

UNIVERSIDAD DE GRANADA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA GRIEGA Y ESLAVA



TESIS DOCTORAL

ANÁLISIS Y VISUALIZACIÓN DEL DISCURSO EN LA OBRA

CRIMEN Y CASTIGO DE F.M. DOSTOIEVSKI

Autor: Benamí Barros García

Director: Dr. Enrique F. Quero Gervilla

GRANADA

2011

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Benamí Barros García
D.L.: GR 1068-2012
ISBN: 978-84-695-1023-0

A ti, que sabes quién eres

AGRADECIMIENTOS

Al Dr. Enrique F. Quero Gervilla, director de esta tesis doctoral, por ese buen hacer y carácter envidiable. Todo lo que ha venido después de aquel primer día de clase, en gran medida, es solo consecuencia. Pasado el tiempo, con cientos de recuerdos y kilómetros, te doy las gracias por todo lo vivido, por las risas y, en suma, por haber convertido estos años en una experiencia maravillosa.

A toda mi familia, por la comprensión, la confianza y la paciencia. A mi madre, por entender las conversaciones interrumpidas. A María José, por la suerte de que aparecieras. A Jorge y Darío, porque sois extraordinarios y cada día me enseñáis un poco más de la vida. A mi padre –maestro, aliento y ejemplo–, por ese constante amor, por esa presencia llena de magia, ante la que solo queda mirarte con los ojos llenos de orgullo por tenerte cerca.

A Galya, porque sabes darle belleza a todo, por hacer de cada instante momentos inolvidables, de esos con los que el recuerdo rebosa de una felicidad que incluso deviene en tristeza por el miedo a no poder retener ni repetir tanta alegría. Por esa sonrisa tuya que todo lo puede, por la fantasía, el sentimiento, la ilusión, y siempre a pesar de mi torpeza.

A todos los miembros del Departamento de Filología Griega y Eslava, por confiar en mí y darme vuestro apoyo. En especial, al Dr. Hita Jiménez, a la Dra. Ángeles Quero, a la Dra. Natalia Arséntieva y al Dr. Suárez Cuadros. Gracias, Simón, por haber estado siempre de ese buen humor contagioso, por haberme animado en todo momento.

A los amigos, tanto a los que quedáis como a los que, comprensiblemente, no resististeis. Unas gracias ya históricas a Pablo (Pablito), porque son ya más de veinte años y seguimos muriéndonos de risa. A todos los que sentiréis satisfacción, sorpresa o alivio al tener este volumen en las manos. A Álvaro y Juanmi, porque no tendremos nunca tiempo para agotar los grandes recuerdos; a Mari, Abel, Alina y Héctor, porque continuamos en un plural difícil de sostener en la distancia; a Jordi, Sara, Natalia, Emilia, María Jesús Barros, Lucas, Wojtek y Krzysiek, que, a veces sin saberlo, me habéis alegrado durante todo este camino. Al deporte, que me ayudó a conocerme, y a

todos los que componéis ese recuerdo. A todos los alumnos, porque sois el impulso siempre necesario para sentirse capaz de enseñar y de aprender enseñando.

A Mario Cámara Sola, Pablo Ruiz Matarán y Pablo Vargas. Ingenieros de una idea que se me podría haber ido de las manos. Gracias a vuestra ayuda y confianza acabé creyéndome capaz de llevarla a cabo.

A todas las instituciones que han mostrado interés por mis investigaciones (Universidad estatal Lomonósov de Moscú, Universidad estatal de Udmurtia, Universidad de Silesia, Universidad de Illinois, Universidad de Cambridge, etc.), a la Asociación Internacional de Dostoevsky (IDS), a los profesores e investigadores que confiaron en mí y que me han dado oportunidades únicas para desarrollar mi labor docente e investigadora: Dr. Karen Stepanyan, Dr. Henryk Fontansky, Dra. Tatiana Kopylova, Dra. Slobodanka Vladiv-Glover, Dra. Marina Raevskaya, Dra. Cecylia Tatoj, Dr. V.A. Plungian, Dra. Hidalgo Tenorio, Dr. Bryan Robinson, Dra. Nina Kressova y Ulyana Savchenko. *In memoriam* al Dr. Molina Redondo, porque en el examen final de su asignatura supe de la hermosura de la Lingüística.

A la Universidad de Granada, que me ha brindado la posibilidad de vivir un sueño del que uno se resiste a despertar.

Esta reprobable querencia por el perdón como forma de agradecimiento me obliga a pedir os disculpas a todos los que sufristeis o estáis sufriendo un final de tesis demasiado ajetreado (Enrique, Álvaro, Juanmi, Sara, Jordi, Natalia, Emilia). Nunca olvidaré cómo os habéis involucrado.

Por último, doy las gracias a todo lo que, poco a poco, se ha convertido en esta tesis doctoral, yacimiento de anotaciones, frustraciones e ideas felices, nacidas siempre de la ilusión por llegar a cierta meta. Ahora llego a un final de etapa en que solo me atrevo a levantar un brazo, sin pronunciar la confusa victoria de lo que se ha ganado y perdido en ella, acertando solamente a decir: he aquí una parte de mí.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	I-V
I. EL DISCURSO EN LA OBRA DE F.M. DOSTOIEVSKI	7
I.1. Introducción. Conceptos preliminares y estado de la cuestión	9
I.2. Formas y paradigmas de decir e interpretar	14
I.3. El universo se hace palabra: deformaciones de sentido	19
II. LA PALABRA DE DOSTOIEVSKI COMO ENFRENTAMIENTO RETÓRICO ENTRE DISCURSOS DE PERSONAJES	41
II.1. El personaje como portador de un discurso	43
II.2. Narración y lectura: discursos que invocan un lector	53
II.3. Suplantación del lector en el universo ficcionalizado.....	62
II.3.1. El enunciador que dice el problema de la comprensión	64
II.3.2. El enunciador que se sobrejustifica.....	70
II.3.3. El enunciador que dice no saber	79
III. ESPECIFICIDADES DEL DISCURSO DE DOSTOIEVSKI.....	91
III.1. La polivalencia textual como principio rector de la ficcionalización del universo modelo	93
III.1.1. Ambigüedad, polivalencia e intención	93
III.1.2. Polivalencia y ambigüedad: grado de pervivencia de los contrarios.....	98
III.1.3. La muerte de <i>Zosima</i> y otros casos <i>sorprendentemente</i> ambiguos	104
III.1.4. <i>La falsa imposibilidad</i> como procedimiento de construcción del discurso de Dostoievski	108
III.2. El símbolo como tótem: redes simbólicas de la cohesión	110
III.2.1. Los fenómenos simbólicos: efectos de la coherencia y la cohesión.....	110
III.2.2. El beso como soporte ficcionalizado de una cosmovisión	114

III.2.3. La escena del beso como parábola de la palabra de Cristo	124
III.2.4. El beso de Cristo y su repercusión en la tierra	129
III.3. Decir de otra manera: concreción y corrección.....	134
III.4. Repetición y recurrencia: de los lazos textuales e interconexiones de sentido.....	149
III.4.1. La recurrencia como forma de intertextualidad.....	149
III.4.2. Acerca de las palabras que anticipan la obra.....	154
III.4.3. Acciones en el umbral: palabras no dichas y movimientos interrumpidos.....	158
III.5. Fórmulas lingüísticas de extrañamiento: <i>вдруг, как бы</i> y <i>как будто</i>	168
III.5.1. Introducción: acerca de las consecuencias de contar un mundo	168
III.5.2. La <i>repentinidad</i> como prueba ficcional de un texto dúctil y maleable	172
III.5.3. Las <i>situaciones-como-si</i> : <i>как бы</i> y <i>как будто</i> como conectores de la ficción	187
IV. CRIMEN Y CASTIGO: EN BUSCA DE LA VOZ DEL AUTOR.....	203
IV.1. Génesis	207
IV.2. Dos decisiones capitales: el problema de la narración y la idoneidad del Epílogo como telón retórico.....	213
IV.3. Arquitectura del texto: estructura y sistema argumentativo.....	226
IV.3.1. Disposición de fuerzas de sentido: Dostoievski en <i>Crimen y castigo</i>	226
IV.3.2. Operadores modales e intencionalidad.....	240
IV.4. Desambiguación y negociación del significado: sobre el supuesto arrepentimiento de Raskolnikov	245
V. LA VISUALIZACIÓN DEL DISCURSO EN CRIMEN Y CASTIGO.....	263
V.1. La visualización del texto como herramienta para el análisis del discurso	267
V.2. Metodología y aplicaciones informáticas desarrolladas.....	269

V.3. El personaje en el decir comunitario del texto: pertenencia del discurso, retratos conversacionales e interconexiones entre personajes.....	281
V.3.1. El sentido del texto como entrelazamiento de enunciados y discursos	281
V.3.2. Los personajes en su interacción discursiva	284
V.4. Tabúes léxicos en el discurso de los personajes	291
V.4.1. Justificación	291
V.4.2. Método de visualización. Consideraciones generales	293
V.4.3. Raskolnikov contra Raskolnikov: visualización de una colisión discursiva.....	296
V.5. Visualización de fenómenos del extrañamiento (<i>вдруг, как бы, как будто</i>).....	312
VI. CONCLUSIONES Y APORTACIONES.....	327
VI.1. Conclusiones generales	331
VI.2. Conclusiones metodológicas	345
VI.3. Propuesta de mejora	347
VI.4. Perspectivas de investigación.....	349
VII. BIBLIOGRAFÍA	353
VII.1. Fuentes bibliográficas con caracteres latinos.....	355
VII.2. Fuentes bibliográficas con caracteres cirílicos.....	381
VIII. ABSTRACT AND CONCLUSIONS.....	401
VIII.1. Abstract.....	403
VIII.2. General Conclusions.....	404
VIII.3. Methodological Conclusions	417
IX. ÍNDICE DE FIGURAS.....	421

INTRODUCCIÓN

Lo más bonito de una investigación es que suele nacer de cierta inquietud. Sucede de repente que la intuición nos hace fruncir el ceño y pensar que hay algo más allá de lo que vemos. La sospecha se apodera de nosotros y en su avanzar sorteando obstáculos, revela pistas que nos dicen estar en lo cierto, descubre huellas donde se intuía un sendero inexplorado. No pocas veces se pierde el investigador en su caminar, abrumado por la luz de un mundo nuevo que predijo y que ansía rescatar de su abandono como tesoro innombrado. Habrá también quien llegue al lugar pretendido. Pero en ambos casos la mera consciencia de estar investigando es en sí misma la victoria. El mundo que buscamos, perdemos o encontramos está en gran parte producido por nosotros, precisamente por una inquietud similar a la que nos lleva ahora a afrontar esta investigación con el inmenso deseo de decir *algo* y con el miedo, la emoción y la certeza de que no es fácil conseguirlo. En este inicio, que no es inicio, se anticipa ya un final, que tampoco es final, con el claro propósito de que al llegar al otro extremo queramos volver a este punto de partida con la misma ilusión que emprendemos el recorrido inverso.

La investigación que aquí se presenta es fruto de un cúmulo de impresiones, ideas y, más tarde, evidencias de que el texto literario de la ficción es una fuente inagotable de conocimiento del lenguaje y del ser humano. Con la intención de comprobarlo,

emprendimos la larga, pero maravillosa aventura de intentar comprender qué sucede en la mente de un lector durante la lectura de los textos de Dostoievski. Pero resulta que esas páginas, palabras y personajes ya no le pertenecen del todo a quien creía ser su dueño. En ese texto aparentemente emancipado se producirá una de las formas más espectaculares de comunicación: la comunicación literaria.

Aunque seduce la idea de lanzarse a desvelar la problemática de la comunicación literaria, somos conscientes de la necesidad de delimitar un objeto de estudio más definido, que nos permita formular objetivos concretos y realmente relevantes. Así, focalizaremos la atención en el análisis del discurso en la obra de F.M. Dostoievski desde un método de investigación que posibilite aunar paradigmas propuestos desde, entre otras áreas, la Lingüística (textual, pragmática, cognitiva, etc.), la Teoría de la literatura, la Visualización de datos y las aportaciones de la crítica dostoievskiana. Se pretende, por tanto, una unificación o posibilidad de aplicación conjunta de modelos interpretativos con el fin de mostrar su eficiencia, manejabilidad y proyección más allá del objeto de estudio aquí propuesto.

No tenemos objeción en aceptar que el enfoque adoptado para emprender esta tarea que nos proponemos bien puede ser tildado de ecléctico, calificación que entendemos positiva en cuanto señal de aperturismo. Además, la no adscripción a un modelo de análisis concreto nos brinda la posibilidad de aprovechar las extraordinarias aportaciones que se están realizando desde otras áreas y ámbitos científicos. Desde aquella advertencia de Teun van Dijk (1980b) sobre la necesidad de emplear un enfoque lingüístico-literario unificado, hemos avanzado hacia una concepción sociocomunicativa del texto literario (Fairclough, 1995), con la que el análisis crítico del discurso se enriquece de forma incuestionable mediante la interacción con otras disciplinas. En este mismo sentido, sirven para justificar nuestro posicionamiento en cuanto al método de investigación a desarrollar las observaciones acerca de que el Análisis crítico del discurso debe entenderse –al igual que prácticamente todas las ramas del saber– no como una metodología por sí misma, sino como un método integrado por numerosos paradigmas que engrandecen sus posibilidades (Fairclough, 2001; Meyer, 2001; Henderson, 2005; Flowerdew, 2008). No sorprende, por tanto, que el Análisis crítico del discurso, sin renunciar a las bases de la Lingüística funcional sistémica, muestre progresivamente un carácter más *ecléctico* (Eisenhart, 2008: 26).

Que la metodología a seguir se base en la continua búsqueda y selección de los modelos más adecuados al objeto de estudio requiere una organización de los objetivos basada en el encadenamiento, con el fin de que los primeros a alcanzar sirvan de base para los siguientes. De esta manera, se partirá del estudio del problema del autor en la obra de Dostoievski como categoría en que se inscriben las tesis polifónicas sobre la novela dostoievskiana, precisamente porque consideramos necesaria la revisión de ciertos axiomas interpretativos, que con frecuencia incitan a su veneración o rechazo, pero no a su implementación. Propondremos un modelo de la comprensión de la obra literaria como todo de sentido basado en las deformaciones del texto, concepto este que será clave para el desarrollo de la investigación. Para explicar la tendencia en Dostoievski hacia las deformaciones del texto diferenciaremos entre intención e intencionalidad, lector modelo y receptor, polivalencia y ambigüedad, intencionalidad y recepción. En consonancia con los objetivos marcados, se localizarán y analizarán las interconexiones entre las unidades de sentido en la obra, puesto que las consideramos los mecanismos más eficientes en el discurso dostoievskiano para dotar de coherencia y cohesión a sus textos. Siguiendo esta misma orientación, se prestará especial atención a la ficcionalización del universo modelo y su textualización mediante esquemas fijos o recurrentes, a la construcción, función y funcionamiento de los personajes en cuanto red de ideas interconectadas, a las marcas de la tríada autor-texto-lector, a los recursos lingüísticos característicos para la expresión de la voz del autor y a la *existencia-en-el-texto* de estrategias discursivas de invocación y evocación de dominios mentales, que pretenden contribuir o asegurar la correcta desambiguación de unos textos extremadamente modalizados; esto es, desviar la lectura hacia la interpretación unívoca pretendida. Este último objetivo nos llevará directamente al ámbito de la creación de sentido (Young & Lin, 1994; Fauconnier, 1994; Escandell, 1996, entre otros); en concreto, a la dotación de sentido en la interacción diferida y ficticia entre los elementos de la tríada autor-texto-lector.

El acercamiento al texto desde una perspectiva relacional se apoyará en el uso de aplicaciones y herramientas informáticas. Además de aplicar los recursos ya existentes en Lingüística estadística, Análisis cualitativo y Visualización de datos, se han desarrollado cuatro aplicaciones informáticas implementadas para su uso según el método de análisis del discurso propuesto. El hecho de que estas herramientas se hayan

optimizado para nuestro objeto de estudio no desmerece su capacidad para contribuir al análisis lingüístico, en el sentido amplio del término, de fenómenos textuales no necesariamente literarios. Las visualizaciones de las hipótesis y conclusiones formuladas o defendidas a lo largo de la investigación permitirán tanto la comprobación de la validez de estas, como la definición de nuevas categorías de estudio.

Es nuestra intención que la estructura de la investigación responda a un esquema acorde con los objetivos planteados, de tal manera que pueda facilitar la comprensión del método empleado, así como favorecer la interpretación de los resultados obtenidos. Es por esa razón que se parte de un primer capítulo dedicado al planteamiento del problema del análisis del discurso de Dostoievski y al estado de la cuestión. Tras plantear una revisión de los diferentes paradigmas de interpretación existentes y valorar en qué medida estos pueden ser eficientes a la hora de centrarse en el análisis de fenómenos discursivos, se introducirá, como base para el método de investigación propuesto, el concepto de deformación del texto.

En el segundo capítulo, ya desde un enfoque centrado en el afecto lector, es decir, desde la perspectiva de cómo acontece la recepción y de cómo el autor, en su lucha por asegurar la pervivencia de su mensaje, contempla ciertas reacciones del lector a la hora de discursivizar el universo modelo, se llevará a cabo un análisis de las relaciones entre el autor y los personajes. Se tratará de profundizar en esta cuestión de la mano de paradigmas que permitan un mayor radio de acción que las tesis polifónicas, por lo que se hará uso de un método orientado hacia la comprensión de la recepción y de las formas que adopta el texto para producir el sentido y promocionar, priorizar o refutar determinadas ideas.

La localización e interpretación de los comportamientos conversacionales característicos y significativos de los diferentes eventos del texto (personajes, escenas, etc.) servirán de base para el tercer capítulo, en que se llevará a cabo un estudio pormenorizado de las especificidades del discurso de Dostoievski. Con el fin de dar validez a nuestras hipótesis, se abarcará un amplio espectro de fenómenos o singularidades (lingüísticas, simbólicas, etc.) de la textualización de la visión del mundo de este autor.

Tras la descripción y explicación de la forma, funcionamiento y función de las diferentes especificidades identificadas, en el capítulo cuarto nos centraremos en *Crimen y castigo*, tanto con el propósito de situar la novela dentro de la obra de Dostoievski como para señalar las principales diferencias con respecto al conjunto global de su producción literaria. El hecho de partir de una concepción de la obra de Dostoievski como un todo de sentido exigirá que las características hasta ese momento destacadas deban ser comprobadas y corroboradas en el texto de la novela en cuestión.

El capítulo quinto girará en torno a las posibilidades de la Visualización de datos como método para el análisis del discurso; en concreto, del discurso literario. Servirá este capítulo para comprobar o rechazar las diferentes hipótesis formuladas a lo largo de la investigación, así como para descubrir nuevas posibilidades de análisis. Además, con las visualizaciones se hará hincapié en las enormes aportaciones que esta forma de representar los textos de Dostoievski puede suponer, sobre todo en lo que atañe al estudio de los repertorios léxicos de los diferentes eventos del texto y a la comprensión de las relaciones discursivas entre personajes.

El capítulo sexto estará dedicado a las conclusiones, que serán divididas, de acuerdo con la naturaleza de la investigación llevada a cabo, en generales y metodológicas. Asimismo, se acompañarán de una breve propuesta para la mejora y de una reflexión sobre las posibles perspectivas de investigación.

Las referencias bibliográficas se detallarán en el capítulo séptimo. Para facilitar la consulta de las diferentes fuentes citadas, se distinguirá entre las fuentes bibliográficas con caracteres latinos y las fuentes con caracteres cirílicos.

Por último, en el capítulo octavo quedarán recogidos un resumen y las conclusiones generales y metodológicas de esta investigación en inglés.

Ahora solo queda comenzar la puesta a prueba de la idea. A partir de este momento, ya nunca más será la misma.

I

EL DISCURSO EN LA OBRA DE F.M. DOSTOIEVSKI

I.1. Introducción. Conceptos preliminares y estado de la cuestión

Lograr algún tipo de consenso en lo relativo al problema del discurso en la obra de Dostoievski parece, tras siglo y medio de debates orientados hacia tal fin, poco factible.

Si partimos de la consideración de que el discurso, entendido como intercambio de actos de habla (Cicourel, 1980) o macroacto (Dijk, 1980c) y como una forma de decir y comprender el mundo (Jørgensen & Phillips, 2002: 1), no existe sino en las relaciones y condiciones que, a su vez, le dan validez (Foucault, 2010), no es extraño achacar la falta de consenso en la crítica dostoievskiana a que la gran mayoría de las investigaciones sobre el discurso en la obra de Dostoievski se centran en el estudio de la palabra o la frase, sin tener en cuenta que estas conforman situaciones discursivas.

El discurso debe ser entendido como estrategia o práctica que dota al texto de dinamismo (Barthes, 1987) y que lo convierte en un aparato translingüístico (Kristeva 1979: 279). Concebimos, por tanto, el discurso como un conjunto de estrategias o una macroestrategia de carácter dinámico que conforma un uso de la lengua (Halliday 1976). Ahora bien, el discurso literario, siendo en el mensaje literario todos los elementos significativos (Lotman, 1978), trasciende su definición en cuanto unidad de la lengua para convertirse en unidad de un uso especial, *desviado* o *decolorado* de la misma. Conserva, desde una perspectiva sociosemiótica, su esencia de constante interacción social de sentidos (Halliday & Hasan, 1980, 1990), pero exigirá de un

estudio que tenga en cuenta la narración como proceso de enunciación (Todorov, 1974) y las características del contexto, más amplio (Cicourel 1980: 108) y propio (Coseriu, 1962), en que se inscribe el discurso literario.

Esta diferencia entre el contexto que conforma el discurso literario y el no literario, puede ser medida en términos de grado de relación del texto con respecto a la realidad:

(1) "прочие тексты" ориентированы на непосредственную соотнесенность с внеязыковой действительностью (при всех возможных коррективах с точки зрения достоверности, истинности, искренности и т.п.); художественные же тексты отображают мир вымышленный, "фиктивный", лишь опосредованно и субъективно соотносимый с миром действительным. (Золотова, 2004: 12).

El sentido de una obra literaria, sin embargo, está lejos de aspirar a ser inscrita en un contexto especial. Más bien, tiende a la universalidad, cuya consecución dependerá, en gran medida, de la eficiencia de las estrategias, no solo lingüísticas, que rijan el texto; esto es, del discurso. Así las cosas, se ha planteado la literatura como acto de habla o de lenguaje (Levin, 1976; Caparrós, 1982, entre otros), ya sea sobre la base de una perspectiva locutiva de la literatura (Jakobson), ilocutiva (Ohmann, como continuador de Austin) o perlocutiva (Richards). Nuestra concepción se basará en el entendimiento del texto literario como aparato comunicativo, cuya fuerza de significación y vectores de sentido se hallan suspendidos, aunque intencionadamente dispuestos, en la catenaria que une al autor y al receptor, y sobre la que pueden actuar y actúan indefectiblemente fuerzas más allá de las tensiones generadas en cada uno de los extremos de la misma. Compuesto, pues, el texto de enunciados pendientes de ser polarizados, tratan en su *estar de preorientarse* hacia una u otra dirección en una suerte de realización particular de la acción discursiva (Sperber 1975: 390).

Conviene, asimismo, advertir que cuando nos refiramos a un texto de Dostoievski se estará teniendo en consideración la producción total escrita de este autor, por lo que diferenciaremos entre texto literario y texto, estando en este último incluidos, además de los literarios, la correspondencia, artículos, etc¹. Consentiremos también en que un texto

¹ Para una argumentación más profunda de por qué deben incluirse estos materiales dentro del conjunto de los textos de Dostoievski, se puede consultar la reciente monografía de Gabdullina (Габдуллина, 2010).

forma parte y conforma una tradición o cultura en un contexto determinado (Lotman, 1996; Fairclough, 1995b, 1997).

Sí supondrá un dilema de mayor rango cuando nos refiramos al “discurso de Dostoievski”, puesto que sigue siendo un concepto que no goza de aprobación unánime dentro de la crítica dostoievskiana. Esto se debe, entre otras razones de corte metodológico y procedimental, a que referirse al discurso de Dostoievski es hablar de las estrategias de discursivización que emplea el autor, lo que en ruso se conoce como *авторская позиция* (*posicionamiento del autor*) y *проблема автора* (*problema del autor*), cuestión que sigue generando cantidades ingentes de páginas, muy a pesar del fin que se pretendía con la irrupción de la teoría polifónica de Bajtin. El estado actual de la crítica con respecto a esta problemática se puede sintetizar, en líneas generales, en la existencia de un grupo bastante numeroso de continuadores de Bajtin y de otro grupo, no menos numeroso, que aboga por una superación de la polifonía como fuerza motriz de las novelas de Dostoievski. En cualquier caso, la esencia de la cuestión (esto es: la expresión de la voz del autor en los textos) sigue sin ser desvelada, como dejan claro algunos de los recientes intentos de abordar el problema desde otra perspectiva².

Por discurso en la obra de Dostoievski entenderemos aquí todo segmento textual de la obra de este autor que, en su acción, existe para interaccionar, puede interaccionar e interacciona con la mente de un lector o, dicho de otro modo, un conjunto de enunciados con cierta finalidad estética y potencial retórico, que constituyen una acción regida por ciertos pactos y normas entre el creador y el receptor.

El análisis de los enunciados en su acción discursiva puede, sin duda, arrojar mucha luz a una problemática estancada en el ámbito de la estructura y en la dirección, en muchas ocasiones erróneamente considerada unidireccional, cosmovisión→texto. Por nuestra parte, creemos necesario abordar la tarea desde la comprensión de la situación conversacional en que acontece la interacción lector-texto, para lo que es indispensable un estudio pormenorizado de ciertos factores característicos en la conversión desde el universo modelo al universo dicho en las obras de Dostoievski.

² Para profundizar en esta cuestión, remitimos a Келдыш (2009).

Gran parte de nuestro análisis estará orientado, precisamente, hacia lo que nosotros llamaremos ficcionalización (o fictivización) de la palabra de Dostoievski, es decir, la forma en que la voz del autor se refracta, si hacemos uso de la terminología bajtiniana, no en el texto, sino en el acto comunicativo que acontece en la mente del lector.

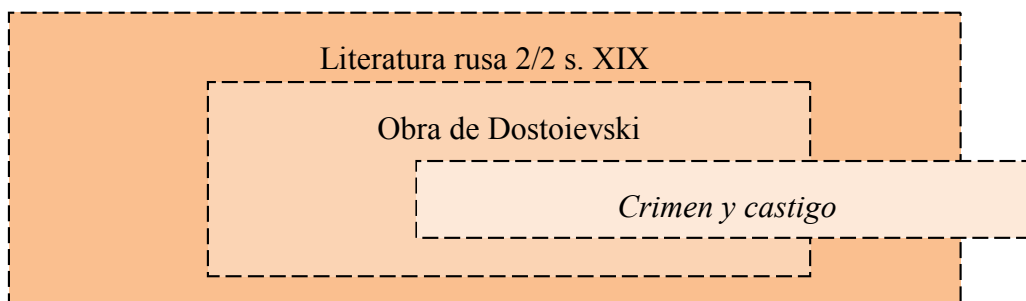
Resulta inevitable en este momento hacer hincapié en un factor esencial para el estudio del discurso literario: la relación de la obra literaria con la cultura. Decíamos, siguiendo a Coseriu, que un texto literario comporta su propio contexto, es decir, ejerce de puente entre las estructuras de la lengua y las estructuras sociales³, pero para que esta consideración sea válida tenemos que conceptualizar cualquier obra literaria inscrita en un macrosistema o polisistema (entendido en términos de la Lingüística sistémico funcional), también dinámico y susceptible de oscilaciones en su polaridad, y que en última instancia será la cultura.

La relación entre la literatura, la cultura y el contexto social cuenta con antecedentes como Sapir, con su concepción del fonema como la verdadera unidad cognitiva del sonido, Hockett, Searle, quien relaciona la lengua con una forma de comportamiento regida por complicadas reglas, o Lotman, quien de forma más clara relaciona los textos con los códigos culturales (de las tradiciones) en que se generan. Asimismo, sirve de claro precedente el concepto de decoro de la Retórica clásica. En la actualidad, la relación literatura-sociedad es ampliamente tratada por prácticamente todas las ramas de la Lingüística y la Teoría de la literatura (Teoría de los polisistemas, Sociología de la literatura, Antropología lingüística y literaria, etc.), pero en la última década, sobre todo gracias al avance de los estudios interculturales y su aplicación e inclusión en la traductología, hay un concepto que destaca por encima del resto y que nos puede servir para ilustrar nuestra concepción de obra literaria en tanto que componente de un marco, que bien puede ser la obra completa de un autor, la obra de un movimiento literario, un conjunto de textos literarios que compartan unos códigos culturales concretos, etc. Nos referimos a los culturemas. Si los concebimos como unidades más o menos propias de una visión del mundo dentro del macrosistema de la cultura, entonces podríamos referirnos a las obras literarias como culturemas, con menor o mayor grado de especificidad. Una especificidad que no tiene por qué anularse al ser conceptualizada

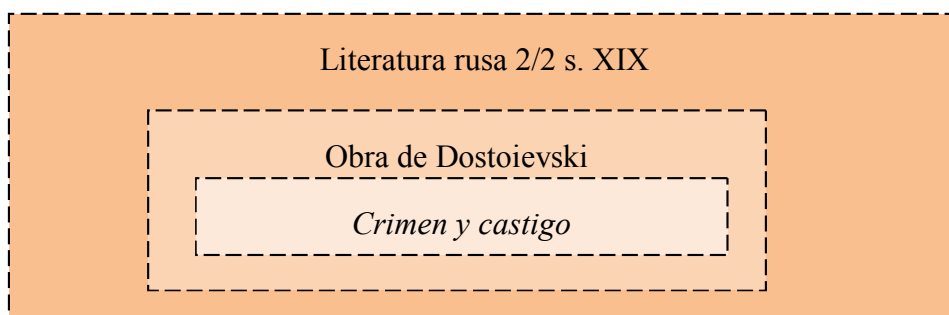
³ Podríamos recordar aquí el término *contexto cultural* de Malinowsky.

como parte de cierto repertorio, de una enciclopedia cultural, y un repertorio que, por su propia naturaleza, genera un conflicto de causalidad, en cuanto que dice de la obra en cuestión, así como, a su vez, esta dice de aquel.

Es por esta razón que en esta investigación, y aunque partamos de una concepción de repertorio más cercana a la de Iser (1975), se intentará siempre enmarcar la obra de Dostoievski en el, como mínimo, doble repertorio (el repertorio del autor y el de la literatura rusa de la época) con que mantiene una relación, digámoslo así, teleológica. De manera gráfica, podemos decir que, hasta el momento en que se publica *Crimen y castigo*, la relación entre la obra de Dostoievski y el repertorio es:



Mientras que una vez que ha sido publicada y leída la novela, la apariencia del diagrama sería algo distinta:



La obra de Dostoievski se va a caracterizar por una serie de rasgos que la hacen, sin duda, diferente con respecto a otras obras de la misma época y tipo. Y esto es así, precisamente, por las estrategias de discursivización que emplea el autor para trasponer el mundo modelo al de la ficción, al universo ficcional. En ese puzzle de palabras que dicen, hacen y se transforman intentó Dostoievski representar todas las profundidades del alma humana, mediante lo que él mismo llamó *realismo en un sentido superior*.

Para estudiar esta *nueva* forma de componer el discurso, Bajtin propondrá recurrir a la metalingüística (o translingüística, según la traducción al francés de Todorov) ante la insuficiencia de los modelos lingüísticos existentes.

Ahora, algunas décadas después, y en buena parte gracias a las contribuciones de Bajtin, el investigador dispone de recursos suficientes para abordar esa tarea.

I.2. Formas y paradigmas de decir e interpretar

Con el alma humana como objeto de representación creará Dostoievski el realismo en un sentido superior. Bien sea este interpretado como una forma de llevar más allá los conceptos típicos de la poética (Фокин, 2010: 152), bien como estrategia para dotar de extrema importancia al dialogismo según Bajtin, lo que parece evidente es que se trata, más bien, de una cosmovisión, de una manera de concebir la realidad en su trasposición hacia el universo ficcional y ficcionalizado de la obra. Desde esta posición, en que la categoría de lo real figura como base del realismo de Dostoievski⁴, demuestra Tatiana Kasatkina (Касаткина, 2004) que la dominante de la obra de Dostoievski es la palabra; algo que no supieron comprender muchos de los contemporáneos del autor y contra los que este no tardó en reaccionar:

(2) Меня зовут *психологом*, неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой. [27; 65]⁵

⁴ Para un estudio específico del realismo de Dostoievski, se puede consultar la monografía de Karen Stepanyan (Степанян, 2005) o el clásico de Fridlender (Фридлиндер, 1964).

⁵ Todas las citas a la obra de Dostoievski se hacen a la edición de sus obras completas en treinta tomos (Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 томах. - Л., 1972-1990). Seguimos, no obstante, dos criterios de citación: para citas aisladas o insertas dentro del cuerpo de un párrafo, usamos el criterio consensuado de citación de las obras de Dostoievski, según el que se indica entre corchetes el volumen y la página de la cita; para la citación de ejemplos orientados a la comparación o a la caracterización de las especificidades del discurso de Dostoievski, hemos optado por indicar el título de la obra al completo y el año de publicación, debido a que hemos considerado más relevante mostrar los diferentes fenómenos en su evolución, como forma de demostrar la existencia de singularidades prácticamente constantes a toda la obra de este autor.

(3) У меня свой особый взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет *почти фантастическим* и *исключительным*, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд по-моему не есть еще реализм, а даже напротив. [29/1; 19]

(4) Совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. Мой *идеализм* – реальнее ихнего. Господи! Пересказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние десять лет в нашем духовном развитии, – да разве не закричат реалисты, что это фантазия! А между тем это *исконный, настоящий реализм!* Это-то и есть реализм, только глубже, а у них мелко плавает! [28/2; 392]

En este escenario en que la palabra se convierte en material con que moldear al personaje, en espacio fértil para transmitir un mensaje, cimentará Bajtin, siguiendo a Grossman, la importancia del diálogo en la obra de este escritor, de un diálogo o forma de dialogar completamente nueva en cuanto que el autor se mantiene suspendido en las palabras, dispuesto a llevar a cabo el *gran diálogo (большой диалог) ahora*, en el momento en que acontece la situación comunicativa:

(5) Герой для автора не «он» и не «я», а полноценное «ты», то есть другое чужое полноправное «я» («ты еси»). Герой – субъект глубоко серьезного, настоящего, не риторически разыгранного или литературно-условного, диалогического обращения. И диалог этот – «большой диалог» романа в его целом – происходит не в прошлом, а сейчас, то есть в настоящем творческого процесса. Это вовсе не стенограмма законченного диалога, из которого автор уже вышел и над которым он теперь находится как на высшей и решающей позиции: ведь это сразу превратило бы подлинный и незавершенный диалог в объектный и завершенный образ диалога, обычный для всякого монологического романа. Этот большой диалог у Достоевского художественно организован как не закрытое целое самой стоящей на пороге жизни. (Бахтин, 1963: 84-85)

Pero el fenómeno del dialogismo implica una relación especial con el texto y, consecuentemente, con el lector. Así surgen los verdaderos problemas de la poética de Dostoievski y, cosa curiosa, nacen justamente como solución: la palabra del autor, entendida como la expresión de su voz en el discurso de los personajes, su posición artística y formal con respecto al discurso del héroe y las estrategias de argumentación, según las que se consigue la polifonía –esto es, *la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles*–. Se podría afirmar que los verdaderos problemas de la

poética del autor surgieron gracias a que Bajtin, sin resolverlos definitivamente, supo situarlos en un primer plano ante una crítica que aún estaba, en su gran mayoría, estancada en un enfoque frástico del análisis del discurso dostoievskiano.

Sin embargo, y como se verá más adelante, muchos de los problemas desvelados por Bajtin convendría resolverlos por medio de la Retórica, es decir, desde la concepción de que ocurren, como él mismo advertía, en el momento de lectura y dentro de una acción comunicativa con el lector.

La esencia de la novela polifónica, de la que considera creador a Dostoievski, será para Bajtin la capacidad de que las distintas voces permanezcan independientes, a la vez que se combinan en una unidad muy superior a la de la homofonía, pero conviene apresurarse a decir, para no caer en reduccionismos innecesarios, que el propio Bajtin no justifica la existencia en Dostoievski de un héroe no sujeto a la intención del autor, sino que ve en su libertad e independencia la máxima expresión de una intención del autor que, previamente, configura un plan perfectamente calculado.

Es claro que existían precedentes a la teoría polifónica de Batín, como él mismo reconoce. Menciona a Grossman como punto de partida para el estudio de la poética de Dostoievski y como descubridor de cierta polifonía estructural, a Engelgardt, Ivanov y Askoldov, entre otros. En común compartieron un mismo propósito: crear una nueva visión en la interpretación de la obra de Dostoievski, para lo que se centraron en lo que Engelgardt denominaba *la idea como objeto de representación* (Энгельгардт, 1924). Surgió, entonces, la necesidad de integrar la idea dentro de la forma dominante de representación en la obra de Dostoievski, es decir, de la polifonía, bien sea entendida a nivel estructural, bien como estrategia de discursivización de la intención. Como resultado, comenzó un estudio del personaje en cuanto portador de una idea, hasta que se llegó a la concepción de las ideas-personajes; esto es, de la fragmentación de la intención del autor en ideas, que habían de comportar un personaje o grupo de ellos. Los ejemplos prototípicos de estos personajes, nacidos desde una idea, serían Raskolnikov, Ivan Karamazov, Stavroguin, etc.

Una primera consecuencia de esta forma de entender al personaje puede ser el hecho de que el *hacer* (entiéndase, *función* en la terminología de Propp) del personaje siempre está definido según su significado en el desarrollo de la trama. Nos interesa, no

obstante, más la segunda consecuencia: la refutación del discurso de cierto personaje, por ser voz relativamente independiente, se llevará a cabo a través del potencial retórico de la idea, del peso que esta tenga dentro de la negociación de sentido y, por tanto, tendrá lugar prácticamente solo a nivel estructural y mediante un enfrentamiento discursivo de *actitudes retóricas* (Leith & Myerson, 1989).

A día de hoy siguen debatiéndose las ideas de Bajtin, la relación autor-personaje, los tipos de discurso en Dostoievski⁶ y otros problemas que, en su gran mayoría, pueden permanecer sin ser resueltos debido, como manifestaba Schmidt (1978), a la ausencia de un modelo unánimemente aceptado para la interpretación y valoración de los textos literarios o, lo que suele ser más perjudicial, debido a la existencia de unas preconcepciones de crítica general (Richards, 1967) y axiomas interpretativos oxidados.

Según nuestra opinión, una vez que hemos asumido que el texto solo puede desempeñar una función literaria si es considerado como un todo, que el texto literario es un tipo de comunicación, de cuyo estudio no solo se debe encargar la Lingüística, y en la que desde hace varias décadas se reconoce la trascendencia del *lector-en-el-texto* (Booth, Suleiman, Eco, Ducharme, Bobes Naves, entre muchos otros), es hora de proponer modelos, llamémosles, eclécticos, basados en el enorme bagaje que existe ya en las diferentes áreas implicadas en el análisis del discurso y del texto literario, al menos en lo que atañe al estudio de la obra del autor que nos ocupa. La propuesta de modelos y métodos conscientes de sus propias limitaciones, es decir, de paradigmas de interpretación, facilitaría la tarea de reconocer los límites de cada uno de ellos, así como la posibilidad de agruparlos en macromodelos o, dicho de otra manera, en métodos integradores e integrados.

De hecho, es sabido que la polifonía de Bajtin también tiene sus límites⁷: cierta región en que deja de ser válida, porque rigen otras fuerzas discursivas. La importancia de la Poética en el estudio de la obra de Dostoievski no ha perdido ni un ápice de actualidad, pero los modelos de análisis, a veces orientados hacia la consecución de otros objetivos, sobrepasan las posibilidades de una concepción polifónica de la obra.

⁶ Nótese que el propio Bajtin dejó escrito que su clasificación no era definitiva (Бахтин, 1963: 265-266).

⁷ Entre otros, Jones (1990).

En general, podríamos decir que el radio en que es válida la polifonía es suficientemente amplio como para abarcar prácticamente cualquier análisis del texto, comenzando a mostrar sus carencias cuando este análisis se aborda desde la perspectiva de un receptor que debe desambiguar un mensaje extremadamente polivalente. La polivalencia textual, como se verá en el capítulo III, trasciende los límites de la concepción bajtiniana del diálogo, lo que obliga a partir desde un enfoque metodológico hermenéutico, sociosemiótico o, incluso, desde la Gestalt.

Por ser la obra literaria finita, pero ilimitada, puesto que se realiza en una superficie sin limitación física como es la mente de cualquier posible receptor (y no del lector implícito), creemos que uno de los pasos a seguir dentro de la crítica dostoiévskiana es buscar la coherencia y cohesión en el conjunto de su obra, concebirla como un todo de sentido, a pesar de las posibles oscilaciones que puedan advertirse en la intencionalidad del autor, en parte consecuencia de una visión del mundo en constante reformulación (*refortalecimiento*, según el propio Dostoiévski). El problema, y también el reto, de este tipo de enfoque radica en que se debe partir del concepto *lector-en-el-texto* y saber ponderarlo con respecto al receptor del mismo, lo que implica un estudio minucioso no solo de las estructuras textuales profundas, sino también de los productos del proceso semiótico, es decir, de la reconstrucción, observación y sistematización de los factores orientados hacia el condicionamiento del proceso inferencial. Una de las mejores propuestas desde esta perspectiva la realizó Slobodanka Vladiv-Glover (1989) concibiendo las novelas, así llamadas, *mayores* de Dostoiévski como modelo semiótico. El componente esencial y compartido por todas ellas sería, según propone acertadamente esta investigadora, la idea, en su sentido semiótico y entendida como producto del proceso comunicativo literario, de tal manera que quedaría enmarcada dentro del proceso global de la percepción. El sentido de la obra de Dostoiévski, por tanto, sería la resultante de un complejo entramado de ideas en comunicación. Ahora bien, esta conclusión exige de un análisis que pueda verificar que, efectivamente y tal como se puede deducir de forma intuitiva, toda la obra de Dostoiévski obedece a ese modelo de construcción de sentido; algo que, a su vez, obliga al análisis del discurso de Dostoiévski desde un punto de vista relacional.

Quizá sea esa la clave para poder ahondar en la comprensión del problema del autor y del grado real de independencia de las voces de los personajes con respecto a aquel:

saber buscar las posiciones de subjetividad en el discurso, que diría Foucault. No tratar de aprender, como especificó Bajtin (2003: 60), de Raskolnikov, Sonia, Ivan Karamazov o de cualquier otro personaje tomado como ente aislado, sino aprender del mismo Dostoievski como creador. Habrá, por tanto, que mostrar a Dostoievski en Dostoievski, siguiendo la fórmula bajtiniana, pero hacerlo con la seguridad absoluta de que ese lugar en que vamos a buscarlo, y a pesar de ser llamado también con su nombre, es necesariamente distinto de aquel, entre otras razones porque nos referimos a un espacio dinámico perfilado en la mente de un lector, de cuya interpretación depende la construcción del significado solo aproximadamente conforme a la intencionalidad del autor.

I.3. El universo se hace palabra: deformaciones de sentido

La verdadera belleza de la palabra en el discurso literario quizá no resida en su sorprendente autosuficiencia para expresar a pesar de la engañosa soledad por no estar acompañada de la entonación, el envoltorio gestual, la expresión de unos ojos que moldeen el enunciado, sino, probablemente, en la forma en que se autoconstruye en el gran diálogo que supone la lectura, en la multiplicidad de mundos connotados y en la extraordinaria habilidad para interactuar con tantas otras unidades de significado en una suerte de enjambre de sentido.

La palabra que se ficcionaliza pierde su valor de verdad, rebasa los límites de la dicotomía verdadero-falso. Siguiendo a Genette (1993) cuando afirmaba que los enunciados de ficción no pueden ser ni verdaderos ni falsos, aquí diremos que la palabra ficcionalizada remite a la dimensión de la verosimilitud, territorio en que su *ser* pasa a constituir un ejercicio de interacción con el lector.

Imaginemos, si es válido el símil, una caja cerrada que contenga dentro una novela de un tal Erwin. De momento, no son más que palabras que están, queriendo ser. Ahora, una mano, que puede ser cualquier mano, deshace el lazo que envolvía la caja y abre la novela. Comienza la lectura. Las palabras, ahora sí, están en condiciones de ser, decir y

hacer. Y no solo lo que Erwin quiso que fueran, dijeran e hicieran. En ese espacio compartido que es la lectura, renacerán las relaciones que han de significar, que han de interaccionar, a su vez, con la mente de un lector que les ha dado vida o muerte. He aquí la grandeza de la ficción: esa constante suspensión de la incredulidad (*suspension of disbelief*) sobre la base de una incertidumbre infinita, que puede hacer pensar al lector si acaso es él un lector adecuado para leer esa obra⁸.

Así en Dostoievski, cuyo discurso se cimenta en la palabra en continua interrelación, en un diálogo que es finalidad en sí mismo. Medirá cada palabra al detalle, precisamente por ser portadoras de ideas y, sin duda alguna, porque era plenamente consciente de su importancia en cuanto eslabones que habían de enlazar la intención y la correcta recepción⁹. Por una parte, el problema de expresar su voz como si no lo estuviese haciendo, esto es, dejando que las palabras digan por sí solas, que sean capaces de expresar significados contrapuestos con la misma firmeza, que los personajes desarrollen un comportamiento conversacional y de acción supuestamente independiente y autónomo; por otra, el ejercicio empático y heurístico de ponerse en el papel del lector, de predecir sus juicios para tratar, en la medida de lo posible, de condicionar el texto hasta el punto de que cualquier posible lector tienda a adoptar la forma del lector modelo que subyace en el texto.

Por tener una rigurosidad atroz con la palabra, por llevar hasta el extremo esta forma de ficcionalizar el universo y por construir mundos mediante redes de palabras-ideas multivocales, se convertirá Dostoievski en un gran escollo para una crítica que, desde la aparición de su primera obra y hasta el día de hoy, sigue debatiendo en torno al problema del autor en su relación con el discurso de los personajes.

A lo largo de la historia de la crítica se puede entrever una cierta evolución desde concepciones filosóficas de la obra de Dostoievski hasta otras más recientes que parecen centrarse más en los fenómenos del discurso. Por lo general, en todas estas investigaciones, independientemente de la época en que se realizan, siempre se parte de

⁸ Recuérdense las posiciones al respecto de Ohmann y Levin.

⁹ Desde una perspectiva cognitiva: “la elección de una palabra constituye una manera de conceptualizar las relaciones que existen entre la experiencia que desea comunicarse y el conocimiento previo que ya poseen los interlocutores” (Croft y Cruse, 2008: 53).

una cuestión general, esto es, si puede un autor tener realmente un estilo específico o si necesariamente este es consecuencia de unos rasgos comunes y compartidos; y de otra particular: ¿cómo consigue sobrevivir la voz del autor a un conflicto de voces irreconciliables de aparente igual fuerza retórica?

Para Visarion Belinski, quizá el más afamado de los críticos contemporáneos a Dostoievski, la obra de un autor tiene una *fisonomía* que la diferencia del resto de autores. En el uso de la palabra *fisonomía* hay latente, o eso queremos creer, un cierto determinismo, que nos puede servir para pensar que Belinski contaba con una potencialidad hacia ciertas configuraciones fisonómicas en cuanto novelas rusas de la segunda mitad del siglo XIX. Es Dobroliubov el primero que, siguiendo la línea de Belinski en este particular, habla de la necesaria existencia de una idea dominante en la obra de Dostoievski, a la vez que introduce en la crítica el que se iba a convertir en problema capital del discurso de Dostoievski al advertir que todos los personajes hablan *como si fuesen* el autor.

No todos los críticos se centran en la búsqueda del autor en el texto o de la intención de comunicar. Así, Pisarev, cuyos trabajos han contribuido enormemente a la comprensión de los textos de Dostoievski, afirma no tener ningún interés por el narrador, tampoco por la intención del autor, interpretando el texto en cuanto constructo ya concluido como obra prácticamente anónima. Por su parte, Grigoriev plantea la posibilidad, más que pertinente, de que el texto deba entenderse como suma de los elementos subjetivos del autor y los elementos objetivos del mundo real. Lejos aún de una sistematización de las operaciones *poiéticas* de que se sirve Dostoievski para ficcionalizar el universo modelo, la idea de Grigoriev supone un primer paso hacia el estudio de la ficción.

Paralelamente a este tipo de juicios en torno al problema del autor en las obras de Dostoievski, comienza a surgir otro tema de enorme relevancia: existe en los textos de este autor una cierta ambigüedad, una falta de claridad que parece intencionada en cuanto a la idea general de las obras. Así lo interpretan Maikov y el propio Belinski, quien sugiere la existencia de múltiples lecturas (*разночтение*). Esta posible pluralidad de interpretaciones rápidamente será introducida en la problemática del autor, con lo que se vuelve a pensar que el *quid* de la cuestión está en desvelar por boca de qué personaje, si es que esto ocurre, expresa su voz el autor. Así, Berdiaev concluye que

todos los personajes de Dostoievski son él mismo, corolario que encontramos también en críticos mucho más recientes como Mochulsky o Tijomirov. Nos parece muy relevante, a este respecto, citar la reflexión que hacía Lunacharsky (Луначарский, 1990: 235) sobre el método creativo de Dostoievski:

(6) Достоевский был художником-лириком, который в особенности пишет о себе, для себя и от себя. Все его повести и романы – одна огненная река его собственных переживаний. Это сплошь признание сокровенного своей души. Это *первый* и основной момент в его творчестве. *Второй* – постоянное стремление *заразить*, убедить, потрясти читателя и исповедать перед ним свою веру.

Habrá, claro está, quien ponga el grito en el cielo al reclamar la falsedad de la identificación Dostoievski-personajes, pero el problema sigue, en muchos aspectos, sin respuesta hasta la fecha de hoy.

