólogos, solo forzando mucho las cosas podemos caracterizarlos como personajes típicos. En efecto, ni Raskólnikov, ni el príncipe Myshkin, ni Rogozhin, ni Stravroguin, ni Kirílov, ni Iván Karamázov son personajes típicos; son más bien excepcionales y, en gran medida, fantásticos. Estos personajes se construyen a partir de la combinación de una situación vital típica y característica con una idea abstracta; además, esta idea también es considerada por Dostoievski como típica, pero la extrae de la atmósfera ideológica de la época, sin referencias a sus manifestaciones concretas. Raskólnikov es un noble desclasado, un pobretón, un «proletario pensante» (empleando el término tal como lo entendían en la prensa rusa de mediados del siglo pasado), un estudiante que no ha finalizado sus estudios, que ha sentido en su vida todo el peso del nuevo desarrollo capitalista y que tiene una lúcida conciencia de su individualidad, de su aislamiento respecto de quienes lo rodean. Esta situación era sumamente típica en la Rusia de aquel tiempo. Sin embargo, Raskólnikov, en cuanto «candidato a Napoleón», en cuanto filósofo de la libertad que ha pasado de una comprensión metafísica de la historia directamente al hacha, es un personaje excepcional y está ligado con los héroes románticos del tipo de Karl Moor o incluso Sbogar. La idea del «derecho al crimen», de la inaplicabilidad de los criterios éticos a las personas fuertes, era una hija ilegítima del hegelianismo, una conclusión arbitraria y vulgar de la fórmula hegeliana: «El derecho del espíritu universal está por encima de todos los derechos particulares». En esta idea se basaba Luis Bonaparte en sus especulaciones sobre el cesarismo (*Historia de Julio César*, traducción rusa de 1865) para justificar su falta de principios políticos, la mentira y la duplicidad. La combinación de la situación típica del «proletario pensante» ruso con la idea napoleónica en su tratamiento hegeliano vulgar constituye una paradoja. El personaje de Raskólnikov nos parece paradójico, al igual que otros personajes importantes de las novelas de Dostoievski.

La paradoja es uno de los principios generales más importantes de la creación del gran escritor. Fridlender ve en ella una de las líneas de continuidad entre Gógol y Dostoievski. «No por nada la forma más general y universal de representación de la realidad de servidumbre de su tiempo fue para el Gógol realista la forma del chiste, del

“suceso extraordinario”, del “acontecimiento completamente increíble”, es decir, la forma de una singular paradoja artística¹³. En opinión de G. M. Fridlender, Dostoievski considera que la tarea del escritor realista es mostrar las contradicciones en los «hechos extraños» de la realidad. «Esta contradicción interna, este carácter estética y moralmente paradójico de los hechos de la realidad más cotidiana, habitual y prosaica de su época es lo que Dostoievski intentaba subrayar en primer lugar cuando hablaba del carácter singular de su realismo, que ya se había conformado en los años 1840¹⁴.

El significado universal de la paradoja en el arte de Dostoievski es indudable. La filosofía de sus personajes constituye una rebelión contra el pensamiento académico y el tradicionalmente lógico. La primera parte de *Memorias del subsuelo* contiene la paradoja del libre albedrío y de la necesidad universal: el narrador de las memorias no afirma que esta última no exista, sino que «solamente» no desea someterse a ella, puesto que la necesidad lo humilla personalmente. Su estilo abunda en paradojas («dos más dos son cuatro ya no es la vida, sino el comienzo de la muerte»). Pero el propio autor ama las paradojas tanto como el paradójico hombre del subsuelo. Cuánto vale, sin ir más lejos, la rebelión de Iván Karamázov: «No es que no acepte a Dios, Aliosha, sino que solo le devuelvo la entrada con el mayor de los respetos». El escritor ve toda la realidad rusa solo en paradojas: un humanista asesina a unas viejas, los seminaristas predicán el ateísmo (de una carta a A. Máikov del 15 de mayo de 1869 desde Florencia), un niño se convierte en usurero, un campesino ruso acuchilla a otro pronunciando una oración y una mujer se arroja desde una ventana a la calzada apretando contra su pecho un ícono de la Virgen...