Recordemos, y sirva para demostrar nuestro posicionamiento en contra de tal identificación, las palabras de Dostoievski ante las críticas que estaba recibiendo su primera novela *Pobres gentes*:

(7) Не понимают, как можно писать таким слогом. Во всем они привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал. А им и не в догад, что говорит Девушкин, а не я, и что Девушкин иначе и говорить не может. Роман находят растянутым, а в нем слова лишнего нет. [28/1; 117-118]¹⁰

La lingüística rusa produce un gran avance en la crítica de la obra de Dostoievski de la mano de Vinogradov, que plantea al autor como representante de una época, textualizado en una conciencia lingüística que bautizará como *modelo de autor (образ автора)*¹¹. El modelo de autor de Vinográdov, no cabe duda, supone una nueva forma

¹⁰ Como veremos en adelante, es precisamente esa ausencia de *palabras de más* la que propicia una polivalencia textual extrema, ante la que solo un enfoque relacional puede identificar la pertenencia de enunciados a una u otra voz.

¹¹ «Образ автора – это не простой субъект речи, чаще всего он даже не назван в структуре художественного произведения. Это – концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем, рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого» (Виноградов, 1971: 118).

de estudiar la literatura de Dostoievski, quizá la única posible, es decir, desde el análisis de las funciones, dinámicas, que ponen en acción a los enunciados¹².

Bajtin, con cuya obra se produce uno de los puntos de inflexión de mayor calado en la crítica literaria, se opondrá al modelo de autor de Vinográdov, pero reconoce la importancia de sus contribuciones. Es entonces cuando propone la polifonía como característica fundamental de la obra de Dostoievski o, mejor dicho, de la cosmovisión literaria de este autor. Se puede considerar, sin miedo a equivocarse, que estamos ante el primer modelo sólido de acercamiento a la relación autor-mundo representado. Pero, como se ha dejado entrever, las tesis de Bajtin no son aceptadas por muchos sectores de la crítica dostoiévskiana y, entre otras figuras, B.O. Korman (Корман, 2006) reacciona contra el concepto de polifonía, argumentando que hay que establecer una diferencia clara entre el autor biográfico y el autor portador de una ideología.

A partir de ese momento y hasta la actualidad, seguimos inmersos en un debate entre aquellos que se posicionan a favor de la polifonía y aquellos que la rechazan. Quizá la solución a la ausencia de consenso esté en posiciones y enfoques intermedios, es decir, en aceptar, como propone T. Kinoshita (Киношита, 2005) una polifonía permisiva, o bien plantearla en términos de estructuración de la novela, es decir, como función estructural de la obra, pero no como principio motor (Баппос, 2009, 2010).

Lo que no deja de sorprender es la relativa escasa atención que se le suele prestar en la crítica dostoiévskiana al verdadero interlocutor de la obra, cuya voz también es utilizada *en y por el texto* (Iser, 1980) y goza, aceptemos o no la polifonía como función encargada de velar porque la estructura sea coherente y adecuada a la intencionalidad (que no es otra que la de dotar de verosimilitud controlada al discurso y acción de los personajes), de la misma fuerza retórica dentro de la negociación de significado que el resto de voces. Nos referimos, claro está, al lector.

Justificar la importancia del lector en la obra literaria llega a constituir un argumento tautológico, ya que esta se define y existe en aquel. No obstante, conviene advertir que la comprensión del mundo del lector o el fenómeno de la recepción de la obra de

¹² La idea de estudiar un texto en su funcionamiento, esto es, mediante la descripción de las funciones que en él activan los enunciados fundamentará gran parte de nuestro método de análisis.

Dostoievski suele casi siempre centrarse en lo que, en términos aristotélicos, podríamos llamar transición desde la *inventio* a la *dispositio*, pero apenas se cae en la cuenta de que en el proceso de creación consciente¹³ el autor se encuentra ya influenciado por la existencia de un lector oyente/público esperado. El destinatario (entendido como aquel al que se dirige el autor y, por tanto, copartícipe contemplado del proceso de creación) constituye, sobre todo con la Estética de la recepción, un elemento clave en la investigación literaria. No obstante, en Rusia estos modelos interpretativos no adquieren la fama y relevancia que en otros países en cuanto al análisis del discurso literario y, si bien es cierto que dentro de la Lingüística rusa se tiende hacia enfoques con orientación práctico-comunicativa a través del estudio de los mecanismos cognitivos que aparecen durante la recepción del texto, así como de la descripción del proceso inferencial como consecuencia de las artimañas voluntarias e involuntarias del hablante y del condicionamiento previo y sugerido del oyente (de índole social, cultural, psicológica, etc.), el análisis de la obra de Dostoievski aún parece enquistado en cierta interpretación inmanentista de los textos o en el estudio de fenómenos textuales totalmente aislados. En el mejor de los casos, encontramos descritos y analizados según los nuevos paradigmas (Gramática comunicativa, Pragmática lingüística, Visión del mundo, Lingüística del texto, etc.) solamente fragmentos o frases, extraídos con cuentagotas de Dostoievski o, en general, de los clásicos y con una más que evidente adecuación, si no casual, sí algo forzada, a la teoría formulada.

Con la aceptación unánime de la Teoría de los actos de habla en Rusia se confirmó lo que ya desde la Retórica clásica venía siendo casi una evidencia: el discurso se adapta a la situación comunicativa; esto es, al tipo de receptor¹⁴. En Rusia, esta idea repercutió

¹³ Aceptamos la existencia de una componente no consciente durante la creación.

¹⁴ Desde esta perspectiva plantea Vetlovskaya muchas de sus importantes investigaciones sobre Dostoievski. Véase al respecto Hita Jiménez (2002, 2003). La poética de Dostoievski, además de a la menipea debe mucho a la estigmatizada (en lo que a la crítica dostoievskiana se refiere) retórica aristotélica, cuya repercusión en la obra de Dostoievski nos parece incuestionable, aunque le llegara casi eminentemente a través de la literatura medieval y renacentista. Dostoievski era conocedor de la literatura griega y de los pensadores clásicos, sobre todo de las tragedias de Esquilo y Sófocles, algo que se traduce en no pocas citas y alusiones a sus obras. También profundizó en algunos mitos y cultos que le causaron gran impresión (Sísifo, Prometeo, el culto a la divinidad doliente, etc.), pero creemos que sus conocimientos de la Retórica y Poética clásicas le llegaron a través de otros grandes autores (entre otros,

en la consolidación de la Pragmática como rama prioritaria de la Lingüística. En pocos lugares le dedicarán tal ingente cantidad de trabajos. De hecho, día a día se sigue trabajando en la (re)formulación de términos, en la corrección y adaptación de conceptos, en la incuestionable aplicación del enfoque pragmático a la metodología de la enseñanza de lenguas y, sobre todo, en la profundización en la lingüística contrastiva desde puntos de vista antes insospechados.

Sin embargo, y en el caso que nos ocupa, nos parece que cualquier intento de acercamiento a la obra de Dostoievski solo desde esta nueva arquitectura del análisis lingüístico no puede ser considerado sino como paradójico y arriesgado, ya que la tríada autor-texto-lector en que se basa exigiría una reconstrucción retrospectiva de sus tres elementos constituyentes. El lector de hoy, y de igual forma el investigador, de ninguna manera puede aprehender el referente/los referentes de cada uno de los elementos de la citada tríada. En el mejor de los casos, podrá llegar a tener una somera idea.

Es por esta razón que no basta con plantear de partida la relación autor-lector como base de un análisis de las estructuras profundas del texto, conforme a las cuales, supuestamente, se podrá reconstruir la intención del autor. Convertir ese enfoque, esa falsa estética de lo literario, en vía única y unívoca hacia la interpretación correcta de los textos no hace más que ir en detrimento del esclarecimiento de la interacción autor-lector a través de lo escrito y, por tanto, no ha hecho más que dificultar la posibilidad de acercarse a una obra como la de Dostoievski, pues no hay que olvidar, insistimos, que el tipo de lector al que se dirigía el autor (destinatario) no existe hoy en día, como tampoco obviar el condicionamiento de un lector que, en la actualidad, lee sus textos. Así, las aportaciones lingüístico-literarias de estas nuevas corrientes eminentemente comunicativas deben y solo deberían ser entendidas, como ya insinuamos con anterioridad, en cuanto paradigma de análisis literario, pero supeditado siempre al dominio en que es válido, en que puede aplicarse.

La obra es un todo que trasciende sus propios márgenes. El investigador puede sentirse seducido por el tipo de narrador y de narración en las obras de Dostoievski, por la intencionada adecuación o no del discurso de los personajes a los acontecimientos y por

Cervantes). Véase, por ejemplo, el gran trabajo de Budanova (Буданова, 2005) sobre las obras que figuraban en la biblioteca personal de Dostoievski.

la cohesión casi increíble de la trama, hasta tal punto que pretenda categorizar sobre el tipo de argumentación expuesto, sobre la manera en que expresa su voz el autor. Pero, a pesar de que los argumentos de verosimilitud posiblemente constituyen la piedra angular de la discursivización de la visión del mundo, todos estos elementos pertenecen, como demostraron los deconstructivistas, a un todo que los hace estar ligados a una finalidad más allá de aquello que se enuncia.

Es en este sentido donde encontramos el vacío más importante que deja aún la crítica a la hora de afrontar la ardua tarea de analizar las obras de Dostoievski, puesto que aún no se ha tratado de exponer una explicación práctica (entiéndase, aplicada) de cómo y hasta qué punto es válida, en lo que atañe a la obra de este autor, la identificación de cualquier lector o receptor con el lector esperado (modelo, ideal, implícito, etc.). Y esta, probablemente, sea la esencia para desvelar los mecanismos retóricos presentes en ella. Cualquier intento de análisis que obvie esta cuestión incurre en lo que podemos llamar, siguiendo la terminología bajtiniana, *desfase cronotópico del lector*, es decir, se basa en un procedimiento *ahistorizante* del contexto implícito en el texto.

En virtud de lo expuesto, conviene recordar que las referencias explícitas al lector que figuran en los textos de Dostoievski (*дорогой читатель, любезный читатель* y otras¹⁵) se refieren a un lector que, al menos *a priori*, no coincide con el destinatario¹⁶. Esto solo se ha sacado a la luz de forma teórica y no centrada en este autor, cuando, curiosamente, quizá conforme la base para cualquier estudio sobre el posicionamiento del mismo.

Cuando se habla de Retórica o de Poética en la obra de Dostoievski parece que se está haciendo referencia únicamente a la interpretación de Bajtin o a cómo y hasta qué punto se identifica la voz del autor con el discurso de los personajes. Sin embargo, se debe tener en cuenta que los artificios retóricos y el sustento poético en Dostoievski son, más bien, de origen clásico y, para ir un poco más lejos, que no es la retórica aristotélica la base de sus estrategias para la modalización del discurso, sino la Retórica entendida

¹⁵ *Querido lector, amable lector.*

¹⁶ Curiosamente, *Crimen y castigo* es una de las pocas obras de Dostoievski en que no aparecen referencias explícitas al lector inmanente.

como arte. Por esta razón cualquier análisis del texto debería ser planteado desde la interpretación de la función de la Retórica en el proceso de creación; es decir, desvelar para qué le sirve al autor este tipo de artimañas.

Con la democratización de Grecia la Retórica pasa a constituir un eslabón fundamental para la consecución de la verdad, pues de ella dependía convencer o no al tribunal popular que ejercía justicia. La oratoria judicial se convertía, así, en una síntesis de oratoria política y deliberativa. En la obra de Dostoievski la Retórica cumple precisamente esta función. Podrían servir de ejemplo, si nos limitamos al análisis formal, la trama criminalística (más que recurrente), la presencia de actos judiciales y/o jueces e, incluso, el comportamiento de los personajes (retrato discursivo) ante cualquier acción que implique juicio o sentencia. No obstante, advertiremos que esta misma función de la Retórica (inherente a la concepción de obra literaria) se ejecuta en un plano más elevado y trascendente, en tanto que Dostoievski concibe y engendra a sus personajes sometidos al continuo juicio del lector (al que no pocas veces involucra explícitamente y lo exhorta a ser partícipe). Por supuesto, se puede refutar que en aquella época era esto algo muy habitual y, digamos, consecuencia de un contexto sociopolítico muy específico, así como del gran poder de influencia de que gozaba la literatura; pero creemos no equivocarnos al concluir que todos los juicios (o su presencia implícita) que aparecen en las obras de este autor (en particular, en *Crimen y castigo*), en realidad simulan o ficcionalizan la ya de por sí ficcional interacción autor-lector, usando el texto como canalizador.

La oratoria judicial ligada a la Retórica de la Grecia en proceso de democratización remitía directamente a lo ya acontecido, al pasado del acusado y, como tal, a un hecho irrecuperable, inalterable, lo cual representa el mismo proceso que tiene lugar durante la recepción del texto literario por parte del lector (no destinatario), puesto que se enfrenta a un texto ya escrito y, *a priori*, acabado, del que cierta información le será revelada y otra deberá ser intuida, y es en este proceso donde el autor pierde el control sobre el sentido de su obra, pérdida que será inversamente proporcional a la capacidad de previsión y predicción que haya tenido a la hora de componer su obra.

La oscilación que experimenta el lector entre lo conocido y lo desconocido desde los diferentes puntos de referencia (entiéndase, de lectura), marca claramente la tendencia

durante el proceso de interpretación hacia la recepción unívoca del mensaje pretendido. Queremos decir que el lector, en su no coincidencia con el destinatario, pasa a convertirse en partícipe o co-creador (en parte, fuera del dominio del autor). Pero este es consciente de tal carencia, de esa muela al imperio creativo, algo que pretende paliar mediante estrategias literarias harto frecuentes en la literatura rusa y, por tanto, en Dostoievski: tipos de narrador y narración (por ejemplo, técnica del manuscrito encontrado), indeterminación, blancos, referencias a modelos reales, etc. En suma: a través de un control minucioso del flujo de verosimilitud. Así, el nivel de desconocimiento de información que tenga el lector con respecto a cada uno de los personajes¹⁷ se convierte en el mecanismo más claro y eficaz para la persuasión. No se trata, pues, solamente de identificar el tipo de argumentos que usa cada uno de los personajes, sino de reconocer que, de fondo, el que los usa es el propio Dostoievski y que en el proceso de creación literario consciente decide dotar a cierto personaje de un tipo de discurso determinado, precisamente para adecuarlo a la recepción que de este tendrá el lector. Mas paradójicamente suele tratarse de una ruptura del ahora llamado *horizonte de expectativas*.

Por lo dicho, queda claro que todos los recursos lingüístico-literarios de los que hace uso Dostoievski están relacionados con una intención previa que trasciende *lo escrito*. Es decir, la posición del autor subyace, en gran medida, precisamente en el proceso de desciframiento o interpretación del texto y, por tanto, depende de lo efectivas que resulten para persuadir al lector las estrategias retóricas usadas durante la encriptación del mensaje pretendido. De ahí que nos parezca prioritario dirigir nuestra atención al hecho de que el enunciado en el acto comunicativo literario no opera sobre la interacción autor-cualquier lector. De ser así, se tergiversaría tanto la significación textual como la relevancia argumentativa, puesto que para desvelar y comprender los procedimientos retóricos a través de los cuales Dostoievski expresa su voz es irrenunciable responder a la pregunta de si cualquier lector puede identificarse con el lector pretendido por el autor. Volvemos, por tanto, a plantearnos la pregunta de si se es lector adecuado de la obra de Dostoievski.

¹⁷ Sobre la inclusión del autor y el lector en el conjunto de personajes se discutirá en el capítulo II.

Ese lector pretendido (implícito, ideal, etc.) aún no ha encontrado su lugar dentro de la crítica dostoievskiana contemporánea, consecuencia de lo cual es la ausencia de un estudio global de sus artimañas retóricas y poéticas. La existencia de un lector preconcebido y preconfigurado por el autor ha de remitir al investigador a un análisis filológico del texto en que la tríada autor-texto-lector se desenrede a través del estudio de cada uno de sus componentes en tanto que conjunto de sus propias interrelaciones referenciales. Esta tarea debe comenzar con el estudio del lector al que se dirigía Dostoievski, empresa que no se puede llevar a cabo obviando los artículos y textos de opinión que conforman el *Diario de un escritor*. Es ahí donde Dostoievski habla de oratoria, de jueces y de veredictos; esto es, de Retórica. Por tanto, donde Dostoievski se dirige y habla abiertamente con y de su lector esperado. Y este lector modelo es el que se debe tomar como referencia a la hora de identificar los diferentes tipos de argumentos que pone en boca de cada personaje. Pero hemos tenido que esperar hasta el año dos mil nueve para que aparezca una investigación centrada, precisamente, en este aspecto¹⁸.

Con este tipo de contribuciones la crítica dostoievskiana, por fin, ha asumido la trascendencia del lector en la construcción del texto literario y la idea de que el autor, en el proceso de creación consciente, escribe para un lector figurado, es decir, que el acto comunicativo se desarrolla en un espacio lingüístico no coincidente con aquel en que tiene lugar el desciframiento de los signos por parte del lector de la obra. Así, en el momento actual podríamos decir que el más que forzado encasillamiento de las novelas de Dostoievski dentro de una ardua estructura abierta no sería más que la no-coincidencia del acto comunicativo primigenio con los sucesivos. Y es que Dostoievski, como cualquier otro autor, escribe para un lector creado también por él, incluido en el contexto, por y para el cual está motivado el texto.

Sucede que ahora, cuando abrimos las páginas de sus obras y la extrema ambigüedad podría parecer un descuido, sufrimos, en realidad, las consecuencias de haber perdido el referente del lector modelo, de una lectura que no es sino usurpación del papel de destinatario.

¹⁸ Nos referimos al trabajo de Ermoshin (Ермошин, 2009).

Los textos de Dostoievski, sobre todo a nivel de contenido, tipología de personajes e ideología expuesta por muchos de ellos, se hallan dentro de la tradición cultural rusa, pero no deja de ser una evidencia que se distinguen claramente del resto de obras de sus contemporáneos. Tanto es así que Gide, en su famoso comentario acerca de Dostoievski, lo definirá como el escritor más estrictamente ruso y, a la vez, más universalmente europeo. En realidad, el autor de *Si le grain ne meurt*¹⁹ no estaba sino sabiendo captar que las profundidades del alma rusa (“Dostoievski es el alma rusa”, proclamará un sector atrevido de la crítica dostoievskiana²⁰) brotaban de una escritura altamente singular, de un estilo difícil de encuadrar en el Realismo ruso.

Esto es así, creemos, porque sus textos son concebidos bajo una premisa de optimización de recursos persuasivos, para que el *juego* comunicativo que supone la conversión de la intención en ideas-personajes sea lo más eficiente posible. Ya no solo se trata de comprobar, con Dostoievski, que no hay palabras sobrantes, sino que podemos ratificar la ausencia de un solo elemento que no se encuentre cohesionado al todo, que no aporte algo de sentido, aunque sea solo por el hecho de estar desligado. Para tal fin, el universo ficcional de Dostoievski se cimentará sobre unas características especiales que atañen, ante todo, a su propia estructura: la dimensión espacio-temporal dejará de ser euclidiana y la palabra, siempre multivocal, estará siempre dirigida a otra u otras palabras, configurando una maleable red que sustenta la constante disputa ideológica.

Las posibilidades de deformación del universo ficcionalizado, con todos sus mundos posibles dentro, son, a nuestro parecer, la mayor singularidad de la obra de este autor, quien nunca quiso representar la realidad, pues él mismo reconocía como labor imposible, sino, más bien, acercarse a ella:

¹⁹ Recordemos que Dostoievski encabezará *Los hermanos Karamazov* con la cita del mismo pasaje del Evangelio de Juan: “Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода.” (Евангелие от Иоанна, Глава XII, 24).

²⁰ Probablemente, fue Vogüé allá por el año 1886 quien introdujo esta idea por primera vez (Vogüé, 1912).

(8) Недавно как-то мне случилось говорить с одним из наших писателей (большим художником) о комизме в жизни, о трудности определить явление, назвать его настоящим словом <...>

- А знаете ли вы, – вдруг сказал мне мой собеседник, видимо давно уже и глубоко пораженный своей идеей, - знаете ли, что, что бы вы ни написали, что бы ни вывели, что бы ни отметили в художественном произведении, – никогда вы не сравняетесь с действительностью. <...>

Это я знал еще с 46-го года, когда начал писать, а может быть и раньше, – и факт этот не раз поражал меня и ставил меня в недоумение о полезности искусства при таком видимом его бессилии. Действительно, проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, – и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: на чей глаз и кто в силах? Ведь не только чтоб создавать и писать художественные произведения, но и чтоб только приметить факт, нужно тоже в своем роде художника. Для иного наблюдателя все явления жизни проходят в самой трогательной простоте и до того понятны, что и думать не о чем, смотреть даже не на что и не стоит. Другого же наблюдателя те же самые явления до того иной раз озаботят, что (случается даже и нередко) – не в силах, наконец, их обобщить и упростить, вытянуть в прямую линию и на том успокоиться, – он прибегает к другого рода упрощению и просто-запросто сажает себе пулю в лоб, чтоб погасить свой измученный ум вместе со всеми вопросами разом. Это только две противоположности, но между ними помещается весь наличный смысл человеческий. [23; 144]

Lo más llamativo es que la oscilación entre extremos ideológicos entre los que se suele mover el lector de sus obras es consecuencia, en gran parte, de una constante duda del propio autor. La palabra, capaz de evocar varios mundos referenciales *a priori* contrapuestos y que invoca la desambiguación, es reflexión y refracción de un universo origen igualmente dual. Fácil sería extraer de aquí la conclusión de que los personajes de Dostoievski tienen siempre carácter autobiográfico, como se ha hecho en multitud de ocasiones, pero conviene advertir que no son ellos los que refieren a la personalidad y visión del mundo del autor, sino las ideas que en ellos y por ellos se leen. Y será esta una de las razones por las que el análisis de los fenómenos de repetición y recurrencia, como se demostrará en el apartado III.4, puede suponer un paso definitivo hacia la comprensión de cómo expresa su voz Dostoievski. Reseñemos, por ejemplo, que cuando el ya cubierto de sangre Raskolnikov se pregunta si acaso es posible que no sean

correctos sus principios, coincide en su planteamiento con la problemática desarrollada en prácticamente todas sus obras (sobre todo, en *Los demonios* y *Los hermanos Karamazov*) y, cosa curiosa, con la siguiente anotación del propio Dostoievski:

(9) Недостаточно определять нравственность верностью своим убеждениям. Надо еще беспрерывно возбуждать в себе вопрос: верны ли мои убеждения? Проверка же их одна – Христос. Но тут уже не философия, а вера, а вера – это красный цвет. (Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб., 1883. С. 371).

Pero la duda, la inseguridad de Dostoievski en unos ideales que parecían concretarse tras su condena en Siberia iba a generar otro elemento de la ficción que permitiera mantener la cohesión de un universo tremendamente deformado por las fuerzas enfrentadas en el texto. Como puso de manifiesto Fridlender (1980), de los materiales preparativos a la novela *Los demonios* se deduce la intención de Dostoievski de poner en boca del modelo previo a Verjovensky, Granovsky, la siguiente reflexión en torno a los dramas de Shakespeare:

(10) Вся действительность не исчерпывается насущным, ибо огромною своею частью заключается в нем в виде еще подспудного, еще невысказанного будущего слова. Изредка являются пророки, которые угадывают и высказывают это цельное слово. Шекспир—это пророк, посланный богом, чтобы возвестить нам тайну о человеке, души человеческой. [11; 237]

Lo real no se agota en la palabra dicha. Esta es solo apelación, que dirá Bajtin, apelación a la otra entidad que le da vida: el lector. Así, Dostoievski, sabedor de la indefectible contribución de aquel al sentido del texto, incrustará en el universo ficcionalizado la figura de un lector, potencialmente capaz de afinar los tonos de la inferencia. No es de extrañar, como ya se ha advertido, que desde su primera novela aparezcan constantes referencias explícitas al lector como forma de reconducir el juicio del lector, de cualquier lector (tal será la expansión intencional del autor), hacia la interpretación deseada. A Dostoievski no le importaba tanto defender su novela en cuanto obra de arte, sino lo que en ella y por ella representaba. *Defiendo no mi novela, sino mi idea*, llegará a escribirle a Strájov y a otros tantos críticos y amigos. En una de las cartas a Maikov en torno a *Crimen y castigo* se vislumbra de forma más nítida esa preocupación por la idea:

(11) Сел за богатою идею, не про исполнение говорю, а про идею. Одна из тех идей, которые имеют несомненный эффект в публике. Вроде «Преступления и наказания», но еще ближе, еще насущнее к действительности и прямо касаются самого важного современного вопроса. Кончу к осени, не спешу и не тороплюсь. Постараюсь, чтоб осенью же и было напечатано. <...> Только уж слишком горячая тема. Никогда я не работал с таким наслаждением и с такой легкостью. [29; 107]

La supervivencia de la idea dependerá, en gran medida, de la perfección con que Dostoievski sea capaz de dotar de verosimilitud al lector ficcionalizado. Este, por su parte, exigirá del texto una capacidad atroz de ser persuasivo, para que la distancia estética entre el lector ficcionalizado y el lector que sujeta el libro en sus manos sea lo menor posible. Para ello recurrirá a un sistema complejo de narradores y colmará sus obras de fenómenos de percepción, de sentido, de movimientos bruscos y reflexiones internas; en suma, de acciones que el lector pueda reconocer como propias y que, aun desde *la lejanía*, pueda sentir como si las estuviera viviendo.

Un ejemplo claro de lo expuesto sería la vital importancia de la comunicación no verbal entre los personajes de Dostoievski. “Может ли мерещиться в образе то, что не имеет образа?” (*¿Acaso puede algo que no tiene imagen mostrarse como una imagen?*), se podrá leer en *El idiota* [8; 340]. El exceso de gesticulación parecerá en muchos momentos sustituir al discurso, pero no hay que olvidar que en el texto de Dostoievski todo es discurso. De igual forma ocurrirá con el contacto visual (con mayor contundencia en las últimas novelas). Lo más curioso: que el gesto intentará contradecir el discurso, pudiendo ser de rechazo (Белобровцева, 1978: 198) o incompleto (Ничик, 1999: 44-51). Justamente esta *incompletitud* del gesto (en el sentido gödeliano) será una constante en la discursivización de otro tipo de acciones.

Así, para adentrarse en el universo ficcionalizado de Dostoievski, en que una unidad de significado²¹ deforma el espacio-tiempo que la rodea, haciendo que los elementos colindantes se reconstruyan y adapten a la nueva topología de sentido, es necesario fijar la atención en los conectores con la realidad: narrador o narradores en cuanto (inter)locutores supuestamente sinceros, ideas resultantes de la colisión entre los

²¹ Entendemos por unidades de significado segmentos textuales (con número indeterminado de elementos) que adquieran por designación, agrupación, solapamiento o superposición semántica un marco de significado.

discursos de los personajes, segmentos metatextuales o constructos que se refieren al propio texto, como pueden ser las anotaciones, las explicaciones del narrador, etc.

Volvamos desde esta perspectiva al enunciado extraído de *El idiota*, con el fin de mostrar de qué manera y en qué grado se deforma el espacio-tiempo textual durante la transposición del universo modelo al universo ficcionalizado, y cómo la plasticidad conseguida mediante estrategias de cohesión y artimañas retóricas le ayuda a lograr esa apariencia de ser cuasi-real o verosímil (es decir, tender hacia lo verdadero desde una premisa falsa) en la reconstrucción que el lector hará de la escena:

(12) Все это мерещилось и мне отрывками, может быть, действительно между бредом, иногда даже в образах, целые полтора часа по уходе Коли. Может ли мерещиться в образе то, что не имеет образа? Но мне как будто казалось временами, что я вижу, в какой-то странной и невозможной форме, эту бесконечную силу, это глухое, темное и немое существо. Я помню, что кто-то будто бы повел меня за руку, со свечкой в руках, показал мне какого-то огромного и отвратительного тарантула и стал уверять меня, что это то самое темное, глухое и всесильное существо, и смеялся над моим негодованием. [8; 340]

Dostoievski nos pone ante un discurso ficcionalizado en un relato que narra Ippolit, que se convierte en narrador episódico en primera persona, dentro de una conversación con otros personajes. En primer lugar, huelga destacar una de las estrategias más habituales de Dostoievski para facilitar la universalidad del mensaje: jugar con la pertenencia del discurso. En este caso (y será harto frecuente en sus obras) leemos un fragmento, cuyas palabras pertenecen a un sujeto hablante que, paulatinamente, se va cubriendo de anonimato. Incluso cuando su relato es interrumpido por el resto de personajes, no habrá pistas ni incisos que refieran al poseedor del episodio narrado. Quizá porque el discurso tienda en Dostoievski a la generalización, quizá porque el anonimato favorezca la identificación lector-personaje, la cuestión es que en el relato de Ippolit hay una distancia de nueve mil palabras entre la primera aparición del referente, que asigna las palabras a su discurso, y la siguiente, que pone fin a las acciones discursivas (““Объяснение” было окончено; Ипполит наконец остановился”) y produce el retorno a la narración en tercera persona desde un narrador que, aparentemente sin hablar, ya ha cumplido con su función. En segundo lugar, es pertinente recordar que la escena descrita sucedió en un sueño, en una especie de ensoñación, que el personaje parece contar con asombro por lo extraordinario del suceso.

No nos centraremos, de momento, en la reconstrucción de la escena en la mente del lector, puesto que la idea prioritaria aquí es mostrar las interrelaciones entre unidades de significado que genera la necesidad de deformar la dimensión espacio-temporal, por tener que cimentar sobre un tejido ficticio y ficcionalizado un hecho que ha de ser creíble. Desde este punto de vista, llama la atención uno de los recursos que encontraremos con mayor frecuencia en la obra de Dostoievski: la indeterminación. Expresada de forma explícita mediante *может быть, как будто, казалось, какой-то, какого-то, кто-то* y *будто бы*²², puede ser conceptualizada en el discurso literario, sobre todo en la novela, como una distorsión del aparato textual, normalmente usada por un narrador para controlar el flujo de información que ha de llegarle al lector.

Para observar cómo opera la deformación del texto plantearemos la escena de la siguiente manera: consideraremos que el núcleo de fuerza retórica a nivel léxico es el verbo *мерещиться* (*aparecerse, mostrarse*) en cuanto que describe la naturaleza de la acción (ilusión o alucinación), así como transmite la valoración del hablante y, en este caso, supuesto narrador sobre el suceso (no cree posible que ocurriera *en realidad*). Se trata de una acción ilusoria, según advierte Apresyan (Апресян, 1997, 2000a, 2000b), y suele designar una alucinación formada en el campo visual, a diferencia de lo que ocurriría con verbos sinónimos o parasinónimos del tipo *чудиться* (*imaginarse, parecer*). La densidad retórica del verbo hace que la dimensión espacio-temporal en que se halla (cotexto) se deforme, produciendo una necesaria tendencia, controlada, de las unidades circundantes hacia la irrealidad.

Supongamos ahora que en el fragmento ninguna otra unidad de significado apuntara en la misma dirección que el verbo *мерещиться*, esto es, hacia una percepción ilusoria de algo que no es real, entonces el lector se inclinaría a pensar que no es coherente lo que se describe por boca del personaje. En el caso contrario, si todas las unidades apuntaran en la misma dirección que *мерещиться*, el lector vería solo una alucinación del personaje y, como tal, quedaría totalmente exenta de potencial retórico. En el primer supuesto, el lector tendería hacia un juicio contra la coherencia del discurso; en el segundo, contra la verosimilitud de este. Lo importante de las dos conjeturas es que se produciría una ruptura de la dimensión textual, con la que el lector no podría o no sabría

²² Puede ser, como si, pareciera, alguno, alguien, como si.

reconciliarse. Dostoievski, sabedor de la necesidad de mantener el equilibrio entre fuerzas para que el discurso sea persuasivo, esto es, eficiente, estirará el tejido textual de tal manera que su curvatura no engulla todas las unidades presentes en él. Habrá, por tanto, un enfrentamiento entre lo determinado, que apunta hacia lo real, y lo indeterminado, que hace lo propio hacia lo ficticio o ilusorio. A primera vista y en términos de determinación o indeterminación, podríamos categorizar que la disputa tiene lugar entre los siguientes conjuntos:

Determinación → Real	Indeterminación → Irreal
1. ДЕЙСТВИТЕЛЬНО	1. МЕРЕЩИЛОСЬ
2. ДАЖЕ В ОБРАЗАХ	2. МОЖЕТ БЫТЬ
3. ЦЕЛЫЕ ПОЛТОРА ЧАСА ПО УХОДЕ КОЛИ	3. БРЕД
4. МОЖЕТ ЛИ МЕРЕЩИТЬСЯ В ОБРАЗЕ ТО, ЧТО НЕ ИМЕЕТ ОБРАЗА?	4. МЕРЕЩИТЬСЯ
5. Я ВИЖУ	5. КАК БУДТО
6. Я ПОМНЮ	6. КАЗАЛОСЬ
7. СО СВЕЧКОЙ В РУКАХ	7. В КАКОЙ-ТО СТРАННОЙ И НЕВОЗМОЖНОЙ ФОРМЕ
8. ПОКАЗАЛ МНЕ	8. КТО-ТО
9. СМЕЯЛСЯ НАД МОИМ НЕГОДОВАНИЕМ	9. БУДТО БЫ
	10. КАКОГО-ТО ОГРОМНОГО И ОТВРАТИ- ТЕЛЬНОГО ТАРАНТУЛА

Figura 1. Determinación-Indeterminación. Fragmento de El idiota

Con este planteamiento y ante el prácticamente perfecto equilibrio, el tejido textual no trasciende su carácter particular, individualizado, en tanto que transmite la percepción de un *yo* dominante en el fragmento, como demuestran las interrelaciones entre las unidades léxicas del fragmento (figura 2)²³. Parece claro que si un personaje transmite

²³ Elaborada con una de las aplicaciones diseñadas para esta investigación, WordSky, haciendo uso del lematizador integrado para mostrar las formas originales de cada palabra y poder mostrarlas agrupadas

una sensación extremadamente particular difícilmente podrá conseguir que el lector le dé credibilidad, más aún si la balanza entre lo real y lo irreal está, como se ha visto, bastante nivelada en cuanto a unidades de significado; problema que se acentúa si tenemos en cuenta que el lector se halla frente a una situación comunicativa de tremenda dificultad narrativa. Inmerso en una narración en tercera persona, se encuentra con una escena en que Ippolit da lectura ante otros personajes, en primera persona, de un artículo que versa en torno a un suceso que le ocurrió, supuestamente, en una especie de ensoñación. Así, la realidad a representar se tematiza en una ensoñación, en una suerte de ilusión que cierto personaje recuerda y sobre la que decide escribir un artículo²⁴ que, supuestamente, coincide con el relato que el lector tiene ante sí (de ahí el entrecomillado que encierra al segmento textual en cuestión). Por lo tanto, tenemos que aceptar la existencia de, al menos, tres narradores: el narrador de la novela, que parece ceder la palabra a Ippolit, el propio Ippolit como narrador de su artículo, e Ippolit en tanto que narrador/lector del contenido del mismo.

Plantear la situación comunicativa que produce esta escena en términos de una categoría como la indeterminación, que depende de la pertenencia del discurso, de si es el personaje, el narrador o el autor quien introduce los matices de determinación o indeterminación no nos parece eficaz para encontrar el sentido del fragmento; razón por la que optaremos por concebir la indeterminación como una de las estrategias retóricas del discurso de Dostoievski para lograr una finalidad de naturaleza pragmática: despertar extrañeza en el lector, hacerlo susceptible de dar por verosímiles situaciones tan irreales y absurdas que parezcan reales.

independientemente de la flexión y forma en que aparecieran. El símbolo ‘/’ remite a la palabra con que comienza o concluye una frase, mientras que la flecha apunta en el orden de lectura. Entre corchetes figura la frecuencia de aparición de la unidad que da nombre al nodo y sobre las aristas se refleja el número de conexiones que existe entre los dos nodos relacionados.

²⁴ Nótese que, aunque en el texto original se le denomina *статья* (*artículo*), es muy probable que se haga en una acepción no literal del término, sino, más bien, como sinónimo de *дело, вещь* (*asunto, cosa*), con lo que el propio personaje estaría valorando el contenido del mismo desde una perspectiva que refleja cierta distancia con respecto al mismo.

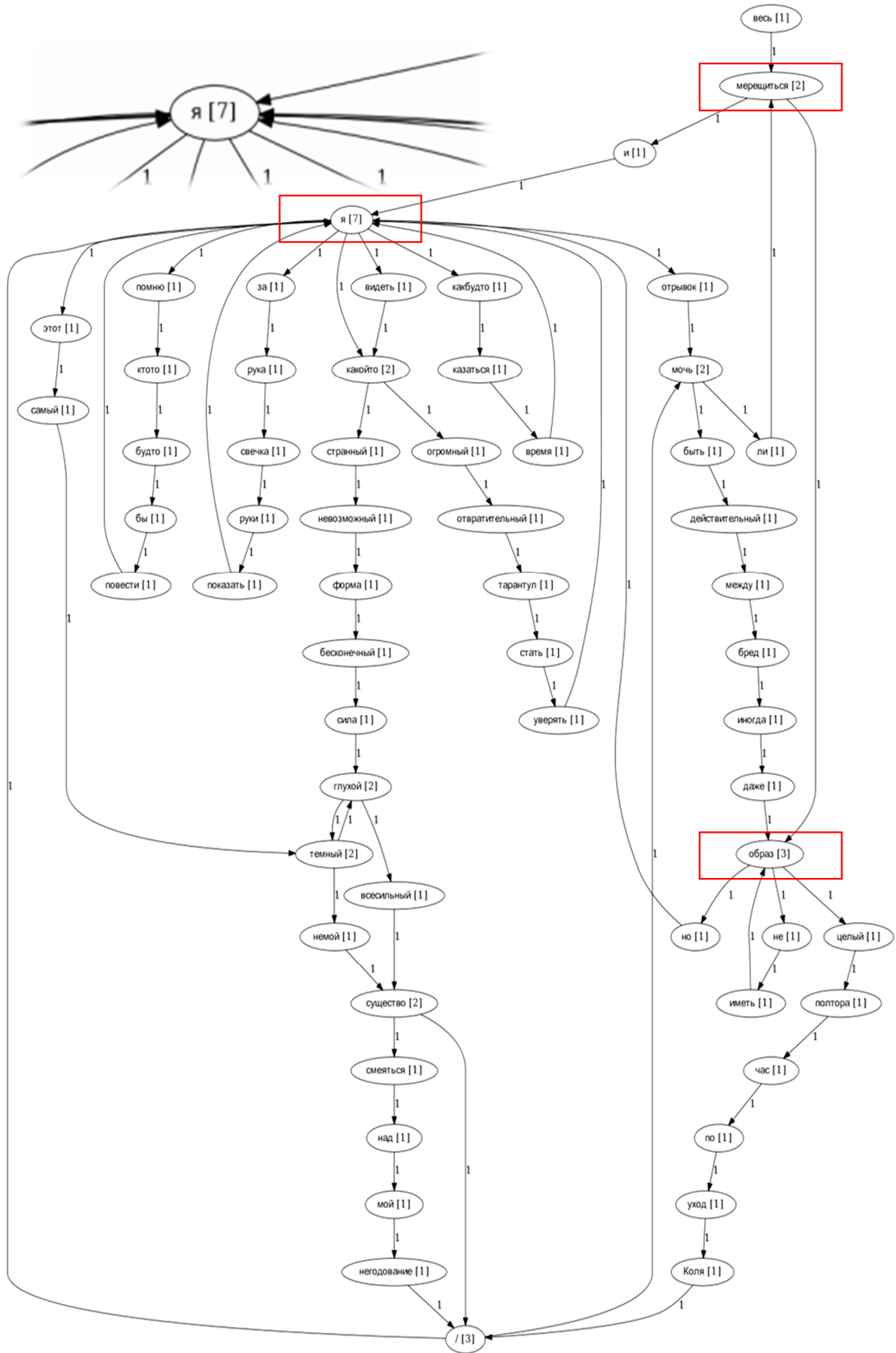


Figura 2. Fragmento de El Idiota: grafo de palabras en interrelación. Elaborado con WordSky.

Veamos cómo se deforma el tejido textual desde el punto de vista de un lector indefectiblemente *extrañado* por la escena que tiene ante sí. La única apelación al lector la encontramos en la pregunta cuasi retórica que plantea Ippolit (*¿Acaso puede algo que no tiene imagen mostrarse como una imagen?*) El resto del texto es solo una percepción particular del propio personaje, extremadamente modalizada por los distintos narradores. Así, el texto plantea el dilema de pasar de algo que no tiene forma a algo que tiene forma, que no es sino el mismo principio que rige los episodios oníricos, sueños y ensoñaciones, en que lo ficticio, por imposible que parezca, puede ser verosímil. Ippolit dice soñar, y el narrador le deja contar *su* sueño, pero Dostoievski le recuerda al lector que él también sueña y que, probablemente, se haya planteado la misma pregunta. A partir de ese momento, la deformación de los demás elementos del texto operará sobre un enfrentamiento de fuerzas, con una predisposición del lector a dar por válidos los argumentos de la ficción. Todas aquellas unidades que pudieran dotar de imagen real a lo referenciado se hallan bajo la influencia de otras que hacen, cuanto menos, plantearse la verdadera existencia de aquella²⁵:

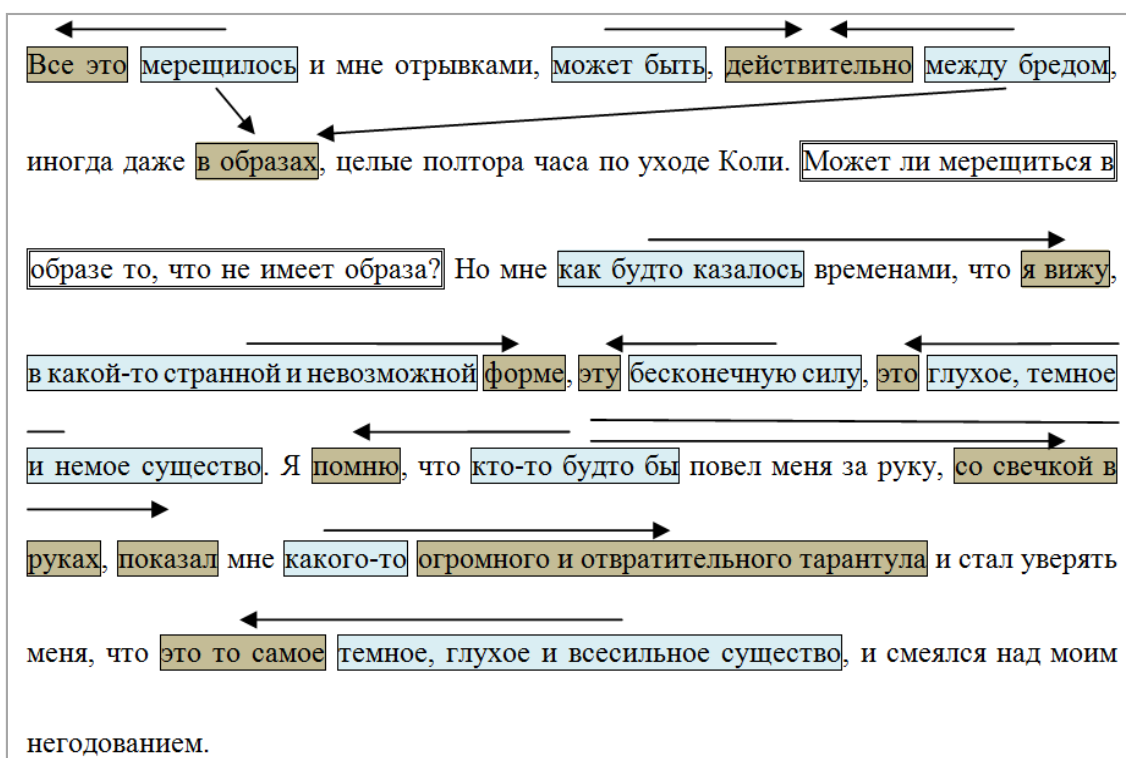


Figura 3. Fragmento de *El idiota*: diagrama de fuerzas

²⁵ La flecha muestra el sentido de la fuerza retórica ejercida sobre el texto desde unidades que generan extrañamiento en el lector (celestes) hacia unidades que refieren una supuesta realidad tangible (marrón).

Observamos, por ejemplo, que todos los deícticos (*esto, esta, etc.*), posibles conectores con la realidad e indicadores de una supuesta veracidad, se hallan bajo la influencia de otras unidades (*aparecerse en la imaginación, oscura, silenciosa y todopoderosa criatura, etc.*) que, cuanto menos, minan la verosimilitud. Igual ocurre con otras unidades de determinación, como puede ser *con una vela en las manos*, detalle con que parece conceder valor de verdad a lo que se está viendo, pero que se encuentra bajo el dominio de la identificación exageradamente indeterminada del sujeto que la sostiene (*alguien como si*).

Es así como Dostoievski consigue mantener al lector en un minucioso equilibrio dentro del universo ficcionalizado. Y en determinado momento decidirá que esas fluctuaciones de verosimilitud se decanten hacia un lado de la balanza, bien para dotar de verdad a cierto personaje, bien para refutar sus ideas. Así es como demostrará el error de Raskolnikov, la inconsistencia ideológica de Ivan Karamazov o la nociva idealización de Zosima: no desde un método que implique tener que ponerse en contra o a favor del personaje, sino desde una estrategia discursiva que asegure el posicionamiento del lector en el lugar del personaje para que, en determinado momento, comience a ser incongruente y pierda verosimilitud o, por el contrario, siga íntegro hasta el final. El lector, aparentemente por sí mismo, decidirá abandonar o seguir de la mano de uno u otro personaje.

Por lo aquí expuesto, y de cara al análisis pormenorizado que se realizará de la figura del personaje, partiremos de la hipótesis de que existen en la obra de Dostoievski unidades de significado que en su acción o en su hacer (unidades discursivas) generan deformaciones de sentido o, lo que es lo mismo, producen contextos institucionalizados en los textos de este autor²⁶. Podrán funcionar en calidad de unidades discursivas escenas, palabras, construcciones, comportamientos, gestos, marcas metatextuales, etcétera, siendo todos ellos catalizadores de coherencia y cohesión, y compartiendo una misma finalidad: generar extrañamiento en el lector como forma de hacerlo susceptible de asestar todos los golpes de intencionalidad lanzados por el autor.

²⁶ En lo que sigue se comprenderá que las estrategias mostradas con el análisis del sueño de Ippolit son características a toda la obra de Dostoievski.

II

LA PALABRA DE DOSTOIEVSKI COMO ENFRENTAMIENTO RETÓRICO ENTRE DISCURSOS DE PERSONAJES

II.1. El personaje como portador de un discurso

En los espacios de la ficción hay seres capaces de vivir como si todo fuese normal, y en esa su cotidianeidad de hacer, decir y vivir ilusiones verosímiles se apoya el autor de novelas para dar el gran salto desde el universo modelo al universo representado, y viceversa. Pero esa capacidad suya se debe a que la misma ficción que les da cobijo, configura y es configurada por su existencia.

Que la esencia de la novela es el personaje, como defendía Ortega (1925), no debe confundirse con la inadecuada definición de personaje como representante u oponente de la voz del autor. Por esta razón, aquí partiremos de la conceptualización del personaje como conector pragmático y discursivo, como probabilidad de cierta conducta y significado. Más que representar un sentido u otro de la intención del autor, el personaje será proyección del lenguaje, un hecho social que expresa una determinada ideología o, según Lewis (1979) una unidad cultural (*cultural unit*).

El personaje es una función dinámica, según planteaba Tinianov, que está definida y, a la vez, participa en el dinamismo de la obra. Debe, siguiendo la fórmula de Schiller (1987), colocarse frente a un universo, porque es persona, y debe ser persona, porque ante él hay un universo; debe sentir, porque es consciente de sí, y debe ser consciente de sí, porque siente. Y uno de los mayores logros de la ficción será que el lector pueda

asomarse a ese universo, compuesto de varios mundos interconectados, ver lo que ve el personaje y sentir con él: crearlo, al fin y al cabo.

Conocemos al personaje por lo que dice, hace, piensa, pero también por lo que se construye a su alrededor, digamos, por la influencia que tiene en el devenir de acontecimientos, en la topología del tejido discursivo y, por tanto, por lo que *lo demás* dice de él. El personaje de Dostoievski se podría decir que, más que permanecer en continua búsqueda (Lukács, 1985), trata de encontrarse, meta que conseguirá solo en la mente del lector; esto es, cuando se confirme su efectiva transposición del universo ficcional al real. En este último ya no será un discurso, una amalgama de palabras que apunten en una u otra dirección, tampoco un compendio de intervenciones aforísticas y acciones previstas, sino un ser potencialmente real, una advertencia, un panegírico o un epitafio. Su mera *existencia-en-el-mundo-de-la-ficción* es una señal que le recuerda al lector que quien habla en la obra no es el que escribe en la vida y que el que escribe no es el que habla. Pero, como ya hemos dejado entrever, el personaje es solo canalizador de una intención global del autor, que no tiene por qué ser defendida o refutada por sus personajes.