En el comportamiento de los personajes de sus novelas predomina una reacción paradójica: en los momentos críticos, actúan de un modo completamente inesperado, como a despecho del sentido común. El primero en señalar esa particularidad fue Iván S. Turguéniev (según el relato de Serguéi L. Tolstói): «¿Sabe qué es un lugar común invertido? Cuando el hombre está enamorado, tiene palpitaciones; cuando se enfada, enrojece, etc. Estos son todos lugares comunes. En cambio, en Dostoievski todo sucede a la inversa. Por ejemplo, un hombre encuentra a un león. ¿Qué hace? Por supuesto, palidece, trata de escapar y esconderse [...] Dostoievski, por el contrario, dice: el hombre enrojeció y se quedó en su sitio. Eso es un lugar común invertido. Ese recurso barato pasa por escritor ingenioso»¹⁵.

¹³ G. M. Fridlender: *op. cit.*, pág. 74.

¹⁴ *Ibid.*, pág. 80.

¹⁵ S. L. Tolstói: *Crónicas del pasado*, Tula, 1965, pág. 335.

Turguénev fue injusto: la reacción paradójica en las novelas de Dostoievski no es un truco barato, sino un procedimiento de suma importancia cuyo contenido está condicionado por la contradicción entre la situación del personaje y la «idea nueva» que se ha apoderado de él. Tal es el comportamiento de Raskólnikov durante el episodio con la niña ebria en el bulevar Konnogvardeiski, en el cual, de súbito, pasa de protegerla a mostrar una indiferencia cínica: ¿no da lo mismo si se tiene en cuenta el sino del determinismo estadístico, si se reconoce el hecho inevitable de que la niña se convertirá en prostituta? Tal es la escena de la bofetada de Stavroguin en *Los demonios*, cuando el personaje toma a Shátov de los hombros (una reacción natural), pero, enseguida, retira las manos y se las cruza en la espalda. ¿Un «lugar común invertido»? Pero, detrás de esta reacción paradójica, sentimos una causa importante, cierta idea de colosal importancia. Después sabremos que esa idea era poner a prueba el alma con «cargas» voluntarias. Resulta que la reacción paradójica de Stavroguin tenía un profundo sentido interior.

Casi todos los personajes importantes de Dostoievski son esencialmente paradójicos: el asesino intelectual Raskólnikov parte de los principios del humanismo individualista; Sonia Marmeládova adquiere en su abigarrado atavío profesional rasgos engañosos de una mártir cristiana (por ejemplo, de María de Egipto); el príncipe Myshkin, en el intervalo entre los dos abismos de demencia, manifiesta una sabiduría y una clarividencia en verdad inauditas y luego siguen la «trágica cortesana» (según la expresión de L. P. Grossman) Nastasia Filíppovna, los «pobres impacientes», el usurero que filosofa, etc. Los personajes más importantes de Dostoievski no son típicos, sino paradójicos, pero con tanta mayor expresividad muestran al lector las manifestaciones típicas de la vida espiritual, de la «idea del tiempo», según la terminología de Dostoievski.

Quizá puede afirmarse que Dostoievski, sin crear imágenes típicas de los hombres de su tiempo, compensó esa laguna mediante la creación de imágenes típicas de las ideas. No por nada se han vuelto nombres comunes y forman parte del uso literario expresiones tales como «subsuelo», «svidrigáilovshina», «shigalióvshina», «karamázovshina», «smerdiakóvshina». Detrás de cada una de estas palabras emerge una imagen definida y estas expresiones no tienen sinónimos. La idea-sentimiento, basada en un carácter realísticamente motivado (la separación del suelo natal, la degradación social, el nacimiento ilegítimo, la educación cosmopolita, etc.), adquiere un relieve y una fuerza persuasiva sorprendentes. En suma, la paradoja sirve como principio de estructuración del personaje en Dostoievski.

Los héroes excepcionales y paradójicos de sus novelas están colocados en un ambiente documentado con precisión. Ya se ha dicho más de una vez que los titulares de periódicos que examina febrilmente Raskólnikov en busca de la noticia de su crimen corresponden plenamente al contenido de los periódicos petersburgueses del verano de 1865 y que el agua amarilla en un vaso amarillo que dan de beber a Raskólnikov en la comisaría se explica por el escandaloso estado de las cañerías de agua en San Petersburgo. Los existencialistas acentúan las llamadas «situaciones límite» en las que Dostoievski colocaba a sus personajes. Pero todas esas situaciones excepcionales no eran en absoluto tales en la vida del intelectual ruso del siglo XIX: la pobreza, el hambre, las humillaciones, el alcoholismo con «fundamentos ideológicos», la pasión por los juegos de azar, el libertinaje e incluso el crimen no eran fenómenos tan excepcionales en la época que engendró la «gastronomía» erótica de Druzhinin, el proceso de Sujovó-Kobilin, las desventuras carcelarias de Apollón Grigóriev, la juventud hambrienta de Nekrásov, las orgías de Písemski, el agravio público de unos oficiales entonados a la esposa de Chernishevski, la escena en la estación de tren entre Písarev y Gardner, etc. No, Dostoievski no inventaba situaciones artificialmente dramáticas, sino que las observaba a diario. Esas situaciones eran excepcionales no por su significado objetivo, sino solo gracias a los golpes y empujones de una trama sensacional. En el fondo, las circunstancias de la vida rusa descritas por Dostoievski son típicas.