De entre los personajes que conforman el elenco de actores de una obra destaca el protagonista, el héroe (*герой*) en ruso; esto es, el personaje sin el que la estructuración de la acción dejaría de funcionar, sobre el que recaen los motivos de la acción y de quien provienen las consecuencias de ella (Friedman, 1955). Pero en cuanto personaje, su conducta y sentido se definirán, igualmente, mediante las relaciones discursivas entre los diferentes personajes, en su intervención con, contra, gracias, mediante, a pesar de y debido al transcurrir retórico del texto. Podrá no hablarse nunca explícitamente de su carácter, de su ética e intencionalidad, pero al lector le ha de quedar cierto regusto. Desde su nombre, ese *imperativo categórico del personaje* que diría Spitzer²⁷, hasta su

²⁷ Recordemos que en la literatura rusa decimonónica y, en especial, en la obra de Dostoievski, el nombre de los personajes adquiere una importancia capital, entre otras razones porque prácticamente todos tienen referente real (Myshkin, Alesha, Karamazov, etc.) o motivación específica. Además, al ver en el personaje la idea, y en esta a aquel, el nombre de cierto personaje siempre quedará asociado a una forma de comportamiento y cosmovisión. Los referentes reales, sobre todo los históricos y míticos, argumentará Hamon (1992), tienen su libertad de acción considerablemente condicionada desde el momento en que

fisonomía, todo en la obra son *indicios* (Barthes), que lo van marcando en la mente del lector.

Como si se tratara de un *Atlas* que, en este nuevo avatar, tuviera que acercar el universo ficcional con sus poderosos brazos hacia el universo modelo, el personaje será campo de batalla para el autor, que luchará consigo mismo para lograr una imagen definida y estable de su personaje. Su conciencia, modo de sentir y desear al mundo quedarán encerrados dentro de la conciencia abarcadora que posee el autor con respecto a su personaje, pero en algún momento podrá escapar de ese dominio, obligando a que el autor deba replantear su obra. Recordemos, por ejemplo, las ocasiones en que Dostoievski muestra su preocupación por no sentirse capaz de refutar el potente discurso de uno de sus personajes.

Decía Bajtin que el héroe y el argumento están hechos de una misma pieza, a lo que añadiremos que el material del que están hechos, al menos en el caso que nos ocupa, es la idea. El personaje no deja de hacer cosas, bien porque hablando se hace, bien porque su silencio puede ser, en gran medida, mucho más elocuente²⁸. Un silencio que tiene también que ser contado: he aquí la falacia ficcional de lo no hecho. Un personaje siempre será definido por acumulación de acciones, nunca por ausencia de ellas, ya que la propia carencia debe ser narrada mediante otra acción. Digamos que lo no dicho no es la ausencia de discurso, sino el discurso sobre la ausencia. Y ese discurso suele pertenecerle a otro de los grandes personajes que, sobre todo a partir del Realismo, pasa a consolidarse en un primer plano: el narrador.

El autor, en su creación, va asignando actos de habla a los diferentes personajes, es decir, trata de producir actos de habla imitativos, como si estuvieran siendo realizados por alguien (Ohmann, 1972). El lector, de hecho, no suele caer en la cuenta de que, por ejemplo, el personaje olvida si y solo si alguien nos dice o nos muestra ese olvido²⁹, y que, en realidad, olvida porque se acuerda o le recuerdan que debe olvidar. Todo

aparecen como tales ante el lector. Pero también será cierto que, por esa misma previsibilidad, podrán gozar de un mayor número de golpes de sorpresa, de rupturas del horizonte discursivo esperado.

²⁸ Recuérdense los *personajes-reflectores* de Stanzel (1978), que comunican más en sus silencios.

²⁹ Puede darse el caso de que el olvido sea revelado como ausencia de una acción esperada prometida, pero igualmente debe haber ciertas marcas textuales que le hagan ver al lector que tal promesa no se cumple.

sentimiento, percepción o juicio de un personaje es una técnica de presentación de la consciencia (*stream of consciousness*). Tanto es así, que podríamos recuperar la extraordinaria fórmula falsídica y decir: la mera aparición del personaje pareciera advertirnos de que todo lo que dice es falso. Quimera de una realidad imposible, el enunciado de alguien que pertenece a la ficción no puede ser real, tampoco parece aspirar a eso, sino que, más bien, pretende ser verosímil, para, en ese juego de incertidumbre e indeterminación, dejar al lector que lo juzgue como apropiado o no y, por tanto, facilite o dificulte su identificación, que no es sino una gradación de la credibilidad³⁰.

Víctima de su discurso, del que no escapará nunca (incluso su muerte se dice), la palabra acerca de sí será la suma de lo que él dice y de lo que *el universo* dice de él. La opinión ajena, en términos bajtinianos, se apodera de su persona. Así conocemos al personaje, a ese ser que habla y se autoconstruye (Greimas, 1976) porque la lengua es suya, y en esa apropiación nos dice de sí (Benveniste, 1970)³¹.

La relación del personaje con el discurso es un elemento fundamental a analizar no solo porque pueda refractar o reflejar la idea del autor, sino porque tiene lugar en todos los niveles de la obra: desde el temático, con la asignación de funciones dentro del caudal de texto, hasta el estilístico, como forma de caracterización del hablante. Cada personaje constituye un sistema de referencia para la observación del universo ficcionalizado y, como tal, la percepción y configuración del tejido espacio-temporal desde su perspectiva sufre variaciones. Esto justifica la aparición de ciertos recursos usuales para marcar el discurso de un personaje y diferenciarlo del resto: los deícticos, que contextualizan el discurso solo desde el punto de vista del hablante, del personaje que

³⁰ En *Los demonios* se escuchará decir a Verjovenski:

13) Я — я негодай! О, я всю жизнь был бесчестен... — Успокойтесь, — упрасивала Софья Матвеевна. — Я вам давеча все налгал, — для славы, для роскоши, из праздности, — все, все до последнего слова, о негодай, негодай! [Ф. М. Достоевский. Бесы (1871-1872)]

³¹ Según Harold Bloom (2001), sería un *Macbeth composed by Macbeth himself*. Para conocer el juicio de Bloom sobre Dostoievski, se puede consultar la introducción que escribe a un volumen biográfico sobre Dostoievski (Bloom, 2005).

dice, y respecto al momento en que piensa, habla o enuncia (Fillmore 1981: 158), las comillas ohmannianas y otras figuras de distancia (Lozano 1997: 159-163), el discurso referido, el destino indirecto (*indirect address* en Tyler 1978: 440-441). Todos, dentro de una semiótica de la acción discursiva (Bühler, 1967), que distingue entre el acto lingüístico y la acción lingüística, remiten a un análisis del discurso del personaje en su relación con las operaciones discursivas y con los estados que estas procuran; esto es, al análisis en su interrelación con el resto de discursos. Poco certeras serán las conclusiones extraídas tras el análisis del discurso aislado de un personaje, puesto que su voz pertenece a un conjunto más amplio, en el que muchos otros elementos forman parte de su decir. El vínculo personaje-discurso es una relación global de la obra con su texto.

Las relaciones recíprocas entre personajes, la *situación* según Tomashevsky, pasan a constituir la base para comprender la caracterización del héroe, cuyo significado dependerá y vendrá dado precisamente de su relación con respecto al resto de personajes del enunciado³². Pero aquí debemos entender en un sentido amplio el concepto de personaje, ya que muchas de estas relaciones vienen ya marcadas por la referencia. Y es que un personaje es (portador de) un discurso al que, supuestamente, obedece y representa, por lo que el propio discurso que abandera incita al lector, aun en los momentos en que aquel no intervenga o guarde silencio, a predecir un comportamiento, una reacción y, por tanto, a construir una red de personajes y escenas en la que el discurso del personaje se verá reforzado y otra en la que será confrontado.

El personaje como fenómeno semiótico, pues, nace de un espectro de personalidades, de acciones y de discursos posibles, en cuanto conector entre el universo ficcionalizado (el que se escribe) y el ficcional (el que se lee). Esto no quiere decir que no pueda suponer un modelo nuevo de personaje, sino que carga con un bagaje insoslayable de los arquetipos instaurados en la literatura, a los que ya se les presuponen ciertas cualidades y características, así como de un sentido de influencia que suele apuntar hacia la situación social en que se publica o se quiere publicar la obra. No en vano la obra se escribe para algo, para alguien, que ha de descodificar o, mejor dicho, recodificar el mensaje, según la estrategia sugerida por el texto. Lo que sí es cierto es que los campos

³² Por la repetición, acumulación, transformación y oposición, diría Hamon (1972).

semánticos y esquemas de actuación serán más estrictos y estarán más restringidos en el comportamiento conversacional del personaje cuando se pretenda que se adecue a un modelo real.

Al igual que la obra de un autor, el personaje se halla dentro de un posible repertorio, del que nace y, a la vez, da forma. Entre otros, el personaje de Dostoievski nace en un sistema de personajes de la literatura rusa de la segunda mitad del siglo XIX (sobre la que se podría construir una completa teoría del personaje) y, por esta razón, se encuentra enmarcado dentro de los arquetipos e ideas de la época³³. Recordemos que hablamos de una literatura, la rusa, que surge del gran esplendor del Romanticismo, ya predecible con la importante aportación de los sentimentalistas, en una de las transiciones hacia el Realismo más espectaculares y singulares de cuantas se hayan producido. Si la literatura condiciona los sucesos, si los predice o si son estos los que dan lugar a ciertas formas definidas y forzadas de aquella no es cuestión a resolver aquí, pero la enorme importancia del Romanticismo en Rusia la podemos fijar precisamente en el momento en que comienza la transición hacia el Realismo, que en el tiempo coincide prácticamente con la sublevación decembrista. El Romanticismo descubre nuevas formas, otra estética, distintas posibilidades de representación y del lenguaje, a la vez que exalta la labor del poeta y lo eleva al papel de demiurgo. Al nivel de los personajes, el Romanticismo les muestra a los escritores que un personaje puede actuar como si viviera entre dos mundos, uno real y otro de fantasía, que dirán en Rusia, sin que ello conllevara ningún tipo de violación de la coherencia o del sentido. Es, podemos decir, la semilla para el nacimiento de la ficción realista en Rusia. Con Pushkin la literatura rusa alcanza una calidad extraordinaria, consigue acercarse al público, al hombre en cuanto ser que vive, observa y siente. Con sus personajes supuestamente románticos, Pushkin y Lermontov capacitan a la literatura rusa para crear un universo irreal tan verosímil que pudiera servir para encapsular en él la sociedad. Así lo entiende Dostoievski, a quien la figura del Aleko de Pushkin causa gran admiración:

(14) В типе Алеко, герое поэмы "Цыгане", сказывается уже сильная и глубокая, совершенно русская мысль, выраженная потом в такой гармонической полноте в "Онегине", где почти тот же Алеко является уже не в фантастическом свете, а в

³³ Huelga destacar que la localización, tanto en el tiempo como en el espacio, del argumento de *Crimen y castigo* prácticamente coincide con el momento en que Dostoievski comienza y termina su redacción.

осяземо реальном и понятном виде. В Алеко Пушкин уже отыскал и гениально отметил того несчастного скитальца в родной земле, того исторического русского страдальца, столь исторически необходимо явившегося в оторванном от народа обществе нашем. Отыскал же он его, конечно, не у Байрона только. Тип этот верный и схвачен безошибочно, тип постоянный и надолго у нас, в нашей Русской земле, поселившийся. Эти русские бездомные скитальцы продолжают и до сих пор свое скитальчество и еще долго, кажется, не исчезнут. И если они не ходят уже в наше время в цыганские таборы искать у цыган в их диком своеобразном быте своих мировых идеалов и успокоения на лоне природы от сбивчивой и нелепой жизни нашего русского-интеллигентного общества, то всё равно ударяются в социализм, которого еще не было при Алеко, ходят с новою верой на другую ниву и работают на ней ревностно, веруя, как и Алеко, что достигнут в своем фантастическом делании целей своих и счастья не только для себя самого, но и всемирного. Ибо русскому скитальцу необходимо именно всемирное счастье, чтоб успокоиться: дешевле он не примирится, – конечно, пока дело только в теории. Это всё тот же русский человек, только в разное время явившийся. Человек этот, повторяю, зародился как раз в начале второго столетия после великой петровской реформы, в нашем интеллигентном обществе, оторванном от народа, от народной силы. [26; 137-138]

De la cita se deduce la relación que para Dostoievski tenía el personaje con el referente. De hecho, para Dostoievski el referente de los personajes de la literatura rusa casi siempre será el mismo: el pueblo ruso. Perfilado según las distintas tipologías de los seres que viven en la sociedad, el hombre ruso es la realidad, mezcla de pasado, del que es consecuencia y heredero, y de porvenir, del que es constructor y verbo. Si bien coincidimos con Kantor (Кантор, 2010) en que el héroe de Dostoievski puede ser visto como consecuencia de la cultura rusa del siglo XIX, creemos necesario advertir que el personaje de Dostoievski tiene una doble proyección: de un lado, hacia el pasado en una reflexión y valoración sobre su propia existencia, es decir, sobre el porqué de la aparición del hombre pequeño, del hombre insignificante o superfluo, del nihilista y demás prototipos de la sociedad rusa; del otro, hacia lo que se cierne, a través de la función de advertencia que tienen todos los textos de Dostoievski, razón por la que nacen en sus obras arquetipos de personajes según las nuevas formas del hombre ruso (el skitalets, el hombre del subsuelo, etc.). El mensaje del personaje de Dostoievski está lejos de ser individual: es plena *representación de roles sociales* (Duranti, 1997: 329), textualizados en la idea que, por él y en él, se dice.

El personaje literario ocupará un lugar central no solo en las novelas y relatos de Dostoievski, sino también en sus artículos críticos y periodísticos y anotaciones o materiales previos a la redacción de sus obras. De hecho, creemos que una lectura atenta de los análisis que solía hacer de diferentes personajes puede dar respuesta a muchas de las cuestiones que se siguen planteando en torno a qué era el personaje para Dostoievski, si era portador de su discurso o estaba ficcionalmente exento de control por parte del autor. Es sabido que Dostoievski solía incluir en sus obras algunas referencias a personajes literarios, en la mayor parte de los casos, con cierto aire burlesco. Basta recordar la dilatada presencia que tiene el Bazarov de Turgueniev en *Los demonios*³⁴, donde no solo es juzgado por Stepan Trofimovich ("...Базаров это какое-то фиктивное лицо, не существующее вовсе; они же первые и отвергли его тогда, как ни на что не похожее. Этот Базаров это какая-то неясная смесь Ноздрева с Байроном... Посмотрите на них внимательно... они счастливы, они победители! Какой тут Байрон!" [10; 171]), sino que conforma la textualización de una idea en sí misma, supone un discurso, una voz, la de un personaje que, según Dostoievski, nació como ideal, pero no supo reflejar a los verdaderos Bazarov de los años cuarenta:

(15) ...осмелился не успокоиться с нами и не удовлетвориться нашими величавыми личностями и отказался принять их за свой идеал, а искал чего-то получше, чем мы. Лучше, чем мы. Господи помилуй! Да что же нас краше и безошибочнее в подсолнечной? Ну и досталось же ему за Базарова... [5; 59]

Dostoievski, cuya carta al autor de *Padres e hijos* no se ha conservado, parece ver en el Bazarov de Turgueniev una ruptura de la verdad literaria, conclusión que podemos extraer de la siguiente anotación que hace a la redacción de *Los demonios*:

(16) ...без нарушены правды человек сороковых годов не мог написать Базарова.
- Чем же он изломан?
- На пьедестал поставлен, тем и изломан". [11; 72]

También despierta enorme interés el análisis que Dostoievski hace del Levin de Tolstoi y, en general, de la obra *Anna Karenina* en varios artículos del *Diario de un escritor* de 1877. En su interpretación podemos ver dos ideas esenciales: que el personaje

³⁴ O el propio Turgueniev, caricaturizado en parte en Karmazinov.

representa siempre una idea o una forma de pensamiento instaurada o potencialmente posible en la sociedad, y que el autor, en su control como ente que rige las normas y manifestaciones discursivas y de acción, no debe mostrarse con claridad en sus personajes:

(17) Этим напоминанием автор сделал хороший поступок, не говоря уже о том, что выполнил его как необыкновенной высоты художник. Затем опять потянулся роман, и вот, к некоторому удивлению моему, я встретил в шестой части романа сцену, отвечающую настоящей «злобе дня» и, главное, явившуюся не намеренно, не тенденциозно, а именно из самой художественной сущности романа. Тем не менее, повторяю это, для меня это было неожиданно и несколько меня удивило: такой «злобы дня» я все-таки не ожидал. Я почему-то не думал, что автор решится довести своих героев в их развитии до таких «столпов». Правда, в столпах-то этих, в этой крайности вывода и весь смысл действительности, а без того роман имел бы вид даже неопределенный, далеко не соответствующий ни текущим, ни существенным интересам русским: был бы нарисован какой-то уголок жизни, с намеренным игнорированием самого главного и самого тревожного в этой же жизни. Впрочем, я, кажется, пускаюсь решительно в критику, а это не мое дело. Я только хотел указать на одну сцену. [Ф. М. Достоевский. Дневник писателя. 1877. Год II-й (1877)]

(18) Восьмая часть «Анны Карениной» У нас очень многие теперь из интеллигентных русских повадились говорить: «Какой народ? я сам народ». В восьмой части «Анны Карениной» Левин, излюбленный герой автора романа, говорит про себя, что он сам народ. Этого Левина я как-то прежде, говоря об «Анне Карениной», назвал «чистый сердцем Левин». Продолжая верить в чистоту его сердца по-прежнему, я не верю, что он народ; напротив, вижу теперь, что и он с любовью норовит в обособление. Убедился я в этом, прочитав вот ту самую восьмую часть «Анны Карениной», о которой я заговорил в начале этого июль-августовского дневника моего. [Ф. М. Достоевский. Дневник писателя. 1877. Год II-й (1877)]

(19) Он просто отнимает у народа всё его драгоценнейшее, лишает его главного смысла его жизни. Ему бы несравненно приятнее было, если б народ наш не подымался повсеместно сердцем своим за терпящих за веру братьев своих. В этом только смысле он и отрицает явление, несмотря на очевидность его. Конечно, всё это выражено лишь в фиктивных лицах героев романа, но, повторяю это, слишком видно рядом с ними и самого автора. Правда, книжка эта искренняя, говорит автор от души. Даже самые щекотливые вещи (а там есть щекотливые вещи) улеглись в ней совсем как бы невзначай, так что несмотря на всю их щекотливость вы их

принимаете лишь за прямое слово и не допускаете ни малейшей кривизны. Тем не менее книжку эту я все-таки считаю вовсе не столь невинною. [Ф. М. Достоевский. Дневник писателя. 1877. Год II-й (1877)]

(20) Но такой факт, что такой автор так пишет, очень грустен. Это для будущего грустно. А впрочем, примусь лучше за дело: мне хочется возразить, укажу на то, что меня особенно поразило. Прежде, впрочем, расскажу про Левина – очевидно, главного героя романа; в нем выражено положительное, как бы противоположность тех ненормальностей, от которых погибли или пострадали другие лица романа, и он, видимо, к тому и предназначался автором, чтобы всё это в нем выразить. И, однако же, Левин всё еще не совершенен, всё еще чего-то недостает ему, и этим надо было заняться и разрешить, чтоб уж никаких сомнений и вопросов Левин более собою не представлял. Читатель впоследствии поймет причину, почему я на этом останавливаюсь, не переходя прямо к главному делу. Левин счастлив, роман кончился к пущей славе его, но ему недостает еще внутреннего духовного мира. [Ф. М. Достоевский. Дневник писателя. 1877. Год II-й (1877)]

Dostoevski parece aceptar la tendencia a cierto autobiografismo en la creación de personajes, probablemente no como seres basados en la propia experiencia, sino, siguiendo a Sartre, debido a que no se puede hacer que haya un *ser* si el *ser* no es ya. Así reflexiona Dostoevski tras la muerte de George Sand:

(21) Тогда, встречая ее в Европе, говорили, что она проповедует новое положение женщины и пророчествует о «правах свободной жены» (выражение про нее Сенковского); но это не совсем было верно, ибо она проповедовала вовсе не об одной только женщине и не изобретала никакой «свободной жены». Жорж Занд принадлежала всему движению, а не одной лишь проповеди о правах женщины. Правда, как женщина сама, она, естественно, более любила выставлять героинь, чем героев, и, уж конечно, женщины всего мира должны теперь надеть по ней траур, потому что умерла одна из самых высших и прекрасных их представительниц и, кроме того, женщина почти небывалая по силе ума и таланта – имя, ставшее историческим, имя, которому не суждено забыться и исчезнуть среди европейского человечества. Что же до героинь ее, то, повторяю опять, я был с самого первого раза, еще шестнадцати лет, удивлен странностью противоречия того, что об ней писали и говорили, с тем, что увидал я сам на самом деле. На самом деле многие, некоторые по крайней мере, из героинь ее представляли собою тип такой высокой нравственной чистоты, какой невозможно было и представить себе без огромного нравственного запроса в самой душе поэта, без исповедания самого полного долга, без понимания и признания самой высшей красоты в

милосердия, терпении и справедливости. Правда, среди милосердия, терпения и признания обязанностей долга являлась и чрезвычайная гордость запроса и протеста, но гордость-то эта и была драгоценна, потому что исходила из той высшей правды, без которой никогда не могло бы устоять, на всей своей нравственной высоте, человечество. [Ф. М. Достоевский. Дневник писателя. 1876 год (1876)]

El hecho de que considere natural que a George Sand le gustara más exponer a caracteres femeninos deja entrever, a nuestro juicio, dos motivos importantes que a nivel estético marcarían la obra de Dostoievski: por una parte, la necesidad de una identificación autor-personaje a pesar de que este no sea directamente portador del discurso de aquel; por otra, la anteposición del fin último de la obra a la caracterización de los personajes. El autor ruso hará del primero un laberíntico procedimiento de asignación de discursos enfrentados y, del segundo, un auténtico ritual minucioso que lo llevará a la necesidad de tener una representación antropomorfa de cada personaje.

II.2. Narración y lectura: discursos que invocan un lector

Más allá de la habilidad literaria de Dostoievski de dejar en el lector la impresión como si todas las palabras pertenecieran siempre a un alguien³⁵, a la vez que ese alguien es percibido como personaje positivo o negativo (Ветловская, 1977: 171)³⁶, conviene resaltar que Dostoievski tenía interiorizados a todos sus personajes y su caracterización discursiva era una tarea a resolver con anterioridad a la redacción de sus novelas. Esto se evidencia al observar los planes que solía elaborar de sus novelas, así como las anotaciones que iba incluyendo en las diversas redacciones previas³⁷. De otra manera no

³⁵ Esta correspondencia palabra-personaje tiene una clara finalidad persuasiva, en cuanto que le permite al autor colocar, dentro de lo posible, al lector en una concreta posición con respecto a lo acontecido.

³⁶ La investigadora llega a esta conclusión mediante el análisis de los argumentos *ad personam* en *Los hermanos Karamazov*.

³⁷ El tipo de anotaciones no deja de ser revelador, ya que suelen ser especialmente escuetas, prácticamente una suerte de descriptores de acciones o discursos que han de acontecer en un determinado lugar y momento. No encontramos anotaciones que formulen escenas en todo su desarrollo. Sirva de ejemplo la siguiente: “О том, как он хотел вести себя, денег не трогать и проч.” [7, 80].

podría haber dictado sus novelas, reelaborado muchos de sus personajes y hacer creíbles muchas de las voces de las que se escuchan en sus novelas y que, *a priori*, le eran totalmente contrarias. Como ya se ha mencionado, Dostoievski partía con *la cierta ventaja* de sus propias dudas, reconocidas por él mismo en incontables ocasiones, sobre todo en la correspondencia, que le servían de asidero para construir con gran fuerza argumentativa discursos de todo tipo de personajes, a la vez que de autoafirmación dentro de su, a veces, fluctuante sistema de creencias.

El aspecto de los personajes (y correspondiente textualización) es capital para Dostoievski. Si bien muchos proceden de modelos del mundo real, cobran forma en los dibujos e ilustraciones con que el autor solía rellenar sus borradores³⁸. Que a cada uno de sus personajes le corresponde un comportamiento conversacional y de acción muy concreto no despierta ninguna duda. Pero también se ha de considerar que todos sus personajes, entendiendo por personaje todo elemento con capacidad discursiva que le sirve al autor de canalizador de sus ideas, bien sea por confirmación o por refutación, cuentan con su caracterización antropomórfica; es decir, la representación física (normalmente del rostro) de los personajes no es solo una imagen adquirida y, al mismo tiempo, fijada a través de su discurso o del discurso de *lo demás* sobre él, sino una representación textual de un modelo específico que el autor se esforzó en crear.

En la literatura de Dostoievski el personaje es un ideario, discurso al fin y al cabo, hacia cuya representación y comprensión, explicará en diversas ocasiones Bajtin, está orientada la estructura artística de la obra. Así, Dostoievski nos presenta una reflexión sobre el discurso, a través del que trata de poner a prueba la idea y a sus portadores, probablemente en una suerte de liberación del epíteto *ficticio* que podría asignarse a cualquier acción llevada a cabo (dicha) en el universo ficcional de la novela³⁹. De ahí que muchos de sus personajes parezcan vivir por y para ciertas ideas, en la mayoría de los casos parasitarias, de las que no son capaces de reconocer el contenido negativo no por ceguera, sino porque el mismo discurso está tan cohesionado que es tarea ardua la de concluir que cierta idea es necesariamente nociva. Y esto es así porque Dostoievski

³⁸ Los estudios más relevantes sobre este tema, a nuestro juicio, los viene realizando K. Barsht (Баршт. 1989: 90-100). Podemos encontrar uno de sus artículos sobre este tema en español (Baršt, 2006).

³⁹ La puesta a prueba de la idea, según argumenta Bajtin (2004: 197) tiene su origen en la menipea y en los géneros cristianos.

construye mundos de contrarios, sobre la base de una no aceptación de la idealización, de lo categórico. Pocas veces se equivoca tanto el personaje como cuando se juzga a sí mismo. Raskolnikov, Ivan Karamazov, Stavroguin e, incluso, el soñador de *Noches Blancas* cometen su mayor error al valorarse a sí mismos. Digamos que fallan en la propiocepción del discurso. Esa será la única incongruencia que podrá percibir un lector que asista con atención al espectacular poema de Ivan Karamazov y no pueda sino preguntarse por qué no ha de llevar razón. La respuesta, como casi siempre, vendrá dada desde un nivel *a priori* extrínseco: la falta de coherencia entre el discurso y el hecho; esto es, la inconsistencia del comportamiento discursivo del personaje como estrategia autorial para restarle credibilidad. Dostoievski administra a la perfección la verosimilitud que debe tener cada uno de los personajes, haciendo todo lo posible por dotarles de igual fuerza argumentativa con el fin de que el desequilibrio, la victoria, se produzca en la negociación de significado, en la asignación de sentido que el lector emprende durante la desambiguación del texto. Así, podrá parecer que Raskolnikov tiene incluso mayor fuerza argumentativa que Sonia, pero el potencial retórico es claramente superior en esta, como evidencia el Epílogo de *Crimen y castigo*, en que se representa cómo los condenados, el pueblo en aquel mundo posible, siguen a Sonia y aíslan a Raskolnikov. En una especie de alegoría del lector, Dostoievski concluye su novela con un personaje que parece no abandonar su idea, pero en la que a esas alturas de la lectura nadie cree. Dostoievski logra que la veracidad de tal idea desfallezca, manteniendo al protagonista para demostrar que aún puede reconducirse. La idea muere por agotamiento retórico en la mente de un lector que ya ha leído *demasiado*, pudiendo haber llegado a sentir lástima, comprensión y cierta identificación para con el héroe.

El discurso del personaje dostoievskiano es un mensaje que quiere ser, que finge y se esconde, se confunde con otros en una maraña de enunciados entre los que será tremendamente complejo diferenciar cuál pertenece a uno o a otro personaje. La *palabra ajena* de Bajtin no solo se apropia del discurso del personaje, sino que las palabras de este suelen parecer ajenas. Así lo declaran los personajes cuando sienten que han dicho algo que no querían, cuando se confunden en el discurso indirecto libre, cuando hablan de cierta alienación, cuando sueñan, etc. Raskolnikov, podríamos decir, es un personaje plano, según la terminología de Forster (1990), que finge con sus palabras ser personaje redondo (querrá sorprender, asombrar), pero que, cuando le llega

la hora –ese gran momento– de hacer algo inesperado, su discurso no está en condiciones retóricas satisfactorias para lograr la persuasión. El lector será partícipe de una trama educativa (Friedman, 1955) configurada perfectamente por el autor, según la cual el cambio de pensamiento para mejor y los efectos positivos que este pueda tener en el personaje no deben ser mostrados.

De aparente conciencia autónoma, el personaje de Dostoievski no sabe cuánto puede dar de sí. A medida que avanza el acontecer textual, se va construyendo, en un proceso de autoconocimiento que lo hace convertirse en espectador de su propio espectáculo. La autocorrección discursiva, comportamental y de pensamiento serán formas recurrentes para lograr ese conocimiento. Asimismo, evocará sucesos que puedan esclarecerle su *ser*, función que suele textualizarse mediante las ensoñaciones, sueños, recuerdos o parábolas. Ejemplo de este último tipo de evocación será la historia de Lázaro en *Crimen y castigo*, que, siguiendo el modelo introducido por Pushkin en *Los relatos de Belkin* con la Parábola del hijo pródigo (Lc. 15, 11-31), podrá entenderse como textualización de la nueva generación de la Rusia de mitad del siglo XIX. Y todo esto quedará enmarcado en un universo en que las relaciones entre personajes, esto es, interdiscursivas, tendrán capital importancia.

Es razonable, en este punto, plantearse cómo consigue Dostoievski salvar la distancia ficcional para lograr, con eficacia, superponer y solapar todas las voces del discurso de manera que el lector comprenda lo que quería decir. Si bien hemos asegurado que todos los personajes, de un modo u otro, reflejan o refractan la intencionalidad del autor, existe un personaje que ha de velar porque el flujo de información sea contenido y preciso: el narrador. Su tarea fundamental, aunque pueda parecer contradictorio, es cubrir de ficción todo lo que en el texto ocurre y concurre.

El personaje de Dostoievski se convierte constantemente en narrador y narratario, sobre todo mediante la inclusión de cuentos metadieгéticos (Rimmon-Kenan, 1976) o evocaciones del tipo de las que citamos con anterioridad. Por tanto, el lector que toma en sus manos una obra de Dostoievski no solo debe cerrar un contrato de ficción (Chatman, entre otros muchos), aceptación o credibilidad con el narrador, sino prácticamente con cada uno de los personajes, a pesar de que sus discursos, y de esto el

lector suele olvidarse, siempre están modalizados por la presencia de un narrador que controla el flujo de información y selecciona lo que interesa mostrar.

Toda narración, defendía Prince (1973), presupone no solo un narrador, sino también, y al menos, un narratario, es decir, alguien a quien el narrador dirige sus palabras. Y este narratario, sobre el que existe ya una ingente bibliografía (Genette, Prince, Benveniste, Gibson, Todorov, Kayser, Barthes, Chatman, etc.) determinará no pocas de las singularidades del discurso de Dostoievski, convirtiéndose en uno de los personajes protagonistas de todas las obras de Dostoievski, si bien en alguna de ellas, como *Crimen y castigo*, lo hará *in absentia*.

Ahora bien, tanta importancia tiene el narrador en el flujo discursivo como el lector, que ha de desambiguar correctamente (desde la perspectiva de la intencionalidad del autor) el mensaje. Así, pues, coincidimos con Eco en que la ficción convierte al autor y al lector en estrategias textuales (Eco, 1981: 82-89), dando lugar a un autor implícito y a un lector modelo. Este último, estudiado ampliamente en las últimas cuatro décadas, conceptualizado como horizonte de expectativas intraliterario (Jauss, 1987), no será sino el constante ejercicio que el autor realiza para que todo esté perfectamente dispuesto, apuntando en una dirección concreta, con el fin de que, en el proceso de polarización de los enunciados que acontece en la mente del lector durante la lectura, no se produzca ninguna desviación indeseada o mala asignación. Es por eso que el autor crea la obra con una silueta de lector tras el texto, lo ficcionaliza y lo convierte en narratario de la situación metacomunicativa que es la lectura.

A la pregunta de si debe ser tratado el narratario como personaje, creemos que responde el propio autor, al incluirlo en el repertorio de ideas que habrán de hacerse y hacer personajes. En sus funciones de mediación entre el narrador o narradores y el lector o lectores y entre el autor y el lector o lectores, de caracterización o de operador de verosimilitud y de fijación del tema, el narratario, entendido ahora como ser o seres ficcionalizados a los que se dirige el narrador o narradores de una obra, aparece explícitamente, mediante el lema ‘*читатель*’ (lector), en 15 de los 23 textos literarios de Dostoievski, con más de cien ocurrencias en total. Esta frecuencia de aparición, curiosamente, experimenta un claro aumento en sus últimas obras y, más concretamente, en cuatro de las cinco que conforman sus *grandes novelas*:

(22) На все это, как уже выше имел я честь объяснять вам, о читатели! [Ф. М. Достоевский. Двойник (1846)]

(23) Итак, вы понимаете, читатель, каким образом я знаком со всем Петербургом. [Ф. М. Достоевский. Белые ночи (1848)]

(24) Насколько оно имеет право на внимание читателя – объяснять не стану: такой вопрос приличнее и возможнее разрешить самому читателю. [Ф. М. Достоевский. Село Степанчиково и его обитатели (1859)]

(25) Сопровождал его, во-первых, известный читателям племянник Лебедева, а во-вторых, Ипполит. [Ф. М. Достоевский. Идиот (1869)]

(26) Прошу прощения у читателя в том, что этому ничтожному лицу отделию здесь хоть несколько слов. [Ф. М. Достоевский. Бесы (1871-1872)]

(27) Я решаюсь, так сказать, открыть ее читателю, и тоже для ясности дальнейшего изложения. [Ф. М. Достоевский. Подросток (1875)]

(28) Это я прошу читателя заметить с самого начала. [Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (1880)]

Es obvio que habrá otros lemas que puedan referir al narratario; por ejemplo, las palabras *господин / господа (señor / señores)* o *публика (público)*, pero serán especialmente poco frecuentes en esa función:

(29) Разумеется, я могу ошибаться. На пробу выбираю сначала две-три главы; пусть судит публика... I. Мертвый дом Острог наш стоял на краю крепости, у самого крепостного вала. Случалось, посмотришь сквозь щели забора на свет божий: не увидишь ли хоть что-нибудь? [Ф. М. Достоевский. Записки из мертвого дома (1862)]

Puede resultar interesante resaltar que, al plantearnos la hipótesis de que Dostoievski pudiera usar la palabra *слушатель (oyente)* como referencia al narratario, hemos advertido que esta solo opera como tal cuando el narratario es otro personaje⁴⁰:

(30) – О нет, не написал, – засмеялся Иван, – и никогда в жизни я не сочинил даже двух стихов. Но я поэму эту выдумал и запомнил. С жаром выдумал. Ты будешь

⁴⁰ Nótese que en Dostoievski es muy habitual la equiparación y confusión de los sentidos. Entre otros, de la vista y el oído.

первый мой читатель, то есть слушатель. Зачем в самом деле автору терять хоть единого слушателя, – усмехнулся Иван. – Рассказывать или нет? – Я очень слушаю, – произнес Алеша. [Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (1880)]

Cualquier personaje podrá convertirse en narrador o narratario, a la vez que el narrador actúa necesariamente como personaje y forma parte del elenco de actores que con su presencia dan vida al escenario. De hecho, el problema de la narración en la obra de Dostoievski radica precisamente en la delgada línea que separa lo que a veces parece una narración, según la terminología de Friedman (1955b), omnisciente selectiva, neutral o crítica. De lo que no cabe duda es que esta ambigüedad es intencionada, en un ejercicio de control del flujo de consciencia (Buton, Cohn, entre otros).

Quizá con la intención de ficcionalizar el ya de por sí ficcional pacto entre el autor y el lector ponga Dostoievski a una gran mayoría de sus personajes en la función de narrador y de narratario. Contarán historias, soñarán, pero también oirán relatos, tendrán y ejercerán de público. La técnica narrativa, por tanto, estará marcada por el solapamiento de funciones, lo que conlleva una complejidad y enrevesamiento en las situaciones de narración, sobre todo si tenemos en cuenta que en la obra de Dostoievski estas son, por norma general, acciones conversacionales.

El narrador debe concebirse, por tanto, como una función de la estructura semántico-intensional y como un argumento de la intensionalización; a saber, como anclaje permanente entre lo escrito y lo que el autor quería decir. En cuanto función, se pueden encontrar en la novela, al igual que pasaba con el narratario, unas marcas del narrador que nos permitirán estudiar su situación interna según el nivel de inmanencia en el plano de la emisión y en el de la recepción. Las marcas o indicios del narrador, por un lado, ayudan a establecer las diferencias entre autor real, autor implícito y narrador, mientras que, por otro, conforman lo que podríamos llamar señalética del sentido, definida como conjunto de efemérides retóricas y poéticas que han de asegurar la correcta desambiguación del mensaje.

Ante tal panorama, el estudio de las marcas del narrador ayuda a comprender el grado de complejidad en cuanto a la estructura narrativa se refiere de las obras de Dostoievski y facilita la correcta identificación de relaciones de pertenencia entre personajes y

enunciados, lo que supone un gran avance hacia la comprensión de cómo y en qué grado se textualiza la posición de Dostoievski en el discurso.

Dirijamos nuestra atención hacia la situación narrativa en que acontece la lectura por parte de Sonia a Raskolnikov del episodio neotestamentario de la Resurrección de Lázaro en *Crimen y castigo*. Para ello, tomaremos como base para el análisis el modelo propuesto por Pozuelo Yvancos (1988b: 86):

	Emisión	Objeto	Recepción
Nivel A	Narrador	Historia	Narratario
Nivel B	Autor implícito	Escritura	Lector inmanente
Nivel C	Autor real	Novela	Sociedad

Figura 4. Niveles de inmanencia en la narración (Pozuelo Yvancos, 1988b: 86)

El problema, además de la complicada distinción entre lo que es inmanente y lo que no lo es, resulta ser que para cada nivel existen al menos dos personajes que desempeñan cada función. Así, el hecho de que Raskolnikov le pida a Sonia que proceda a la lectura no quiere decir que sea Sonia la narradora de la historia de Lázaro. Y no es así porque Sonia se basa en el Nuevo Testamento o, lo que es lo mismo, produce otro autor implícito: el narrador del Evangelio de Juan. Además, Dostoievski (autor real) simula ser Juan en el sentido en que permite una serie de alteraciones y omisiones en la verdadera historia de la Resurrección de Lázaro, por lo que Sonia está leyendo una historia (dentro del nivel A, perteneciente al código de la narración), cuyo supuesto autor, Juan, se halla sometido al poder literario del autor real de *Crimen y castigo*. Asimismo, la elección de una historia conocida por todos, perteneciente a un repertorio prácticamente universal, convierte a cada lector en autor implícito, puesto que se halla ante una referencia intertextual evidente. Podemos, pues, atisbar el grado de complejidad y de abstracción que adquieren los niveles propios del código de la narración (A y B). Pero lo más significativo es que el autor implícito de la novela de Dostoievski parece actuar como autor real de otra situación narrativa: la lectura de Sonia en cuanto fenómeno conversacional. Narra la historia que lee Sonia y se centra en el plano de la emisión y de la recepción, con lo que incita al lector a reconocer en

Raskolnikov a un ser que se enfrenta contra *todos*, pero no contra *todos* los participantes del mundo posible en que se desarrolla la novela, sino contra *todo* lector. Aquí encontramos la esencia de este entramado y andamiaje de narradores, narratarios y narraciones: la sociedad lectora (nivel C, perteneciente al código de la producción literaria) accede al mundo creado por Dostoievski a través de una historia sobre la resurrección de Lázaro semiotizada de manera conveniente para facilitar este acceso y, por tanto, recibe el mensaje de Dostoievski en toda su plenitud. Aunque, conviene advertir que, en realidad, el contenido fundamental de este mensaje lo infiere: las palabras que pronunció Caifás tras la noticia de la resurrección de Lázaro sobre la conveniencia de que muriera uno solo por el pueblo antes de que lo hiciera toda la nación (Jn. 11, 49/50) no están escritas, pero cualquier lector es capaz de *colegirlas* e identificarlas con la teoría de Raskolnikov.

Si a lo expuesto le sumamos que Dostoievski hace especial hincapié en los cuatro días que lleva ya muerto Lázaro en contraposición a los tres días que, supuestamente, sufre Raskolnikov la enfermedad de su conciencia, y que la lectura realizada por Sonia sucede precisamente al cuarto día de cometer Raskolnikov el crimen⁴¹, fácilmente podremos corroborar la hipótesis de que en esta escena la narración, entendida como juego de fuerzas entre los narradores y los narratarios, tiene como fin convencer (o seguir convenciendo) al lector en la posible resurrección de Raskolnikov de la mano de la fe.

Dostoievski, a través de una situación narrativa laberíntica, *usa* a Cristo como mejor argumento para rebatir las tesis de su personaje. La refutación no viene dada, pues, por un determinado discurso, sino por la fuerza resultante de una lucha entre discursos enfrentados.

Por supuesto, la invocación de un lector u oyente produce unas marcas textuales que no se limitan a la explícita referencia al lector. Entre ellas, la estructura pronominal será harto significativa, sobre todo en lo que atañe a la segunda persona de singular y plural, así como la primera persona del plural. Aquellas, por referirse a un interlocutor que participa del enunciado; esta última, por producir un plural de inclusión que desde la perspectiva lectora es autorreferente, de la misma manera que lo es el *yo*, pero con la

⁴¹ Коган (1996: 149-150).

diferencia de que si un hablante habla de sí mismo mediante la primera persona parece gozar de una credibilidad mayor que si lo hace mediante un plural del que nunca tendremos claro a quién abarca: *yo* debe ser una persona que habla, condición que cumple cualquier hablante; *nosotros* debe ser un mínimo de dos personas, condición que no cumple un solo hablante. En cuanto deíctico, el pronombre personal *yo* no goza, por sí solo, de la misma fuerza inclusiva que el *nosotros*, por lo que la implicatura *yo*→ *lector* tendrá que construirse de otra manera, como sucede en el Prólogo a *Los hermanos Karamazov*:

(31) А именно: хотя я и называю Алексея Федоровича моим героем, но, однако, сам знаю, что человек он отнюдь не великий, а посему и предвижу неизбежные вопросы вроде таковых: чем же замечателен ваш Алексей Федорович, что вы выбрали его своим героем? Что сделал он такого? Кому и чем известен? Почему я, читатель, должен тратить время на изучение фактов его жизни? Последний вопрос самый роковой, ибо на него могу лишь ответить: «Может быть, увидите сами из романа». Ну а коль прочтут роман и не увидят, не согласятся с примечательностью моего Алексея Федоровича? Говорю так, потому что с прискорбием это предвижу.
[Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (1880)]

II.3. Suplantación del lector en el universo ficcionalizado

Son habituales tres comportamientos o actitudes conversacionales en los seres del discurso de Dostoievski que sobresalen, en frecuencia y relevancia, por encima del resto en cuanto marcas del narrador, narratario y lector, y mediante los cuales se aplica una fuerza dirigida sobre la díada autor-lector.

Dostoievski verá en el personaje las posibilidades de la idea o, más concretamente, un microcosmos en que podrá engendrarla, desarrollarla y verla triunfar o fallecer. El personaje representa un punto de vista, normalmente compartido, sobre el mundo y sobre sí mismo (Bajtín, 2004: 48), y en esa su tarea de conocerse a medida que avanza la lectura como si fuese lector de sí mismo, en ese punto en que Bajtín (Bajtín, 2004: 78) encontró la dominante artística de la estructuración del héroe, nosotros situamos la

esencia de la creación de los diferentes caracteres: el personaje suele ser o aspira a ser escritor⁴² y/o lector. Su primera novela, *Pobres gentes*, está estructurada sobre una correspondencia, con la que los dos protagonistas simulan el acto de lectura que tendrá lugar con el otro remitente: el lector, digamos, inesperado; esto es, con un receptor que puede ser cualquier lector y que puede no tener ningún parecido con el lector modelo en que pensaba el autor al redactar su obra.

Así, la función de estos comportamientos consiste en suplir la figura del lector; esto es, de afianzar, una vez más, los mecanismos encargados de ficcionalizar *a priori* la relación del autor con cierto lector inesperado y desconocido.

Según la perspectiva narratológica de Ricoeur (2000: 205),

La intención del autor ya no se da inmediatamente, como pretende darse la del locutor al hablar sincera y directamente. Ha de ser reconstruida a la vez que el significado del propio texto, como el nombre propio que se da al estilo singular de la obra. Por consiguiente, no se trata ya de definir la hermenéutica mediante la coincidencia entre el talento del lector y el talento del autor. La intención del autor, ausente de su texto, se ha convertido en sí misma en un problema hermenéutico. En cuanto a la otra subjetividad, la del lector, es tanto el fruto de la lectura y el don del texto como la portadora de las expectativas con las que ese lector aborda y recibe el texto. Por consiguiente, no se trata tampoco de definir la hermenéutica mediante la primacía de la subjetividad del que lee sobre el texto y, por tanto, mediante una estética de la recepción. No serviría de nada sustituir una «*intentional fallacy*» por una «*affective fallacy*». Comprenderse es *comprenderse ante el texto* y recibir de él las condiciones de un sí mismo distinto al yo que se pone a leer. Ninguna de las dos subjetividades, ni la del autor ni la del lector, tiene, pues, prioridad en el sentido de una presencia originaria de uno ante sí mismo.

Así, este tipo de estrategias de enunciación son marcas de las tres entidades que, en y por el texto, han de reconstruirse: el autor, el texto y el lector. Todos ellos deben *comprenderse ante el texto* y adquirir esas *condiciones* de una nueva identidad. La palabra, en cuanto se dice, quiere ya ser otra, si seguimos el aforismo del gran poeta lisbonense. La intención del autor, que desde nuestra visión retrospectiva será intencionalidad, debe convertirse en marcas textuales que le aseguren una reconstrucción correcta en la proyección del texto, ficcional, hacia fuera de sí mismo.

⁴² Para un análisis pormenorizado de los personajes-escritores de Dostoievski, se puede consultar la monografía de Nasedkin (1989).

Para condicionar esta *labor del texto* (op.cit.: 205) Dostoievski recurre a la textualización de dos actitudes de la enunciación que, a nuestro juicio, tratan de conducir hacia la misma dirección el vector interpretativo por él deseado y el que se forma durante la lectura. Hablamos, por tanto, de un mecanismo que trata de mantener el lazo entre el autor y el lector sobre la base de lo escrito y no de lo sugerido.

II.3.1. El enunciador que dice el problema de la comprensión

Las actitudes de la enunciación que describiremos aquí pueden estar textualizadas como marcas del narratario (pueden dirigirse a un oyente o lector ficticio y ficcionalizado⁴³), del lector (el lector es macronarratario: tanto el lector modelo que lo sería desde el punto de vista del autor, como el lector ocasional, que lo es desde el punto de vista de la lectura), del narrador (como enunciador de la actitud de enunciación) y de autor (entendido como macronarrador, por ser enunciador de la situación conversacional que es el texto):

Todos los personajes de Dostoievski demuestran estar sumamente preocupados por la correcta interpretación de sus palabras o por los estados de no comprensión. La forma textual mediante la que operan estos marcadores del discurso suele ser los lemas ‘понимать’ o ‘понять’ (*comprender, entender*), aunque podemos encontrar otras fórmulas del tipo ‘искажать’, ‘правильно’, ‘неправильно’, ‘так’, etc⁴⁴. En este sentido, conviene recordar que, en la lengua rusa, cualquier lema ‘infinitivo-de-un-verbo’ comprende también a su negación (*не понимать* ∈ ‘понимать’⁴⁵), mientras que el lema de un adverbio (así como de otras partes de la oración) no contiene ninguna de sus formas derivadas que se formen mediante adición de prefijos de negación, ausencia o inversión de significado (aquí, *не-*), de tal manera que *не правильно* ∈ ‘правильно’

⁴³ Recuérdese el concepto, heredado de Landwehr, de *fictivización del lector* de Schmidt y las investigaciones de Martínez Bonati y Mignolo sobre el mismo.

⁴⁴ *Tergiversar, correctamente, incorrectamente, así.*

⁴⁵ *No comprender* ∈ ‘comprender’.

(*no correctamente* ∈ '*correctamente*'), pero *неправильно* !∈ '*правильно*' (*incorrectamente* !∈ '*correctamente*'). En este último supuesto, la relación de pertenencia no cumplida nos hará contemplarlos como dos lemas distintos: '*правильно*' y '*неправильно*' ('*correctamente*' e '*incorrectamente*')⁴⁶.

La comprensión y el entendimiento mutuo presuponen un sistema de pensamiento y acción (en suma, una cosmovisión) si no compartido, sí validado desde los puntos de vista implicados en el acto de habla. Dostoievski, en cuanto satura de puntos de vista distantes sus obras, debe lidiar con una multivocidad que estira y tensa el texto, y de cuya ruptura solo eximirá el eficiente control que se muestre sobre el afecto lector; esto es, de la eficacia real de las estrategias llevadas a cabo para optimizar el grado de apego que sienta cualquier lector para con el acontecer del texto.

En algunos casos, será el narrador quien diga o advierta del estado de no comprensión:

(32) Он не понял, что говорила ему Катерина, и любовь его пугалась чувства, волновавшего бедную женщину. [Ф. М. Достоевский. Хозяйка (1847)]

(33) С отчаянием глядела она на Ордынова, не понимавшего ее. [Ф. М. Достоевский. Хозяйка (1847)]

(34) Один? Николай не понял вопроса. – Один убил? [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

(35) Он понять не мог, как в такой заносчивой, суровой красавице мог оказаться такой ребенок, может быть, действительно даже и теперь не понимающий всех слов ребенок. [Ф. М. Достоевский. Идиот (1869)]

(36) – начал опять Митя, ничего не понявший в возгласе Грушеньки. [Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (1880)]

O será un personaje, quien, en su función de enunciador (si olvidamos el papel modalizador del narrador), se preocupe o diga la no comprensión de sus palabras o advierta de ello a su interlocutor:

⁴⁶ Este tipo de consideraciones son de utilidad para construir lematizadores o para realizar consultas en sistemas de búsqueda con sensibilidad morfológica, desde diccionarios que consten de lematizador hasta cualquier tipo de corpus lingüístico.