Generalizando lo antedicho, puede afirmarse que Dostoievski representaba caracteres excepcionales en situaciones típicas, creando imágenes realistas de pensadores románticos y organizando sus conciencias que se «autoexpresan» en un todo polifónico. El autodesarrollo realista de los caracteres está ausente en el mundo de Dostoievski; los caracteres están rigurosamente predeterminados por la idea que los forma; el escritor crea con una firme orientación hacia un final trágico y reorganiza numerosas veces el plan de una novela antes de escribir la primera línea. Aun si aceptamos la opinión de los historiadores de la filosofía, que consideran a Dostoievski un filósofo romántico junto con Kiríevski, Jomiakov, Aksákov y, posteriormente, Vladímir Soloviov¹⁶, eso no significa en absoluto que el pensamiento artístico de Dostoievski fuera romántico. ¿Acaso la filosofía de Turguénev era tan definidamente materialista? ¿Acaso el más romántico de los filósofos del siglo pasado, Schopenhauer, con todo su sombrío encanto, sacó a Lev

¹⁶ Cf. P. Gaidenko, I. Borodái: «La filosofía del irracionalismo burgués y la estética contemporánea», en *Sobre la estética burguesa contemporánea*, Moscú, 1963.

Tolstói del camino del realismo? En estos casos muy distintos se reflejó el primado, propio del gran arte, del pensamiento artístico por sobre el científico-filosófico. También Dostoievski, criado con las extrañas y a veces incluso venenosas pociones del romanticismo desde Ann Radcliffe hasta Víctor Hugo, supo fundirlas con el refrescante manantial del gran arte realista.

Las imágenes paradójicas, excepcionales, románticamente sublimes o demoníacas de sus personajes surgen «con una fuerza fantástica» de la realidad cotidiana, aparecen como fruto de ella, luchan contra ella, mueren en el combate, pero incluso en su derrota afirman el valor de la vida terrenal, humana, que resulta una y otra vez digna de esa lucha.

Los encuentros providenciales en *Crimen y castigo*, los cuadros e imágenes místicos en *Los hermanos Karamázov* de los que habla G. L. Abramóvich («Sobre la naturaleza y el carácter del realismo de Dostoievski»), así como el elevado papel argumental de las coincidencias fatales señalado por muchos investigadores, la «poética del misterio» ampliamente desarrollada (la estructuración de la trama como un «sistema de misterios», según la definición de Fiódor Ievnín) y la excepcionalidad romántica de los personajes: todo esto demuestra el vínculo directo del arte de Dostoievski con el romanticismo. Al mismo tiempo, el cuadro del mundo creado por el escritor refleja verazmente la realidad que le era contemporánea, transmite su carácter catastrófico y crítico y señala, en calidad de criterio supremo del valor de la persona, el humanismo espontáneo de las masas populares. La crisis del humanismo individualista de la era burguesa, profundamente comprendida por Dostoievski, y que hallaba expresión artística en las tragedias que él creaba de pensadores solitarios, en personajes paradójicos de «humanistas-criminales», llevó al escritor a la idea de la reunificación de la persona y el pueblo, idea que era a la vez una conclusión filosófica y una solución artística. Así, Dostoievski superaba la concepción del mundo romántica y desarrollaba sobre el nuevo terreno histórico la idea de *Los gitanos* y *Borís Godunov*. Su veneración por Pushkin, su tratamiento del personaje de Aleko, confirman nuestra idea: a pesar de la colosal distancia entre la creación de Dostoievski y el genio de Pushkin, el novelista seguía al gran poeta nacional en la resolución de las tareas más importantes de la vida rusa y del arte ruso.

El realismo de Dostoievski, con una plenitud que no encontramos en ninguno de sus contemporáneos, utiliza y transforma creativamente ideas, temas, imágenes y procedimientos artísticos del romanticismo ruso y europeo occidental. Eso desempeñó un papel inmensamente positivo en el ulterior desarrollo de la literatura rusa y, en principio,

preparó el conocido postulado de Gorki acerca de la fusión del realismo y el romanticismo en la literatura contemporánea.

Traducción de Alejandro Ariel González.