(37) Ты пойми, ты пойми только, баран ты: я смиренный, сегодня смиренный, завтра смиренный, а потом и несмиренный, сгрубил; пряжку тебе, и пошёл вольнодумец!.. [Ф. М. Достоевский. Господин Прохарчин (1846)]

(38) – Эх, Фома! не понял ты меня, Фома! – Нет, полковник, я вас давно раскусил, я вас насквозь понимаю! [Ф. М. Достоевский. Село Степанчиково и его обитатели (1859)]

(39) Да и ничего ты в этом не понимаешь... [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

(40) Он задумчиво посмотрел, но, кажется, ничего не понял и даже, может быть, не расслышал меня. [Ф. М. Достоевский. Игрок (1866)]

(41) Но я не знаю, поймут ли меня, если я выражусь, что у ней одно из тех лиц, которых можно испугаться. [Ф. М. Достоевский. Игрок (1866)]

(42) – О, я тогда это в высшем смысле! О, ты не понял меня. Ничего, ничего ты не понял. [Ф. М. Достоевский. Бесы (1871-1872)]

(43) Если вы поняли эту разницу, если способны были понять, то я благословлю эту минуту! [Ф. М. Достоевский. Подросток (1875)]

De igual modo, podrá el personaje simplemente constatar la comprensión o incomprensión por parte de otro personaje:

(44) Я пробовала победить его моею любовью, любовью без конца, даже измену его хотела снести, но он ничего, ничего не понял. [Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (1880)]

En determinadas ocasiones, será el propio enunciador el que pida que le comprendan o confirmen si han entendido bien su mensaje:

(45) – Ну, что, мой друг, как этак там, того... ты меня понимаешь? .. [Ф. М. Достоевский. Двойник (1846)]

(46) Ты понял? Понял? Хочешь ты или не хочешь, в самом деле? Если не хочешь, скажи, и – милости просим. Никто вас, Гаврила Ардалионыч, не удерживает, никто насильно в капкан не тащит, если вы только видите тут капкан. [Ф. М. Достоевский. Идиот (1869)]

(47) Понимаешь ли ты, что от иного восторга можно убить себя; но я не закололся, а только поцеловал шпагу и вложил ее опять в ножны, – о чем, впрочем, мог бы тебе и не упоминать. [Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (1880)]

(48) Хочешь станем друзьями? Ты понимаешь, что я хочу сказать?.. – Очень понимаю. [Ф. М. Достоевский. Подросток (1875)]

(49) Понимаешь? Понимаешь? – Ну, понимаю, – отвечал офицер, внимательно уставясь в горячившегося товарища. [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

Con este último tipo de enunciados, a la luz de la función fática de Jakobson (1960), se pone más claramente de manifiesto de qué le han de servir a Dostoievski estas construcciones: tratan de apegar al lector al texto. Además, es pertinente observar que se trata de un recurso muy habitual en los discursos de los personajes dostoiievskianos, que suelen decir su inseguridad en torno al cumplimiento de la acción que predicán, en una especie de forma de ganar la intriga del lector, pues, al fin y al cabo, si el personaje duda de su interlocutor bien puede hacer lo mismo el lector, influenciado por el discurso de aquel.

Llama la atención que la preocupación por la correcta comprensión no genere un mayor número de ocurrencias de los lemas ‘*правильно*’ y ‘*неправильно*’ (‘*correctamente*’ e ‘*incorrectamente*’), en especial la poca frecuencia de aparición de construcciones con formas comparativas:

Lema	‘ <i>правильно</i> ’		‘ <i>неправильно</i> ’	
	правильно	правильнее	неправильно	неправильнее
Оcurrencias	25	4	8	1

Figura 5. Frecuencia de ocurrencia de los lemas ‘*правильно*’ y ‘*неправильно*’

La comparación implícita que pudiera generar la negación mediante la partícula *не* antepuesta al adverbio *правильно* queda reducida a un solo ejemplo en todo el corpus:

(50) – То есть не смешной, это ты не правильно. [Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (1880)]

También encontraremos casos, aunque con peso argumentativo algo distinto, en que el personaje dice comprender o no:

(51) Не понимаю теперь, как я выжил в ней десять лет. [Ф. М. Достоевский. Записки из мертвого дома (1862)]

(52) Скажу заранее – странные сии восклицания были поняты мною совершенно превратно: мне показалось, что Елена Ивановна потеряла на мгновение рассудок, но тем не менее, желая отомстить за гибель любезного ей Ивана Матвееча, предлагала, в виде следуемого ей удовлетворения, наказать крокодила розгами. [Ф. М. Достоевский. Крокодил (1865)]

(53) – Я понял, понял, и если настаивал, то потому лишь, что очень люблю нашего бедного друга, notre irascible ami, и всегда интересовался... [Ф. М. Достоевский. Бесы (1871-1872)]

(54) Я никак не мог понять, для чего он это сделал. [Ф. М. Достоевский. Подросток (1875)]

(55) Я опять перестаю понимать, – перебил Миусов, – опять какая-то мечта. Что-то бесформенное, да и понять нельзя. Как это отлучение, за что отлучение? [Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (1880)]

La carga pragmática en este tipo de construcciones cambia, puesto que se trata de enunciados autorreferenciales, que apuntan al proceso de autoconocimiento del personaje:

(56) Приглядываясь к ним обоим, я поняла вполне их взаимные отношения друг к другу: я поняла эту глухую, вечную вражду их, поняла все это горе и весь этот чад беспорядочной жизни, которая угнездилась в нашем углу, – конечно, поняла без причин и следствий, поняла настолько, насколько понять могла. [Ф. М. Достоевский. Неточка Незванова (1849)]

(57) Скажу заранее – странные сии восклицания были поняты мною совершенно превратно: мне показалось, что Елена Ивановна потеряла на мгновение рассудок, но тем не менее, желая отомстить за гибель любезного ей Ивана Матвееча, предлагала, в виде следуемого ей удовлетворения, наказать крокодила розгами. [Ф. М. Достоевский. Крокодил (1865)]

Igualmente frecuentes será las escenas en que se narra la evolución de la comprensión entre actores; esto es, cuando alguien comienza no comprendiendo para, después, alcanzar la comprensión:

(58) Он сначала было не понял меня, а потом, когда я объяснил ему все, так он и засмеялся, да и ничего, замолчал. [Ф. М. Достоевский. Бедные люди (1846)]

(59) – вдруг неожиданно спросила она, точно вдруг вспомнила. Он сначала не понял вопроса. – Нет, ведь нет? [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

(60) Он меня сперва не понял, долго смотрел и не понимал, про какие это деньги я говорю. [Ф. М. Достоевский. Подросток (1875)]

Un caso especial de este último tipo sería la comprensión supraconsciente, es decir, la que se obtiene de la no comprensión o, dicho de otro modo, cuando en el oyente se causa el efecto de comprensión o entendimiento a pesar de la supuesta evidencia de no haber comprendido al hablante:

(61) Что хотел сказать Рогожин, конечно, никто не понял, но слова его произвели довольно странное впечатление на всех; всякого тронула краюшком какая-то одна, общая мысль. [Ф. М. Достоевский. Идиот (1869)]

En todas las actitudes de enunciación descritas podemos vislumbrar una de las estrategias retóricas más potentes de todo el repertorio de Dostoievski y sobre la que volveremos a incidir más adelante: la transposición de la palabra entre discursos. Suele ocurrir en la obra de Dostoievski que un personaje suplanta a otro, que toma sus palabras, las repite, las valora, etc. La misma técnica se deja sentir en algunas acciones de comprensión y entendimiento:

(62) Если кто из этих тяжущихся и пререкающихся мог смотреть серьезно на этот съезд, то, без сомнения, один только брат Дмитрий; остальные же все придут из целей легкомысленных и для старца, может быть, оскорбительных – вот что понимал Алеша. [Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (1880)]

Si bien hemos advertido que todo juicio sobre la comprensión e incomprensión hecho por un personaje ante la presencia de un narrador está siempre supeditado a la voluntad de sinceridad que este último quiera adoptar, en este caso es el propio narrador-enunciador el que, en su capacidad empática que le brinda la omnisciencia, reconoce su

papel como registrador de los procesos mentales de un personaje. A través del enunciado “вот что понимал Алеша” (*esto es lo que entendió Aliosha*) el lector no solo accede a la identificación narrador-Aliosha, sino que en su mente archiva la situación de enunciación desde ese exacto punto de vista, por lo que genera la identificación narrador-lector.

El enunciador tiende a pensar que su convicción significa verdad y, por tanto, capacidad para convencer, pero en la proyección del texto hacia fuera este resultado no está asegurado. El lector puede no creerse el discurso, a pesar de que desde la perspectiva del que enuncia sea más fácil comprender que no comprender:

(63) Что он этим хотел сказать? Даже задумался, когда говорил. Он, впрочем, меня совсем не понял. А и как бы не понять? Труднее не понять, чем понять. Главное то, что я убежден, душою убежден. Гуманность... человеколюбие. Возвратить человека самому себе... возродить его собственное достоинство и тогда... с готовым матерьялом приступайте к делу. [Ф. М. Достоевский. Скверный анекдот (1862)]

Dostoievski, consciente de la importancia de que el pacto de verosimilitud, casi de fe, no se quebrantara salvo en los momentos en que él, como autor, estimara oportuno, introduce en el texto una serie de marcas orientadas hacia la contención de la incredulidad de la mente que lee el mundo ficcionalizado en el texto.

Dostoievski vio en la textualización de las relaciones de comprensión entre sujetos potenciales enunciadores (entre los que también está el lector) una posibilidad de condicionar la inferencia, en cuanto le permitía ficcionalizar la situación de enunciación lectora, en que la comprensión, ahora como procedimiento que lleva a cabo el lector con la concesión de valor de verdad a los distintos acontecimientos del texto, es un factor determinante para la consecución del efecto pretendido por el autor.

II.3.2. El enunciador que se sobrejustifica

Sabemos, desde Prince, que las sobrejustificaciones pertenecen a las marcas del narratario y que se suele entender por ellas “las explicaciones y motivaciones que se

ubican a nivel de metalenguaje (metarrelato o metacomentario)” (Carrasco, 1982: 17). Ahora bien, ya sea desde la distancia que nos separa del emisor y que implica la emancipación del texto con respecto a la intención del autor (Ricoeur, 1969), ya sea desde una visión pragmática del acto literario (Dijk, 1999, entre otros), parece claro que esas marcas del narratario pueden ser entendidas como apelación al lector. En concreto, son estructuras pragmáticas subyacentes (loc.cit.), que actúan sobre el horizonte de expectativas de un lector que no espera tal información.

En la obra de Dostoievski es bastante frecuente la aparición de esta especie de perdón retórico, mediante el cual el enunciador duda de su objetividad, de sus capacidades para registrar lo sucedido o de su certeza a la hora de narrar. Nótese que hablamos de enunciador y no de narrador, puesto que esta estrategia se extiende más allá de lo implicado por los fallos intencionados del narrador cronista de los que habla Wolf Schmid⁴⁷ (Шмид, 1981) y que Vetlovskaya (Ветловская, 1967: 67-78) acertadamente los trataba como una forma de persuadir; esto es: errores lingüísticos, mezcla de estilos, metáforas y comparaciones inadecuadas y forma inapropiada de los comentarios, generalizaciones y explicaciones. En primer lugar, vemos que los mismos errores y sobrejustificaciones los puede introducir en su discurso el propio narrador o prácticamente cualquier personaje que, en determinado momento, ejerza de narrador (razón por la que preferimos hablar de enunciador); es más, si aceptamos que las sobrejustificaciones pueden ser una forma de dar validez a la apropiación unilateral de la palabra por parte del que narra (Pratt, 1977), parece claro que, nacidas como marcas del autor que al textualizarse se convierten en marcas del narrador, en la lectura apelan al lector. En segundo lugar, las sobrejustificaciones no son errores, ni siquiera errores intencionados, sino actitudes de enunciación mediante las que se aporta una información que parece poner en duda la coherencia discursiva del propio enunciador.

Coincidimos con Schmid (op.cit.) en que estamos ante una forma de contraponer la narración a lo narrado⁴⁸, pero no creemos que sea solo un recurso del autor para lograrlo a través del narrador, sino que ocurre, a nuestro juicio, en todos los niveles de inmanencia narratológica: la explicación de Shmidt es válida también para aquellos

⁴⁷ Este investigador tratará las sobrejustificaciones como enunciados metanarrativos.

⁴⁸ Shmidt argumenta esta contraposición mediante el juego del narrador con la impresión final, es decir, con la sumatoria de todas las impresiones parciales que va generando el texto.

casos en que la contraposición se produce al delegar el narrador en un personaje para que ejerza como tal.

Dentro de las sobrejustificaciones que suelen encontrarse en los textos de Dostoievski, podemos decir que sobresalen aquellas que refieren a una duda sobre las capacidades del enunciador, algo curioso si tenemos en cuenta que el lector, sabedor de la omnisciencia de aquel, no está preparado para aceptar enunciados de observación y de registro dubitativos. El lector parte de una *idea idealizada* del universo que va a leer. Lo que allí ocurre no es real, parece decirse. A medida que avanza la lectura, y esta es la gran baza del talento literario, el lector, sin dotar de verdad al universo leído, lo considera apropiado, en cuanto verosímil; esto es, cohesionado y coherente. Así, las palabras de un personaje son ubicadas siempre en un estadio de apropiación que intensifica el afecto lector.

Cuando un enunciador dice no estar capacitado para transmitir cierto hecho, concurren una serie de circunstancias que condicionan la inferencia: por un lado, se puede decir que el sujeto que advierte de su incapacidad, incompetencia o desconfianza está dándose a conocer y no solo narrando el objeto de enunciación; por otro, está diciendo conocer sus propios límites, impresión fundamental para el personaje dostoievskiano, para quien el autoconocimiento es tarea a resolver; y, por otro, está dotando de verdad a todo aquello que no fue dicho bajo esa misma advertencia de incapacidad, incompetencia o desconfianza. Esta última circunstancia es crucial, sobre todo si pensamos que el lector deposita su confianza en el enunciador aceptando una cierta suspensión de la incredulidad, precisamente cualidad que ahora parece exigirle. Pero sucede que en esa actitud para con la realidad⁴⁹ que se le provoca al lector con las sobrejustificaciones se ratifican todos aquellos enunciados que fueron dichos por ese enunciador: si antes no *se (sobre)justificó*, será porque estaba seguro, podrá pensar el lector. Pero no todo será tan fácil.

El autor coloca al lector ante el abismo de la ficción al dejarlo, por momentos, sin un conector fiable entre su mundo real y el mundo ficcionalizado. Pero ese conector, siente, nunca fue más fiable que ahora. Así, el lector se asoma al abismo y lo que ve (la

⁴⁹ La relación de la supresión de la incredulidad (*suspensión del descreimiento*) con la *epojé* se debe a Darío Villanueva (Villanueva, 1991).

advertencia de que debe dotar de completitud el enunciado) le hace confiar en lo que hasta el momento había leído.

Entre otras, encontraremos situaciones en que el enunciador advierta de su incapacidad de decir el objeto de enunciación en su completitud:

(64) Я изобразил бы вам, как этот часто поминаемый Андрей Филиппович, уронив сначала слезу в бокал, проговорил поздравление и пожелание, провозгласил тост и выпил за здравие... Но, сознаюсь, вполне сознаюсь, не мог бы я изобразить всего торжества — той минуты, когда сама царица праздника, Клара Олсуфьевна, краснея, как вешняя роза, румянцем блаженства и стыдливости, от полноты чувств упала в объятия нежной матери, как прослезилась нежная мать и как зарыдал при сем случае сам отец, маститый старец и статский советник Олсуфий Иванович, лишившийся употребления ног на долговременной службе и вознагражденный судьбою за таковое усердие капиталцем, домком, деревеньками и красавицей дочерью, — зарыдал, как ребенок, и провозгласил сквозь слезы, что его превосходительство благодетельный человек. Я бы не мог, да, именно не мог бы изобразить вам и неукоснительно последовавшего за сей минутою всеобщего увлечения сердец — увлечения, ясно выразившегося даже поведением одного юного регистратора (который в это мгновение походил более на статского советника, чем на регистратора), тоже прослезившегося, внимая Андрею Филипповичу. В свою очередь Андрей Филиппович в это торжественное мгновение вовсе не походил на коллежского советника и начальника отделения в одном департаменте, — нет, он казался чем-то другим... я не знаю только, чем именно, но не коллежским советником. Он был выше! Наконец...о! для чего я не обладаю тайною слога высокого, сильного, слога торжественного, для изображения всех этих прекрасных и назидательных моментов человеческой жизни, как будто нарочно устроенных для доказательства, как иногда торжествует добродетель над неблагонамеренностью, вольнодумством, пороком и завистью!
[Ф. М. Достоевский. Двойник (1846)]

Curioso, como se puede advertir, que la descripción es especialmente minuciosa, aunque no lo suficiente como para que el lector supere el estado de incredulidad reclamado por las numerosas sobrejustificaciones: 1) *Я изобразил бы вам <...>*; 2) *Но, сознаюсь, вполне сознаюсь, не мог бы я изобразить всего торжества <...>*; 3) *Я бы не мог, да, именно не мог бы изобразить вам и... <...>*; 4) *он казался чем-то другим... я не знаю только, чем именно, но не коллежским советником <...>*, 5) *о!*

для чего я не обладаю тайною слога высокого, сильного, слога торжественного, для изображения <...>.

Todas ellas cumplen las tres funciones que hemos destacado anteriormente:

- Dan a conocer al enunciador: minucioso, observador, exigente, etc.
- Dejan entrever el conocimiento que tiene de sí el enunciador: al conocer sus límites, sabe sus posibilidades.
- Validan los enunciados dichos por este enunciador hasta el momento: la presencia aquí de esa exagerada preocupación por la fidelidad de la narración, parece implicar que si no hay sobrejustificación es porque todo está fielmente reproducido.

Conviene, sin embargo, hacer alguna observación en este sentido. El enunciador demuestra conocer sus límites al reprocharse no ser capaz de reproducir la información como querría, pero también cabe la posibilidad de que sí esté capacitado y, sencillamente, él no lo sepa. Así, la razón de la sobrejustificación revertiría en una carencia en el autoconocimiento. Ahora es el autor el que genera un estado de incertidumbre⁵⁰ en el lector, al recurrir al estado dual de la ficción, en que nada debe parecer ni verdadero ni falso.

Recordemos uno de los ejemplos ya expuestos de *El jugador*:

(65) Но я не знаю, поймут ли меня, если я выражусь, что у ней одно из тех лиц, которых можно испугаться. [Ф. М. Достоевский. Игрок (1866)]

Parece claro que el golpe pragmático *я не знаю* (*no sé*) hace reaccionar al lector, no tanto para darle una respuesta, como para exhortarlo a que comprenda positivamente sus palabras (es decir, suscribirlas mediante la afirmación de la comprensión) o para que no esté de acuerdo con él (con la negación de la comprensión):

⁵⁰ Posteriormente, nos referiremos a este estado como *extrañamiento*.

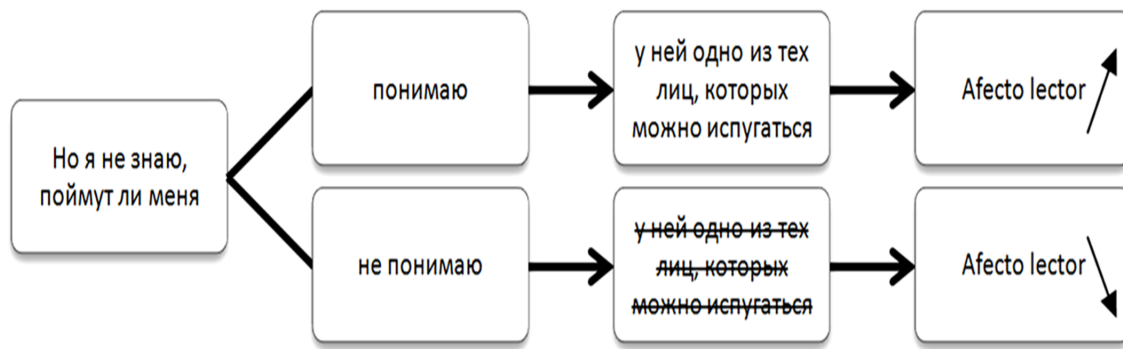


Figura 5b. Representación del afecto lector. Fragmento de *El jugador*.

Si el lector comprende lo que quiere decir el enunciador al expresarse así, entonces el afecto lector se intensifica y la comprensión de la realidad tiende a ser compartida. En caso contrario, cuando el lector piensa que no es apropiado que se exprese así, el afecto lector decae y las cosmovisiones se alejan.

Por otra parte, se puede observar que las sobrejustificaciones son situaciones de enunciación que muy habitualmente van a aparecer ligadas a las de comprensión vistas anteriormente:

(66) О, да, я виноват! Вероятнее всего, что я во всем виноват! Я еще не знаю в чем именно, но я виноват... Тут есть что-то такое, чего я не могу вам объяснить, Евгений Павлович, и слов не имею, но... Аглая Ивановна поймет! О, я всегда верил, что она поймет. — Нет, князь, не поймет! [Ф. М. Достоевский. *Идиот* (1869)]

En el siguiente ejemplo, queda claro el juego de juicios contrarios que se consigue con esta estrategia:

(67) И, наконец, всё, всё... И, наконец, даже это чудо! О, как поразило, как потрясло меня это чудо, милый Алексей Федорович! И там эта трагедия теперь в гостиной, которую я не могу перенести, не могу, я вам заранее объявляю, что не могу. Комедия, может быть, а не трагедия. Скажите, старец Зосима еще проживет до завтра, проживет? О боже мой! [Ф. М. Достоевский. *Братья Карамазовы* (1880)]

Podríamos pensar que, dependiendo de la opción que elija el lector para desambiguar el texto, considerará que lo que allí sucedió fue una tragedia o una comedia. No obstante,

ha de ser algo que no sea ni tragedia ni comedia en el momento de la enunciación, sino ambas cosas a la vez.

Habrán otros momentos en que quede más clara la intención de remarcar la involuntariedad o cierto automatismo en la ejecución de acciones:

(68) Единожды навсегда — полноте; слышите ли? Прошу вас, умоляю вас. Просите вы меня, Макар Алексеевич, прислать продолжение записок моих; желаете, чтоб я их докончила. Я не знаю, как написалось у меня и то, что у меня написано! Но у меня сил неостанет говорить теперь о моем прошедшем; я и думать об нем не желаю; мне страшно становится от этих воспоминаний. Говорить же о бедной моей матушке, оставившей свое бедное дитя в добычу этим чудовищам, мне тяжелее всего. У меня сердце кровью обливается при одном воспоминании. [Ф. М. Достоевский. Бедные люди (1846)]

Esta búsqueda genera una alta frecuencia de aparición en los textos de Dostoievski de construcciones pasivas e impersonales (en este segmento: *Я не знаю, как написалось у меня и то, что у меня написано!*⁵¹), explotando, sobre todo, las posibilidades de la lengua rusa en este sentido.

Otra fórmula de la sobrejustificación será *я не в силах / не в состоянии (no tengo fuerzas / no estoy en condiciones)*:

(69) И осталась она после него с тремя малолетними детьми в уезде далеком и зверском, где и я тогда находился, и осталась в такой нищете безнадежной что я хотя и много видал приключений различных, но даже и описать не в состоянии. Родные же все отказались. Да и горда была, чересчур горда... И тогда-то милостивый государь, тогда я, тоже вдовец, и от первой жены четырнадцатилетнюю дочь имея, руку свою предложил, ибо не мог смотреть на такое страдание. [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

(70) Что именно вы тут пропустили, я не в силах и не в состоянии вам точно выразить, но для полной справедливости в ваших словах, конечно, чего-то недостает. Но обратимся лучше к делу, господа, скажите, для чего напечатали вы эту статью? Ведь тут что ни слово, то клевета; так что вы, господа, по-моему, сделали низость. — Позвольте! .. [Ф. М. Достоевский. Идиот (1869)]

⁵¹ *No sé cómo ha podido escribirse lo que tengo escrito.*

(71) Судебная ошибка Роковой день На другой день после описанных мною событий, в десять часов утра, открылось заседание нашего окружного суда и начался суд над Дмитрием Карамазовым. Скажу вперед, и скажу с настойчивостью: я далеко не считаю себя в силах передать все то, что произошло на суде, и не только в надлежащей полноте, но даже и в надлежащем порядке. Мне все кажется, что если бы все припомнить и все как следует разъяснить, то потребуются целая книга, и даже пребольшая. А потому пусть не посетуют на меня, что я передам лишь то, что меня лично поразило и что я особенно запомнил. Я мог принять второстепенное за главнейшее, даже совсем упустить самые резкие необходимейшие черты... [Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (1880)]

(72) Простите, Алексей Федорович, я не могу вспомнить без негодования этого позорного его поступка... одного из таких поступков, на которые может решиться только один Дмитрий Федорович в своем гневе... и в страстях своих! Я и рассказать этого не могу, не в состоянии... Я сбиваюсь в словах. Я справлялась об этом униженном и узнала, что он очень бедный человек. Фамилия его Снегирев. [Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (1880)]

Con estas fórmulas se consigue intensificar la sensación en el lector de que el enunciador atraviesa diferentes estados de ánimo, que su humor depende de los acontecimientos y, por tanto, que expresa sensibilidad para con lo que enuncia. Esto no es sino otra forma más de dotar de valor de verdad aparente a las palabras del enunciador, que parece ser sincero por el grado de afectación que muestra.

Además, en el juicio de valor sobre el estado de ánimo, que de por sí da idea sobre el nivel de autoconocimiento del enunciador, se sobreentiende una subjetividad que quiere ser objetiva en cuanto enunciado autorreferencial. Este último propósito se textualizará con bastante frecuencia en la obra de Dostoievski mediante verbos de percepción y consideración. La construcción más prolija será *(не) считать / чувствовать себя (considerarse / sentirse, no considerarse / no sentirse)*:

(73) Старец этот, как я уже объяснил выше, был старец Зосима; но надо бы здесь сказать несколько слов и о том, что такое вообще «старцы» в наших монастырях, и вот жаль, что чувствую себя на этой дороге не довольно компетентным и твердым. Попробую, однако, сообщить малыми словами и в поверхностном изложении. И во-первых, люди специальные и компетентные утверждают, что старцы и старчество появились у нас, по нашим русским монастырям, весьма лишь недавно, даже нет и ста лет, тогда как на всем православном Востоке, особенно на Синае и на Афоне, существуют далеко уже за тысячу лет. Утверждают, что существовало

старчество и у нас на Руси во времена древнейшие или непременно должно было существовать, но вследствие бедствий России, татарщины, смут, перерыва прежних сношений с Востоком после покорения Константинополя установление это забылось у нас и старцы пресекались. [Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (1880)]

Si nos fijamos con atención en el fragmento, es fácil advertir la clara oposición entre *yo-no-competente* (*чувствую себя на этой дороге не довольно компетентным и твердым*) y *gente-especialista-competente* (*люди специальные и компетентные*). El enunciador incluye en su narración una sobrejustificación, mediante la que dice su probable incompetencia, para después citar lo que asegura la gente especialista y competente. Ahora bien, si aceptamos con Darío Villanueva (1990) que la característica esencial del texto literario es la de una serie de aserciones no verificables, y cuya verificación no busca el lector, debemos entender que la narración es una aserción *per se*, por lo que el enunciado *чувствую себя на этой дороге не довольно компетентным и твердым* (*me siento en este ámbito no lo suficiente competente y seguro*) no está tan distanciado a nivel de potencial retórico de *люди специальные и компетентные* (*gente especialista y competente*). En concreto, desde la perspectiva de un lector que se ha entregado al pacto ficcional o que ha consentido la voluntaria suspensión del descreimiento, la acción discursiva de la narración, perfilada por el verbo *сообщить* (*comunicar*), tiene prácticamente las mismas consecuencias pragmáticas que la acción discursiva que se narra, perfilada por el verbo *утверждать* (*asegurar*). De tal manera que, a pesar de la sobrejustificación, en la lengua del enunciador *сообщить* (*comunicar*) tiende a generar la misma acción discursiva que *утверждать* (*asegurar*).

Dostoievski será gran dominador de lo que podríamos llamar contraprincipio de incertidumbre, en términos de Heisenberg, y luchará porque la observación del lector no modifique la realidad del universo ficcional de un modo descontrolado o aleatorio. Esa es la principal función de las sobrejustificaciones, que se semiotizan en apelaciones al lector, de esa especie de perdonos retóricos que no son sino impulsos sostenidos del afecto lector por parte del autor.

Sirva un último ejemplo, fragmento de *Los hermanos Karamazov* en el que ya prestó atención Schmid (op.cit.), para ilustrar cómo se forman y funcionan las sobrejustificaciones, así como su orientación hacia la inferencia:

(74) Я не доктор, а между тем чувствую, что пришла минута, когда мне решительно необходимо объяснить хоть что-нибудь в свойстве болезни Ивана Федоровича читателю. Забегая вперед, скажу лишь одно: он был теперь, в этот вечер, именно как раз накануне белой горячки, которая наконец уже вполне овладела его издавна расстроенным, но упорно сопротивлявшимся болезни организмом. Не зная ничего в медицине, рискну высказать предположение, что действительно, может быть, ужасным напряжением воли своей он успел на время отдалить болезнь, мечтая, разумеется, совсем преодолеть ее. Он знал, что нездоров, но ему с отвращением не хотелось быть больным в это время, в эти наступающие роковые минуты его жизни, когда надо было быть налицо, высказать свое слово смело и решительно и самому «оправдать себя пред собою». [Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (1880)]

II.3.3. El enunciador que dice no saber

El personaje que no sabe o dice no saber podría ser analizado como caso especial de las sobrejustificaciones, pero creemos que, a pesar de compartir con estas su orientación hacia la inferencia en cuanto que apelación al lector, tienen mayor relación con las excusas discursivas que el personaje debe decir para ser verosímil.

No deja de ser curioso que uno de los primeros que advirtió este tipo de comportamientos discursivos en los textos de Dostoievski fuese Maxím Gorki en su artículo *Más sobre la karamazovschina*, con que trataba de concienciar sobre la no adecuación de poner en el repertorio de los teatros las obras de Dostoievski; en concreto, *Los hermanos Karamazov* y *Los demonios*. Reproducimos aquí un fragmento del mismo:

(75) Когда четырнадцатилетняя девочка говорит: "Я хочу, чтоб меня кто-нибудь истерзал", "хочу зажечь дом", "хочу себя разрушить", "убью кого-нибудь", – читатель видит, что это правдоподобно, хотя и болезненно.

Но когда девочка эта рассказывает, как "жид четырехлетнему мальчику сначала все пальчики обрезал на обеих ручках, а потом распыл на стене гвоздями", и добавляет: "Это хорошо. Я иногда думаю, что сама распыла. Он виси г и стонет, а я сяду против него и буду ананасный компот есть", –здесь читатель видит, что девочку оклеветали: она не говорила, не могла сказать такой отвратительной

гнуности. Тут, на горе наше, есть правда, но это – правда Салтычихи, Аракчеева, тюремных смотрителей, а не правда четырнадцатилетней девочки.

И когда на вопрос этой оклеветанной девочки: "Правда ли, что жида на пасху детей крадут и режут?" – благочестивый Алеша Карамазов отвечает: "Не знаю", – читатель понимает, что Алеша не мог так ответить; Алеша не может "не знать"; он – таков, каким написан, – просто не верит в эту позорную легенду, органически не может верить в нее, хотя и Карамазов.

Если же читателю будет доказано, что Алеша в юности действительно "не знал", пьют ли евреи кровь христиан, тогда читатель скажет, что Алеша вовсе не "скромный герой", как его рекомендовал автор, а весьма заметная величина, жив до сего дня и подвизается на поприще цинизма под псевдонимом "В. Розанов".

Всматриваясь в словоблудие Ивана Карамазова, читатель видит, что это – Обломов, принявший нигилизм ради удобств плоти и по лени, и что его "непрятие мира" – просто словесный бунт лентяя, а его утверждение, что человек – "дикое и злое животное", – дрянные слова злого человека.

Читатель видит также, что Иваново трактирное рассуждение о "ребеночке" – величайшая ложь и противное лицемерие, тотчас же обнаженное самим нигилистом в словах:

"Я никогда не мог понять, как можно любить своих ближних".

Gorki acertadamente comprende el juego de apropiación del discurso, de la palabra transpuesta: la respuesta de cierto personaje no tiene por qué ser suya o, cuanto menos, puede estar motivada por un discurso precedente o, en una suerte de enunciado catafórico, una situación de enunciación por venir.

Efectivamente, Aliosha no puede no saber. Pero exactamente lo mismo ocurriría con cualquier otro personaje si analizamos su discurso desde las relaciones de causalidad del universo no ficcional. No es cuestión, por tanto, de que el personaje diga "no sé", sino de que dice no saber, lo cual no implica que necesariamente no sepa. Sobreentender que el personaje niega el conocimiento de cierto hecho por no saber sería caer en la trampa ficcional de querer interpretar como verdadera o falsa la aserción que supone el acto de enunciación. El autor le pide a Aliosha no saber, justamente para que el lector tenga que colegir si es o no apropiado su desconocimiento.

Podría parecer necesario distinguir entre cuando un personaje dice el *no saber* de otro a cuando lo hace del suyo propio. Pero resulta que tal diferencia no parece sustancial, al menos en términos de potencial retórico del discurso. En el primer caso, se efectúa una

transposición del conocimiento (el enunciador asegura conocer al interlocutor hasta tal punto que sabe de sus conocimientos), creíble solo porque se suele generar la presuposición, por la concesión de cualidades asertivas al discurso del que enuncia, de que el sujeto que dice lleva razón, a menos que el interlocutor reaccione en su contra, acción que, advertimos, ocurrirá con poca frecuencia. En el segundo caso, la presuposición parece convertirse en evidencia, pues de las frases autorreferentes (el enunciador asegura conocerse) el lector, *a priori*, no debería dudar. Ahora bien, resulta que en la ficción dostoievskiana (en parte, por serlo) los personajes demuestran saber menos de lo esperado cuando hablan de sí, y esto le queda claro al lector desde un primer momento. Así las cosas, el lector tiende a dudar de las palabras en ambos casos o, mejor dicho, opta por dejarlas en suspensión hasta que suceda algo que las polarice y decante la interpretación hacia un polo o hacia otro.

La preocupación que mostraba Gorki tenía que ver con esa libertad de elección que se le daba al lector, y de cuya adecuada labor descifrativa dudaba. Pero esa libertad es solo aparente; es más, en su quimérica apariencia, presiona al lector a polarizar los enunciados según una determinada orientación global del carácter del personaje y, en suma, de la obra. Pues se debe tener siempre presente que no existen los acontecimientos textuales aislados, sino que en la obra de Dostoievski cada escena y cada enunciado supone una porción de tejido textual fuertemente deformado, que engulle, expulsa, atrae y repele el afecto lector.

Que es más frecuente para el personaje dostoievskiano es una evidencia textual, pero quizá más relevante pueda ser hacer un pequeño inciso sobre el tipo de desconocimiento del mundo que se suele tener. Digamos que el personaje, en su afán por conocer la realidad, se centrará en dar explicación a la causa y finalidad de cierto suceso. Pues bien, el personaje, cuando dice de su propio saber o no saber, prácticamente nunca conoce las causas del conocimiento o desconocimiento:

(76) Конечно, не на улице же искать советников, да вы исключение. Я вас так знаю, как будто уже мы двадцать лет были друзьями... Не правда ли, вы не измените? — Увидите... только я не знаю, как уж я доживу хотя сутки. — Спице покрепче; доброй ночи — и помните, что я вам уже вверилась. Но вы так хорошо воскликнули давеча: неужели ж давать отчет в каждом чувстве, даже в братском

сочувствии! Знаете ли, это было так хорошо сказано, что у меня тотчас же мелькнула мысль довериться вам... [Ф. М. Достоевский. Белые ночи (1848)]

El desconocimiento de las causas supone más de un 85% del total de las ocurrencias, por ejemplo, de los lemas ‘*знать*’ y ‘*почему*’ (‘*saber*’ y ‘*por qué*’) en su aparición contigua⁵²:

(77) Он еще не знал, почему невозможно; он только почувствовал это, и это мучительное сознание своего бессилия перед необходимостью почти придавило его. [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

(78) Не знаю почему, но раннее деловое петербургское утро, несмотря на чрезвычайно скверный свой вид, мне всегда нравится, и весь этот спешащий по своим делам, эгоистический и всегда задумчивый люд имеет для меня, в восьмом часу утра, нечто особенно привлекательное. [Ф. М. Достоевский. Подросток (1875)]

Esta abrumadora presencia de *не + знать + почему* (*no + saber + por qué*) frente a su variante positiva nos permite hacer otra observación: prácticamente todas las apariciones refieren a una situación de enunciación autorreferente, es decir, a intervenciones en primera persona (*я + не + знать + почему*)⁵³.

En la variante positiva, hay dos sujetos prototípicos de enunciación: *я* y *Бог* (*yo* y *Dios*). El *yo* en enunciados autorreferentes; *Dios* en la construcción *Бог + знать* (*Dios + saber*):

(79) Вы ее оспариваете, вы ее преследуете, но, не знаю почему, не женитесь. [Ф. М. Достоевский. Бесы (1871-1872)]

(80) Мы замолчали. Бог знает почему я не уходил. Мне самому становилось все тошнее и тоскливее. [Ф. М. Достоевский. Записки из подполья (1864)]

Por lo que respecta al conocimiento o desconocimiento de la finalidad, los resultados de frecuencia de aparición son algo más similares, con cierta preponderancia del desconocimiento:

⁵² Recordemos que la expresión *не знать почему* (*no saber por qué*) está incluida por estar *не знать* (*no saber*) contemplado en el lema ‘*знать*’ (*не знать* ∈ ‘*знать*’).

⁵³ *Yo + no + saber + por qué*.

(81) В том-то и горе мое, что я тряпка, а не человек! Недели не пройдет, а я опять туда поплетусь. А зачем? Вот подите: сам не знаю зачем, а поеду; опять буду с Фомой воевать. Это уж, батюшка, горе мое! [Ф. М. Достоевский. Село Степанчиково и его обитатели (1859)]

(82) Я записываю лишь события, уклоняясь всеми силами от всего постороннего, а главное — от литературных красот; литератор пишет тридцать лет и в конце совсем не знает, для чего он писал столько лет. Я — не литератор, литератором быть не хочу и тащить внутренность души моей и красивое описание чувств на их литературный рынок почел бы неприличием и подлостью. С досадой, однако, предчувствую, что, кажется, нельзя обойтись совершенно без описания чувств и без размышлений (может быть, даже пошлых): до того развратительно действует на человека всякое литературное занятие, хотя бы и предпринимаемое единственно для себя. [Ф. М. Достоевский. Подросток (1875)]

Sí llama la atención que el tipo de situaciones en que se comunica el no saber la finalidad suele tener naturaleza descriptiva, por lo que la tercera persona aparecerá casi tantas veces como la primera, sobre todo mediante la construcción en gerundio *не зная*:

(83) Приходили в острог такие, которые уж слишком зарвались, слишком выскочили из мерки на воле, так что уж и преступления свои делали под конец как будто не сами собой, как будто сами не зная зачем, как будто в бреду, в чаду; часто из тщеславия, возбужденного в высочайшей степени. [Ф. М. Достоевский. Записки из мертвого дома (1862)]

(84) «Калина, ягоды, какие красные!» — прошептал он, не зная зачем. Тихо, отдельными неслышными шагами подошел он к окну и поднялся на цыпочки. [Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (1880)]

Pueden ser significativos los datos que arrojan las ocurrencias de los fraseologismos *Бог знает* y *Черт знает* en este tipo de situaciones de enunciación, en que se dice el conocimiento de las causas o la finalidad de cierto suceso⁵⁴:

⁵⁴ Con estos fraseologismos no se expresa desconocimiento en Dostoievski y, en general, solo en contadas ocasiones se unirán a la partícula negativa *не* (en casos como *Детей им бог не дал, бог не допустит, черт не шутит, черт не брат*). A partir del siglo XX sí se empiezan a encontrar construcciones del tipo *Бог не знает*.

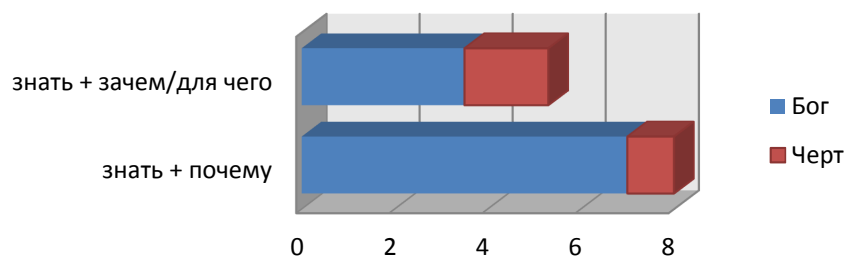


Figura 6. Comparación conocimiento de causa y finalidad en la obra de Dostoievski

Si comparamos estos resultados con el total de ocurrencias de las mismas construcciones fijadas en el Corpus nacional de la lengua rusa en las obras creadas entre el año 1821 (año de nacimiento del autor⁵⁵) y 1882 (el autor muere en 1881), obtenemos el siguiente gráfico:

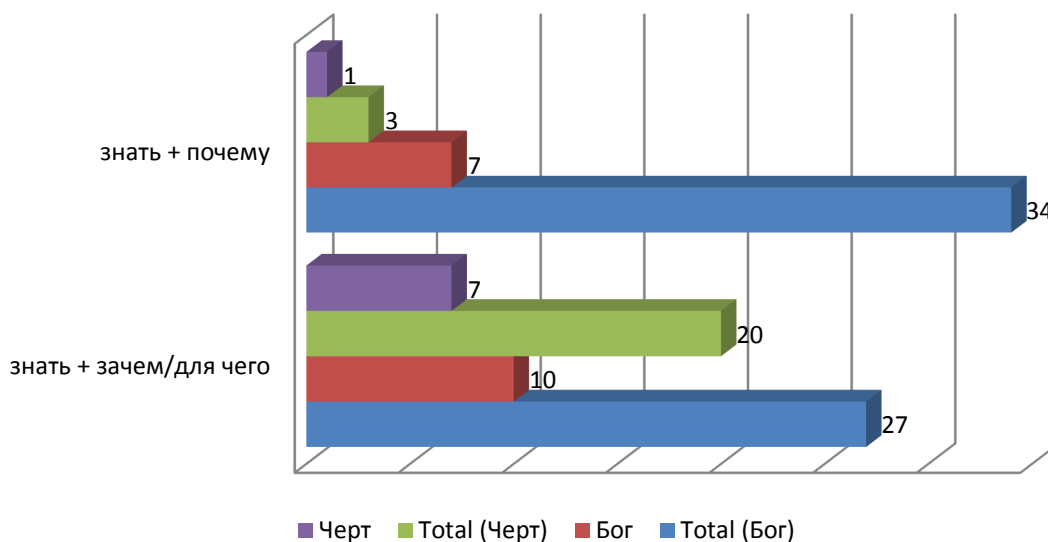


Figura 7. Comparación conocimiento de causa y finalidad entre la obra de Dostoievski y el corpus de autores contemporáneos (1821-1882)

Que el Diablo parece solo conocer la finalidad y no la causa es lógico desde el punto de vista de la visión del mundo cristiana, pero sí llama la atención la enorme incidencia en el corpus total de textos de las construcciones *Бог знает* y *Черт знает* (*Dios sabe* y *El Demonio sabe*) para la expresión de conocimiento de finalidad en Dostoievski.

⁵⁵ Se ha adoptado el criterio de seleccionar la fecha de nacimiento y no la de la publicación de su primera novela para no obviar la influencia que en la lengua de Dostoievski pudo tener el repertorio lingüístico transmitido por las obras que leía.

Probablemente tenga que ver con la incertidumbre característica de sus obras, pues, al fin y al cabo, este tipo de fraseologismos denotan indeterminación.

El *no saber* de un personaje podrá ser interpretado, según el contexto situacional y de carácter en que se enmarque, como:

a) Falta de conocimiento:

El personaje expresa su mero desconocimiento del porqué de algo o duda sobre los fundamentos de su opinión. Puede aparecer como respuesta a preguntas que exijan respuesta por parte del interlocutor:

(85) Не знаю почему, но к рождеству всегда разбрасывали у нас по казарме сено.
[Ф. М. Достоевский. Записки из мертвого дома (1862)]

(86) — Как лицо? Одно лицо? — спросила Аделаида: — странный будет сюжет, и какая же тут картина? — Не знаю, почему же? — с жаром настаивал князь: — я в Базеле недавно одну такую картину видел. Мне очень хочется вам рассказать... Я когда-нибудь расскажу... очень меня поразила. [Ф. М. Достоевский. Идиот (1869)]

Nótese que en los casos en que figure como respuesta puede funcionar bien como transmisión de ausencia de conocimiento o duda de tenerlo, bien como forma de evitar o no involucrarse en la comunicación:

(87) — Значит, едешь, едешь? Сейчас тебе записку настрочу. — Не знаю, поеду ли, не знаю, дорогой решу. — Что дорогой, реши сейчас. Голубчик, реши! Сговоришься, напиши мне две строчки, вручи батюшке, и он мне мигом твою цидулку пришлет. [Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (1880)]

Normalmente, la respuesta terminará dándose, bien en un enunciado posterior (no necesariamente contiguo), bien mediante alguna acción que funcione para esclarecer y polarizar el *no sé* dado⁵⁶:

(88) Так ли? Так ли я говорю? — кричал Разумихин, потрясая и сжимая руки обеих дам, — так ли? — О боже мой, я не знаю, — проговорила бедная Пульхерия Александровна. — Так, так... хоть я и не во всем с вами согласна, — серьезно

⁵⁶ Recordemos, en este sentido, el *no sé* de Aliosha, probablemente como elemento discursivo forzado para no comprometerse al dar una respuesta justificada en una situación conversacional extremadamente manipulada y ante un interlocutor incapaz de interpretar correctamente sus palabras.

прибавила Авдотья Романовна и тут же вскрикнула, до того больно на этот раз стиснул он ей руку. — Так? Вы говорите, так? [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

b) Incapacidad o imposibilidad para la comprensión:

En estos casos, las implicaciones serían similares a las vistas en el apartado dedicado al personaje que dice la incompreensión (apartado II.3.1). Por un lado, tendríamos enunciados que constatan la no comprensión de los motivos de aparición de cierto estado y/o acción, y, de ahí, el desconocimiento:

(89) Ну, зачем ты ходил к Юлиану Мастаковичу? Вася не отвечал; но потом махнул рукой и сказал: — Аркадий! я не знаю, что со мной делается! я... — Полно, Вася, полно! ведь я знаю, что это такое. [Ф. М. Достоевский. Слабое сердце (1848)]

(90) Ему так приятно было на нее смотреть, — он сам не знал почему. [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

(91) Не знаю почему, я этого человека очень боюсь. [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

(92) Не знаю почему, все наши так и покатались со смеху. [Ф. М. Достоевский. Бесы (1871-1872)]

(93) Я хоть и дал где следует объяснения, возвратясь из-за границы, и, право, не знаю, почему бы человек известных убеждений не мог действовать в пользу искренних своих убеждений... [Ф. М. Достоевский. Бесы (1871-1872)]

Por otro, aquellos enunciados que inciden en la involuntariedad de la acción realizada o en la naturaleza inexplicable de ciertos acontecimientos. Además, se sobreentiende que esta acontece de forma inesperada, por lo que el sujeto que enuncia no está del todo preparado para expresarla, para transmitirla:

(94) Не знаю почему, но мне вдруг показалась, что я обязан завести самый любезный разговор с дамами. [Ф. М. Достоевский. Село Степанчиково и его обитатели (1859)]

(95) Не знаю почему, но мне все думалось, что она звала его за чем-то другим. [Ф. М. Достоевский. Бесы (1871-1872)]

En cualquier caso, el desconocimiento dicho por un personaje es, en cuanto funcionamiento discursivo, una marca catafórica, puesto que supone una laguna tanto para la comprensión del carácter del personaje como para el sentido de la obra. Es por esta razón que en el texto este tipo de enunciados ejercen de marcas del autor, que lanzan al lector a buscar una información que pueda dotar de completitud estos vacíos, en una especie de proyección hacia el devenir textual. En la lectura el desconocimiento siempre tiende a paliarse, gracias a la fuerza conjunta, no siempre aplicada en la misma dirección que la intención del autor, de la curiosidad del lector y del potencial retórico del texto.

En el momento en que el texto debe transmitir inesperabilidad de la acción, será fácil encontrar elementos de refuerzo en la parte sensorial o perceptiva del enunciado, con el fin de lograr mayor efecto persuasivo. Por ejemplo, mediante la introducción junto al verbo de pensamiento de operadores pragmáticos de refuerzo de la aserción, como *совсем, точно, право* (*completamente, de veras*):

(96) Ну, брат! ну, брат! . Ты не знаешь, что я скажу тебе! — Решительно не знаю; подойди-ка сюда. [Ф. М. Достоевский. Слабое сердце (1848)]

(97) Так с тем и приехал. — Куда же приехали-то? — То-есть, где остановлюсь? . Да не знаю еще, право... так... — Не решились еще? И оба слушателя снова захохотали. — И небось в этом узелке вся ваша суть заключается? [Ф. М. Достоевский. Идиот (1869)]

(98) Я даже так думаю, что под конец его все и везде позабыли; но уже никак ведь нельзя сказать, что и прежде совсем не знали. [Ф. М. Достоевский. Бесы (1871-1872)]

La actitud oracional⁵⁷ que se consigue con la certeza de la acción de no saber parece equiponderarse a la subjetividad transmitida por lo que no se sabe. De hecho, podríamos decir que el componente que define la acción de enunciación (yo sé, no sé, etc.) tiende hacia la realidad, mientras que el objeto de la enunciación (eso que sé o no sé) lo hace la irrealidad.

⁵⁷ Seguimos la terminología usada por Barrenechea en su trabajo sobre los indicadores de actitud oracional para la gradación en el discurso aseverativo y los operadores pragmáticos (Barrenechea, 1979).

Como consecuencia, en torno a los verbos de pensamiento y percepción se concentrarán los citados operadores de refuerzo de la aserción, mientras que alrededor del objeto sabido o no sabido se encontrarán formas de irrealidad, como pueden ser las pasivas, las construcciones con sujeto en dativo y que refieren falta de responsabilidad o incidencia del sujeto en el resultado, así como partículas y pronombres de indeterminación:

(99) — Вы, конечно, извините... Я, право, не знаю, как мне вдруг захотелось... Глупость... Небрежность извинения равнялась новому оскорблению. Крик поднялся еще пуше. [Ф. М. Достоевский. Бесы (1871-1872)]

Esto no quiere decir que no puedan aparecer operadores de otro tipo junto a los verbos de pensamiento en este tipo de enunciados. De hecho, se dará la unión con indicadores de la suspensión motivada de la aserción:

(100) Наверное не знаю, но, кажется, вся эта выходка была преднамеренная, а не импровизированная. [Ф. М. Достоевский. Маленький герой (1857)]

De forma más clara, por no estar presente el contrapeso de la adversitividad del ejemplo anterior introducida por *но*, se puede ver en el siguiente ejemplo tal posibilidad:

(101) Я знаю наверное, что она всегда внимательнейшим образом эти письма прочитывала, даже в случае и двух писем в день, и, прочитав, складывала в особый ящичек, помеченные и рассортированные; кроме того, слагала их в сердце своем. [Ф. М. Достоевский. Бесы (1871-1872)]

Aquí, como en las formas similares, la diferencia con respecto a los enunciados en que no se suspende la aserción radica en el nivel de autoconocimiento (o seguridad de terno) que expresa el personaje o en la impresión de este que el narrador quiere transmitirle al lector

Sin embargo, matizamos, la *presencia-en-el-texto* de operadores de refuerzo o de cualquier otro tipo no quiere decir que tengan, finalmente, esa incidencia en la mente del lector. De hecho, no es casual que uno de los personajes que aparenta saber más de sí (por decir y que digan de él que sabe más y mejor las cosas) sea Raskolnikov. Algo similar ocurre con el hombre del subsuelo en *Memorias del subsuelo*, en que ya desde el primer párrafo (primera intervención del narrador-protagonista) una construcción de este tipo da, al mismo tiempo, una idea de su aparente desinterés para con todo, así

como de forma subrepticia transmite el problema del autoconocimiento, el fallo, que decíamos antes, en la propiocepción:

(102) Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек. Я думаю, что у меня болит печень. Впрочем, я ни шиша не смыслю в моей болезни и не знаю наверно, что у меня болит. Я не лечусь и никогда не лечился, хотя медицину и докторов уважаю. К тому же я еще и суеверен до крайности; ну, хоть настолько, чтоб уважать медицину. (Я достаточно образован, чтоб не быть суеверным, но я суеверен). Нет-с, я не хочу лечиться со злости. Вот этого, наверно, не изволите понимать. Ну-с, а я понимаю. Я, разумеется, не сумею вам объяснить, кому именно я насолю в этом случае моей злостью; я отлично хорошо знаю, что и докторам я никак не смогу «нагадить» тем, что у них не лечусь; я лучше всякого знаю, что всем этим я единственно только себе поврежу и никому больше. Но все-таки, если я не лечусь, так это со злости. Печенка болит, так вот пускай же ее еще крепче болит! [Ф. М. Достоевский. Записки из подполья (1864)]

Tras la aparente certeza y rigurosidad en la descripción de su forma de ser y de pensar, se vislumbra una imposibilidad de determinar la enfermedad, no pudiendo siquiera nombrar qué le duele (*Я думаю, что у меня болит печень. Впрочем, я ни шиша не смыслю в моей болезни и не знаю наверно, что у меня болит.*). Vemos que también aparece el problema de la no comprensión (*Вот этого, наверно, не изволите понимать. Ну-с, а я понимаю*), con que da comienzo el enfrentamiento del vosotros (*вы*) contra el yo (*я*), así como una sobrejustificación (*Я, разумеется, не сумею вам объяснить, кому именно я насолю в этом случае моей злостью*), que además de cómo apelación al lector, puede ser contemplada como una forma de expresar incapacidad (la carga semántica es mayor que la del verbo *мочь*) o imposibilidad que ha de permanecer (*не сумею*).

Así las cosas, y como en el resto de casos, el sentido del mensaje dependerá del potencial retórico global de la idea que se dice a través del personaje que enuncia. Lo que está claro es que la balanza no suele inclinarse de forma obvia o, al menos, no sucede así con ninguno de los personajes protagonistas, precisamente por esa manera o técnica creativa de Dostoievski de mantener igualadas las fuerzas tensionales. Sirva de ejemplo el caso de Raskolnikov, a quien se le obligará a callar y dejará de decir su conocimiento en el Epílogo, lugar en que se confirma con mayor, si cabe, claridad la ya textualizada decadencia de la idea por la que cometió el doble asesinato.

Todo lo expuesto, claro está, contempla la posibilidad de que un personaje diga de otro que no sabe o no conoce. En este particular, la incidencia en el nivel pragmático sería muy similar a la del personaje que decía la no comprensión por parte de otro; esto es, se produce una transposición de la palabra, mediante la apropiación del pensamiento. En suma, se produce una imposición discursiva que puede o no salir victoriosa, dependiendo de si realmente el texto está construido para mostrar tal victoria o si, por el contrario, consigue mediante otros segmentos del discurso invalidar la capacidad del enunciador para valorar los conocimientos *del otro*.

Igualmente, conviene advertir que lo aquí sistematizado en relación con el verbo *знать* (saber, conocer) podría perfectamente aplicarse a otro tipo de verbos de pensamiento y percepción. No en vano es habitual encontrarlos juntos en construcciones de este tipo:

(103) Но куда, что звало и мучило его и кто бросил этот невыносимый пламень, душивший, пожиривший всю кровь его? — он опять не знал и не помнил. [Ф. М. Достоевский. Хозяйка (1847)]

(104) Что у меня тогда под ногами, что предо мною, что по бокам, ничего я этого не знаю и не помню. Прямо к ней в залу вошли, сама вышла к нам. Я, то-есть, тогда не сказался, что это я самый и есть; а «от Парфена, дескать, Рогожина», говорит Залёжев, «вам в память встречи вчерашнего дня; соблаговолите принять». [Ф. М. Достоевский. Идиот (1869)]

Por último, volvemos a recalcar que todo este tipo de fenómenos discursivos genera una deformación del tejido textual, lo que provoca un movimiento inercial de los elementos presentes en el segmento de texto afectado, que, a su vez, deviene en la aparición conjunta de varias de las actitudes de enunciación aquí analizadas:

(105) О, да, я виноват! Вероятнее всего, что я во всем виноват! Я еще не знаю в чем именно, но я виноват... Тут есть что-то такое, чего я не могу вам объяснить, Евгений Павлович, и слов не имею, но... Аглая Ивановна поймет! О, я всегда верил, что она поймет. — Нет, князь, не поймет! [Ф. М. Достоевский. Идиот (1869)]

(106) Неужели за границей в пять лет разучились? — Разве я неправильно? Не знаю. [Ф. М. Достоевский. Бесы (1871-1872)]

III

ESPECIFICIDADES DEL DISCURSO DE DOSTOIEVSKI

III.1. La polivalencia textual como principio rector de la ficcionalización del universo modelo

III.1.1. Ambigüedad, polivalencia e intención

Todo escritor organiza el conjunto referencial de acuerdo con una idea previa (*inventio*), que le hace ya desde un principio establecer tanto una posición determinada con respecto a cada uno de los elementos de esta estructura referencial, como un modelo de universo posible en que pueda tener cabida todo lo que quiere representar. Esta nueva realidad ficcional (producto del universo ficcionalizado) será, por su parte, sostenida por la cohesión, cuya conservación va a depender en gran medida de la eficiencia de las estrategias que ponga el autor a disposición del propio texto.

Dostoievski busca la experiencia catártica en el lector para demostrarle lo altamente nocivas que son ciertas formas de existir. Trata de mantener al lector profundamente apegado a todos sus personajes e idearios negativos, le obliga a conocerlos para poder, posteriormente, condenarlos sobre la base de la absoluta comprensión de los males que entrañan, por ejemplo, concepciones de la existencia humana en los términos en que la concibe Raskolnikov. Para lograr este fin deberá organizar la estructura textual y distribuir la información de tal manera que el lector pueda inferir la inconsistencia de las bases sobre las que postula Raskolnikov su teoría. Pero lejos de ser un proceso unidireccional, cabe advertir que existe un flujo desde la *dispositio* a la *inventio*,

generado por la incertidumbre del *lector-por-venir*, y según la cual el autor suele replantearse la adecuación y conveniencia de las pautas seguidas para la representación (textualización) de la realidad. En el caso que nos ocupa, da buena fe de ello el constante ejercicio de autocorrección que solía realizar Dostoievski en las anotaciones a todas sus obras; algo que, curiosamente, se repetirá constantemente en el comportamiento discursivo de sus personajes.

A día de hoy nadie se atrevería a afirmar que lo que trasciende la ostensión del acto de habla literario es lo representado. La forma en que se le plantea al lector un universo real ficcionalizado en mundos posibles exige, ante todo, una serie de elementos que presenten como apropiado todo lo que en la obra acontece.

La visión del mundo de Dostoievski se suele tildar de dual y hay razones suficientes para estar de acuerdo con esta aseveración. De hecho, la *particularidad* de la argumentación de este autor reside, como se ha podido ya advertir, en su forma eminentemente dual o ambigua de presentación de lo escrito. Ahora bien, conscientes de que la expresión de la voz del autor en la literatura de Dostoievski no se presenta aún como una problemática resuelta, creemos que el origen de la mayoría de los conflictos concernientes a ella se sustenta, precisamente, en la mala interpretación del texto o, dicho de otro modo, en la insuficiencia de una lectura *más allá*.

Por lo expuesto hasta el momento, consideraremos la ambigüedad textual como elemento más característico de la obra de Dostoievski. Categoría esta que parece haber atraído la atención, merecidamente, de cada vez más investigadores en los últimos años (Сараскина 2006; Баррос, 2009; Ашимбаева, 2010; Фокин, 2010). Ahora bien, creemos imprescindible hacer una distinción terminológica al respecto: la ambigüedad es la constatación de que está actuando cierto fenómeno o acontecimiento durante el proceso de interpretación del texto; es decir, exige de un receptor para poder estar. Por esta razón, a la estrategia que pone en funcionamiento el autor para poder lograr el efecto de incertidumbre (a veces, contradicción) la llamaremos polivalencia⁵⁸. Esta será

⁵⁸ Seguimos, por tanto, la distinción realizada por Carrillo Guerrero (2006: 116) entre ambigüedad y polivalencia, en cuanto indeterminación no intencionada en el primer caso e intencionada en el segundo. Conviene, por otra parte, matizar que con respecto al concepto de polivalencia de Seigfried Schmidt, derivada de la polifuncionalidad, nos distanciamos únicamente en que, según nuestro entender, la

definida como medio fundamental para la expresión de la voz del autor en un universo de contrarios, mientras que la ambigüedad será una suerte de imagen contradictoria surgida en el lector durante la interpretación del texto, que lo incita a replantearse la literalidad de lo sucedido. Así las cosas, el ámbito de acción de la polivalencia será en la dirección predominante autor→texto→lector. La ambigüedad, por su parte, actúa en la interacción entre el *lector-ante-el-texto* y el *autor-en-el-texto*, siendo el texto un todo de sentido que se (re)construye a medida que avanza la lectura.

El estudioso de Dostoievski debe alejarse de tentaciones simplistas de reducir la ambigüedad a la sumatoria de las contradicciones que puedan encontrarse en el texto, lo que no implica que desdeñemos la irrefutable importancia de la contradicción y la antítesis como formas de textualización de la polivalencia. En realidad, preferimos concebir la ambigüedad como la resultante textual de una sumatoria de tensiones que acontecen en un nivel supratextual y cuyo control depende de la comunión entre la intencionalidad del autor (como herencia textual de la intención) y la voluntad del lector.

Desde el punto de vista del autor, la ambigüedad textual debería ser, precisamente por transferir a lo escrito un carácter contradictorio, una vía garantizada hacia la interpretación unívoca de la obra, es decir, a la consecución y conservación del mensaje pretendido. Sin embargo, la polivalencia como modelo ideológico-compositivo no asegura una perfecta conversión en su representación textual, es decir, en la transformación a la ambigüedad. A esta pérdida, fruto de la fricción en el tránsito desde la *inventio* a la *dispositio*, hay que sumarle otras muchas muescas, derivadas de la inclusión de la obra en un género determinado, en una tradición, en un contexto social, etcétera, así como de la mera existencia de un lector potencial, cuya correspondencia con el lector imaginado y ficcionalizado por el autor suele ser solo una coincidencia. La ambigüedad textual está, pues, en interacción constante con la interpretación. En gran medida, podemos afirmar que nace en ella.

polivalencia como fenómeno lingüístico puede ser esperada por el receptor en cuanto fenómeno literario, pero su esencia radica precisamente en que el lector no espera las formas de representación, de textualización de aquella.

Una lectura atenta de cualquier obra de Dostoievski permite entrever numerosos episodios y segmentos en que nos topamos con comportamientos que se oponen o contradicen a los discursos de los propios personajes (enunciadores), acontecimientos que ponen en entredicho la información suministrada por el narrador, palabras que transfieren un tono dubitativo a una descripción realizada por un narrador *a priori* omnisciente⁵⁹. Esto condiciona la estructuración del texto y responde a la necesidad compositiva (*decorum*) para que se guarde una lógica interna capaz de abarcar el enorme mundo interior de los personajes dostoievskianos, supeditados siempre, en mayor o menor medida, a la intencionalidad y cosmovisión del propio Dostoievski. La polivalencia, podemos decir, se presenta como forma de modalización ideológico-compositiva que trata de dar valor de verdad a los mundos posibles presentes en la novela⁶⁰.

Es conveniente destacar que la presencia de este tipo de supuestas incongruencias en el texto⁶¹ es más frecuente en las obras escritas tras la condena cumplida por Dostoievski en Siberia. De hecho, es a partir de *Crimen y castigo* cuando la polivalencia parece desbordar su uso como recurso relativamente frecuente en la creación de mundos ficcionales, hasta convertirse en fuerza rectora y elemento condicionante de la estructura y del propio desarrollo de la trama. Siendo así, comienza a vislumbrarse lo que nos parece constituye una constante en la dinámica vital de los textos de Dostoievski: la autoaniquilación ideológica como modelo óptimo de construcción argumentativa. Significa esto que en prácticamente todos los casos, si aceptamos la cuestionable obsesión de la crítica dostoievskiana por determinar qué ideas expresadas por este autor

⁵⁹ Entre otros, situaríamos aquí los operadores modales o *кажимости* que destaca Nina Arutiunova (Арутюнова, 1999: 846-870) en su interpretación del estilo de Dostoievski en el marco de la visión rusa del mundo.

⁶⁰ La concepción del texto de la ficción como universo de diversos mundos posibles la tomamos de Albaladejo Mayordomo (1986a, 1986b, 1987).

⁶¹ Más adelante analizaremos algunas de ellas (el hecho de que Raskolnikov duerma con el Evangelio debajo de la almohada y no lo abra, o a que se olvide de cerrar la puerta durante la ejecución del crimen).

en sus escritos son positivas y cuáles negativas⁶², la idea positiva irá acompañada siempre de su correspondiente negativa y, de esta dicotomía, sobrevivirá tan solo la resultante de la autoaniquilación del contenido positivo de la idea positiva y del contenido negativo de la idea negativa. Dicho de otro modo, lo positivo no será tan positivo, en cuanto que convive y se entremezcla con lo negativo, y viceversa. Algo tan sublime, en teoría, como la conmiseración aparecerá en Dostoievski como algo, si no negativo, de lo que se puede cuestionar su contenido positivo.

Esta manera de construir la red argumentativa exige una estructuración muy concreta, que tendrá como eje principal a la polivalencia, en tanto que único método de presentar *todo* junto a su contrario sin que el mensaje pretendido se pierda (bien por falta de adecuación a la realidad de la obra literaria, bien por no poder sustentarse sobre la base ideológica expuesta en la misma). Pongamos como ejemplo el desarrollo del motivo del crimen en *Crimen y castigo*. Desde el inicio de las obras observamos que Raskolnikov se comporta, siempre *a priori*, de dos formas antepuestas: la que le exige el *yo* de hombre extraordinario y la que le dicta su conciencia⁶³. Aunque aparentemente ambas están igualmente textualizadas, el potencial retórico no es ni mucho menos el mismo. Pensemos, por ejemplo, que a pesar de los enunciados testarudos con los que Raskolnikov se empeña en dar validez a su teoría aun después del crimen, lejos de cometer un crimen perfecto, lo hace de manera torpe. De ahí deriva la constante aparición de escenas ambiguas y contradictorias, que poco a poco van menguando el poder persuasivo del discurso del personaje.

Esa es la forma de actuación de una polivalencia que, en ocasiones, se textualiza como mecanismo lingüístico de la persuasión, otras como operador discursivo y comportamental, siendo en el nivel situacional cuando mayor potencial de deformación del texto manifiesta.

⁶² Consideramos que la adecuación de tales epítetos no es ni mucho menos completa, sobre todo si se tiene en cuenta que todos los conceptos se exponen en la obra de Dostoievski al prisma de su contrario. Para una profundización en esta hipótesis, véase Barros (Bappoc, 2009a; 2009b).

⁶³ La novela puede muy bien ser vista como representación del camino que transita Raskolnikov hacia la comprensión de su conciencia, en una especie de experiencia iniciática para el autoconocimiento.

III.1.2. Polivalencia y ambigüedad: grado de pervivencia de los contrarios

III.1.2.1. Ambigüedad e indeterminación: formas de decir la incertidumbre

A partir de *Memorias del subsuelo* y *Crimen y castigo* las obras de Dostoievski parecen convertirse en una clara advertencia semiotizada de índole social, como consecuencia de lo cual se radicalizan los mecanismos orientados hacia el condicionamiento del proceso de recepción. La autoaniquilación se alzaría, en prácticamente todos los niveles (sintáctico, semántico, situacional, etc.), como modelo prevaleciente de construcción argumentativa. Según decíamos, su influencia en el texto hace que toda idea-imagen positiva vaya acompañada de su correspondiente negativa, con lo que lo positivo no podrá ser perfectamente positivo, en tanto que coaparece y se fusiona con lo negativo, y al contrario.

En realidad, creemos que la dificultad de análisis reside precisamente en que las ideas-imágenes no deben ser etiquetadas *a priori* atendiendo a su enunciación textual⁶⁴, puesto que suelen girar en torno a funciones estructurales mucho más complejas, cuya finalidad depende en gran medida de la intervención del lector esperado. Quizá lo que pudiera parecer una idea o una imagen en el texto no sea más que una marca del narrador para preparar la refutación del contenido positivo o negativo que se suele asociar con ella.

Dentro de la crítica dostoievskiana, Grossman (Гроссман, 1925) fue de los primeros investigadores que planteó como problema de la poética de Dostoievski la alta inclinación advertida en sus textos hacia la unión de contrarios. Posteriormente, Victor Shklovski se referirá a esta característica como disputa, y la situará en la base del estilo de Dostoievski. Bajtin, por su parte, emprende un análisis más profundo de la ambivalencia, desde una perspectiva más desligada de los prejuicios de la crítica con respecto a la ambigüedad como señal de carencia estilística⁶⁵ y más centrada en los aspectos lingüísticos que en las implicaciones filosóficas. El investigador ruso relaciona

⁶⁴ Por lo tanto, tampoco los personajes.

⁶⁵ Opinión extendida entre la crítica anterior al siglo XX, en que la ambigüedad comenzará a alabarse como un mérito artístico (Payne, 2010: 27, entre otros).

esta característica de la poética de Dostoievski con la carnavalización⁶⁶ e incide en la idea de que todos los elementos parecieran estar preparados para convertirse en su contrario, como si estuvieran abocados a unirse.

Una consecuencia directa de esa tendencia hacia la unión de contrarios es el productivo motivo del *Doppelgänger* en la creación dostoievskiana. Probablemente el joven Dostoievski vio en este modelo romántico-folclórico el recurso óptimo para, como lo entendía Doležel (1999: 172), explotar el potencial retórico de la idea que dice (y configura a) el personaje. A partir de su novela *El doble* no volverá a basar ninguna de sus obras en ese motivo, aunque en todas ellas se podrá fácilmente advertir la presencia de dobles psicológicos y alegóricos, según la distinción de Tymms (1949), precisamente como elementos de fuerza argumentativa.

Conviene en este punto hacer una distinción en cuanto a la conceptualización de la ambigüedad con respecto a la indeterminación. Advertiremos, ante todo, que se trata de una diferenciación procedimental o metodológica, que nos debe permitir diferenciar entre dos categorías prácticamente imbricadas, pero cuyas diferencias a nivel de funcionamiento textual, aunque mínimas, nos obligan a considerarlas separadamente. En primer lugar, insistiremos en la idea de que la ambigüedad textual es resultado y que se refleja en todos los niveles de la obra. La indeterminación, como se verá más adelante, es causa y consecuencia. Ambas actúan pragmáticamente, son fenómenos textuales que condicionan, pero que no determinan (Jauss, 1987). Se podría decir que están sin saber si llegarán a ser en el estado de incertidumbre característico de la ficción. En espera de un lector que haga existir la obra (Sartre, 1948), que impulse la constante vibración de las partículas textuales hacia una determinada dirección, la intencionalidad del autor yace precisamente en esas oscilaciones. A nivel de deformación del texto, tanto la ambigüedad como la indeterminación son deformaciones del texto producidas por la lucha de la intención del autor por lograr la pervivencia. Por tanto, ambas comparten la dependencia de la capacidad lectora, que en el caso de la ambigüedad colisiona con la intencionalidad, mientras que en la indeterminación lo hace con la intención. Es por eso que son ambos fenómenos claves para el entendimiento del

⁶⁶ No es casual que gran parte de las singularidades lingüísticas que genera la polivalencia de Dostoievski puedan también advertirse en la obra de Gógol.

mensaje o de lo que de él queda (intencionalidad), formas básicas de la técnica de suspense (Bobes Naves, 1985) prototípica de Dostoievski en cuanto estrategia de manipulación para darle al texto nuevos sentidos.

Pero insistimos en que la distinción que hacemos no responde a un intento teórico por discernir entre conceptos, sino, más bien, a una forma de proceder que legitime trazar una frontera entre dos categorías que funcionan en un espacio de acción casi compartido. Así, la ambigüedad será contraposición, en que los elementos enfrentados se encuentran siempre en el texto, ya sean segmentos textuales que parezcan apuntar hacia sentidos contrarios, ya sean escenas que parezcan entrar en contradicción o anularse entre ellas. No se tratará, por tanto, de la referencia perdida, sino de la referencia que se confunde, que se tuerce. Por su parte, la indeterminación mostrará una cierta inclinación hacia la adopción de formas lingüísticas de su expresión (no solo mediante los pronombres indeterminados), generando normalmente vacíos, blancos (Iser) o intersticios (Eco)⁶⁷, que obligan al lector a dotar de completitud a los enunciados, escenas y situaciones o, según Darío Villanueva (1992), a donar el sentido durante la lectura en las tareas de concretización.

Siguiendo la expresión de Austin, en la ambigüedad el lector busca el texto que se disfraza; en la indeterminación, el texto que debería estar, pero que no está⁶⁸. Desde nuestro enfoque, por tanto, hablaremos de ambigüedad como huella textual y residual de la conciencia polivalente, aunque parcialmente independizado de esta. No tendrá, por tanto, sentido referirse a la existencia de una ambigüedad inconsciente del autor, puesto que no se formula en términos de pertenencia, sino de existencia. La indeterminación, por su parte, sí podrá ser consciente o inconsciente, dependiendo de si se trata de un recurso aplicado al texto de forma intencionada o de una refracción de este que no esperaba el autor o distinta de su intención. Así las cosas, cuando tratemos la ambigüedad en la obra de Dostoievski lo haremos, fundamentalmente, mediante el análisis de enunciados, escenas y elementos que parecieran estar sin razón alguna⁶⁹ o

⁶⁷ Recuérdense también las lagunas de indeterminación de Ingarden, también tratadas por Darío Villanueva.

⁶⁸ Nótese la similitud con el concepto de lectura del texto logofágico de Túa Blesa (1998).

⁶⁹ En este caso, atenderíamos a la contraposición entre la información dada y el horizonte de expectativas que crea el propio texto.

que contradigan parcial o totalmente el discurso en que se perfilan. En cambio, cuando tratemos la indeterminación, nos centraremos en los fenómenos que refieren a una pérdida, ausencia u opacidad en la referencia⁷⁰.

Si bien en ambos casos podremos discernir su *existencia-en-el-texto* por el ruido que generan, en el caso de la ambigüedad el ruido se provoca por el chirriar de diferentes segmentos de texto, mientras que en la indeterminación lo producen los signos huérfanos de referente, supuestamente abandonados⁷¹. Pero el ruido, defendía Lotman, puede llegar a ser información. En Dostoievski, se puede concluir que el ruido es *en sí* información.

III.1.2.2. Formas y funcionamiento de la ambigüedad textual

Como ya hemos apuntado, en la crítica dostoiévskiana afortunadamente se ha activado el interés por buscar esas posiciones ambivalentes, difusas, en los textos de Dostoievski (Barros, Ашимбаева), como reformulación de lo ya advertido por todos los críticos citados, así como del concepto de los dos mundos (*двоемирие*) de Vladimirtsev y el de conjunción de contradicciones de Schmid. Lo que parece obvio es que la ambigüedad como resultante del *texto-en-la-lectura* aumenta las posibilidades del autor para comunicar, aunque, como ya dijimos, esa explosión de las posibilidades del texto no siempre asegura la transmisión del mensaje pretendido. Es también claro, y en esta hipótesis se basaba Lotman para definir los textos ambivalentes, que la incertidumbre que imprime la ambigüedad (o ambivalencia) afecta a todo el sistema, hasta el punto que, como defiende Zohar Shavit (1999) desde una conceptualización de la ambivalencia en la Teoría de los Polisistemas, puede darse el caso de textos que cambien de posición en el polisistema literario. La restricción de la ambivalencia que propone Shavit (op.cit.) conlleva la aceptación de que el autor se dirigiera a dos

⁷⁰ Con esto nos alejamos de la definición de Alarcos Llorach (1976) de la ambigüedad como incapacidad de adscribir los signos lingüísticos que lee u oye a concretas referencias reales.

⁷¹ No planteamos la indeterminación en términos fóricos, aunque es innegable que en la lengua rusa la anáfora (Arutiunova, Bulyguina, Kibrik, Iordanskaya, Paducheva, Krylov, Chejov) es uno, pero no el único, de los fenómenos textuales que mejor puede transmitir esa sensación en la lectura de pérdida de referente.

destinatarios diferentes (pseudo-destinatario y destinatario) mediante la creación de dos modelos de universo ficcionalizado coexistentes. Según nos parece, esta observación es altamente pertinente en lo que se refiere al proceso de creación dostoiévskiano, aunque cabe hacer un inciso: en este caso, quizá la ambigüedad no busque tanto dos destinatarios diferentes, sino un mismo destinatario que pueda experimentar oscilaciones en su manera de percibir la realidad. Podemos arriesgarnos a decir que Dostoiévski escribía para sí: siendo narrador del macroacto de la obra literaria, era también narratario que se desdobra. Al igual que él experimentó siempre una imprecisa certeza en su cosmovisión, suponía las mismas posibilidades de duda en el lector.

En *Memorias del subsuelo* Dostoiévski crea, al menos, dos mundos perfectamente imbricados en que pervive su mensaje: uno para aquellos que veían el socialismo utópico como algo nocivo y otro para sus posibles simpatizantes. En este último caso, como hará también con la historia de Zosima en *Los hermanos Karamazov*, tendrá como esquema óptimo de construcción a la parodia⁷². Heredada probablemente de la tradición clásica y de un Gogol que, según las hipótesis de los formalistas rusos (sobre todo, Tinianov), hacía uso de ella y del absurdo en cuanto fruto de un cambio en las formas literarias (en este caso, de la espectacular transición en Rusia desde el Romanticismo al Realismo), Dostoiévski recurre a la parodia en numerosas ocasiones como fenómeno creador de mundos posibles y capaz de facilitar la inclusión de un mismo elemento en varios de ellos simultáneamente⁷³. A esta función deberán su existencia también los personajes contrapuestos, que lejos de mantener un ideario y esquema comportamental rígido a lo largo de los textos, oscilarán en sus convicciones.

Dostoiévski vio en el texto ambiguo la posibilidad de textualizar su visión del mundo, tendente hacia la dualidad. Con ella convierte al lector en compañero de una forma de pensamiento basada siempre en la contraposición

⁷² Conclusión a la que también llegó Bajtin, aunque desde otro enfoque. Sobre la parodia en Dostoiévski se ha ocupado Vetlovskaya en algunas de sus investigaciones.

⁷³ Quizá el ejemplo que se suele poner del uso de la parodia en la obra de Dostoiévski sea *El cocodrilo*, aunque conviene matizar que desde su primera novela encontramos en prácticamente todos sus textos algún personaje (recuérdese el concepto de idea-personaje) que sirve de caricaturización de *algún tipo de la sociedad* (el peterburgués, el hombre pequeño, el *skitalets*, entre otros). No es casual que el héroe del que, según nos parece, es su mejor relato se presente como hombre ridículo.

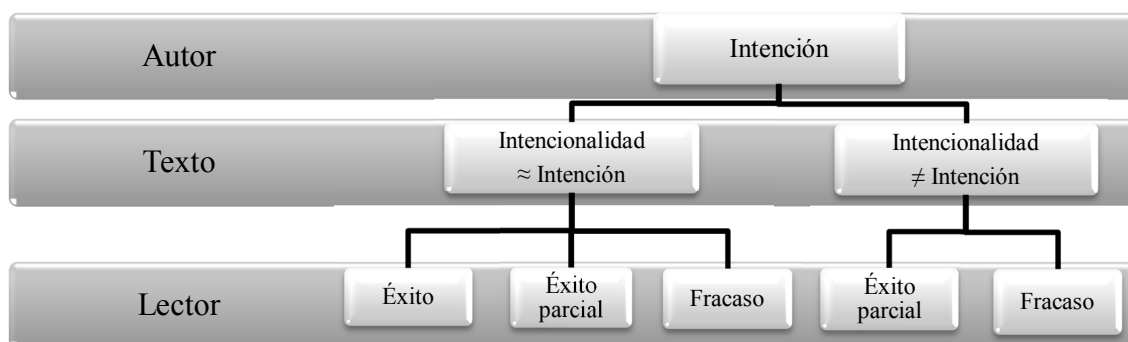
Sirve esto para hacer una observación fundamental: el hecho de que la visión del mundo de Dostoievski se base en un enfrentamiento de contrarios y en un sometimiento a la duda de prácticamente cualquier idea no quiere decir que Dostoievski no tuviera claro lo que quería comunicar con sus obras. Existe una forma de entender el mundo de Dostoievski y la crítica, podemos decir, la conoce. En gran parte, gracias a los escritos periodísticos y de opinión que compiló el propio autor en los volúmenes del *Diario de un escritor*, así como a la correspondencia. También en sus obras subyace un fondo ideológico común, aunque en este punto se pueda despertar mayor controversia entre los críticos. Así, cuando nos referimos a la forma dual de pensamiento de Dostoievski estamos aludiendo a un algoritmo de comprensión de la realidad, a una metodología de ratificar o refutar los propios ideales, como quedaba claro en la cita a la que nos hemos referido en este inciso.

Las contradicciones que la ambigüedad conlleva dentro de sí (Ашимбаева, 2010) pueden ser elementales, como por ejemplo imprecisiones que generen extrañamiento porque el lector no espera que se cometan, es decir, no espera que el enunciador sea impreciso en ese momento; pero también podrán ser de naturaleza más compleja, sobre todo aquellas que se elevan como principio rector del discurso y sucesión de acontecimientos. En cualquier caso, la ambigüedad es una categoría altamente productiva, quizá inabarcable, pues cada lector genera, amplía o reduce el grado de sus manifestaciones.

En este particular, conviene reseñar otra característica fundamental del funcionamiento de la ambigüedad: no solo surge de la contraposición en los límites de las unidades discursivas implicadas, sino que en la correspondiente deformación de texto crea concavidades que refuerzan el potencial retórico de lo que se contrapone. Ante un momento de lectura contradictorio, el lector debe desambiguar, labor que emprende sobre la base de quién dice qué o hace qué, así como de las funciones asignadas en ese cotexto a cada uno de los portadores, enunciadores o creadores de los elementos que se oponen. El lector, en un ejercicio de proyección o extrapolación, podrá llegar a advertir una crítica a la sociedad en cuanto universo referencial. Pero resulta que el lector no siempre sabrá ver las concavidades arriba citadas y que han de expandir las implicaturas de la contraposición hacia otras regiones del texto.

La ambigüedad textual, como se puede deducir de la caracterización que hemos hecho de ella, no siempre será *leída*. En muchos casos –por ejemplo, en el que analizaremos en el capítulo siguiente sobre el supuesto arrepentimiento de Raskolnikov– puede pasar perfectamente desapercibida. Esto se debe a que, como dijimos, surge en un espacio, el texto, en que la intención del autor está reducida a la intencionalidad, es decir, a lo que de aquella quedó tras la transposición del universo modelo al ficcional, y en que ni la voluntad ni la habilidad lectora coincide en cantidad ni forma con la que el autor presupuso e incluyó en la herencia textual del lector modelo:

Figura 8. Intención, intencionalidad: condiciones de éxito



III.1.3. La muerte de Zosima y otros casos *sorprendentemente* ambiguos

El lector comienza la lectura y emprende una ardua tarea relacional entre signos polivalentes que se contraponen. En el discurso de Dostoievski estos momentos de desambiguación, lejos de suponer acontecimientos aislados o poco frecuentes, pueden darse con una asiduidad asombrosa. Ocurre, además, que se puede generar una ambigüedad de fondo, sobre el propio motivo de la obra, con lo que estará siempre presente durante la lectura. Así sucede, por ejemplo en *Los hermanos Karamazov*, novela en que la ambigüedad se hace con el papel de protagonista en cuanto al sustrato argumentativo que debe mantener hasta el final la incógnita del parricidio⁷⁴. Digamos

⁷⁴ La trama policíaca le permitió a Dostoievski poder disponer de un margen mayor para construir enunciados y escenas ambiguos, precisamente porque las técnicas del suspense se cimentan en la creación de un texto inestable que pareciera apuntar en varias direcciones.

que se establece un juego de intriga con el lector, basado no tanto en la antítesis o confrontación de lo conocido y lo desconocido como en la multiplicidad de posibilidades que dice el texto. De hecho, la idea que sostiene el texto es la de que todos los personajes son, en parte, partícipes de ese asesinato. Y probablemente ese fuera el mensaje que le interesaba transmitir a Dostoievski, más allá de identificar el crimen con un asesino, diremos, aislado.

Dentro de esta misma obra, la ambigüedad vela la muerte del *starets* Zosima y posibilita la comprensión de la respuesta de Cristo en el poema de *El Gran Inquisidor*. Es característico de la ambigüedad generar una pregunta en la mente del lector, que al leer cierto enunciado, al ver cierto signo, cree no comprender cómo puede tener cabida si antes leyó lo contrario o, al menos, algo que le hacía pensar en otra dirección. En la muerte de Zosima, el lector se pregunta –desde la perspectiva del autor está obligado a preguntarse– por qué desprende hedor su cadáver; en el caso de la respuesta en silencio de Cristo al Inquisidor, la pregunta se formula sobre el extrañamiento que produce la ausencia de palabras si todo apuntaba a que había llegado hasta allí para decir algo.

La muerte y posterior descomposición de Zosima solo pueden entenderse si se tiene en cuenta toda la obra como conjunto, mediante un recurso cíclico de lectura que nos remite a su biografía o a lo que el texto dice de él y, por tanto, a la pregunta de por qué lejos de tener Zosima una biografía impoluta parece estar mancillada. La coherencia del desarrollo o evolución del personaje está marcada por la estrecha unión de unos *a priori* discordantes eslabones biográficos de este ermitaño, que, curiosamente, son transmitidos por Aliosha. De nuevo un personaje se convierte en narrador. La imagen de una biografía mancillada de este personaje⁷⁵ en la mente del lector le es absolutamente necesaria a Dostoievski para que las ideas defendidas en y por el discurso de Zosima (sobre el amor humilde, la unión fraternal, etc.) gocen de credibilidad y consistencia. En realidad, este personaje es, al menos parcialmente, representado de forma paródica en cuanto hombre real. Ahora bien, en las potencialidades de su discurso, de lo que en la novela es y de lo que será en la proyección del texto hacia fuera de sí, cumple con todos los requisitos del personaje que cumple su propósito. Digamos que, dentro de las

⁷⁵ Un personaje que, en cierta medida, bien podría parecer un hombre ideal, un santo.

exigencias que Dostoievski les impone a sus personajes para dotar de fuerza retórica a la idea que dicen y hacen, Zosima cumple todos los pasos:

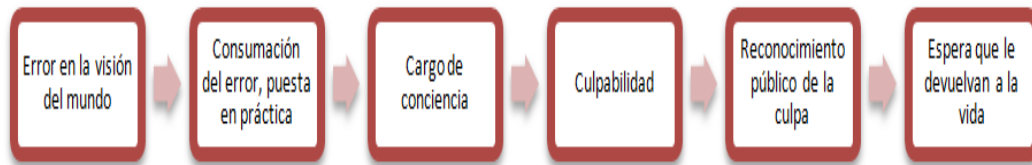


Figura 9. Tránsición retórica de la idea-personaje

De la biografía que compone Aliosha⁷⁶ sabemos que en su juventud no solía leer la Biblia y que un día golpeó dos veces con inquina en la cara a su asistente. En este último suceso llama la atención la clara tendencia de Dostoievski por repetir acciones negativas para que no se pueda pensar en la exculpación. Además, sabemos de lo que nos dice Aliosha que no era la primera vez que le pegaba (no está casualmente escrito este inciso, aunque pudiera pasar desapercibido). Posteriormente, se bate en duelo, que le sirve para sentirse culpable y para iniciar una especie de arrepentimiento público que se concreta en uno de los fragmentos más potentes a nivel retórico de toda la obra:

Помни особенно, что не можешь ничьим судиею быть. Ибо не может быть на земле судья преступника, прежде чем сам сей судья не познает, что и он такой же точно преступник, как и стоящий пред ним, и что он-то за преступление стоящего пред ним, может, прежде всех и виноват.

En su muerte se confirma que los demás reconocen su culpa y, ya en el último estadio de su *existencia-en-el-texto*, parece apuntar a la renovación, a la vuelta a la vida como hombre y no como idealización de hombre. Por qué lo tomaban por santo si su cadáver apesta, llegaran a preguntarse sus fieles, mediante un excluyente plural de tercera persona que dice mucho de la hipocresía del enunciador. Precisamente ese hedor es el que confirma que Dostoievski promociona la existencia de Zosima como hombre, no como santo. Una vez que ha recorrido su calvario, está en condiciones de volver a la vida. Su muerte es tan similar a la muerte textual de Raskolnikov y a la de otros personajes que resulta imposible no concluir que se trata de un mecanismo característico

⁷⁶ Nótese que será un mecanismo similar al que usará Ivan Karamazov para construir su poema del Gran Inquisidor.

de Dostoievski para priorizar las ideas que el lector debe mantener dentro de sí una vez que cierre el libro.

Esta conclusión nos permite hacer una advertencia sobre la importancia de la ambigüedad en las réplicas entre personajes aparentemente contrapuestos. Conviene tener en consideración que la contraposición no se formula en términos axiológicos de bueno/malo o positivo/negativo, sino según su validez dentro de cierto sistema de ideas. Así, Aliosha y Zosima figuran contrapuestos, también Ivan y el Inquisidor. Las réplicas que deben refutar una idea inapropiada o potencialmente nociva no suelen estar escritas. De ahí la impresión como si todo el texto fuese un florilegio de actitudes límite, tendentes hacia la destrucción y la perversión del alma y la conciencia que preocupaba a tantos censores, redactores y críticos desconfiados de la capacidad para la desambiguación del pueblo lector (Gorki, entre ellos). Podríamos decir que no supieron ver las réplicas implícitas. En las obras más sobresalientes del autor, este consigue que la respuesta o réplica a los discursos que pretende refutar sea la novela en sí. Por esa razón la ambigüedad invade todos los recovecos del texto, en su función de salvaguardar la entidad significativa que subyace.

Pensemos, por ejemplo, en la estructuración de la situación narrativa de *El Gran Inquisidor*, basada en el continuo desdoblamiento: el texto se nos presenta a través de un narrador, situado en un mismo plano que el Dostoievski-creador y, por tanto, en interacción mutua; este mismo texto da lugar a una situación marcada presidida por los dos personajes principales (Ivan y Aliosha), que se aúnan en un nuevo subtexto del que es autor Ivan, en que se presenta a otros dos *personajes* (Inquisidor y Cristo); pero estos dos personajes en realidad conforman un solo acontecimiento literario (el monólogo del Inquisidor), hasta que llega el beso de Cristo, *la* respuesta. Vemos, pues, la naturaleza dual de la estructura del capítulo. Llama especialmente la atención, sin embargo, el hecho de que en cada desdoblamiento perviva una pareja *a priori* antitética: Ivan-Aliosha, Inquisidor-Cristo, Narrador-Dostoievski. Y no es casual la aparición de esta última antítesis, ya que, como se mencionó más arriba, la oposición Dostoievski-Narrador cuenta con un mediador intangible que la hace ser sustancial: el Dostoievski escritor⁷⁷. Podría parecer, por otra parte, que la cadena de desdoblamientos se ve

⁷⁷ Recuérdese la figura del autor implícito de Booth (1983).

truncada por la respuesta de Cristo, aparentemente unívoca e irrevocable. No obstante, si tenemos en cuenta la función de la ambigüedad, podemos llegar a la conclusión de que la respuesta de Cristo es en sí dual, pues incluye el beso que quema los labios del Inquisidor y el hecho de que este no cambie de opinión *a pesar de todo*. Mas lejos de constituir un fracaso en la réplica al poema de Ivan, esta dualidad esclarece la posición de Dostoievski y extrapola susodicha réplica hasta el punto de abatir todos los argumentos de Ivan.

III.1.4. *La falsa imposibilidad* como procedimiento de construcción del discurso de Dostoievski

La ambigüedad concebida de esta manera puede justificar la tendencia que muestra Dostoievski por el motivo de la falsa imposibilidad, concepto que tomamos de Victor Shklovski (Шкловский, 1925: 56-69)⁷⁸:

(107) Мотив далеко не всегда является развертыванием языкового материала. В качестве мотива могут быть разработаны, например, противоречия обычаев. <...> На противоречии же основан и мотив ложной невозможности. При „предсказании“ мы имеем противоречие намерений действующих лиц, стремящихся избежать предсказания с тем, что оно тем самым исполняется (мотив Эдипа). При мотиве ложной невозможности предсказание, дающее ощущение невозможности исполнения, исполняется, но как бы каламбурно. <...> На ощущении контраста основаны мотивы: „бой отца с сыном“, „брат — муж своей сестры“ (в народной песне, обработанной Пушкиным, мотив усложнен) и мотив „муж на свадьбе жены“. На том же приеме основан мотив „неуловимого преступника“ в сказке, введенной в историю Геродота, где нам дается сперва безвыходное положение, а потом остроумный выход из него. Сюда же относятся сказки с мотивом загадывания и разгадывания загадок, или в более развернутом виде, с решением задач — совершением подвигов. В более поздней литературе повезло мотиву „ложного“ — невинного преступника. В такого рода мотиве мы имеем сперва подготовку возможности обвинения невинного, потом обвинение и, наконец, оправдание. Оправдание иногда достигается сопоставлением ложных

⁷⁸ Existe una traducción al español en Todorov (2002).

свидетельских показаний (тип Сусанны, он же в камоанских сказках Минаева),
иногда же вмешательством добросовестного свидетеля.

La muerte de Zosima sería un ejemplo de nuestra conceptualización de la falsa imposibilidad, según la que el hedor que emana de su cadáver sería la contradicción a las *aparentes promesas* del texto. Con Raskolnikov veremos más adelante que ocurrirá de igual forma: el texto dirá que debe realizar la acción en un lugar concreto y lo hará en otro. Este tipo de transformaciones en las circunstancias, según las que hoy puede ser mañana o ayer y aquí puede ser allí o en ningún lugar, refieren directamente a la presencia de la ambigüedad. Normalmente, mediante este tipo de estrategias Dostoievski genera una contraposición entre las coordenadas en que debía ejecutarse un cierto acto de habla y las que han dado cabida a una realización que, por su parte, pocas veces coincidirá o respetará los algoritmos de ejecución marcados por aquel. Así, en el discurso de Dostoievski es muy habitual que si tenemos una promesa del texto de cierto suceso (S) referido a un sujeto ejecutor determinado (e) y a una acción concreta (a), tal que S deba ejecutarse en un lugar L, en un momento de tiempo T y bajo unas condiciones C, finalmente no se ejecute en L, T o C⁷⁹:

$$S_{e,a} = (L, T, C)$$

$$S'_{e,a} = (L', T', C')$$

$$S_{e,a} = S'_{e,a} \Leftrightarrow S(i) = S'(i) \forall i \in \{1, 2, 3\}$$

$$S_{e,a} \approx S'_{e,a} \Leftrightarrow \exists i \in \{1, 2, 3\}: S(i) = S'(i)$$

$$S_{e,a} \neq S'_{e,a} \Leftrightarrow S(i) \neq S'(i) \forall i \in \{1, 2, 3\}$$

La ambigüedad posibilitará este tipo de apariciones de escenas que se llevan a cabo ante la variación de alguna de las componentes por las que quedaba definido el suceso original a ejecutar y con las que se logra no tanto la contraposición de S con S', puesto

⁷⁹ También puede generarse la falsa impresión de que la ejecución del suceso no coincida con ninguna de las condiciones exigidas para su cumplimiento, pero hay que tener en cuenta que siempre debe haber algo en el nuevo suceso (S') que refiera a S. En cualquier otro caso, la probabilidad de que S' estuviera relacionado con S sería nula.

que $S \approx S'$, como la oposición de las componentes o condiciones que no se cumplen en su nueva textualización. Este sería el caso de la confesión de Raskolnikov, que será analizada en el capítulo V de esta investigación.

Puede, igualmente, ocurrir que el suceso S se ejecute de tal manera que L, T y C se cumplan en S', pero que el sujeto ejecutor y/o la acción ejecutada no se correspondan, por lo que la ambigüedad referiría a la contraposición $e \neq e'$ y/o $a \neq a'$. Un caso especialmente modalizado de este tipo de ambigüedad sería cuando se le encomienda una labora a un personaje en estilo directo y es el narrador el que cuenta cómo acontece.

III.2. El símbolo como tótem: redes simbólicas de la cohesión

III.2.1. Los fenómenos simbólicos: efectos de la coherencia y la cohesión

Confeccionar un mundo enjaulado entre márgenes implica encontrar la forma en que puedan producirse eyecciones metatextuales capaces de despertar el afecto lector. Lo escrito no lograría trascender su significado literal si no fuese por la colaboración de canalizadores que interactúan con la mente del lector, siendo este mismo lector, probablemente, el primer elemento que logra escapar del texto y, por tanto, conectar el universo ficcionalizado de la obra con el referencial.

Resultado de esta conexión es la necesaria creación de un universo simbólico capaz, por una parte, de trasladar las asociaciones semánticas *reales* a la maqueta de mundo que supone una obra y, por otra, de decir más allá de lo escrito para asegurar la pervivencia, al menos en cierta medida, de la intención del autor.

Dostoievski muestra, desde su primera obra, una clara tendencia hacia la simbología del folclore y del cristianismo ortodoxo, lo que se reflejará en prácticamente todos los niveles del texto⁸⁰. No obstante, conviene resaltar que el uso que este autor hace de los

⁸⁰ Entre otros ejemplos: en el nivel léxico con el uso de vocablos directamente extraídos de esas fuentes; en el estructural con la forma hagiográfica de la historia de Zosima en *Los hermanos Karamazov*; en el

símbolos suele basarse en la inversión del significado. En una especie de oxímoron estructural Dostoievski construye fenómenos simbólicos que rompen con las reglas de aceptabilidad y adecuación asumidas, instauradas⁸¹. Aquellos símbolos que semánticamente deberían referir a un orden positivo de cosas pueden, en la obra de Dostoievski, ser portadores, precisamente, de una carga semántica totalmente opuesta. Los símbolos deforman, al igual que el resto de marcadores pragmáticos (Landone, 2009), la estructura textual que los rodea, pero llama la atención que no siempre lo hacen de forma unívoca, sino que orientan el texto en una u otra dirección dependiendo de una serie de factores. Veremos en detalle que las redes simbólicas se forman, justamente, por la coocurrencia de símbolos en escenas con sentido similar, de donde se deduce que la deformación del texto ocurre en conjunto, bajo la influencia de un conglomerado de unidades de sentido que se asocian para aplicar, en una determinada dirección, la fuerza retórica sobre el texto. Se forman, así, zonas de tejido espacio-temporal que serán recurrentes en la obra de Dostoievski y cuyo sentido trascenderá al significado del símbolo.

Conviene realizar en este punto una mínima precisión terminológica: el hecho de que un símbolo lleve asociado un cotexto e implique o surja en un contexto determinado, en tanto que portador de una carga de significado concreta, nos hace preferir referirnos a los símbolos en sus interrelaciones como fenómenos simbólicos; decisión esta que remarca su naturaleza dinámica por estar en interacción con el lector, así como permite que analicemos cada fenómeno simbólico (en su poco frecuente aparición aislada o conformando redes de símbolos) como vector que orienta el texto, que lo polariza.

De esta manera, mediante los fenómenos simbólicos, es decir, una vez que el símbolo ha escapado del estatismo que lo gobierna mientras no es leído, Dostoievski manipula los hechos, acciones y actores mediante la desviación intencionada del juicio del lector. Son, claro está, marcas del autor, reveladoras de su voz.

El estudio del nivel simbólico permite, además, comprobar que, efectivamente, la obra de Dostoievski conforma un todo uniforme (por supuesto, tendente hacia una

situacional con el tema de la elección del camino correcto; en el espacial, con las escenas en las plazas, puentes y cruces de caminos.

⁸¹ También le pasará, en parte, con la gramática.

radicalización del mensaje y un perfeccionamiento en la forma evidente desde su condena en Siberia), en que tanto los símbolos, las palabras, los personajes y las formas de argumentación y persuasión guardan unos algoritmos de aparición y coocurrencia prácticamente constantes.

Es por esta razón que mediante el análisis de los símbolos de mayor relevancia en la obra de Dostoievski se podrá dilucidar el significado que estos tenían en la visión del mundo del autor, en su calidad de portadores de una carga de significado concreta, que los hace aparecer de forma totalmente no arbitraria. Se puede afirmar que existe una red de símbolos que permanecerá constante a lo largo de su obra, precisamente porque el mensaje lo pretende transmitir desde una cosmovisión también constante. Este hecho facilita que el repertorio simbólico de Dostoievski pueda ser conocido; sobre todo, gracias a que los símbolos y las redes que estos conforman funcionan según un algoritmo de aparición e incidencia prácticamente fijo.

Por otra parte, conviene tener en cuenta que los fenómenos simbólicos son herramientas de intertextualidad; esto es, refieren a una aparición anterior o posterior del mismo objeto y contexto para poder asociarle un sentido completo al fenómeno en cuestión. La intertextualidad podrá ocurrir bien en el mismo texto o en otra obra del mismo autor, aunque también en otra fuente de referencia o texto precedente o motivador. Esto permite que el grado de coherencia y cohesión no dependa tanto de lo que sucede en las relaciones estáticas textuales (lo escrito), sino en la recuperación o proyección de información que la memoria del lector emprende al encontrar referencias al repertorio compartido. Precisamente por actuar en la memoria del lector tienen asegurado un potencial retórico altísimo, una eficiencia realmente sobresaliente en cuanto al condicionamiento del proceso inferencial.

Desde el punto de vista pragmático, los fenómenos simbólicos actúan como elementos fóricos. En su función polarizadora de segmentos de texto mayores y no solo adyacentes, los fenómenos simbólicos supondrán un mecanismo claro y frecuente para lograr la típica oposición retórica de enunciados y comportamientos de los personajes de Dostoievski, ya que la orientación del texto bajo la influencia de un determinado fenómeno simbólico no siempre apunta en la misma dirección, es decir, no tiene por qué generar las mismas consecuencias. Esta cuestión es fundamental a la hora de tratar de

dar respuesta a por qué la existencia de ciertos factores textuales (personajes, requisitos discursivos no cumplidos, etc.) condiciona la realización o no de acciones, *a priori*, inherentes y propiamente ligadas a un determinado fenómeno simbólico.

Si bien es cierto que la red simbólica que construyó el autor no es fácil de abarcar, también lo es que hay un fenómeno simbólico que, por su relevancia, valencia y capacidad de coaparecer junto a otros símbolos, destaca sobre el resto. Nos referimos al beso, fenómeno simbólico harto recurrente y extremadamente complejo en la obra de Dostoievski. En esta investigación nos valdremos del análisis del beso y de las redes simbólicas que genera para, por un lado, ilustrar los mecanismos de funcionamiento de uno de los elementos que mejor muestra la visión del mundo de Dostoievski y, por otro, demostrar que en la obra literaria de Dostoievski existen elementos totemizados (de ahí que sean elementos de cohesión y coherencia), cuya desambiguación requiere de un análisis de las conexiones intertextuales entre todos los discursos de sus textos.

Con el fin de justificar la hipótesis de que la obra del autor conserva una cohesión incuestionable a lo largo de toda su evolución y que esta es consecuencia de una visión del mundo determinada, se procederá al análisis siguiendo la línea cronológica de su obra. De esta forma, se pondrá de manifiesto que el fenómeno del beso en sus redes simbólicas denota una argumentación prácticamente idéntica en todas sus apariciones, en las que no solo porta un determinado sentido (dependiendo de si actúa como argumento de ratificación o refutatorio), sino que genera una deformación textual similar allá donde aparece.

A este respecto es necesario advertir que adoptaremos la opinión, ampliamente respaldada en la última década, de que la cohesión es una consecuencia del deseo de ser eficientes en la comunicación, de tratar de despertar en el receptor una reacción lo más cercana posible a la esperada (Schiffrin 1987; Portolés Lázaro 1993, 1998; Uribe 2002). En el caso que nos ocupa, la cohesión de las obras de Dostoievski⁸², en parte gracias a las fuerzas tensionales que ejercen los fenómenos simbólicos, responde a un deseo de comunicar un determinado mensaje, que el lector debe entender como tal. La evidente

⁸² Mantenemos la hipótesis de que una obra literaria entraña una situación comunicativa que es fin en sí misma.

preponderancia de uso de ciertos elementos a partir de su condena en Siberia será entendida como resultado de la radicalización del mensaje.

III.2.2. El beso como soporte ficcionalizado de una cosmovisión

El análisis del beso en la obra de Dostoievski, en cuanto fenómeno simbólico, no puede desligarse de la premisa de que se trata de un elemento constituyente de un todo. Aun estando fuertemente influenciado por la religión, así como por otras imágenes de la literatura clásica, el beso en Dostoievski adquiere unas particularidades que, precisamente, nos servirán para llegar a la conclusión primera de que el autor era perfectamente consciente de la importancia de la escena del beso, por lo que no es casual que adquiriera un potencial retórico extremo, una capacidad magnífica de deformación del tejido textual, de cuya alteración surgen numerosas implicaturas, destellos de la voz del autor.

En su función de símbolo, conviene tener presente que el beso es un elemento rutinario. Su significado puede, en muchos casos, no trascender el mero ritual, con unos significados institucionalizados y sobre los que ha ejercido gran influencia la religión, bien mediante la apropiación de símbolos atávicos para construir su propia simbología, bien por los paradigmas interpretativos del beso fijados en los textos sagrados. En este sentido, será de especial importancia para nuestro análisis el punto de inflexión que supone la aparición de Cristo en la concepción del beso. Y no solo nos referimos al ya arquetípico beso de Judas, cuyas consecuencias en la significación del beso serán no menos que capitales, sino también al hecho de que en los textos sagrados la aparición del beso está regida por ciertos principios moralizantes que le transfieren significados y significantes prácticamente unívocos.

Así, Dostoievski, plenamente consciente de la importancia de la escena del beso, construyó toda una red simbólica en torno a ella, convirtiendo al beso en un fenómeno simbólico exageradamente marcado, sintetizador en gran medida de su propia visión del mundo.

La evolución del beso dentro del sistema ideológico-compositivo del autor, diremos, guarda una lógica concreta. En sus primeras novelas, la crítica de los besos falsos no pasa de ser una mera exposición de hechos para que el lector los juzgue. Pero a medida que la necesidad de transformar el mundo se iba haciendo más inmediata en la conciencia del autor, la idea mesiánica se entremezcla con esta necesidad de cambio y los besos se convierten en un campo de batalla contra el individualismo. Para Dostoievski está muy claro que el pueblo ruso salvará al hombre del abismo en que se halla; pero, para tal cometido, debe retomar el buen camino. Se convertirá, hasta cierto punto, en profeta de la degeneración del beso y de la tergiversada palabra de Cristo, que parecía versar a favor del egoísmo y del *yo rey*. No obstante, desde sus primeros textos, el escritor inscribe el beso en un contexto de elementos simbólicos, del cual, podemos ya advertir, no escapará. La significación primera del beso en la obra de Dostoievski será prácticamente la misma que en su etapa final. Podríamos decir que tan solo cambiará la forma de tratar el problema: aquello que trataba de mostrar una revelación se convierte en una denuncia de la evidencia.

En sus primeras obras, parece insistir en la ridiculización del beso de sumisión, del beso *romántico*, condescendiente; esto es, precisamente de los besos que establecen de manera más clara una diferencia de posición entre el que besa y el que es besado. Esta desigualdad será criticada por Dostoievski, en un principio, mediante la exageración (carnavalización o patetismo) de este tipo de actos. Pero a medida que avanza su obra en el tiempo, esta crítica irá tornándose bastante más severa, hasta el punto de llegar a dar, por ejemplo, una explicación de por qué el beso en la mano de la mujer es una *trampa* que usa el hombre para subordinarla [6; 284] o, como veremos más adelante, llegando a mostrar abiertamente, mediante procedimientos retóricos muy concretos, que tales besos son necesariamente negativos.

Si bien parece que se ha alcanzado consenso dentro de la crítica dostoievskiana y es aceptado que con *Memorias del subsuelo* se produce un punto de inflexión en su obra⁸³, en lo que respecta al beso, debemos decir que no está tan claro o, al menos, nos permitiremos suponer que, más bien, se trata de un esclarecimiento de lo ya presentado.

⁸³ Como se ha dejado entrever, aceptamos que el período de trabajos forzados provocó una *revolución* ideológica en Dostoievski.

Esta idea nos lleva a afirmar que la evolución ideológica de Dostoievski (o, como él mismo decía, el *fortalecimiento del sentimiento religioso*) no lo obligó a romper con todos sus esquemas simbólicos, sino que tendió a realizar una adaptación de ellos a la nueva intencionalidad, al nuevo mensaje⁸⁴. Es como si el repertorio de símbolos permaneciera siendo el mismo, pero aumentara la densidad de cada uno de ellos, con lo que comienzan a producir una deformación mayor en el tejido textual en que actúan.

No obstante, conviene señalar que la simbología del beso debe estudiarse desde una perspectiva que asuma ciertas premisas, que, en gran medida, pueden explicar por qué Dostoievski elige la escena del beso como cauce para ficcionalizar su posición: el beso pertenece a la simbología de la boca y, en general, del rostro, de cuya importancia en la literatura del autor se ha dado fe en numerosas investigaciones. Téngase en cuenta que casi todos los elementos del rostro son, precisamente, portadores de los sentidos y, por tanto, superficies textuales a través de las que el lector podrá adentrarse en el mundo ficcionalizado⁸⁵. Si bien la simbología del rostro es, casi siempre, reveladora, el beso y la sonrisa se alzarán como los fenómenos más representativos de la simbología de la boca⁸⁶, teniendo ambos una función prácticamente idéntica: imprimir la mueca de Cristo en el gesto normalmente confuso del personaje.

El beso de Cristo es eminentemente teórico y, por tanto, abstracto. Su sonrisa, sencillamente inexistente. Dostoievski comprendió que eran estos dos elementos fundamentales dentro de la Cristología y así quedó reflejado en sus textos. La constante risa-sonrisa de Ivan Karamazov, el beso entre los dos Golyadkin en *El doble*, el beso que rechaza Ivan de su padre, el que Aliosha no se atreve a dar a Zosima, el beso sin perdón, el beso sin amor, todo esto conforma la denuncia que realiza el autor de la hipocresía del beso y de la sonrisa, de su nueva naturaleza intencionada y de las

⁸⁴ Nos acercamos, por tanto, a la solución que aporta Skaftymov al problema de la evolución ideológica de Dostoievski.

⁸⁵ En particular, el beso será un portador alegórico del tacto, sentido harto importante en toda la obra del escritor ruso, pues representa el contacto con lo real. Recuérdese el miedo y, al fin, la incapacidad de Raskolnikov de tocar con el dedo el cadáver de la vieja asesinada, muy acorde con la reacción de Aliosha ante el cadáver de Zosima en *Los hermanos Karamazov*.

⁸⁶ También es interesante el análisis del mordisco en la obra de Dostoievski (Barros, 2007, 2009). La correlación beso-mordisco se puede observar en los siguientes versos del *Jadzhi Adrek* de Lermontov: *И за руку схватила / Его проворно и... и укусила, / Хоть это был скорее поцелуй.*

pretensiones impías que esconden. En otras palabras, Dostoievski muestra la representación simbólico-literaria del beso de Judas, la traición de la función primordial del beso y de la sonrisa.

Ahora bien, para el tema que tratamos interesa el hecho de que la finalidad última del beso está representada por su función de elemento necesario (aunque no suficiente) para la consecución de la felicidad universal. La lucha contra el egoísmo, egotismo y altruismo racional constituye el primer paso exigido para tal fin. La dicha no debe ser nunca personal, sobre todo si serlo supone que otros no lo sean⁸⁷. Esto se advertirá ya en sus primeros textos. En *Noches blancas*, Nastenka besa al soñador precisamente cuando ha encontrado al *otro*, cuando, a pesar de todo, decide volver a los brazos de aquel que tanto la hizo sufrir.

Es muy relevante este episodio, ya que la deformación textual que genera el beso se ve acompañada de una serie de contorsiones lingüísticas singulares (ella, una vez que ya había corrido a los brazos de *él*, inmediatamente *vuelve* junto al soñador y lo besa ardientemente *sin decir nada*, que introducen tres de los elementos de fuerza argumentativa más característicos de Dostoievski y que, en un gran número de ocasiones, serán coocurrentes a la escena del beso: el movimiento, las acciones retornadas y el silencio. Recordemos que estamos hablando de una novela del año 1848, es decir, de una diferencia de más de treinta años con respecto a *Los hermanos Karamazov*⁸⁸, en que volveremos a encontrar susodichas colocaciones.

Efectivamente, no es hasta *Memorias del subsuelo* cuando podemos encontrar una radicalización de la significación del beso: la crítica al beso patético del romántico, que besaba los pies del ser amado para apearlo por un momento de sus dominios etéreos, la ridiculización del beso (quizá heredada de Gogol) que se concede como muestra de subordinación tras aceptar la deuda moral que supone siempre el ser ayudado o, en

⁸⁷ En este particular, se puede ver la enorme huella que dejó en Dostoievski la decisión de Tatiana de no construir su felicidad sobre la desdicha ajena en *Eugenio Oneguín* de A.S. Pushkin.

⁸⁸ Explicaremos, más adelante y con más detalle, el porqué de estos recursos, pues, por ahora, solo interesa advertir que la contextualización del beso en *Noches Blancas* es muy parecida a la de textos posteriores, así como que la relevancia del beso es algo innegable, puesto que desde su primera novela no hay un solo beso en toda la obra de Dostoievski que no trascienda los límites semánticos habituales.

general, la crítica al beso como huella o estigma será harto frecuente en la obra temprana de Dostoievski.

De ahí que, desde los primeros escritos, aparezca asociado al beso el perdón⁸⁹, como consecuencia de ese algo que el perdón cristiano compromete a hacer para poder ser perdonado. Así, el perdón moral requiere de un perdón, por así decirlo, que debe imprimir su huella en el individuo para que no olvide que fue perdonado. De esta manera, el beso como gesto del perdón pretende dejar huella, establecer una marca que ha de ser recordada. Veremos más adelante que Dostoievski también se opone a cualquier conceptualización del beso como apelación al recuerdo, a cierta deuda.

Desde *Pobres gentes* el perdón se asocia al beso, pero la convergencia de esos fenómenos simbólicos produce la irrupción de otro de los elementos que acompañan al beso con asiduidad: la señal de la cruz. La regresión hacia el Cristianismo no es ni mucho menos casual, puesto que, como ya advertimos anteriormente, Dostoievski parte del beso de Cristo, del beso primordial (a la vez trascendente e inmanente), despojado de los males contraídos por su existencia en la tierra, por haberse contagiado del mal de lo terrenal: el egoísmo. Así, pues, la asociación beso-perdón / beso-señal de la cruz estará presente en la mayoría de sus textos en tanto que red simbólica que polariza los enunciados que circunscriben la acción de besar y a los actores que besan y son besados:

(108) поцеловал меня, перекрестил и просил, чтоб я была веселее [Ф. М. Достоевский. Неточка Незванова (1849)]

(109) наклонилась над ним, перекрестила, поцеловала его и машинально вышла из комнаты [Ф. М. Достоевский. Дядюшкин сон (1859)]

(110) [Варвара Петровна] поцеловала ее [Лизу], взяла за руки, отдалила немного от себя, с чувством на нее посмотрела, потом перекрестила и опять поцеловала ее. [Ф. М. Достоевский. Бесы (1871-1872)]

(111) Обними меня поскорей, поцелуй, перекрести меня [Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (1880)]

⁸⁹ En este sentido, podemos decir que el beso de Nastenka anteriormente citado también pretende lograr el perdón, ya que ella ha comprendido el daño que hará su decisión (traición, al fin y al cabo, aunque previsible). El mismo motivo lo podemos encontrar en obras como *Netochka Nezvanova*.

(112) окрести его, благослови его, поцелуй его [Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (1880)]

Sin embargo, mientras que en las primeras obras estas asociaciones se presentan, *a priori*, como ligaduras neutrales, en las novelas escritas tras su condena en Siberia, adquieren una clara significación negativa: ni el perdón ni la señal de la cruz que pretende expiar o perdonar mejorarán el mundo y, puesto que Dostoievski ya ha comprendido que es necesaria la transformación del mundo (entiéndase, reformulación del Cristo del Catolicismo), son ambas acciones, por naturaleza, nocivas, contradictorias al amor al prójimo de los Evangelios, obstáculos, al fin y al cabo, para la felicidad universal, que no viene a ser más que el amor que no se puede ni dar ni rechazar.

La repetición del motivo del beso adquiere, paulatinamente, una mayor importancia, hasta llegar a *Memorias del subsuelo*, en que el beso aparece, por primera vez de forma explícita, como un gesto negativo. Más concretamente, como representante del egocentrismo, del ideal de grandeza de un *yo* que se alza sobre el resto de personas que, sumisos todos, deben besar al nuevo profeta para conseguir ser perdonados. Un perdón que implica la existencia de justicieros.

Por una parte, el que es besado busca el beso que le confirma su soberanía y, por otra, acepta la existencia de un juez que pueda concederle la amnistía. No hay, por tanto, contenido positivo alguno en este beso. Se obvia el papel redentor del beso y sienta precedente de la crítica endurecida que realizará Dostoievski sobre este tipo de actos. Como consecuencia, sale a la luz la hipocresía del beso, la posibilidad del beso fingido, y se empiezan a romper los lazos idílicos de las relaciones beso-perdón, beso-cruz, beso-amor.

A partir de este momento, la simbología del beso dará un vuelco en cuanto a su trascendencia, ya que pasará a constituir uno de los momentos álgidos de prácticamente todas las novelas del gran escritor. Y es que el beso se empieza a desarrollar, dentro de las asociaciones anteriormente comentadas, en una suerte de red de fenómenos simbólicos que configura las tríadas básicas de la escena del beso en adelante: confesión-beso-perdón, culpa-arrepentimiento-misericordia.

Llegamos a *Crimen y castigo* y nos encontramos con un beso fundamental para comprender hasta qué punto está cohesionado el discurso de Dostoievski. Nos referimos al beso de Polenka a Raskolnikov, que no es sino antesala del beso de Sonia a Raskolnikov:

(113) Вместо ответа он увидел приближающееся к нему личико девочки и пухленькие губки, наивно протянувшиеся поцеловать его. Вдруг тоненькие, как спички, руки ее обхватили его крепко-крепко, голова склонилась к его плечу, и девочка тихо заплакала, прижимаясь лицом к нему всё крепче и крепче. [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

En este caso, debemos, ante todo, tener en cuenta que Polenka es la hermana de Sonia y que tiene diez años. Dostoievski introduce en la situación otro de los pilares de su concepción del mundo: el universo infantil. Este beso no habría tenido tanta trascendencia (da fe de ello el hecho de que el propio Raskolnikov, más tarde, confirme la importancia que, para él, tuvo esta escena) si no hubiese estado protagonizado por un niño. Lo infantil, para Dostoievski, representa la inocencia de aquellos que aún no se han mancillado con el pecado, que no mordieron la manzana⁹⁰. Jugarán todos sus personajes infantiles un papel fundamental en sus textos y, en su función retórica dentro de los mecanismos de negociación del significado, supondrán una fuente inagotable de recursos, ya que, tras esos cándidos niños, yacerán los más contundentes argumentos del autor. El universo infantil es, quizá, el mayor acercamiento al mundo immaculado de Cristo:

(114) Да неужто ты никогда меня не поцелуешь задушевно, по-детски, как сын отца? – проговорил он [Версильев] мне [Аркадию] с странною дрожью в голосе. Я горячо поцеловал его. [Ф. М. Достоевский. Подросток (1875)]

El beso de Polenka, por lo dicho, está exento de pecado; totalmente al contrario que Raskolnikov. La bondad de la niña contrasta con el mundo adulto, en que esta bondad se convertirá en indulgencia. El beso trastoca a Raskolnikov precisamente por eso: ¿cómo una persona inocente puede besar a alguien *tan culpable* como él? La respuesta

⁹⁰ Para una profundización en la importancia del mundo infantil en Dostoievski, remitimos a Rowe (1968) y Михнюкевич (1994).

está clara: solo el pecado que imprime la tierra sobre el ser humano (quien, a su vez, llevó el pecado a la tierra) necesita de la existencia de jueces⁹¹. Y esta justicia no es la que busca Dostoievski. Este propugnará la inocencia e imparcialidad de este beso como cualidad necesaria para que el beso sea sincero. Raskolnikov espera con pavor al juez porque se siente culpable y, sin embargo, se encuentra con un beso.

Interesante será, en esta misma línea, apuntar las posibles semejanzas entre esta *aparición* de Polenka y el encuentro del protagonista del relato *Sueño de un hombre ridículo* con la niña que acude a él para pedirle ayuda. En ambos casos, estas niñas suponen un giro radical en la evolución psicológica del personaje y, si nos permitimos llegar un poco más lejos, se puede decir que, en realidad, Dostoievski plantea en estas escenas la adecuada contextualización del beso. Podríamos afirmar que el beso verdadero, según Dostoievski, solo es posible en la infancia⁹², lo cual vendría a significar que es necesario volver a los primeros estadios del hombre en su contacto con la tierra para erradicar el beso ultrajado⁹³.

Más tarde, Sonia besará a Raskolnikov justamente después de que este le haga su confesión⁹⁴. A Raskolnikov, como en el beso de Polenka, le resultará extraña esta reacción de Sonia, pues él, culpable (aunque se esfuerce en no reconocerse como tal), no merecedor del perdón, debe ser castigado. La función de este beso es la misma que la del de Polenka, con la particularidad de que ya no es un personaje infantil quien besa, sino una persona que pertenece al mundo de los adultos. Pero conviene mencionar que Sonia es el ideal del pueblo, es la representación, que no idealización, de la verdad popular y, por tanto, si bien no libre de pecado, debemos aceptar que, moralmente, se aproxima mucho al concepto de felicidad universal que defiende Dostoievski⁹⁵. Prueba de ello es este beso, transcripción del *amarás al hombre incluso en su pecado*. Sonia no oye la respuesta de Raskolnikov⁹⁶, lo besa y le manda besar la tierra que ha mancillado

⁹¹ Recuérdese el monumental discurso de Ivan Karamazov sobre los jueces en *Los hermanos Karamazov*.

⁹² Como argumentaremos más adelante, el beso en la etapa infantil es menos selectivo, más inocente y está mucho más desarraigado del yo.

⁹³ Esta reconciliación del beso con la tierra será muy representativa. *Cfr.* [6; 322] y [14; 291-292].

⁹⁴ Recuérdese la tríada confesión-beso-perdón.

⁹⁵ Un ideal que estaba estrechamente ligado al sacrificio.

⁹⁶ El silencio característico de la escena del beso se transforma en “sin haber oído sus advertencias”.

para rogar el perdón de Dios y del pueblo. Más adelante, Raskolnikov recuerda estas palabras de Sonia, se arrodilla y *besa la sucia tierra* [6; 405].

En todas las novelas posteriores, seguirá quedando patente la pretendida ruptura con todas las asociaciones tradicionales del beso (es decir, aprehendidas por el hombre ya en pecado). En *El idiota*, por ejemplo, el beso se desliga de las pretensiones del amor enamorado para identificarse con la conmiseración [8; 60].

Es esta obra, precisamente, una de las que más referencias incluye al beso, cosa que no es de extrañar si consideramos que se trata de una novela sobre la perfección moral y que, por tanto, el beso debe aparecer como símbolo elemental de la supuesta identificación Myshkin-Cristo.

En *Los demonios* se repetirá la escena del beso en diversas ocasiones, siendo harto significativo, para incidir en lo ya expuesto aquí, el beso de Nicolás a su madre⁹⁷ [10; 40], ya que, nuevamente, aparece acompañado del silencio, de la expresión *sin haberle respondido nada*.

Esta red de fenómenos simbólicos que ya se advierte con la conjunción del silencio y el beso se verá completada por una tríada simbólica esencial que alcanzará su máxima presencia en *Los hermanos Karamazov*: sonrisa-silencio-beso.

El beso es portador de una trascendencia palmaria que se logra, en la mayoría de los casos, por la unión (a veces, solapamiento) de una simbología propia con otra adoptada y asimilada de la tradición cristiana, el folclore⁹⁸, y la literatura clásica⁹⁹.

La misma escena del beso que ya encontrábamos en sus primeras obras se repetirá en las últimas, aunque es cierto que en la última etapa portará unas connotaciones bastante más definidas y claras. La contextualización del beso será semejante (por las asociaciones lingüísticas, temáticas, situacionales, etc.), pero el mensaje se irá

⁹⁷ El tema del beso a la madre supone una representación antropomorfa del beso a la tierra. Recuérdense, en este sentido, los besos de Raskolnikov a su madre o el beso a la figura paterna en *Los hermanos Karamazov*.

⁹⁸ Cabe mencionar la relación del beso con el número tres en [14; 138, 139, 198], [10; 41], etc.

⁹⁹ Se puede destacar el papel del beso en Balzac (concretamente, en *Eugenia Grandet*), Goethe (*Fausto*) y Cervantes (*El Quijote*), autores que Dostoievski conocía a la perfección.

esclareciendo a medida que se produzca la síntesis ideológica del autor, hecho que, según se suele admitir, tiene lugar en *Los hermanos Karamazov*.

En la última novela (incompleta) de Dostoievski podemos encontrar suficientes referencias al beso como para estar seguros de que nuestras hipótesis se formularon correctamente. Todos los besos vienen a concretar lo comunicado por los besos anteriores a esta obra. El beso como señal de gratitud se repite en múltiples ocasiones, convirtiéndose, en la mayoría de los casos, en veneración, en sumisión voluntaria por sentirse en deuda con el bienhechor. Se ahondará, por otra parte, en la ya citada subordinación inherente al beso en la mano, como siempre desde una perspectiva crítica, tanto más acerada cuanto más superficiales sean los besos. Una superficialidad esta que pretende siempre aparentar y que, en determinado momento, irremediamente debe volverse en contra del que aspiraba a demostrar algo. Es la ruptura con el significado de sumisión casi intrínseco a este tipo de besos: nadie debe someterse a nadie, porque, como comentará Dostoievski en diversas ocasiones, todos somos igualmente culpables *ante todos y por todo*¹⁰⁰.

También se hará añicos la asociación beso-perdón en esta obra, así como se planteará la posibilidad de rechazar los besos. Ejemplos de lo dicho son la escena en que Grushenka se niega a besar la mano de Katerina Ivanovna, el beso sin haber pedido perdón de Mitia o el momento en que Ivan rechaza el beso de su padre. Pero, además, el beso que redime del *abismo-por-venir*, el beso en la tierra, el de la víctima a su verdugo, los besos que no se dan, los que se deben dar *más adelante*, el beso como prefacio al patíbulo, el beso redentor, enamorado, traicionero, el que sirve de expiación... Y todos ellos serán no más que argumentos, desde el punto de vista retórico, para el nacimiento del beso universal.

“Un beso en los labios y una puñalada en el corazón” [14; 83]. Dostoievski toma la cita de un pasaje de *Los bandidos* de Schiller para resaltar la referencia manifiesta al beso de Judas y que tiene su antecedente en la obra de Dostoievski en el beso entre los dos Golyadkin en la novela *El doble*.

¹⁰⁰ Este argumento resuena en la voz de algunos de sus personajes y, de forma muy clara, en Sonia de *Crimen y castigo*.

La imagen del beso en la última obra de Dostoievski va más allá: se manifiesta, incuestionablemente, como algo trascendente.

III.2.3. La escena del beso como parábola de la palabra de Cristo

No me ames a mí, ama lo mío, dirá Dostoievski en su *Diario de un escritor* de 1877 a propósito del amor al pueblo¹⁰¹. En este leve ruego se encierra uno de los pilares de su concepción del mundo: la inconveniencia de la identificación del *yo* con algo concreto.

Esta aseveración nos remite, dentro de la concepción del mundo del autor, a la relación del beso como señal de amor con las enseñanzas de Cristo. Resulta evidente que el motivo del beso en Dostoievski está obligatoriamente ligado a la religión cristiana. No extrañará, entonces, que los besos que más se repitan en su obra sean los besos, por así nombrarlos, típicos del Cristianismo. Nos referimos a los besos en la mano, en la frente, en los pies e, incluso, en el hombro [2; 2126], [14; 160]. Todas estas referencias le sirven a Dostoievski para contextualizar mejor la cristianización (desde la Ortodoxia) del beso, el renacer cristiano del beso contemporáneo. No será tarea fácil y le costará enfrentarse al propio Cristianismo: por una parte, para demostrar la supremacía e irrenunciable fidelidad de la Ortodoxia frente al Catolicismo y, por otra, para intentar hacer realizable la doctrina de Cristo.

El beso es representante del amor y, para Dostoievski, el auténtico redentor. Por tanto, debe ser un medio que conduzca al individuo en comunidad¹⁰² hacia el fin pretendido y deseado: la universal armonía, que es sinónimo, al fin y al cabo, de amar a Dios. Y, puesto que Dostoievski no aceptará el fin como justificación o atenuante de los medios, el beso debe corresponder siempre con la pulcritud de la tarea a realizar: la salvación del hombre a través del hombre.

¹⁰¹ Diciembre de 1877, cap.2, II, “Pushkin, Lermontov y Nekrasov”.

¹⁰² Recuérdense la importancia de la idea de la comunión (*соборность*) en la visión del mundo de Dostoievski.

Sin embargo, siente el autor que el beso del hombre se ha ido desvinculando del beso universal de Cristo para focalizarse siempre en un problema de elección: cuando se besa, se elige a la persona que es besada. El beso aparece, pues, como acción premeditada, intencionada.

La elección implica selección previa y preferencia o, lo que viene a ser lo mismo, deseo y/o intención. La intencionalidad del beso es, simultáneamente, causa y efecto. Así que no le resultará fácil al escritor deshacerse de ella. Tan solo la podrá abatir mediante una crítica igualmente polivalente. La tendencia hacia la creación de significados antitéticos de los fenómenos simbólicos será uno de los estandartes del modelo compositivo dostoievskiano.

El amor en Dostoievski no está enamorado, pues sería nocivo por definición; sobre todo, dirá el autor, tras haberle colocado en Europa la máscara de la falsedad. El beso al que se enfrenta es un beso equivocado, confundido por el hombre. Por esta razón, en su obra, casi todos los besos son negativos. Desde *Pobres gentes* comienzan a identificarse con conductas falsas, hipócritas o histriónicas. La idealización del beso de sumisión (con claro antepasado cristiano y romántico) está ya presente en su primera novela y el lector no puede más que interpretarla como algo dañino. Pero como ya advertimos, el fortalecimiento de su fe le hizo avanzar desde una crítica encubierta hasta llegar a una actitud clara frente al ultraje del *beso con amor*, único beso capaz de conseguir la unidad fraterna.

De igual forma, el beso como consecuencia de cualquier aspiración (sometimiento, agradecimiento, perversidad, autoafirmación, etc.) es, *a priori*, consecuencia y, por lo tanto, algo inaceptable si se pretende conservar la *imagen de Cristo en todo su esplendor y autenticidad*. Pero el simple hecho de elegir el beso como culminación de un sentimiento es ya incongruente con esta idea, independientemente de la bondad de susodicho sentimiento.

El problema de la elección se verá acentuado entre los amantes. La aparición de este tipo de besos será escasa en toda la obra de Dostoievski. El beso prototípico de los amantes, ese beso en y con que se unen las pasiones desbordadas de dos seres autosuficientes, sencillamente no aparece; tan solo se pueden atisbar algunas variaciones de ese tipo de besos, pero cargados de tal significación que prácticamente se

convierten en mera frivolidad¹⁰³: no son reflejo del amor cristiano, sino de un batiburrillo intencional recubierto de emociones. Los amantes, diría el autor, se besan *a la europea*. Mas Dostoievski quiere huir de París, la ciudad del amor enamorado por antonomasia, para consolidar en Rusia los cimientos de la resurrección del hombre, de la resurrección del verbo amar.

Con el beso intentará resolver esta cuestión. En cierta medida, lo logrará. En un proceder muy acorde con su sistema de argumentación, Dostoievski muestra en los besos lo que no debe ser y no aparece lo que debe ser. Lo positivo nace de la comprensión de lo negativo¹⁰⁴. El beso enamorado será tan tergiversador como el beso de compasión, el misericordioso, el de perdón, ya que todos ellos pretenden algo desde su nacimiento. Estos besos los encontraremos con considerable frecuencia, nos iremos impregnando de ellos a lo largo de sus obras, pero siempre arrastrando tras de sí un halo enrarecido que incita a pensar en el trasfondo realmente ambiguo de dicha escena: ¿es positivo lo que, en principio, debería serlo? Y lo negativo, ¿es realmente negativo? En el caso del beso, y podremos después extrapolar esta respuesta al resto de elementos de fuerza argumentativa, será que todo es negativo porque Dostoievski aspira a que todo sea positivo y no puede implantar *lo correcto* sobre la tambaleante verdad del mundo contemporáneo. Ningún beso en toda la obra de Dostoievski está exento de función refutatoria.

La corrección del beso que procura desde su primer libro le obliga a desprenderse de cualquier tipo de beso domeñado por el hombre. Tal era la función de las ya citadas rupturas con las *asociaciones clásicas*: beso-perdón, beso-cruz, etc. Este no podrá ser símbolo del amor hasta que el amor no sea redefinido según su prístina enunciación. Siendo tan solo recuperado con el beso de Cristo y, más tarde, con el de Aliosha a Ivan, en que se propugna su posible terrenidad, la forma en que debe ser posible y real.

Cristo no elige al Inquisidor para darle el beso. De hecho, Cristo es prendido para hablar con el Inquisidor; digamos, es obligado a estar allí. Del texto se deduce que Cristo lo besa porque así lo siente, porque ansía la salvación universal, porque salvándolo a él se

¹⁰³ Una frivolidad que contrasta con el grado de trascendencia del beso en: «*Потом еще, пожалуй, содрогнется, когда вспомнит, что я теперь ее обнимал, скажет, что я украл ее поцелуй!*».

¹⁰⁴ La existencia de lo negativo revela la carencia de lo positivo.

salva a sí mismo, y viceversa. El Inquisidor lo comprende todo en ese instante. El lector también. Dostoievski lanza uno de los mensajes más claros de toda su obra: ama al prójimo incluso en su pecado. Con eso elimina de raíz todos los jueces y justicieros dueños de un *yo* alimentado a costa de otros, a la vez que aniquila el problema de la elección, un problema tan cristiano como folclórico y, por tanto, tan arraigado a la vida popular. El beso de Cristo es un beso embrionario de la perfección cristiana. Un embrión que, *como el grano caído en tierra*, deja su fruto en la escena del beso de Aliosha a Ivan.

El *súmmum* de la traición al beso *dicho* por Cristo lo representará la posibilidad de que existan besos sin amor (entiéndase, desprovistos de sentimiento positivo alguno). Serán estos besos propios de los personajes adultos, ya en pecado, insaciables de fruta edénica. Personajes negativos que besan siguiendo la estela de Judas, con cuyo beso se desvirtuaron todos los labios. Y es por esto que, como indicamos, Dostoievski intentará recuperar la dignidad del beso con la ayuda del mundo infantil. Los niños no se han contagiado de pecado. El mundo infantil está lejos aún del egoísmo, del raciocinio que gobierna la intencionalidad. Así, pues, serán los besos del mundo infantil la aproximación más precisa al beso del amor humilde, sincero, de Cristo.

El regreso hacia la niñez que propone el autor se basa en que, para él, es la única forma posible de recuperar la palabra extraviada. El pueblo como concepto debe su existencia a la Ortodoxia y, por tanto, en ella ha de buscar su razón de ser. La unificación, la comunión fraterna debe producirse de acuerdo a esta, porque, a fin de cuentas, la Ortodoxia es la salvación del mundo, es la encargada de proporcionar la única felicidad posible: la felicidad universal. El amor al prójimo será no más que amor al pueblo como concepto y, consecuentemente, abstracción pura, solventada por el escritor con la figura de Cristo llevado a la tierra, al que hay que amar para poder decir amor sin que implique mancilla.

Sin embargo, Dostoievski comprende perfectamente que no puede desvincular a Cristo de su genealogía; esto es, Cristo nunca podrá dejar de ser *Él*. Su beso, por tanto, será solo suyo. Pero he aquí que encontramos en la escena de su beso al Inquisidor una deformación del espacio textual con la que Dostoievski es capaz de paliar la univocidad del beso de Cristo. La equiparación de planos en la escena del beso al Gran Inquisidor

es una forma, no obstante, de igualar, dentro de lo posible, a Cristo con uno de los seres más reprobables y, en principio, más antagonicos a él¹⁰⁵. Se trata de un juego de extremos: si yo me reconcilio con mi contrario, me reconcilio con todo lo que él representa; esto es, con todo lo que es mi contrario. Estamos ante la misma dicotomía que representábamos con la cita que encabeza el capítulo: *yo-lo mío*¹⁰⁶. En realidad, se trata de una extrapolación del *yo*, que ha de abarcar lo que yo represento, que debe englobar el *yo* más *lo mío*, así como *el otro* debe abarcar *lo del otro*. El beso de Cristo afecta a todos. La equiparación de planos sirve, pues, para universalizar esta unión fraternal en el beso.

Dostoievski parte de la idea de que el hombre no puede amar al prójimo como a sí mismo (en la tierra) y que la única forma de paliar esta carencia es la anulación del *yo*. Pretende, así, lograr la ruptura de las ligaduras intencionales a él unidas en tanto que individuo aislado. *Lo mío* representa ya una síntesis, un conjunto, y viene a salvaguardar el *suicidio total* del individuo por medio del aislamiento, que tanto preocupaba al autor ruso. Ha de consumarse la anulación del *yo*, como consecuencia lógica de su propio desarrollo, por todo y por todos¹⁰⁷. El beso tiene que suceder entre *lo mío* y *lo del otro*.

No debe el beso buscarse a sí mismo en el otro: debe no buscar recompensa, huir de la satisfacción de satisfacer, de la autoafirmación del *yo*. En este sentido, podemos apuntar a modo de ejemplo la separación de Makar y Varenka en *Pobres gentes*, en que queda clara la supremacía del sufrimiento en Makar no tanto por la separación en sí, sino porque siente que se queda solo ante el mundo injusto, que pierde el único eslabón que lo unía con la vida. Makar le reprochará a ella que, a pesar de llorar, se marcha, algo que parecerá no poder comprender nunca. Makar ama lo que él es porque existe Varenka. Su felicidad se construye sobre ella, así que sus besos, se confirma, estaban orientados hacia sí mismo.

¹⁰⁵ Deducimos esta equiparación de planos de la descripción de las miradas y de la ausencia de movimientos entre diferentes planos que suelen acontecer entre los que se besan en la obra de Dostoievski.

¹⁰⁶ Consecuencia de la enorme deformación textual que genera la polivalencia.

¹⁰⁷ Adviértase que, incluso desde una perspectiva puramente lingüística, la neutralidad de *lo mío* genera una abstracción que aniquila la concreción del pronombre personal.

De igual manera, el beso ya analizado de Nastenka en *Noches Blancas* supone la misma huella. Ella besa para que el soñador no olvide. Lo que *a priori* podría tratarse de una muestra de aprecio o amor, se transforma en un estigma inolvidable. Es la función de estigma del beso. Una función, para Dostoievski, totalmente depravada. El hecho de querer dejar huella está muy cerca del ansiar el aplauso: es pretender someter al otro, provocar una respuesta acorde con los propios deseos. Cualquier huella que pretenda dejar el beso es contraproducente, es un acto de subordinación: usar la otredad como espejo adiestrado. Y esta función es, quizá, la más frecuente en las escenas del beso en la obra de Dostoievski. Son, precisamente, los besos robados de los que hablaba Raskolnikov. En el beso, pues, se debatirá entre la exclusividad del *otro* que es elegido y la intencionalidad del *yo* que elige.

III.2.4. El beso de Cristo y su repercusión en la tierra

Cristo calla y besa en los labios al Inquisidor. Pero el lector ya sabe que Cristo no va a pronunciar palabra, porque así lo advierte Dostoievski por boca de Ivan al comenzar el poema. El texto podría hacer pensar que es, precisamente, el Gran Inquisidor quien hace callar al Prisionero (*No contestes, calla* [14; 294]), pero queda bien claro en la escena del beso que es el Inquisidor quien ansía la respuesta de Cristo (*Su silencio le apesadumbraba* [15; 309]).

El silencio de Cristo tiene, además de la fuerza retórica que suele portar en el discurso dostoievskiano, la función fundamental de acentuar el beso como respuesta; esto es, el hecho de que Cristo no interrumpa al Inquisidor, que no intervenga en la conversación, que escuche como si *no quisiera replicar nada* hace que el beso adquiera la importancia de todas las palabras que podría haberse dicho. La trascendencia del beso alcanza aquí su apogeo.

La justificación de la respuesta callada de Cristo puede tener su origen en el hecho de que el poema del Gran Inquisidor está dirigido a un oyente¹⁰⁸ y que todo está

¹⁰⁸ Es un poema compuesto (que no escrito)¹⁰⁸ por Ivan Karamazov. En este punto es esencial la distinción semántica del verbo elegido por Dostoievski, componer (*сочинить*), con respecto al verbo

perfectamente dispuesto para indicar una dirección inferencial más o menos determinada, más o menos acorde con la intencionalidad de Dostoievski. Mediante un somero análisis del texto fácilmente se advierte que se conserva el anonimato de ambos protagonistas. A Cristo lo reconocemos en las palabras *preso* y *Él*, mientras que el Inquisidor pasa a ser *el viejo* con sus *nonagenarios labios*¹⁰⁹. De esta forma, el beso es, por así decirlo, la representación anónima de dos seres que se besan: uno besa y otro es besado. Dostoievski pretende huir de lo concreto, de la elección, a través de un anonimato generalizador: el beso de Cristo al Inquisidor es un ejemplo a seguir, una escena en que cada uno de nosotros puede y debe imprimir su nombre. Se subraya, pues, la naturaleza retórica del beso en tanto que apela, que intenta ser persuasivo. Lo importante no es que el que besa sea Cristo, sino que su beso es puro, el beso primero desprovisto de maldad, el beso de amor, el beso al prójimo por ser prójimo; mientras que el Inquisidor representa la antítesis de la doctrina cristiana de este Cristo que tiene ante sí, siendo, por tanto, el prójimo más alejado ideológicamente.

Y es que es sumamente notable, en este momento, recordar un planteamiento que el propio Ivan Karamazov hacía: solo en la distancia se podría amar al prójimo. Por supuesto, Dostoievski rebate esta idea, pero, como casi siempre, lo hace sin que su voz se convierta en un discurso de réplica. Lo hará dejando que Ivan componga *ese* poema en que él mismo se contradice. En *su obra* Cristo desciende a la tierra y besa al Inquisidor. El beso al prójimo aparentemente más irreconciliable, más alejado ideológicamente, se produce a corta distancia, lo cual entra en contradicción con la tesis de Ivan. Finalmente resulta que también *compone* una respuesta de Cristo con que se contradice a él mismo. Este hecho es, si cabe, más curioso si observamos que Ivan comienza a narrar el final del poema (en donde aparece la escena del beso) afirmando que precisamente así es como quería acabarlo.

escribir, puesto que la referencia a la ficción es indudable en el primero, mientras que en el segundo verbo no tiene por qué darse. Vemos, además, el recurso característico en Dostoievski de convertir a sus personajes en literatos y/o lectores.

¹⁰⁹ La impersonalidad de la acción es un mecanismo que corresponde al sistema de generalización tan frecuente en Dostoievski y que, mediante una técnica retórica muy concreta, pasa a ser una piedra angular dentro de la composición de los textos de este autor.

Siguiendo en esta línea, podemos sacar a colación el hecho de que Dostoievski pretende en este pasaje lograr la equiparación de planos, algo especialmente singular si analizamos todos los besos que se dan en sus obras: la gran mayoría de ellos se produce en planos diferentes; esto es, alguien se levanta o se inclina para besar al otro. En definitiva, el beso parece formar parte de un movimiento que sitúa al que besa en un plano diferente del que es besado. A este respecto, es importante señalar que tanto en las obras del escritor ruso como en los textos sagrados (y no es una coincidencia fortuita), el beso y la acción de besar forman parte de una sucesión de acciones, es decir, preceden o siguen a una acción que determinará el grado de trascendencia del beso. Como decimos, ya en los textos sagrados, quizá para evitar la exhortación carnal, se planteaba el beso como acción acompañante o acompañada. Pero he aquí que, en este caso, Dostoievski busca la equiparación de planos, con lo que queda al descubierto una de las funciones definitivas del beso en la obra de este autor: la función conclusiva, la función de telón (escondida, a veces, tras la función incoativa solo aparente). Estando en un mismo plano, la respuesta del *Preso* hace callar por completo al *Viejo*, puesto que este esperaba luchar contra alguien apeado de los Cielos. Pero resulta que aquel viene a decirle, sin palabras, que son iguales, que todos somos iguales o debemos ser iguales. De aquí la zozobra del nonagenario. Y es que *Él*, lejos de levantarse o inclinarse para besar al Inquisidor, como sería habitual, *se acerca* para besarlo. El uso del verbo *acercarse* (*приближаться*) no nos dice nada que nos haga pensar que estén en distinto plano. A su vez, esto que señalamos se acentúa si observamos que, en el mismo párrafo, el autor incluye la expresión *mirándolo directamente a los ojos* en que *directamente* nos aproxima a la idea que defendemos, aún más clara si comprendemos que el beso es en los labios y que, por tanto, se produce en un plano, *a priori*, horizontal. Los ojos frente a frente y las bocas unidas nos deparan una singularidad sustancial dentro de la obra de Dostoievski: tenemos, cosa extraña, la equiparación de planos.

Por otra parte, el beso produce en el viejo una congoja fácilmente explicable por su necesidad de respuesta. El silencio le produce una sensación de desolación, de abatimiento. Dostoievski es un maestro del diálogo y, como tal, hace uso del recurso dialógico del silencio, bien sea entendido como una reminiscencia de la tradición griega y algunas corrientes del Cristianismo (Hesicasmo), bien como forma de no poner en

boca de Cristo unas palabras que *Él* no había dicho (van den Bercken, 2011: 125)¹¹⁰. El silencio no debe identificarse con el no decir nada, como hace el Inquisidor durante todo su discurso. Es toda una respuesta en sí, es la única forma de mantener la respuesta adecuada en su formulación íntegra, es, por así decirlo, la única forma de no arrojarse al vacío, a ese vacío que momentos atrás llenaba la boca del Inquisidor, al que no necesitó Cristo arrojarse.

El silencio, diremos, acaba por decir mucho. Y es que ni siquiera cabe la posibilidad de enunciar frases del tipo “si Cristo le hubiese respondido...”, porque, repetimos, Cristo no muestra ninguna intención de hablar. Dostoievski lo lleva a la tierra no para teorizar ni rebatir (ya que, al fin y al cabo, son formas de alentar la argumentación del otro y, por tanto, de convertir el monólogo del Inquisidor en un diálogo entre dos seres concretos): Cristo está para actuar, llega para ser lo más real posible y que, así, su mensaje pueda ser creíble. Un mensaje resumido en un beso, pero no en un beso cualquiera. Su respuesta representa el amor al prójimo elevado al máximo exponente, llevado a sus últimas consecuencias. La resurrección del beso se pone en marcha en busca de la perfección cristiana.

Ahora bien, el beso de Cristo al Inquisidor no deja de pertenecer a una simbología de la Parusía y eso no le sirve a Dostoievski. En el texto queda muy claro que Cristo desciende por su misericordia y, lo que es más importante, que es capaz de devolver la vista a un ciego y de resucitar a una niña muerta. El anonimato de Cristo no es completo, pues, aun marchando en silencio y no habiendo pregonado su llegada, todos lo reconocen, todos saben que es *Él*. Tampoco resulta fácil la identificación con alguien que puede cosas que son para el lector imposibles. Por estas razones, creemos que Dostoievski debió de idear una forma con que el beso de Cristo pudiese convertirse en anónimo, terrenal... en algo posible. Y esta forma no será otra que llevar el beso de Cristo a los dominios terrenales unas páginas más adelante.

¹¹⁰ La interpretación de Will van den Bercken (2011) es muy loable, pues se opone a un sector amplio de la crítica dostoievskiana con un enfoque totalmente válido, a juzgar por las costumbres de discursivización de Dostoievski. Creemos, no obstante, que Dostoievski bien podría haber reproducido algunas palabras que sí hubiera dicho Cristo, igual que hizo con sus acciones en el mismo poema del Gran Inquisidor. Quizá se trate, más bien, de un deseo de que Cristo no entrara en disputa dialéctica con el Inquisidor, lo que confiere mayor potencial retórico al beso como única respuesta.

Tras el diálogo de Ivan y Aliosha, vemos cómo se repite la misma escena que entre Cristo y el Inquisidor. El *plagio literario*, como lo denomina Ivan, es, sin duda alguna, el beso con mayor trascendencia de toda la obra de Dostoievski: el beso de Aliosha a Ivan es el beso de Cristo al Inquisidor en la tierra, es la praxis del beso, la universalización práctica del beso universal de Zosima.

Para conseguir este fin, Dostoievski deforma el tejido textual hasta tal punto, que el beso de Cristo no es sino preámbulo necesario para lo que iba a constituir la síntesis de su idea del beso como símbolo definitorio del hermanamiento con el prójimo, del “ama a tu prójimo como a ti mismo”, del paso fundamental hacia la consecución de la felicidad universal.

Lejos de mantenerse en silencio durante el poema, Aliosha interrumpe a Ivan (curiosamente en tres ocasiones), participa en el diálogo, se exalta, se hace eco de lo pronunciado por su hermano; en definitiva, se arroja al vacío. Un vacío que no es más que el mundo, ese lugar futuro al que lo manda Zosima para que aprenda a vivir, para que pueda vencer la contradicción vida-pensamiento. Él debe y puede, a diferencia de Cristo, convivir con las tentaciones.

Aliosha participa, en gran medida, en la construcción del poema del Gran Inquisidor. No obstante, esto es así porque a Dostoievski no le interesa el alcance sobrehumano o etéreo representado en el beso de Cristo, sino que pretende rectificar el mundo, el mundo en que se vive y no el que se sueña o el que prometen los Evangelios. Craso error pretender universalizar la ideología nacida del hombre.

En realidad, se trata del mismo beso, pero descendido a la tierra. Aliosha le pone su nombre al anónimo mensaje de Cristo, toma su ejemplo. Dostoievski pretende demostrar que lo llevado a cabo por Cristo puede adaptarse a la vida, que es tanto real como posible. Este beso de Aliosha no rompe con la normalidad del beso, como lo hacía el beso de aquel. Queremos decir, el beso de Aliosha es un beso que todo lector puede dar, un beso humano con todo lo que eso conlleva. Aquí no importa tanto la teoría (es decir, el beso como concepto), sino la acción, la acción de besar. El hecho de que, tras lo expuesto por Ivan, Aliosha le dé un beso va mucho más lejos de la conmiseración, del perdón o de cualquier otro tipo de sentimiento-intención que pretenda inculpar, compensar o expiar al que besa o es besado.

Aliosha sí se levanta para besar a Ivan, distanciándose de la igualdad de planos del beso de Cristo. Aliosha se levanta, seguramente, porque casi todos los besos en la obra de Dostoievski así lo exigen: el beso de Aliosha debe ser, aparentemente, como cualquier otro. Sin embargo, este beso destroza la hipocresía y la intencionalidad inherentes al resto de besos.

Tras el beso de Aliosha, Ivan continúa el diálogo, la acción. Vemos, pues, que la función conclusiva de la que hablábamos antes no es tanto callar la boca al otro y dar por terminada la conversación habiendo comprendido todo, sino que se trata, más bien, de poner un punto y seguido, de zanjar un asunto moral que no debe impedir la normal disposición de las cosas, precisamente al contrario: el beso arroja el telón para poder ordenar el escenario, para poder solventar el conflicto del orden de cosas en la tierra. Por otra parte, cuando se van a despedir, Ivan pide a Aliosha que le dé otro beso. Con esta petición se mina la oposición *el que besa-el que es besado* (insalvable en el beso de Cristo), puesto que el sujeto pasivo en el primer beso (Ivan) pide poder ser sujeto cuasiactivo en el segundo. Así, pues, podemos decir que la equiparación de planos en el beso de Cristo comienza a dar sus frutos en la tierra: se empieza a vislumbrar que el beso (el beso *humilde*) debe ser dado y recibido al mismo tiempo o, lo que es lo mismo, que solo debe ser sentido.

III.3. Decir de otra manera: concreción y corrección

Colmado de palabras ajenas, el discurso del personaje dostoievskiano se caracteriza por una extremada tendencia hacia la autocorrección, ya no en un alarde de minuciosidad, sino, más bien, en un ejercicio pragmático de incertidumbre. Los héroes matizarán sus palabras, corregirán sus intervenciones, dirán no haber sabido comunicar bien lo que querían decir, y de estos gazapos intencionados que parecen atajarse a tiempo no escapará ni siquiera el propio narrador, también propenso al error, a la falta de certeza en la elección de la palabra adecuada. Pero resulta que de cara al acto comunicativo que tiene lugar en y por el texto entre el lector y Dostoievski esa palabra es la más certera, la

que provoca una precisa sensación de extrañeza en el lector, atracción en suma, que le hace apearse a la novela, sin apenas saber que está respondiendo a un texto modalizado para despertar tal reacción.

En este apartado nos limitaremos a analizar aquellas fórmulas que se construyen sobre la corrección y la concreción; es decir, sobre ciertos tipos de marcadores de reformulación¹¹¹. La tipología aquí expuesta se elabora desde el punto de vista del hablante al que pertenece el enunciado y no desde el punto de vista del autor o del lector. En estos casos, puesto que nos referimos a un universo ficcional, en que la veracidad o falsedad de los enunciados desde el punto de vista del autor o del lector dejan de ser válidos desde la lógica formal y pasan a considerarse apropiados o inapropiados, se tendría que partir de la hipótesis, basada en la lógica triádica de Peirce¹¹², de que en la proposición q es p , q debe ser definida en la frontera de p y $\neg p$.

La corrección y la concreción como formas de alterar el discurso (propio o ajeno), lejos de suponer información superflua en cuanto, digamos, podría no estar, tienen una doble función. Por una parte, la de presentar al personaje en continua reflexión, en un proceso de (auto)conocimiento (el personaje literario no puede sino conocerse mediante el discurso) que sirve de conexión entre la mente del lector y la intención del autor. Por otra, la de realizar una matización semántica que refuerza el potencial retórico del segundo segmento textual de las posibles fórmulas con que se textualiza.

Detallamos a continuación las fórmulas más habituales y relevantes en el discurso dostoiévskiano para expresar la concreción y corrección:

a) No p , sino q (не p , а q):

¹¹¹ Precisamente por tratarse de un discurso de la ficción, no aceptaremos la equivalencia de partida entre dos enunciados (A, B) conectados mediante un reformulador explicativo (R_e). De esta manera,

$$A + R_e + B \not\Rightarrow A = B$$

$$A + R_e + B \Rightarrow A \approx B$$

¹¹² Podríamos igualmente enfocar la negociación de significado desde la Teoría de los espacios mentales de Fauconnier (1985, 1997) y la Teoría de la mezcla (Fauconnier y Turner, 1996; Grady et al. 1999) para presuponer que p y q conforman un espacio de mezcla.

(114) Все-таки хотелось двигаться, и я вдруг погружался в темный, подземный, гадкий – не разврат, а развратишко. [Ф. М. Достоевский. Записки из подполья (1864)]

El hablante define el objeto de discurso y lo dota de significado mediante q , del que se sirve para tildar de inadecuado, impropio o insuficiente a p . La presencia de p puede explicarse desde el punto de vista del potencial retórico del texto: la comparación tiene mayor fuerza persuasiva. El autor, poniendo en boca de sus personajes esta fórmula, se asegura que el lector no solo entenderá el objeto de discurso según q , sino que lo hará según $\neg p$. En este esquema de corrección o concesión, la asimilación del peso argumentativo supera la aparente contraposición entre p y q , para seguir un orden climático, creciente (Pérez Juliá, 2004: 146), a la vez que introduce en el horizonte de expectativas del lector no solo q como definición del objeto de discurso, sino también todo lo que no es p :

(115) Мечтатель – если нужно его подробное определение – не человек, а, знаете, какое-то существо среднего рода. [Ф. М. Достоевский. Белые ночи (1848)]

(116) Я, брат, вам куплю ложек серебряных, ножей хороших – не серебряных ножей, а отличных ножей, и жилетку, то есть жилетку-то себе: я ведь шафером буду! [Ф. М. Достоевский. Слабое сердце (1848)]

(117) Ухват-то выходит, по-ученому, не ухват, а эмблема или мифология, что ли, какая-то, уж не помню что, а только что-то такое вышло... [Ф. М. Достоевский. Село Степанчиково и его обитатели (1859)]

(118) Ей было только четырнадцать лет, но это было уже разбитое сердце, и оно погубило себя, оскорбленное обидой, ужаснувшею и удивившею это молодое, детское сознание, залившю незаслуженным стыдом ее ангельски чистую душу и вырвавшю последний крик отчаяния, не услышанный, а нагло поруганный в темную ночь, во мраке, в холоде, в сырую оттепель, когда выл ветер... [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

(119) - У нас, ваше сиятельство, не губерния, а уезд, а ездил-то брат, а я дома сидел, так и не знаю-с... [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

(120) Теперь другое дело, и я прошу вашего – не совета, а мнения. [Ф. М. Достоевский. Игрок (1866)]

(121) Да не беспокойтесь, не сейчас, а когда-нибудь. [Ф. М. Достоевский. Бесы (1871-1872)]

Es claro que *p* y *q* pueden ser construcciones de mayor extensión o complejidad:

(122) Говорили, что муж ее ревнив, как арап, не из любви, а из самолюбия. [Ф. М. Достоевский. Маленький герой (1857)]

(123) Но если он и примирился с действительностью, то, разумеется, не по сердцу, а разве по субординации, что, впрочем, для него было одно и то же. [Ф. М. Достоевский. Записки из мертвого дома (1862)]

(124) Собственное свое влияние он считал по некоторым причинам весьма негодным, – не из самоумаления, а по некоторому особому взгляду на вещи. [Ф. М. Достоевский. Идиот (1869)]

(125) Да, это правда, мы вошли не смиренно, не как прихлебатели и искатели ваши, а подняв голову, как свободные люди, и отнюдь не с просьбой, а с свободным и гордым требованием (слышите, не с просьбой, а требованием, зарубите себе это! [Ф. М. Достоевский. Идиот (1869)]

(126) Он говорит, что «любит смотреть на эту картину»; не любит, а, значит, ощущает потребность. [Ф. М. Достоевский. Идиот (1869)]

(127) – Отец; но он умер, кажется, не в Твери, а в Елисаветграде, – робко заметил князь генералу. [Ф. М. Достоевский. Идиот (1869)]

(128) – Не остри, пожалуста, – вскричала генеральша. – Не он польстил, а я польщена. – Ты думаешь, он вывертывался? [Ф. М. Достоевский. Идиот (1869)]

(129) Давеча ваш слуга, когда я у вас там дождался, подозревал, что я на бедность пришел к вам просить; я это заметил, а у вас, должно быть, на этот счет строгие инструкции; но я, право, не за этим, а, право, для того только, чтобы с людьми сойтись. [Ф. М. Достоевский. Идиот (1869)]

(130) Не верь, а все-таки держи ухо востро, неровен час и повесится; с такими-то и бывает; не от силы, а от слабости вешаются; а потому никогда не доводи до последней черты, – и это первое правило в супружестве. [Ф. М. Достоевский. Бесы (1871-1872)]

b) No solo p , sino q (не только/просто p , но (и) q) / No p , sino también q (не p , а тоже q):

En este caso, la supuesta contraposición de p y q que se daba en a) y que, en la desambiguación de la disyunción, en realidad, refería una operación sumatoria de $q \wedge (\neg p)$, se convierte en una operación de matización o concreción semántica de carácter sumatorio e integrador, según la cual el objeto de discurso es definido como $p \wedge q$, siendo q más preciso; esto es, más apropiado, en el sentido pragmático del término, a la hora de provocar una imagen:

(131) «Рыцарь бедный» тот же Дон-Кихот, не только серьезный, а не комический.
[Ф. М. Достоевский. Идиот (1869)]

(132) Вот и советуют мне: сходите к знаменитому адвокату; он профессором был, не просто адвокат, а юрист, так чтоб уж он наверно сказал, что делать. [Ф. М. Достоевский. Подросток (1875)]

(133) Эту в высшей степени постороннюю и не подходящую к делу заметку я вставляю, конечно, не для сравнения, а тоже для памяти. [Ф. М. Достоевский. Подросток (1875)]

c) No p , sino solo q (не p , а только q):

Se deduce que q pertenece a p o, cuanto menos, que q forma parte de la clase p . Se trata de una operación de restricción de significado del tipo: el objeto de discurso se podría definir por p , pero es más conveniente hacerlo por q . Consiste en una asignación de un mayor nivel de adecuación de la palabra al objeto referido. A nivel de discurso literario, refleja un enunciado que quiso ser o, también, que finge o lucha para no llegar a ser otro:

(134) Мне показалось, что Горшков обиделся, то есть не то чтобы прямо неудовольствие высказал, а только посмотрел как-то странно на Ратазьева да руку его с плеча своего снял. [Ф. М. Достоевский. Бедные люди (1846)]

(135) «Не навсегда же я здесь, а только ведь на несколько лет! [Ф. М. Достоевский. Записки из мертвого дома (1862)]

(136) – А ведь я так и знал, что вы не спите, а только вид показываете, – странно ответил незнакомый, спокойно рассмеявшись. [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

(137) Она теперь ничего тебе не приписывает, а велела только мне написать, что ей так много надо говорить с тобой, так много, что теперь у ней и рука не поднимается взяться за перо, потому что в нескольких строках ничего не напишешь, а только себя расстроишь; велела же тебя обнять крепче и переслать тебе бесчисленно поцелуев. [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

(138) – Львович, – поправился генерал, но не спеша, а с совершенною уверенностью, как будто он нисколько и не забывал, а только нечаянно оговорился. [Ф. М. Достоевский. Идиот (1869)]

(139) – Злится, что ли? – Нет, не злимся, а только отворачиваемся. Слишком долго вместе в Америке пролежали. [Ф. М. Достоевский. Бесы (1871-1872)]

(140) – Я полагаю, что ты вовсе не так глуп, а только невинен, – промямлил он мне насмешливо. [Ф. М. Достоевский. Подросток (1875)]

(141) У меня на сцене является он; правда, он ничего и не говорит в поэме, а только появляется и проходит. [Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (1880)]

d) Mejor dicho (лучше сказать):

Estas construcciones seguirán la fórmula

X, лучше сказать, *Y*

donde *X* e *Y* pueden ser cualquier tipo de enunciado con la condición de que queden definidas en la misma clase (normalmente, en *X*); esto es, deben mantener una base semántica cercana. Con este tipo de construcciones, el hablante concretiza la referencia, dando prioridad a la segunda de dos entidades discursivas, que, por determinada razón, decide presentarlas como parasinónimas. Es *Y* un enunciado resultante y evolucionado (en consecuencia, más modalizado) de la insatisfacción del hablante con *X*. Conserva la distribución bifásica del peso argumentativo prototípica de las comparaciones, pero centra su atención en la incompletitud de *X* y no en su inadecuación.

Dentro de esta fórmula encontramos tres esquemas posibles, entre los que el primero de ellos es dominante:

- X o, mejor dicho, Y (X или, лучше сказать, Y):

La frecuencia de aparición sobre el total supone el 94%. El esquema de puntuación no es constante, pudiendo darse los siguientes: 1) p , или, лучше сказать, q ; 2) p или, лучше сказать, q ; 3) p , или лучше сказать, q :

(142) не заметив всего этого, или, лучше сказать, заметив, но уж так, заодно, не глядя ни на кого, пробираясь все далее и далее вперед, вдруг очутился перед самой Кларой Олсуфьевной. [Ф. М. Достоевский. Двойник (1846)]

(143) К тому же ему как-то бессознательно хотелось втеснить как-нибудь и себя в эту для него чуждую жизнь, которую он доселе знал, или, лучше сказать, только верно предчувствовал инстинктом художника. [Ф. М. Достоевский. Хозяйка (1847)]

(144) Не все ли равно, если он существует в моих желаниях, или, лучше сказать, существует, пока существуют мои желания? [Ф. М. Достоевский. Записки из подполья (1864)]

(145) Извините меня, но я должен вам высказать, что слухи, до вас дошедшие или, лучше сказать, до вас доведенные, не имеют и тени здравого основания, и я... подозреваю, кто... одним словом... эта стрела... одним словом, ваша мамаша... [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

(146) Вот это-то обстоятельство и привело к катастрофе, изложение которой и составит предмет моего первого вступительного романа или, лучше сказать, его внешнюю сторону. [Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (1880)]

- no X , sino, mejor dicho, Y (не X , а, лучше сказать, Y):

Solo aparece una vez en todo el corpus de textos de Dostoevski. Hay que tener en cuenta que el resultado pragmático es similar al de la fórmula vista en a) y, a pesar de que pudiera transferir un grado de potencial retórico algo mayor por la negación inicial de X (que implica $\neg X$ y toda la clase $\neg X$), a nivel estilístico complica en

exceso el enunciado. Llama, no obstante, la atención que sea en su última obra en la que aparezca esta construcción.

Помещик Максимов, человек лет шестидесяти, не то что шел, а, лучше сказать, почти бежал сбоку, рассматривая их всех с судорожным, невозможным почти любопытством. [Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (1880)]

- X , es decir, mejor dicho, Y (X , то есть, лучше сказать, Y):

Al igual que el esquema anterior, su baja frecuencia de aparición responde a que no son construcciones propias del lenguaje literario. Entre los 59486 documentos que contiene el Corpus nacional de la lengua rusa, solo se encuentran 6 entradas con este esquema y 3 de ellas pertenecen a los textos literarios de Dostoievski, a las que hay que sumar otra no registrada como tal en el Corpus nacional de la lengua rusa y que introduce un intensificador intercalado: X , то есть, или еще лучше сказать, Y (X , es decir, y aún mejor dicho, Y). En las cuatro ocurrencias registradas por nosotros podemos ver claramente que se trata de fragmentos dominados por una expresividad poco característica de los textos literarios. A partir del año 1866 ya no volverá a usar este esquema:

(147) Я живу в кухне, или гораздо правильнее будет сказать вот как: тут подле кухни есть одна комната (а у нас, нужно вам заметить, кухня чистая, светлая, очень хорошая), комнатка небольшая, уголок такой скромный... то есть, или еще лучше сказать, кухня большая в три окна, так у меня вдоль поперечной стены перегородка, так что и выходит как бы еще комната, номер сверхштатный; все просторное,удобное , и окно есть, и все, – одним словом, все удобное. [Ф. М. Достоевский. Бедные люди (1846)]

(148) По правде-то, он еще не совсем хорошо знал, как ему поступить, то есть, лучше сказать, вовсе не знал; но все равно, ничего! [Ф. М. Достоевский. Двойник (1846)]

(149) И еще раз не сумел на него ответить, то есть, лучше сказать, я опять, в сотый раз, ответил себе, что я ее ненавижу. [Ф. М. Достоевский. Игрок (1866)]

(150) – Так вот, Дмитрий Прокофьич, я бы очень, очень хотела узнать... как вообще... он глядит теперь на предметы, то есть, поймите меня, как бы это вам

сказать, то есть лучше сказать: что он любит и что не любит? [Ф. М. Достоевский.
Преступление и наказание (1866)]

Con respecto al uso de este tipo de fórmulas, conviene advertir que de las 111 ocurrencias de *лучше сказать* (*mejor dicho*) en todas sus posibles variaciones, en el corpus completo de los textos de Dostoievski al menos 93 corresponden a textos literarios¹¹³, lo que, a nuestro parecer, corrobora que el autor las concebía como estrategia eficaz para la modalización de la palabra ajena y, en suma, del discurso en la ficción.

e) Otras fórmulas de concreción y corrección:

Exponemos a continuación algunas formas de expresión de la concreción y *correctio* que solo actuarán como tales en determinados contextos. Suelen comunicar una concreción del mensaje en función de marcadores del discurso, bien sea por necesidad de aclarar el enunciado que explican o concretan (reformulación explicativa), bien por tratarse de una interpretación del mismo (marcadores recapitulativos). En la mayoría de los casos, desempeñarán una función explicativa, según la que el sentido del texto venga dado por la superposición semántica del enunciado precedente y el encargado de concretarlo, explicarlo o interpretarlo. Son fórmulas muy presentes que, a pesar de su naturaleza, suelen funcionar de forma más abstracta, pudiendo no referirse a un precedente claro o estar a una distancia textual considerable. De ahí su gran potencial retórico en cuanto recuperadores de actos de habla:

- En una palabra (ОДНИМ СЛОВОМ):

En su función sintetizadora del discurso previo (X) conserva, como las fórmulas anteriormente descritas, grandes posibilidades retóricas, derivadas de que el hablante puede modificar la carga pragmática del nuevo enunciado (Y) mediante transformaciones léxicas, sintácticas, etcétera, durante el tránsito desde X hasta Y , siendo supuestamente X una forma de Y . Se presupone una relación de inclusión de X en Y , tal que $X \subset Y$ en la mente del hablante:

¹¹³ Hay algunos textos literarios que, por estar incluidos en el *Diario de un escritor* no figuran contabilizados en el Corpus nacional (*El sueño de un hombre ridículo*, entre otros). En todos los demás cálculos, visualizaciones y tratamiento de corpus en que no se indique, esos textos estarán incluidos.

(151) и против законов рассудка, и против собственной выгоды, ну, одним словом, против всего... [Ф. М. Достоевский. Записки из подполья (1864)]

(152) Это была девушка... впрочем, она мне даже нравилась... хотя я и не был влюблен... одним словом, молодость, то есть я хочу сказать, что хозяйка мне делала тогда много кредиту и я вел отчасти такую жизнь... я очень был легкомыслен... [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

(153) Вы бы мне эти три тысячи выдали... так как кто же против вас капиталист в этом городишке... и тем спасли бы меня от... одним словом, спасли бы мою бедную голову для благороднейшего дела, для возвышеннейшего дела, можно сказать... ибо питаю благороднейшие чувства к известной особе, которую слишком знаете и о которой печетесь отечески. [Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (1880)]

Nótese que en el caso en que Y pertenezca a un hablante α y funcione como actualizador (en su función de marcador de reformulación) de un enunciado X que pertenezca a otro hablante, β , la relación $X \subset Y$ no tiene por qué darse desde el punto de todos los agentes implicados en el mensaje. Es más, se dará en α , precisamente por ser una interpretación conclusiva que da sobre Y , lo que implica una valoración sobre α . Así sucede en el siguiente ejemplo:

(154) В этот раз она заговорила со мною как-то внимательнее. Француз пошел прямее и просто спросил меня, неужели я проиграл свои собственные деньги? Мне кажется, он подозревает Полину. Одним словом, тут что-то есть. Я тотчас же солгал и сказал, что свои. Генерал был чрезвычайно удивлен: откуда я взял такие деньги? Я объяснил, что начал с десяти фридрихсдоров, что шесть или семь ударов сряду, надвое, довели меня до пяти или до шести тысяч гульденов и что потом я все спустил с двух ударов. [Ф. М. Достоевский. Игрок (1866)]

En su función de reformulador explicativo, será constante la aparición a principio de enunciado, posición en la que se aproximaría a cierta desemantización en cuanto palabra introductoria o inciso (*вводные слова*). Podrá aparecer desprovisto del primer elemento de la fórmula ~~одним~~ словом (*en una palabra*):

(155) Словом, господин Голядкин вполне был доволен, во-первых, потому, что был совершенно спокоен; во-вторых, что не только не боялся врагов своих, но даже готов был теперь всех их вызвать на самый решительный бой; в-третьих, что

сам своею особою оказывал покровительство и, наконец, делал доброе дело. [Ф. М. Достоевский. Двойник (1846)]

(156) Если же сделано мало, то ведь и времени было немного. О средствах и не говорю. По моему же личному взгляду, если хотите, даже нечто и сделано: распространены новые, полезные мысли, распространены некоторые новые, полезные сочинения, вместо прежних мечтательных и романический; литература принимает более зрелый оттенок; искоренено и осмеяно много вредных предубеждений... Одним словом, мы безвозвратно отрезали себя от прошедшего, а это, по-моему, уж дело-с... – Затвердил! Рекомендуются, – произнес вдруг Раскольников. – Что-с? [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

- Es decir (то есть):

Marcador del discurso muy productivo que puede desempeñar una función explicativa, según la cual un enunciado X es explicado, matizado o enriquecido (Figueras, 1999: 268) por una nueva proposición Y , o una función recuperadora, según la cual el lector, en el *feedback* de la lectura, reconstruye un acto de habla perdido o un segmento vago. En términos de equivalencia, se podría decir que X tiende a ser Y ($X \rightarrow Y$) o, dicho de otro modo, que el autor lucha porque en la mente del lector se genere la relación de fuerza X debe ser igual a Y :

(157) Я совсем отвык от женщин; то есть я к ним и не привыкал никогда; я ведь один... [Ф. М. Достоевский. Белые ночи (1848)]

(158) Он был из петербургских русских, то есть и отец и отец отца его родились, выросли и служили в Петербурге и ни разу не выезжали из Петербурга. [Ф. М. Достоевский. Скверный анекдот (1862)]

(159) Но таким образом еще усложняется первоначальное мое затруднение: если уж я, то есть сам биограф, нахожу, что и одного-то романа, может быть, было бы для такого скромного и неопределенного героя излишне, то каково же являться с двумя и чем объяснить такую с моей стороны заносчивость? [Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (1880)]

- En otras palabras (другими словами):

Se trata de una construcción que solo a partir de la última mitad del siglo XIX comienza a aparecer en los textos literarios. Es similar a *то есть, так сказать* y

otras; es decir, mantiene una supuesta relación entre los segmentos textuales conectados basada en la función explicativa. No obstante, y como en el resto de los casos, por tratarse de textos literarios a los que no se les presupone la espontaneidad del discurso oral, podemos concluir que: si damos por válido que cumplen una función explicativa, entonces intentan transmitir las características del lenguaje hablado al discurso literario para hacer más verosímil lo que se dice; en cambio, si consideramos que su forzada presencia se debe a una intencionalidad de administrar el potencial retórico del texto en cuanto marcador de reformulación rectificativo, entonces la relación entre los segmentos textuales conectados será de contraposición, de tal manera que ambos aparecerán enfrentados en la enciclopedia semántica que se conforma a medida que avanza la lectura. En total se encuentran 6 ocurrencias en los textos literarios de Dostoievski:

(160) В сущности, не сделаться генералом мог у нас один только человек оригинальный, другими словами, беспокойный. [Ф. М. Достоевский. Идиот (1869)]

(161) Юлия Михайловна ни за что не соглашалась явиться на бал после «давешних оскорблений», другими словами, всеми силами желала быть к тому принужденною, и непременно им, Петром Степановичем. [Ф. М. Достоевский. Бесы (1871-1872)]

- (Sino) precisamente (a именно):

Marcador del discurso que, en ruso, puede actuar como rematizador o focalizador. En el primer caso, tendrá función de refuerzo, con cierto carácter explicativo; en el segundo, de operador argumentativo de concreción, pudiendo, en casos extremos, llegar a implicar restricción. Siendo *X* el discurso previo rematizado o focalizado por el nuevo enunciado *Y*, se da a entender que *Y* refuerza, explica, da sentido, concreta o excluye a *X*. En el uso en que *Y* explica a *X*, será muy frecuente encontrar la fórmula seguida de dos puntos.

(162) Бывали минуты (а именно каждый раз при конце наших разговоров), что я отдал бы полжизни, чтоб задушить ее! [Ф. М. Достоевский. Игрок (1866)]

(163) Было у него и другое горе в ту минуту, а именно язвительное собственное сознание в том, что он сподличал; в этом он мне сам потом признавался со всею откровенностью. [Ф. М. Достоевский. Бесы (1871-1872)]

(164) Кстати, надо поправиться: улетев в облака, я забыл об факте, который, напротив, надо бы выставить прежде всего, а именно: началось у них прямо с беды. [Ф. М. Достоевский. Подросток (1875)]

(165) Был один пункт, даже всех поразивший в речи защитника, а именно полное отрицание существования этих роковых трех тысяч рублей, а стало быть, и возможности их грабежа. [Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (1880)]

(166) Пьяный старикашка брызгался слюной и ничего не замечал до той самой минуты, когда с Алешей вдруг произошло нечто очень странное, а именно с ним вдруг повторилось точь-в-точь то же самое, что сейчас только он рассказывал про «кликушу». [Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (1880)]

Para que se dé la concreción de X en Y , se suele cumplir la condición de que X sea introducido mediante una negación de X :

(167) Совершенно неожиданный приезд Николая Всеволодовича, которого ждали у нас разве что через месяц, был странен не одною своею неожиданностью, а именно роковым каким-то совпадением с настоящею минутой. [Ф. М. Достоевский. Бесы (1871-1872)]

Por el sentido que adquiere en el caso en que Y concrete o llegue a excluir X , es posible encontrar una variación de esta fórmula, que la aproxima a la descrita en b):

(168) Я повторяю: моя идея – это статья Ротшильдом, статья так же богатым, как Ротшильд; не просто богатым, а именно как Ротшильд. [Ф. М. Достоевский. Подросток (1875)]

- Por así decirlo (так сказать):

Huelga advertir que en muchos casos funcionará como partícula de refuerzo y no conectará dos proposiciones, por lo que aquí nos centraremos en los contextos en que sí lo hace. Muy similar a *то есть* (*es decir*), del que se diferencia en que puede denotar un grado mayor de subjetividad por estar construido mediante una locución con verbo *dicendi* y, por tanto, se asocia no tanto a la realidad que es (*то есть*), sino a la realidad que se dice por el hablante. Se trata de un marcador de reformulación explicativo que, en determinadas circunstancias, puede considerarse rectificativo. Exige de una distancia mínima textual entre los dos segmentos unidos por el conector-marcador:

(169) Можно бы, например, устроить в ее пользу подписку, или, так сказать, лотерею... или что-нибудь в этом роде – как это и всегда в подобных случаях устраивается близкими людьми. [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

(170) Не говоря ни слова, я с необыкновенною вежливостью, с совершеннейшею вежливостью, с утонченнейшею, так сказать вежливостью, двумя пальцами приближаюсь к болонке, беру деликатно за шиворот, и шварк ее за окошко, вслед за сигаркой! [Ф. М. Достоевский. Идиот (1869)]

(171) – Мы еще проверим всё это свидетельствами еще не спрошенных других лиц; о деньгах ваших не беспокойтесь, они сохранятся где следует и окажутся к вашим услугам по окончании всего... начавшегося... если окажется или, так сказать, докажется, что вы имеете на них неоспоримое право. [Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (1880)]

En la obra de Dostoievski podemos encontrar otros marcadores del discurso con función de concreción y/o corrección, pero sus apariciones y frecuencia de ocurrencia no nos parece tan significativa. Nos referimos, entre otras, a fórmulas del tipo *точнее* ('más concretamente'), en su función de marcador de reformulación explicativo¹¹⁴.

Sí es necesario aclarar que, por lo argumentado anteriormente, la presencia de cualquiera de estos marcadores o fenómenos textuales conlleva una deformación del espacio-tiempo discursivo, lo que revierte en una deformación del tejido textual. Al

¹¹⁴ Mención aparte merecen aquellas fórmulas que significan 'de otra manera', por estar omitido el primer segmento textual, pudiendo, en algunos casos, ser consideradas como marcadores de reformulación. Tal sería el caso de fórmulas como *по-другому / по-иному, по-новому, другим образом (de otra manera, de una forma nueva, de otro modo, etc.)* en las que el segmento textual introducido por ellas se contrapone (en una función similar a la de un reformulador rectificativo) al segmento omitido, pero inferido:

(172) – Не зли меня, Ракитка, – горячо подхватила Грушенька, – то одно, а это другое. Я Алешу по-иному люблю. Правда, Алеша, была у меня на тебя мысль хитрая прежде. [Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (1880)]

(173) Ну, тут уж и пошло по-другому, по-новому стали судить да за все вместе и присудили: четыре тысячи да сюда, в особое отделение. [Ф. М. Достоевский. Записки из мертвого дома (1862)]

deformarse, como ya vimos, posibilitaba la aparición de otro tipo de fenómenos similares. Así, la mayoría de los marcadores aquí analizados aparecerán agrupados en segmentos de texto relativamente pequeños, con lo que el efecto pretendido o, dicho de otro modo, la modalización del texto, amplificación del potencial retórico y el control de la inferencia logran una eficiencia muy superior:

(174) Но это были не личности, а гнев за то, что в Скуратове не было выдержки, не было строгого напускного вида собственного достоинства, которым заражена была вся каторга до педантизма, – одним словом, за то, что он был, по их же выражению, «беспольный» человек. [Ф. М. Достоевский. Записки из мертвого дома (1862)]

(175) Это была девушка... впрочем, она мне даже нравилась... хотя я и не был влюблен... одним словом, молодость, то есть я хочу сказать, что хозяйка мне делала тогда много кредиту и я вел отчасти такую жизнь... я очень был легкомыслен... [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

(176) Это был день неожиданностей, день развязок прежнего и завязок нового, резких разъяснений и еще пущей путаницы. Утром, как уже известно читателю, я обязан был сопровождать моего друга к Варваре Петровне, по ее собственному назначению, а в три часа пополудни я уже должен был быть у Лизаветы Николаевны, чтобы рассказать ей – я сам не знал о чем, и способствовать ей – сам не знал в чем. И между тем все разрешилось так, как никто бы не предположил. Одним словом, это был день удивительно сошедшихся случайностей. Началось с того, что мы со Степаном Трофимовичем, явившись к Варваре Петровне ровно в двенадцать часов, как она назначила, не застали ее дома; она еще не возвращалась от обедни. Бедный друг мой был так настроен, или, лучше сказать, так расстроен, что это обстоятельство тотчас же сразило его; почти в бессилии опустился он на кресло в гостиной. Я предложил ему стакан воды; но, несмотря на бледность свою и даже на дрожь в руках, он с достоинством отказался. [Ф. М. Достоевский. Бесы (1871-1872)]

Otro aspecto que conviene aclarar es que el enorme potencial que tiene en la obra de Dostoievski la polivalencia como forma de presentación de ideas contrarias puede provocar que los marcadores de reformulación rectificativos operen, realmente, como marcadores de confrontación, en los que el segmento del enunciado precedente venga focalizado en un núcleo que sea contrario a nivel semántico y de referencia al núcleo en que se focaliza el enunciado supuestamente explicativo:

(177) Вам хотелось поднять меня на ответ, поджечь меня новыми подозрениями или, лучше сказать, старым подозрением, которое вы плохо скрыли в словах ваших? [Ф. М. Достоевский. Неточка Незванова (1849)]

Los recursos de corrección y concreción son, como se ha visto, harto frecuentes en la obra de Dostoievski, pues le permiten exponer un universo en continua (auto)construcción semántica y referencial, en que una idea puede significar la contraria y un enunciado puede referir lo que niega. Así, la inseguridad e incerteza que suelen transmitir los enunciados en que se expresan juicios de valor no es sino una estrategia retórica para, por una parte, dotar al universo ficcional de mayor verosimilitud mediante la concesión de un mayor grado de adecuación a la realidad; y, por otra, un mecanismo muy elaborado para que la valoración del lector se encuentre suspendida o, mejor dicho, en continua fluctuación:

(178) – Так вот, Дмитрий Прокофьич, я бы очень, очень хотела узнать... как вообще... он глядит теперь на предметы, то есть, поймите меня, как бы это вам сказать, то есть лучше сказать: что он любит и что не любит? [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

(179) Если да, то-есть, другими словами, если в вас есть то, что вы называете на языке вашем честью и совестью, и что мы точнее обозначаем названием здравого смысла, то удовлетворите нас, и дело с концом. [Ф. М. Достоевский. Идиот (1869)]

III.4. Repetición y recurrencia: de los lazos textuales e interconexiones de sentido

III.4.1. La recurrencia como forma de intertextualidad

El hecho de concebir la obra como un todo de sentido y, por tanto, asumir que en ella existe un mismo vector de la visión del mundo del autor¹¹⁵, obliga a considerar la existencia de lazos de unión o de ruptura entre los diferentes segmentos de texto.

¹¹⁵ Esta idea parece regir el enfoque de Rita Kleiman en su monografía dedicada a las constantes literarias de la poética de Dostoievski (Клейман, 2001).

Precisamente esa es la función que destacaremos de las estructuras de recurrencia, por las que entendemos cualquier unidad de sentido (de dimensión léxica, situacional, de personajes o escenas) que se repite en uno o varios textos de los que componen la obra completa. Se trata de conectores cognitivos textualizados o insertos en el texto mediante mecanismos, entre otros, de alusión, elipsis, anáfora, prolepsis, etcétera, y que obligan al lector a indagar en lo acontecido o en lo que podrá acontecer; en suma, que lo obligan a acceder al conocimiento enciclopédico compartido con el texto. La recurrencia, como se corroborará, supone una de las formas más características de condicionamiento del flujo de información en cuanto a la obra de Dostoievski se refiere.

En este punto conviene hacer algunas observaciones relativas al concepto de estructura de recurrencia. En primer lugar, se debe advertir que la repetición de las estructuras en cuestión no implica la reproducción exacta de ellas, siendo esta opción tan solo una de las posibilidades con que nos encontraremos. Las variaciones suponen un acceso privilegiado hacia los mecanismos de modalización y predisposición de los enunciados en su espera a ser polarizados. De hecho, una gran parte de las estructuras de recurrencia que se encuentran en la obra de Dostoievski pueden ser reconocidas, ante todo, por el contexto que generan, quizá no tanto porque cada discurso exista en la especificidad de sus propios límites (Robyns, 1999) como por el hecho de que funcionan como soluciones a conflictos de ambigüedad textual y, por tanto, se ejecutan en un plano subyacente. En segundo lugar, es adecuado poner de relieve que se podrán dar casos en que la repetición de cierta palabra, expresión, escena o rasgos físicos, discursivos o comportamentales de los personajes no sean textualizaciones de la intención del autor. Así, aceptaremos la existencia de unas estructuras de recurrencia, digamos, inconscientes. Ahora bien, el hecho de que no representen directamente la intención del autor, si entendemos por esta todos los perfiles del universo modelo que el autor sabe que quiere decir, no significa necesariamente que no respondan a un patrón intencional contenido en la finalidad intencional. Si Dostoievski, por ejemplo, sentía inclinación por mostrar los comportamientos alienados, es obvio que en sus textos concurrirán elementos y fenómenos exigidos para la eficiente textualización de su intención de representar la alienación, en los cuales no tuvo por qué reparar. Sí es cierto, a este respecto, que el guión intencional, por estar orientado hacia una dirección determinada, generará unos elementos y fenómenos en el texto (ahora ya enmarcados en

la intencionalidad) esperados y coherentes con el fin al que pretenden conducir. Mostrarán, por tanto, la misma tendencia que los elementos y fenómenos que el autor quiso disponer en y por el texto para representar cierta cualidad del universo referencial.

De la definición dada para este tipo de estructuras, se puede fácilmente deducir que estamos ante un caso especial, en términos relativistas, de intertextualidad (Kristeva, Barthes, Beaugrande y Dressler, Genette, Bajtin, Rifaterre, Ricoeur, Bloom, Fairclough, entre otros). De hecho, en este apartado nos vamos a centrar preferentemente en lo que se suele conocer como intratextualidad o autotextualidad, conceptos vagos que preferimos omitir para poder acotar, con cierta libertad, el campo de estudio a la definición de estructura de recurrencia que dimos anteriormente. Esto es: palabras, escenas, segmentos de texto, unidades de sentido, rasgos físicos, discursivos y/o comportamentales de los personajes que ocurren en diferentes posiciones de un texto o conjunto de textos (en nuestro caso, de Dostoievski).

Se distinguirán algunos tipos de estructuras de recurrencia, así como sus algoritmos de funcionamiento, siempre desde la hipótesis de que su función literaria es la de dotar al texto de las conexiones necesarias y suficientes para que pueda ser correctamente descifrado por el lector. Claro está que, como ya se ha advertido con anterioridad, esa funcionalidad, por muy lograda que esté, no siempre asegura la consecución de su objetivo; pero no nos cabe duda de que el grado de eficiencia de estas estructuras es extremadamente alto en la obra del autor que nos ocupa.

No es tarea fácil la de comprender por qué el estilo de Dostoievski se diferencia tanto del resto de sus contemporáneos, pero no por ello debemos caer en el reduccionismo de algunos críticos, según los que el estilo de este autor era desordenado, inconexo y molesto (Annenkov, Nabokov, etc.). La cuestión, como se pretende demostrar aquí, radica, más bien, en la búsqueda de una coherencia harto compleja, que se iba a reflejar en todos los estadios del texto. Probablemente una de las formas más eficaces para poder concretar las estrategias de cohesión y coherencia sea el estudio de estructuras de recurrencia a lo largo de la obra de Dostoievski, pues imprimen un sentido similar al texto y apuntan hacia una misma dirección interpretativa. No en vano encontramos en sus textos literarios escenas completas de cuyo funcionamiento como estructuras de recurrencia difícilmente se puede dudar. Dentro de ellas podemos señalar las situaciones

en que se dice y/o hace el grito ante un público (por ejemplo, en *Memorias del subsuelo*, *Crimen y castigo*, etc.), los espectáculos (tratados ampliamente por Bajtin), las acciones que suceden *en mitad* de algún lugar, la triple repetición de una misma acción o escena, etc. Todas ellas trazan unos lazos casi imperceptibles entre los segmentos de texto que gobiernan para formar una red de interconexiones, en que subyace el verdadero contexto de la escena en cuestión. Es por esta razón que debemos concebir la obra de Dostoievski como un todo, coherente y cohesionado, de sentido.

Dimos por presupuesta la idea de que ni la cohesión ni la coherencia han de identificarse con la ausencia de contradicción desde el momento en que concebimos la ambigüedad como instrumento de fuerza cohesiva y de coherencia. Ahora bien, debido al poco consenso que existe en el uso de los términos de cohesión y coherencia (Louwerse, 2004), creemos conveniente especificar qué entendemos por ellas o, al menos, qué queremos decir cuando afirmamos que las estructuras de recurrencia son figuras de estos fenómenos.

Nos basaremos en el enfoque de la Psicolingüística, según el cual la cohesión facilita la coherencia (Gernsbacher, 1994; Graesser, Goldman & Gernsbacher, 2003; Louwerse, 2002; Louwerse 2004; Louwerse & Graesser, 2004) y, por tanto, asocia el ámbito de la cohesión al nivel textual y el de la coherencia al interpretativo, al de la recepción. Así, entenderemos que las estructuras de recurrencia posibilitan la cohesión entre elementos del texto, ya sea en términos gramaticales (Halliday y Hasan) o mediante la existencia de una isotopía global (García Berrio). El texto cohesionado será un texto que no se rompe, a pesar de las tensiones que generan las deformaciones del tejido textual. En Dostoievski el texto mostrará su maleabilidad, sobre todo, mediante la capacidad de soportar discursos enfrentados con potencial retórico y carga pragmática prácticamente similares. Para ello, el autor recurrirá a las fórmulas básicas de la cohesión, como pueden ser la referencia, la elipsis, conjunción y cohesión léxica (Halliday y Hasan, Ducrot, Carbonero Cano, Mederos Martín, Paredes Duarte, Beaugrande y Dressler, Stubbs, Bernárdez, Fuentes Rodríguez, Zorraquino, Montolio, Varo Varo, entre otros¹¹⁶), pero también hará uso de otro tipo de estructuras que, a nuestro entender,

¹¹⁶ No olvidemos las contribuciones, aunque más centradas en la coherencia, de van Dijk, Roulet y Moeschler.

también contribuyen a que los lazos interrelacionales entre elementos textuales se consoliden. Uno de estos recursos es, como decimos, la recurrencia y repetición de ciertas estructuras, que pueden abarcar desde unidades léxicas hasta situaciones o escenas y conllevar ciertos patrones de comportamiento textual.

De las investigaciones sobre la cohesión desde la Teoría de la relevancia (Sperber y Wilson, 1987; Blakemore, 1987; Moeschler, 1994; Wilson, 1998, entre otros), así como de las propuestas en torno a los marcadores del discurso oral y escrito (Zorraquino, Montolio, Landone, Portolés Lázaro, entre otros), se puede afirmar que, al igual que el resto de conectores, las estructuras de recurrencia se organizan en el texto para posibilitar la adecuada contextualización de los enunciados por parte del lector, contribuyendo a la *construcción-en-el-texto* de las guías de lectura que el autor quiso establecer¹¹⁷.

De esta manera, la cohesión como variable dependiente de la distribución relacional de la información en el texto exige de una mente desambiguante capaz de aprehender esas conexiones¹¹⁸. Supondremos, pues, que la no ruptura del texto dentro de sus propios márgenes depende del grado de cohesión, de la solidez de las interconexiones entre los nodos de sentido (Givón, 1995), así como de la eficiencia en la referencia y relevancia¹¹⁹. Pero esta consistencia debe conservarse en la proyección del texto hacia fuera de sí, por lo que se debe presuponer una interpretación de la obra para que el autor prevea el rumbo que cierta palabra, enunciado o escena puede adoptar en la recepción. Quizá no de forma tan clara como en el caso de la cohesión, pero tenemos que aceptar que la coherencia también se construye, se inicia en el texto. La mayoría de los recursos de cohesión y coherencia se conciben desde un diálogo ficticio con el lector esperado, en una simulación de comunicación a tiempo real.

¹¹⁷ En este mismo sentido, nos parece muy apropiado el concepto de *cadena* que propone Simone (1993) para la organización de los elementos de cohesión dentro del texto.

¹¹⁸ Esta será una de las premisas con las que justificaremos la importancia de las técnicas de visualización del texto, en cuanto muestran precisamente esas interrelaciones a diferentes niveles.

¹¹⁹ Nótese que las estructuras repetidas y de recurrencia aparecen con fuerza ilocutiva diferente en cada uno de los cotextos, debido a que se generan en una actitud retórica del texto distinta.

III.4.2. Acerca de las palabras que anticipan la obra

En cierto momento el autor decide crear un pasadizo hacia el significado de su obra, mediante la inclusión de una serie de elementos textuales¹²⁰ que dicen de ella y sirven de ejes para la organización y priorización de los mensajes a transmitir.

A pesar de que no es nuestro propósito centrarnos en este tipo de fenómenos, es indudable que la intertextualidad como conexión y relaciones de sentido entre textos de otros autores en la obra de Dostoievski es muy prolífica. Basta, por ejemplo, recordar que son bastantes las obras de Dostoievski que están encabezadas por una cita (bíblica, de Odoevski, Nekrasov, Turgueniev, etc.). Aunque pueda parecer obvio, aclararemos que por citación no solo se entienden las citas a principio del texto a modo de encabezamiento o durante el texto a través de la inclusión de un intratexto, sino también todo tipo de títulos, epígrafes y demás elementos que predicen un desarrollo determinado de la trama. La citación es un mecanismo para generar la correferencia y presupone la correlación entre el contexto generado por la cita y el que genera el texto. En particular, Dostoievski sigue el esquema, digamos, clásico de citación, para crear un contexto similar o, cuanto menos, apropiado al que se produce durante la lectura. Así, el sentido de la cita cumple la doble función de dotar de un precedente a lo que acontece en el texto, a la vez que genera la intriga inherente al proceso de desambiguación del sentido de la propia cita con respecto al texto que precede o que califica.

La cita a los versos de Ivan Turgueniev que sirve de encabezamiento a *Noches blancas* refuerza el subtítulo de la misma (novela sentimental –de los recuerdos de un soñador–) y refiere a una caracterización del personaje muy concreta, a la vez que predice un desarrollo de la obra dentro del canon de la novela sentimental. Pero, al mismo tiempo, la cita queda suspendida en la mente del lector, que deberá polarizarla adecuadamente, según se diga en y por el texto si, efectivamente, funciona como una promesa de novela sentimental cumplida o si, por el contrario, lo hace como falsa promesa. En el primer caso, la cita dota de sentido al texto y este explica la inclusión de la cita como refuerzo a

¹²⁰ Con textuales nos referimos aquí a cualquier fenómeno que englobe al texto en cuestión. Es oportuna en ese sentido la preocupación que expresó Franz Kafka porque su obra *La metamorfosis* no reflejara en la portada ninguna imagen del bicho.

lo que se quiere comunicar, como sustento de la creación de un contexto pragmático determinado. En el segundo caso, en que la promesa se rompe, la cita, como fragmento de cierto universo referencial, forma parte de los argumentos contra los que se subleva el fondo del texto.

La cita que encabeza una obra puede llegar a convertirse en el fondo retórico de todo el texto. Así sucede en el caso de *Los hermanos Karamazov*, en que el grano de trigo caído en la tierra fundamenta todo el discurso que debe sobrevivir en la novela:

(180) Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода. (*Ин. 12, 24*)

En este caso, además, la cita constituye una estructura de recurrencia, que se repetirá en dos ocasiones a lo largo de la novela¹²¹ y que no deja de constituir, por un lado, la síntesis ideológica subyacente en el texto y, por otro, el corolario al conjunto de la obra completa que concluye en esa moraleja. En realidad, bien puede servir ese versículo para explicar la muerte textual de Raskolnikov en el Epílogo de *Crimen y castigo*.

Función similar tienen las citas incluidas dentro del texto de la obra, siendo la diferencia más reseñable que normalmente se asociarán al personaje que las formula la cita, al enunciador de la misma. Con esto, se restringe el contexto pragmático, cuyo dominio de validez queda circunscrito a los límites de ese personaje. Además, una cita dentro del texto puede ser ratificada o refutada *ipso facto* por el propio texto o por alguno de los personajes, como ocurre en el siguiente ejemplo con una cita al “porque este mi hijo muerto era y ha revivido; se había perdido y es hallado” (“ибо этот сын мой *был мертв и ожил, пропадал и нашелся*. И начали веселиться” (Лк.15:25)) de la Parábola del hijo pródigo:

(181) - Даже если тут и "пьедестал", то и тогда лучше, - продолжал я, - пьедестал хоть и пьедестал, но сам по себе он очень ценная вещь. Этот "пьедестал" ведь все тот же "идеал", и вряд ли лучше, что в иной теперешней душе его нет; хоть с маленьким даже уродством, да пусть он есть! И наверно, вы сами думаете так, Васин, голубчик мой Васин, милый мой Васин! Одним словом, я, конечно,

¹²¹ La significación de esas dos repeticiones es innegable: la primera se textualiza en palabras de Zosima, que le encomienda a Aliosha su misión en la tierra, junto al pueblo; la segunda, ante el visitante desconocido, en que se le dota de mayor potencial retórico ante los intentos de este por refutar la cita.

зарапортовался, но вы ведь меня понимаете же. На то вы Васин; и, во всяком случае, я обнимаю вас и целую, Васин!

- С радости?

- С большой радости! Ибо сей человек "был мертв и ожил, пропадал и нашелся"!

<...>

- Но ведь это же верно, - вскричал я, - в этих двух стихах святая аксиома! [Ф. М. Достоевский. Подросток (1875)]

En *Crimen y castigo*, entre otras, funcionan como citas dentro del texto canciones y versos que el enunciador recuerda, y que evocan un contexto y asociaciones determinadas:

Целый год жёну ласкал,
Цел-лый год же-ну лас-кал...
Или вдруг, проснувшись, опять:
По Подьяческой пошел,
Свою прежнюю нашел...

En este caso, se trata de una variación de una canción popular, cuyo tema principal, por una parte, refiere al estado en que se halla Raskolnikov y, por otra, al destino de Marmeladov (Tijomirov, 2005: 60-61; Павлова, 2010: 398-406).

Otro recurso que usa Dostoievski para evocar contextos será la inclusión de palabras definitorias y explicativas a las obras. Nos referimos al recurso de advertir, bajo el título, de que se trata de las anotaciones, memorias o anotaciones de un desconocido. De una forma similar a la que empleó Pushkin para sus *Relatos de Belkin*, Dostoievski recurre a la técnica del manuscrito encontrado en *El árbol de Navidad y la boda*, *El pequeño héroe*, *El ladrón honrado*, *Stepanchikovo y sus habitantes*, mediante la advertencia de que lo que sigue, es decir, la obra, se basa en las anotaciones o memorias de un desconocido (*Из записок неизвестного*, *Из неизвестных мемуаров*). Un desconocimiento que produce irremediabilmente una distancia entre el narrador que cuenta los recuerdos (N_2) y el narrador *real* (N_1) de las anotaciones o memorias, a la vez que conlleva un distanciamiento entre el lector y el texto. En otras palabras, este tipo de incrustaciones textuales condiciona la presunción de verdad del texto y fingen conferirle al narrador N_2 una capacidad supuestamente menor en la modalización. Este parece limitarse, *a priori*, a reproducir palabras ajenas, lo que lo convierte en lector y le da derecho a valorar los acontecimientos como si lo hiciera desde una perspectiva objetiva

por no ser él quien está inmerso en la trama, por tratarse de un observador que, si atendemos al pacto ficcional, no tiene por qué engañar. Además, N₂ abandona la incómoda posición de un narrador omnisciente que, valorando el mundo, se valora a sí mismo, pues la omnisciencia no es sino autorreferencia, discurso sobre sí. En estos casos parecerá emitir sus juicios de valor desde una perspectiva más objetiva por ser lector y reproductor del discurso de otro, de la herencia de N₁. En este punto es inevitable plantearse hasta qué punto no es N₁ producto de N₂, puesto que a aquel lo conocemos solo gracias a este último. El conflicto que surge ante tal cuestión es que la existencia de N₁ se aferra a la frontera entre el autor real de la novela, si le suponemos la autoría del título, y el narrador N₂, que nace de la primera palabra de la historia. Así, cabe preguntarse en qué determinado momento nace el narrador; esto es, si acaso el espacio entre el título y el comienzo del primer capítulo no le pertenece también.

Un caso extremo de esta estrategia de modalización lo constituye el encabezamiento de *Memorias del subsuelo*, en que se incrusta la siguiente aclaración:

(182) И автор записок и самые «Записки», разумеется, вымышлены. Тем не менее такие лица, как сочинитель таких записок, не только могут, но даже должны существовать в нашем обществе, взяв в соображение те обстоятельства, при которых вообще складывалось наше общество. Я хотел вывести перед лицо публики, повиднее обыкновенного, один из характеров протекшего недавнего времени. Это — один из представителей еще доживающего поколения. В этом отрывке, озаглавленном «Подполье», это лицо рекомендует самого себя, свой взгляд, и какбы хочет выяснить те причины, по которым оно явилось и должно было явиться в нашей среде. В следующем отрывке придут уже настоящие «записки» этого лица о некоторых событиях его жизни. [Ф. М. Достоевский. Записки из подполья (1864)]

Es igualmente digno de mención el comienzo del relato *Бобок*:

(183) На этот раз помещаю "Записки одного лица". Это не я, это совсем другое лицо. Я думаю, более не надо никакого предисловия. [Ф. М. Достоевский. Бобок (1873)]

En este último ejemplo queda clara la difusa pertenencia de este tipo de incrustaciones, pues no sabemos si el *yo* se refiere al narrador N₂ o al autor real de la obra.

Caso similar supone la adscripción a un tipo de escrito, a un género determinado o especificaciones similares que también se pueden encontrar en ciertas obras de Dostoievski. Recordemos la importancia ya reseñada de la advertencia que lanza, supuestamente, el autor sobre *Noches blancas*, cuando matiza tras el título que se trata de una novela sentimental. O, también, la interesante especificación de que *El doble* es un poema petersburgués. Relatos, novelas, poemas, relatos fantásticos, novelas cortas, todas estas incrustaciones son estructuras de recurrencia, estrategias de intertextualidad, entendida aquí más cercana a la propuesta de Fairclough y Wodak (1997), que dicen, generan y predicen un contexto a gran escala, y condicionan el comportamiento del lector.

III.4.3. Acciones en el umbral: palabras no dichas y movimientos interrumpidos

Como ya se advirtió, nuestro propósito es centrarnos en aquellas estructuras de recurrencia que ocurren en un mismo texto o en varios textos de Dostoievski. Limitaremos, pues, en lo sucesivo nuestro análisis a las formas de intertextualidad que no rebasan los textos de Dostoievski.

Uno de los comportamientos discursivos más característicos de Dostoievski, además de *los últimos gestos* identificados por Jaques Catteau (1980: 42) y la anticipación, los espectáculos, los sueños, los puntos suspensivos y la apropiación de la palabra ajena (Bajtin, 2004), son lo que llamaremos acciones en el umbral. El concepto de umbral lo tomamos de Bajtin:

(184) Важнейшие акты, конституирующие самосознание, определяются отношением к другому сознанию (к ты). Отрыв, отъединение, замыкание в себе как основная причина потери себя самого. Не то, что происходит внутри, а то, что происходит на границе своего и чужого сознания, на пороге. И все внутреннее не довлеет себе, повернуто вовне, диалогизировано, каждое внутреннее переживание оказывается на границе, встречается с другим, и в этой напряженной встрече – вся его сущность. Это высшая степень социальности (не внешней, не вещной, а внутренней)". (Бахтин, 1986: 330)

En nuestra reformulación, una acción en el umbral será todo fenómeno discursivizado que funcione en la frontera entre la existencia y la inexistencia, entre la creación y la anulación. Dentro de esta categoría, por tanto, encontraremos palabras y acciones que se quedan a punto de decir o hacer, que se quieren decir o hacer, pero se anulan, se interrumpen, así como palabras o acciones que mueren en el pensamiento.

Entre los mecanismos más habituales en la obra de Dostoievski para la construcción de este tipo de fenómenos textuales, encontramos lo siguientes:

- a) Prefijos verbales que introducen en el verbo un sema de cancelación o anulación de la acción precedente o de la propia acción denotada por el verbo al que se adhieren¹²²:

(185) Не надо теперь спрашивать, ничего не надо! Я передумал. Это вчера глупость в башку мне сглупу влезла. [Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (1880)]

- b) Unidades fraseológicas del tipo *чуть не* (casi, por poco), bien en función de enfatizadores bien como atenuadores semánticos de la acción que no llega a realizarse:

(186) Она задыхается, останавливается, опять дергает, чуть не падает. [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

- c) Segmentos textuales que anulan o sustituyen la acción precedente, mediante la inversión de las presuposiciones o ruptura del flujo inercial del sentido del texto¹²³:

(187) Но, к величайшему его удивлению, она ни разу не заговаривала об этом, ни разу даже не предложила ему Евангелия. Он сам попросил его у ней незадолго до своей болезни, и она молча принесла ему книгу. До сих пор он ее и не раскрывал. Он не раскрыл ее и теперь, но одна мысль промелькнула в нем: «Разве могут ее

¹²² Los prefijos verbales con significado de anulación de acción (*де-*, *дис-*, *от-*, *раз-*, *пере-*, *обез-*, *вы-*, *с-*) han sido ampliamente tratados en la lingüística rusa (Apresyan, Ulujanov, Strelkov, Varaskin, entre otros), que últimamente se esfuerza por dilucidar la incidencia que tiene este tipo de prefijación sobre la semántica del verbo. Parece que la hipótesis más extendida es la de que se produce tanto una modificación como una mutación (Varaskin, Sokolov, Sekanninova, entre otros).

¹²³ En un número considerable de casos serán introducidos por la semántica del aspecto imperfectivo en su significado de anulación del resultado de la acción o de cambio con respecto al momento de habla.

убеждения не быть теперь и моими убеждениями? [Ф. М. Достоевский.
Преступление и наказание (1866)]

- d) Explicaciones y segmentos textuales con sentido de anulación, cancelación, sustitución y omisión de la acción que enuncian:

(188) Аркадий Иванович хотел было исследовать дальше, но вдруг вошел Вася...
— А, ты здесь? — закричал он, вздрогнув от испуга. Аркадий Иванович молчал.
[Ф. М. Достоевский. Слабое сердце (1848)]

Por la dimensión que adquiere, nos centraremos en el último tipo (d), cuya diferencia con respecto a c) consiste en que la anulación es en sí la acción, y no se basa en la oposición de dos enunciados que predicen destinos del texto distintos. Los ejemplos que se encuadran en c) tienen que ver con la distribución de la información en el texto, con la orientación que este va adoptando hasta constituir la forma global y cohesionada que le da sentido. Son, digámoslo así, operadores de fuerza retórica. En cambio, los que se enmarcan en d) se basan en la interacción con la mente del lector, en el proceso de desambiguación por ser auténticas acciones en el umbral. La fórmula más productiva en Dostoievski para conseguir este significado serán las construcciones en pasado *хотеть* + *было* + *глагол* (*querer* + *hacer* + *verbo*) o *было* + *глагол* (*habría* + *verbo* / *iba a* + *verbo*).

Vivas en la mente del lector porque están escritas, son palabras muertas en cuanto que no han sido dichas. Las acciones en el umbral tienen una carga pragmática extraordinaria, que les viene dada porque eliminan un filtro en la transposición del discurso desde el mundo ficcionalizado hasta la mente del lector: al no ser finalmente dichas, fingen ser enunciados primitivos, no modalizados, puesto que la modalización consiste en decir su (auto)anulación. A veces, pensará el enunciador (potencial) que sus palabras no son apropiadas, precisas, justas; otras, deseará expresar, pero habrá algún tipo de obstáculo que le impida poder hacerlo. El caso es que esas palabras, movimientos o hechos quedarán sostenidos en la mente de un lector que cree con eso reconocer los límites que los personajes y las situaciones se imponen a sí mismos o entre ellos. Pero, en realidad, se trata de segmentos textuales de gran carga pragmática:

(189) Но согласия господина Голядкина, кажется, никто и не спрашивал. Герой наш почувствовал, что вдруг чья-то рука упала на его руку, что другая рука

немного оперлась на спину его, что его с какою-то особенною заботливостью направляют в какую-то сторону. Наконец, он заметил, что идет прямо к дверям. Господин Голядкин хотел было что-то сказать, что-то сделать... Но нет, он уже ничего не хотел. Он только машинально отсмеивался. Наконец, он почувствовал, что на него надевают шинель, что ему нахлобучили на глаза шляпу; что, наконец, он почувствовал себя в сенях, в темноте и на холоде, наконец и на лестнице. [Ф. М. Достоевский. Двойник (1846)]

Es por esa razón que aparecen en regiones del texto especialmente deformadas, como se puede advertir en el ejemplo anterior. Las acciones interrumpidas se quedan siempre en el umbral de la existencia, de esa frontera del discurso que no le pertenece ni al personaje que quiere decir o hacer la acción ni al narrador que cuenta la escena. No es casual, por tanto, que se generen en contextos en que se sobreentienda cierta enajenación mental del individuo, una pérdida de su potencial expansivo a lo largo del texto: hay algo que le reprime, que le empuja en el sentido contrario al que se dirigen sus acciones discursivas. Pero esta fuerza, en gran parte de las escenas, será no más que un recordatorio de algo que el enunciador olvida y el texto se empeña en recordar:

(190) Жаль вам теперь меня, сударь, аль нет? Говорите, сударь, жаль али нет? Хе-хе-хе-хе! Он хотел было налить, но уже нечего было. Полуштоф был пустой. — Да чего тебя жалеть-то? — крикнул хозяин, очутившийся опять подле них. [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

Aquí el texto recuerda que no había nada en la botella, lo que incide en los problemas de alcoholismo de Marmeladov, con la correspondiente pérdida de credibilidad ante los ojos del lector. Todo lo que el personaje profiere en contra de Sonia estará no más que incidiendo en la demonización del propio Marmeladov.

De este modo, cuando un personaje presenta su acción en el umbral, hace hincapié en las limitaciones que le impiden poder ejecutarla, mecanismo por el que se subraya la contraposición voluntad-posibilidad y, en última instancia, el enfrentamiento individuo-sociedad:

(191) Когда я кончил, она мне руку поцеловала, и я тотчас же взял ее руку и хотел поцеловать, но она поскорей отдернула. Вдруг в это время нас подглядели дети, целая толпа; я потом узнал, что они давно за мной подсматривали. Они начали свистать, хлопать в ладошки и смеяться, а Мари бросилась бежать. Я хотел было говорить, но они в меня стали камнями кидать. В тот же день все узнали, вся

деревня; всё обрушилось опять на Мари: ее еще пуще стали не любить. Я слышал даже, что ее хотели присудить к наказанию, но, слава богу, прошло так; зато уж дети ей проходу не стали давать, дразнили пуще прежнего, грязью кидались; гонят ее, она бежит от них с своею слабою грудью, задохнется, они за ней, кричат, бранятся. Один раз я даже бросился с ними драться. [Ф. М. Достоевский. Идиот (1869)]

Cabe advertir que no siempre el personaje sabrá reconocer esos límites, razón por la que este tipo de construcciones remite directamente al ya analizado problema de la comprensión; esto es, refiere a un conflicto en la propiocepción. En otras ocasiones, un enunciador dispondrá la acción de otro en el umbral:

(192) Она поняла из всего этого то, что женщина всегда прежде всего поймет, если искренно любит, а именно: что я сам несчастлив. Испуганное и оскорбленное чувство сменилось на лице ее сначала горестным изумлением. Когда же я стал называть себя подлецом и мерзавцем и полились мои слезы (я проговорил всю эту тираду со слезами), все лицо ее передернулось какой-то судорогой. Она хотела было встать, остановить меня; когда же я кончил, она не на крики мои обратила внимание: «Зачем ты здесь» зачем не уходишь! » — а на то, что мне, должно быть, очень тяжело самому было все это выговорить. Да и забитая она была такая, бедная; она считала себя бесконечно ниже меня; где ж ей было озлиться, обидеться? Она вдруг вскочила со стула в каком-то неудержимом порыве и, вся стремясь ко мне, но все еще робея и не смея сойти с места, протянула ко мне руки... [Ф. М. Достоевский. Записки из подполья (1864)]

Sucede, entonces, que el que dice la acción en el umbral no solo es capaz de ver en el otro lo que hace o dice, sino lo que quería o estaba dispuesto a hacer o decir. Esta habilidad para la transposición de pensamiento y apropiación de la palabra ajena, por norma general, le sirve al autor para mostrar la obsesión del personaje que dice de otro por imponer su propia visión del mundo, porque gobierne el pensamiento único de la idea o ideas que porta y comporta. Así, lejos de suponer una ratificación de la capacidad por predecir o anticipar (en términos bajtinianos) los comportamientos y discursos ajenos, el autor obliga al personaje a exceder sus propias posibilidades; algo que suele darse en segmentos de texto especialmente deformados. Tal es el caso del ejemplo

anterior, en que la estructura de recurrencia *хотела было* (*quería haber*) textualiza el momento en que se produce la transposición desde el pensamiento del hombre del subsuelo hasta el de *ella*:

(193) Она хотела было встать, остановить меня; когда же я кончил, она не на крики мои обратила внимание: «Зачем ты здесь» зачем не уходишь! » — а на то, что мне, должно быть, очень тяжело самому было все это выговорить. Да и забитая она была такая, бедная; она считала себя бесконечно ниже меня; где ж ей было озлиться, обидеться?

El fragmento no solo da idea de un personaje manipulador, calculador y metódico en la imposición de su pensamiento mediante los argumentos que el *yo* de la narración muestra, sino que eleva las cualidades empáticas, la misericordia y conmiseración de *ella*. El lector tiende hacia la identificación con esta y al correspondiente alejamiento con respecto al hombre del subsuelo.

Si bien hemos aceptado que este tipo de estructuras de recurrencia surgen en regiones del texto especialmente deformadas, será lógico que conlleven la aparición de otro tipo de estructuras de recurrencia, como puede ser la falsa descripción precisa de los estados de ánimo:

(194) Я в последний раз хочу удостовериться. — Я смотрю на вас уже давно. — Гм, — проговорила Марья Тимофеевна, сильно всматриваясь, — потолстели вы очень... Она хотела было еще что-то сказать, но вдруг опять, в третий раз, давешний испуг мгновенно исказил лицо ее, и опять она отшатнулась, подымая пред собою руку. — Да что с вами? — вскричал Николай Всеволодович почти в бешенстве. Но испуг продолжался только одно мгновение; лицо ее перекошилось какою-то странною улыбкой, подозрительною, неприятною. [Ф. М. Достоевский. Бесы (1871-1872)]

La transposición de pensamiento no es sino un elemento más de una atmósfera en que todo parece ocurrir de un modo, digamos, inesperado y, en parte, indebido. Los puntos suspensivos, la valoración adverbial y el repentismo de las acciones se encargan de perfilar la deformación textual, cuyos núcleos léxicos de fuerza refieren a una

imagenología de la alienación (*испуг, странная, подозрительная и неприятная улыбка*), como se puede advertir mejor en el grafo de las palabras en relación del segmento analizado (figura 10).

A través de la transmisión del estado de ánimo del personaje, Dostoievski sumerge al lector en la situación conversacional y modela la distancia de este con respecto al personaje mediante la fórmula *почти в (casi en)*, basada en la estructura de recurrencia (muy característica del discurso dostoievskiano) que supone la textualización de la contraposición lingüística preciso-impreciso. Así, será muy frecuente que Dostoievski contraponga estados de ánimo, reacciones y, en general, acciones que el sujeto ejecutor emprende *почти в (casi en, prácticamente)* a las que realiza *точно в (totalmente en, completamente)*. Por ser este un fenómeno lingüístico basado en la diferenciación semántica, será muy útil especificar siempre si se textualiza mediante el discurso de un personaje que dice de sí mismo o si, en cambio, es mediante el discurso sobre lo ajeno. En los raros casos (por su poca frecuencia) en que un sujeto diga de sí con esta contraposición, la deformación textual que genera podrá apuntar hacia el problema de la comprensión, a cierta incapacidad de identificar lo que en él sucede o el mundo circundante:

(195) «Ну, не хотим идти от тебя, да и только!» — Так это неправда, дядюшка? вы не отдаете ему Капитоновки? — вскричал я почти в восторге. — И не думал; в голове не было! А ты от кого слышал? Раз как-то с языка сорвалось, вот и пошло гулять мое слово. [Ф. М. Достоевский. Село Степанчиково и его обитатели (1859)]

Pero también podrá funcionar como mero cuantificador del flujo informativo:

(196) Перелетаю пространство почти в два месяца; пусть читатель не беспокоится: все будет ясно из дальнейшего изложения. [Ф. М. Достоевский. Подросток (1875)]

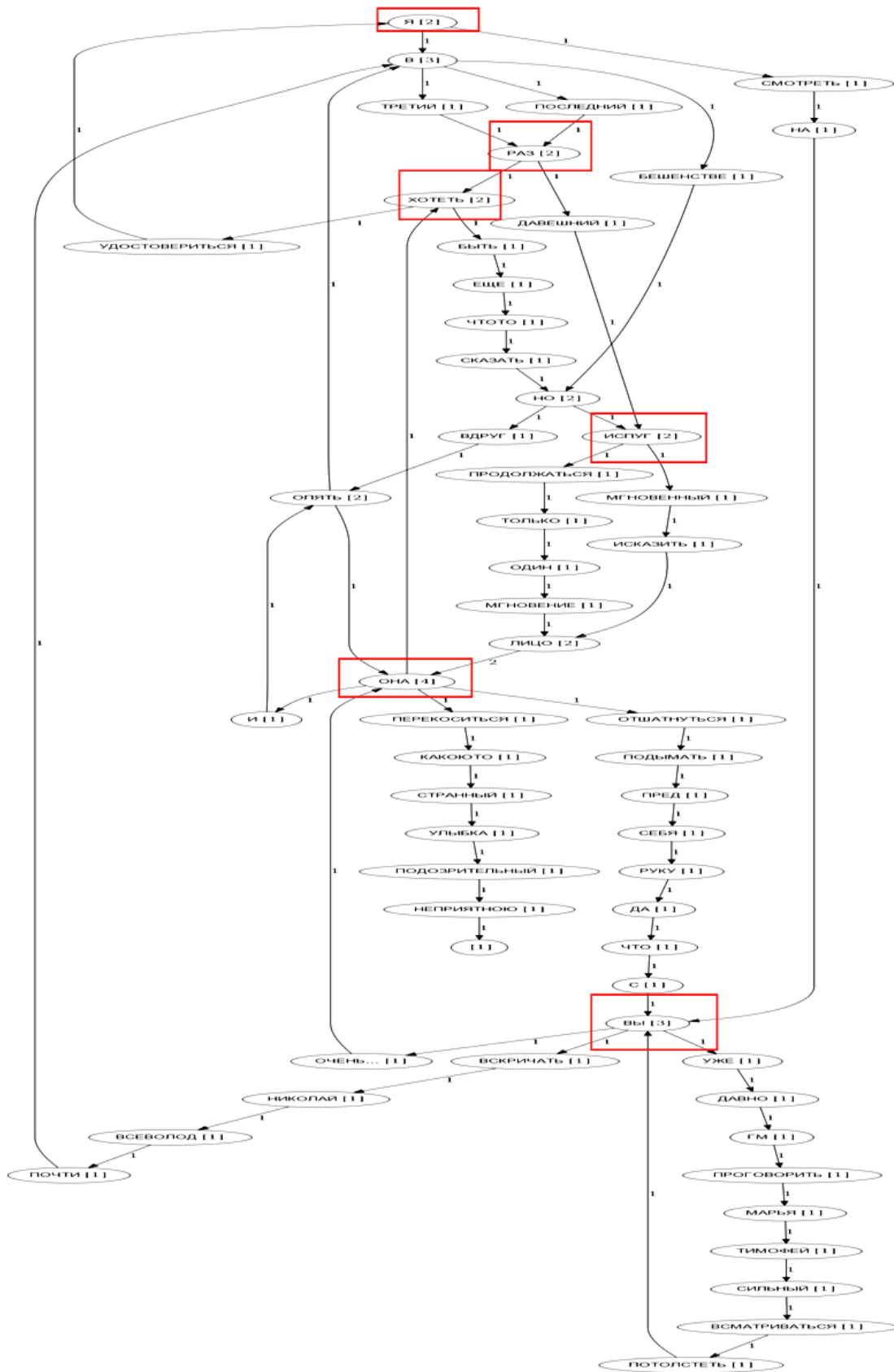


Figura 10. Grafo de palabras en relación (con WordSky). Fragmento de Los demonios

Sí será mucho más relevante cuando esta estructura de recurrencia figure dentro de la transposición de pensamiento, es decir, cuando el enunciador diga de otro. En estos casos, el uso del adverbio *casi* (*почти*) finge ser preciso, pero no deja de suponer un *totalmente* (*точно*) interrumpido, impedido¹²⁴. A veces, esta limitación podrá venir impuesta por la incapacidad del enunciador a penetrar en el pensamiento del otro, esto es, consecuencia de la transposición frustrada del pensamiento o del punto de vista; algo que indefectiblemente refiere a la distancia de los personajes implicados. Otras, será producto de una desconfianza en el otro, de no dotar de valor de verdad o completitud sus reacciones, estados de ánimo o palabras. El narrador en la obra de Dostoievski recurrirá a este tipo de recursos de contraposición para marcar su posicionamiento con respecto a las ideas-personajes. Así, será capaz de comprender la expresión de los ojos y la mirada de Raskolnikov solo de manera aproximada, mientras que la de Sonia la comprenderá al detalle.

No deja de ser significativo el hecho de que en la obra literaria completa de Dostoievski el uso de *почти в* (*casi en, prácticamente*) sea tres veces superior al de *точно в* (*totalmente en, completamente*), lo que supone una proporción bastante mayor que la habitual en la época:

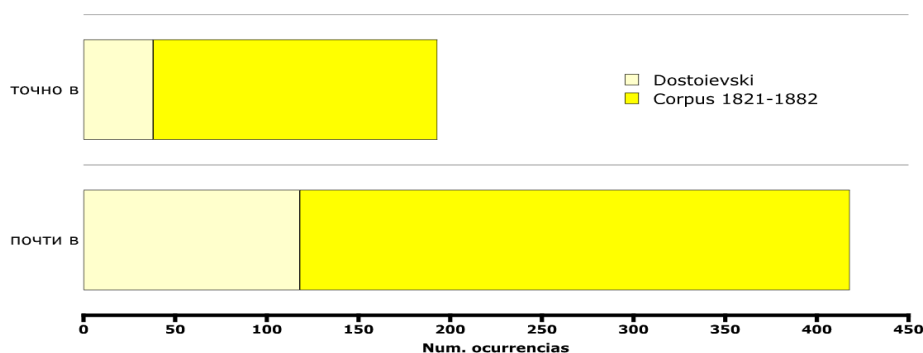


Figura 11. *Точно в / почти в. Frecuencia de ocurrencia comparada Dostoievski-corpus autores contemporáneos*

Si bien es cierto que el discurso de la ficción tiende más a aproximarse a la precisión que a enunciarla como tal, y que es normal que los cuasi-estados aparezcan con mayor

¹²⁴ Cabe suponer que en algunos usos de *почти* (*casi*) el significado tenga más relación con la acepción recogida en el Gran diccionario de la lengua rusa literaria en 17 tomos (БАС): *se puede considerar*. De esta manera se confirmaría que su función es la de producir una descripción que no quiere o no puede ser precisa.

frecuencia, en Dostoievski este recurso es harto relevante, y no solo por su alto número de ocurrencias, sino precisamente porque ayuda a jerarquizar las ideas según sus grados de credibilidad.

De nuevo incidimos en la idea de que las estructuras de recurrencia, precisamente mediante la intensificación del extrañamiento, de la impresión de que se atiende a una escena repleta de estados alienados, están orientadas hacia el control de la inferencia. En sus deformaciones textuales atrapan al lector en un enjambre de lazos interconectados a lo largo del texto y tratan de mantenerlo en la posición adecuada, es decir, en aquella que se asemeja más a la pretendida por la intención del autor. A veces podrán pasar desapercibidas, pero se dan escenas en que la deformación del texto es tal que el lector no puede sino fruncir el ceño y no comprender al personaje:

(197) Я было начал что-то говорить ей, просить ее успокоиться, но почувствовал, что не смею, и вдруг сам, весь в каком-то ознобе, почти в ужасе, бросился ощупью, кое-как наскоро собираться в дорогу. [Ф. М. Достоевский. Записки из подполья (1864)]

La precisión y la imprecisión se mezclan y se contraponen en apenas tres decenas de palabras. Por una parte, el personaje demuestra saber lo que quiere decir y a quién se lo quiere decir, también sabe que no se atreverá, que todo ocurrió así, de repente; demuestra, además, saber mirar hacia dentro. Por otra, la acción principal queda interrumpida mediante una estructura de recurrencia según su fórmula más característica en el discurso dostoievskiano (*было начал*). Suspendida la intención del personaje en el umbral, se suceden una serie de elementos que remiten a cierta confusión y que exhaltan la indeterminación en una descripción que, a su vez, finge ser extremadamente precisa. *Что-то, в каком-то ознобе, кое-как, почти в ужасе*¹²⁵, todos remiten a un estado alienado, a un texto que dice de la pérdida de control. El lector, en ese extrañamiento, acertará a comprender que el personaje no es dueño de sí, por lo que se puede esperar cualquier cosa de él.

¹²⁵ Algo, en una especie de escalofrío, de algún modo, casi asustado.

III.5. Fórmulas lingüísticas de extrañamiento: *вдруг, как бы и как будто*

III.5.1. Introducción: acerca de las consecuencias de contar un mundo

De repente sucede que el texto parece contradecirse, alterarse, incluso rebelarse contra esa idea que en la mente del lector siempre precede a lo que los ojos abarcan en la lectura. Pero *de inmediato, como si* nada hubiera ocurrido, el texto prosigue, ante una mirada aún no recuperada del traspié. Con esa sensación de extrañeza, *como si* apenas se conocieran, volverán, lector y texto, a avanzar juntos por un sendero plagado de obstáculos lingüísticos que, precisamente, existen para paliar ese desconocimiento.

La relación texto-lector en las obras de Dostoievski está condicionada precisamente por la existencia de innumerables requisitos de extrañamiento. Como ya se ha advertido en varias ocasiones, entendemos por extrañamiento la impresión de confusión que se genera en el lector durante la lectura de ciertos segmentos textuales, bien porque en sí constituyan una imagen ambigua, bien porque entren en contradicción o apunten en diferente dirección que otros segmentos del texto y/o del sentido común. La conceptualización que hacemos aquí de extrañamiento tiene, por tanto, cierta base común con el término introducido en la crítica literaria por Victor Shklovski (остраннение/остранение) en 1916 y con el *Verfremdungseffekt* heredado por Bertolt Brecht. Supone, claro está, tanto una desviación en la interpretación normal del objeto como un mecanismo por el cual se le hace ver al lector que lo que está leyendo debe visualizarlo no como realidad, sino como potencialmente posible. Sin embargo, el antecedente terminológico más próximo a nuestra conceptualización del extrañamiento es el de Wolf Schmid (1981) aplicado al estudio de las particularidades narratológicas de la obra de Dostoievski.

Es claro, por tanto, que el extrañamiento está en relación directa con lo esperado, con el horizonte de expectativas (Jauss, Iser, entre otros). Esta es una de las razones por las que Dostoievski se esforzaba por conocer a fondo a sus lectores potenciales y, probablemente, por la que prácticamente siempre contextualizaba sus obras en coordenadas espacio-temporales bien conocidas por él. En su ejercicio de predicción de

las reacciones del lector, Dostoievski recurría a innumerables conectores, operadores y marcadores del discurso con los que dotar al texto de las condiciones necesarias para que el lector reflexionara sobre sus propias expectativas de lectura e, incluso, sobre sus posibilidades de imaginación.

Tras haber analizado la ambigüedad textual como *consecuencia-en-el-texto* de la polivalencia, así como otros patrones y secuencias recurrentes y relevantes en la discursivización, nos centraremos en los dos fenómenos lingüísticos más característicos del estilo de Dostoievski: la tendencia hacia la repentinidad¹²⁶ y la arquitectura del *como si*. Para ello analizaremos tres de los elementos más coocurrentes de toda su obra: *вдруг*, *как бы* y *как будто*¹²⁷. Partiremos de la consideración de que los tres pueden ser entendidos como operadores de extrañamiento, en el sentido de que son capaces de generar la sensación antes descrita, de suponer una ruptura en el devenir del texto en la mente del lector.

Aunque no podemos decir que Dostoievski sea precursor de estos fenómenos lingüísticos –cuyo uso desemantizado en la lengua rusa actual tiende a convertirlos en algunos casos en palabras-parásitas o muletillas–, con este autor se produce un incremento descomunal en su uso. En Pushkin, por ejemplo, encontraremos bastantes acciones que ocurren de repente. También en Gogol, en cuyos textos tienen gran presencia tanto *как бы* como *как будто*, quizá consecuencia de decir la fantasía. Pero es bien sabido que la historia de la literatura rusa no ha dado textos que contengan un mayor número de apariciones de estos elementos que en las obras de Dostoievski. Lo que para algunos podría ser muestra de un estilo apresurado y estéticamente mediocre, creemos que no es sino la demostración de un dominio pleno de *la recepción-en-el-texto*, de la composición de las obras con la mente puesta en la proyección del texto hacia fuera de sí, en el devenir de las palabras escritas.

Los operadores de extrañamiento, en parte ligados a lo que Arutiunova llama *кажущности* como operadores de aproximación característicos en la obra de

¹²⁶ Este término, aunque pueda adquirir otros matices, se encuentra en Pérez de Ayala y en las traducciones al español de, entre otros, Heidegger, Walter Benjamin, Ricoeur y Grassi.

¹²⁷ Aunque la equivalencia no es completa, podríamos equiparar *вдруг* a *de repente* y *как бы* y *как будто* a *como si*. Sirva esa misma equivalencia para las apariciones que se sucederán en lo que sigue.

Dostoievski¹²⁸, nacen de una visión del mundo que, a su vez, se beneficia –aceptamos que la correspondencia causal es cuestionable– de la alta capacidad de la lengua rusa para reflejar la indeterminación, alejamiento y distanciamiento del hablante con respecto al objeto enunciado. La dicción del mundo circundante por parte del individuo es uno de los temas centrales entre los lingüistas en Rusia, cuya explicación ha evolucionado desde un paradigma lógico-epistémico hasta un modelo basado en las teorías cognitivas y en el análisis del discurso y del lenguaje natural. Lo que parece consensuado es que en la lengua rusa existe un gran repertorio para verbalizar los conocimientos del mundo desde un enunciador, cuya imposibilidad para la omnisciencia, para la dicción objetiva de una realidad inabarcable y de un mundo cambiante, lo sumerge en la aproximación (Арутюнова, 1996: 73). Según Nina Arutiunova (Арутюнова, 1999: 430), en el discurso de un enunciador que dice del mundo, por tanto, la disyunción verdadero-falso tiene que se conceptualizada como una escala de valoraciones de probabilidad. Esto equivaldría a lo que, siguiendo a Austin, ya hemos advertido a lo largo de nuestra investigación: la contraposición verdader-falso en el discurso literario de la ficción debe entenderse como asignación de cualidades según la gradación comprendida entre lo apropiado y lo inapropiado. La enorme capacidad de la lengua rusa para hacer emerger este tipo de operadores de aproximación en un texto se hace evidente en la obra de Dostoievski, en la que este tipo de fenómenos tienen una frecuencia de aparición especialmente alta.

Nuestra preferencia por referirnos a este tipo de elementos como operadores del extrañamiento es causa de que los concebimos desde la perspectiva del análisis de las estrategias de discursivización de un universo modelo, pero focalizando nuestro interés en el fenómeno de la recepción. La orientación controlada hacia el destinatario o lector esperado pierde su papel protagonista en cuanto de receptor puede ejercer un lector cualquiera, cuyo conocimiento del mundo podría echar por tierra las predicciones de lectura anticipadas por el autor. Así, la incerteza con que un enunciador dice del mundo mediante el uso intencional de los operadores de aproximación se puede o no convertir en incertidumbre en la mente del lector. El extrañamiento sería la sensación que tiene el lector de hallarse en ese estado de incertidumbre y, por tanto, los operadores que lo producen son, desde la perspectiva de la recepción, operadores o constructores del

¹²⁸ Remitimos a los trabajos de Quero Gervilla (2006, 2011).

extrañamiento en el espacio que conforman el conocimiento del mundo dicho en y por el texto y el que el lector activa durante su lectura.

El hecho de que estos fenómenos tengan tanta presencia en los textos de Dostoievski se debe a que con ellos se producen y promueven las deformaciones de texto más significativas. Es por esto que será muy habitual encontrarlos en un mismo segmento de texto, no solo en constante asociación en la aplicación de fuerza con otros de los fenómenos y operadores analizados a lo largo de esta investigación, sino con un coeficiente de repetición relativo extremadamente alto:

(198) — Убивец! — проговорил он вдруг тихим, но ясным и отчетливым голосом... Раскольников шел подле него. Ноги его ужасно вдруг ослабели, на спине похолодело, и сердце на мгновение как будто замерло; потом вдруг застучало, точно с крючка сорвалось. Так прошли они шагов сотню, рядом и опять совсем молча. Мещанин не глядел на него. — Да что вы... что... кто убийца? [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

Además, cabe advertir que este tipo de operadores de extrañamiento se suelen perder en las traducciones al español, con la tergiversación que esto supone no solo para la comprensión de la relación y actitud del enunciante con respecto al enunciado, sino también para la disposición del lector en la posición de lectura adecuada¹²⁹.

¹²⁹ Llama poderosamente la atención a este respecto la advertencia que hace el traductor de la edición de *Crimen y castigo* para la editorial Colihue:

Hemos abandonado esta regla [de conservar la repetición excesiva de una misma palabra] en contados casos, cuando Dostoievski usa a veces con excesiva profusión algunas recurrencias que resultaba pesado mantener: por ejemplo, giros como «de repente» o «en cierto modo» –vdrug y kak-to, respectivamente, que en el original se asimilan casi a un efecto sonoro–, en ruso importa una o dos sílabas, en tanto en castellano representan cuatro o cinco.

Estamos totalmente de acuerdo en que puede resultar tarea inabordable trasladar la exagerada presencia de operadores del extrañamiento en el discurso dostoievskiano: primero, por ser elementos estrechamente ligados a una visión del mundo concreta, la de la lengua rusa, que muestra sus propias tendencias hacia la dicción de extrañamiento; segundo, por la dificultad derivada no tanto de diferencias en la sonoridad o la extensión como de las posibilidades sintácticas; y tercero, porque en muchas ocasiones es especialmente

III.5.2. La *repentinidad* como prueba ficcional de un texto dúctil y maleable

Sin duda, la constante aparición de *вдруг* es el rasgo más distintivo del discurso dostoievskiano. Desde un punto de vista semántico, *вдруг* suele asociarse con el significado “súbitamente, de pronto, de repente”, pero conviene matizar que, si aceptamos su función de conector, podrá tener valor ordenador o temporal. Los conectores han sido estudiados profusamente desde diferentes puntos de vista y bajo distintas denominaciones (Halliday y Hassan, Beaugrande y Dressler, entre otros). Entre sus funciones principales, además de la de proporcionar una fuerza cohesiva entre las cláusulas, encontramos la de sostener la estructura profunda del texto (Dijk, Ventola, Mann, Matthiessen y Thompson, Mauranen, Meyer, Martin) y la de facilitar la experiencia lectora (Wikborg, Ventola y Mauranen, Tyler). Cabe, no obstante, hacer una observación acerca de la evolución histórica de sus significados, ya que no es hasta el siglo XVIII que *вдруг* adopta el significado predominante de una acción que ocurre de repente, desplazando al sentido de simultaneidad hacia una posición menos representativa (Голованевский, 2006: 33). En los textos de Dostoievski, de hecho, encontraremos bastantes ejemplos de uso de este conector en otras acepciones que no expresen preferentemente inmediatez o espontaneidad, entre las que encontramos el valor de coocurrencia en el t́empero-espacial o la de anticipar un hecho poco probable o indeseado:

(199) Нет, Лиза, знать самому сначала нужно жить выучиться, а потом уж других обвинять! «Картинками, вот этими-то картинками тебя надо! — подумал я про себя, хотя, ей-богу, с чувством говорил, и вдруг покраснел. — А ну если она вдруг расхохочется, куда я тогда полезу?» — Эта идея меня привела в бешенство. К концу-то речи я действительно разгорячился, и теперь самолюбие как-то страдало. Молчание длилось. [Ф. М. Достоевский. Записки из подполья (1864)]

Desde el punto de vista ideológico-compositivo, que suele ser el más frecuente adoptado en las investigaciones sobre los textos de Dostoievski, parece obvio que el

complejo poder determinar el sentido de estos conectores o la predominancia de unos matices sobre otros en cada caso.

hecho de que un suceso ocurra repentinamente conlleva presuponer que el grado de esperabilidad en el enunciante es mínimo y, por tanto, que *вдруг* introduce acciones inesperadas (Горовухо, 2007: 114). Como afirmaba Víctor Terras (2002: 134), en el mundo de Dostoievski las cosas suceden de forma repentina, siendo el uso de *вдруг* consecuencia de que las acciones son controladas por los impulsos del alma y no por las relaciones causales. De forma similar se expresaba algunos años más tarde Kariakin (Карякин, 1989: 645) al referirse a las situaciones de repentinidad (*вдруг-ситуации*) como producto del impulso espiritual de Dostoievski. Pero también existe otro punto de vista para orientar la cuestión igualmente válido y, probablemente, más productivo en cuanto al discurso de la ficción. Nos referimos al enfoque que se basa en las particularidades de la visión del mundo de la lengua rusa, ya apuntadas en el apartado anterior. De esta forma de analizar la palabra especial *вдруг* destaca la hipótesis de Andrei Shmelev (Шмелев, 2002: 416), según la que el adverbio *вдруг* no tiene por función principal determinar, concretar o caracterizar, sino decir de una realidad metatextual mediante la ruptura de las relaciones causales¹³⁰. Así las cosas, podemos suponer que la aparición de *вдруг* en un texto marca un nuevo punto de lectura, de manera que son ilógicas las posibles relaciones de dependencia y proporcionalidad con respecto a la acción precedente. Además, este conector en su posible función de introductor de eventos poco probables –en concreto, la construcción *а вдруг?* (*¿y si de repente..?*)¹³¹– da buena cuenta de la tendencia de la lengua rusa, y de sus usuarios, hacia la caracterización del destino como algo imprevisible.

A pesar de la existencia de tan amplio espectro de acepciones posibles para este conector, estamos de acuerdo con Golovanevski (Голованевский, 2006) cuando afirma que el significado temporal es una invariante en todas ellas, aunque conviene siempre matizar que es fundamental atender a la preponderancia que sobre esta invariante puedan adquirir otros matices, como la sorpresa, la involuntariedad o la improbabilidad.

Por ser un elemento tan característico del discurso de Dostoievski, el estudio de *вдруг* ha ocupado numerosas páginas en la crítica dostoievskiana (Slominski, Toporov, Lotman, Karyakin, Zhernakova, entre otros). Mientras que Lotman, basándose en las

¹³⁰ Remitimos también a Shmelev y Bulygina (Булыгина и Шмелев, 1998).

¹³¹ Para un análisis lingüístico de la locución *как вдруг*, remitimos a Beloshapkova (Белощапкова, 1960).

conclusiones de Slominski, interpreta la exagerada presencia de *вдруг* en la obra de Dostoievski como consecuencia de la búsqueda de lo inesperado, como forma de ruptura de las expectativas que el lector se hace conforme lee el texto (Lotman, 1996), Toporov (1973) se centra en el aspecto temporal, en la tendencia de Dostoievski hacia la representación de transiciones temporales mínimas. Asimismo, Toporov presta gran atención a la incidencia de este conector¹³² no sobre las cláusulas aisladas, sino sobre los conjuntos formados por esas cláusulas (op.cit.). Este matiz está estrechamente ligado a una de las hipótesis de las que nosotros partimos, pues creemos que es sumamente importante relacionar la función de este conector con el ya analizado enfrentamiento, característico en Dostoievski, entre unidades de sentido en la mente del lector. De ahí que lo concibamos como un fenómeno textual del extrañamiento.

De igual modo a como ocurría con el resto de elementos que producen deformaciones en el texto, la aparición de *вдруг* en cualquiera de sus usos condiciona no solo las relaciones causales y temporales entre los elementos que conviven en el mismo segmento y que, por tanto, están contribuyendo o contrarrestando la tensión que genera, sino también las relaciones aspectuales¹³³. Las grandes posibilidades de deformación que muestra este operador del extrañamiento pueden explicar el hecho de que exista una tendencia al alza en el uso de *вдруг* a partir de *Crimen y castigo*, probablemente porque Dostoievski comprendió la eficiencia que le brindaba este operador en cuanto a la construcción de universos solapados:

¹³² Toporov (1995: 259-367) incluye a las unidades léxicas de inmediatez (*внезапно, вдруг, в это мгновение*, etc.) junto a las de indeterminación (*кто-то, что-то, какой-то*, etc.) y negación (*что ни есть, ничего, никогда*, etc.) en el conjunto de operadores y marcadores modales generales.

¹³³ Remitimos a los estudios de Bondarko sobre la relación de *вдруг* con *la actualización del elemento de aparición de una situación nueva* (ВНС) e influencia sobre la periferia del campo aspectual (Бондарко, 2001).

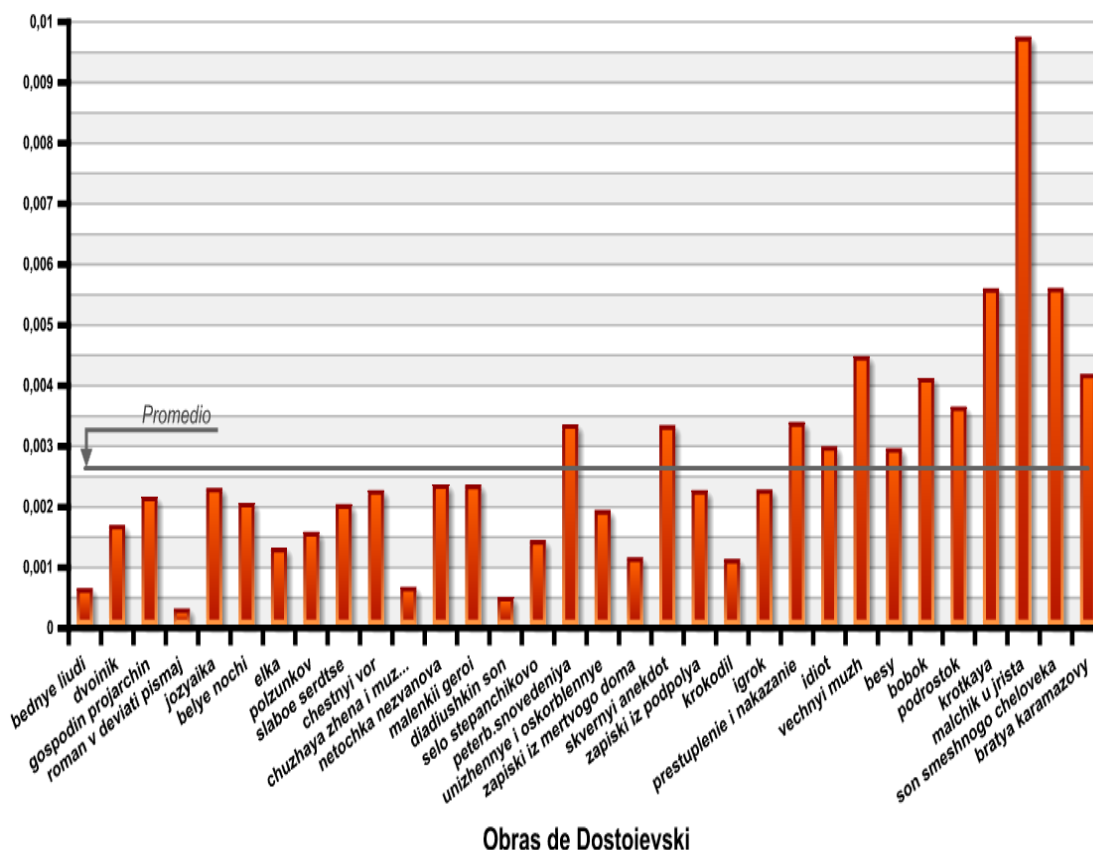


Figura 12. Frecuencia relativa de ocurrencia de *вoпpoc* en las obras literarias de Dostoievski (orden cronológico de publicación en el eje x)

Los resultados mostrados en la gráfica (figura 12) corroboran nuestra hipótesis de que se trata de un operador de extrañamiento, de un elemento, en suma, que surge siempre por y para el contacto con la recepción en los momentos de mayor tensión del tejido textual. En primer lugar, podemos advertir que en las seis obras en que la frecuencia relativa de *вoпpoc* está muy por debajo del promedio (frecuencia relativa media en la obra literaria completa de Dostoievski) no existe la figura del narrador o, al menos, del narrador heterodiegético. Así, en *Pobres gentes* y *Novela en nueve cartas* la narración se construye en torno a la correspondencia, sin que exista un mediador o registrador de la trama. Sí existe narrador como tal en *La mujer de otro y el marido debajo de la cama*, pero sus intervenciones conforman un porcentaje mínimo con respecto al global de la obra, construida casi de forma íntegra sobre el diálogo de los personajes. Aunque a primera vista podrían suponer mayor controversia, si analizamos las restantes tres obras (*El sueño del tío*, *Memorias de la casa muerta* y *El cocodrilo*) es fácil comprender que se trata de obras en las que el narrador es un personaje directamente implicado en la historia y, por tanto, su papel de registrador se compagina con el de actor. Algo similar

ocurre con el narrador en *La aldea de Stepanchikovo y sus habitantes*, razón por la que muestra también un bajo coeficiente de ocurrencia para *вдруг*. Esta explicación parece corroborarse puesto que la premisa contraria también es válida: la existencia de un narrador heterodiegético parece marcar la tendencia al alza en el uso de *вдруг*.

El uso de *вдруг* creemos que es directamente proporcional al grado de deformación del texto que exija la intención del autor. Queremos decir que en aquellas obras en que, como diría Dostoievski, la *fantasía* es mayor, necesariamente habrá una mayor concentración de situaciones introducidas por este operador. Esa es la razón por la que tanto *La sumisa*¹³⁴ como *El sueño de un hombre ridículo* destacan sobre el resto. Al fin y al cabo, estas son las dos únicas obras en que el autor incrusta una estructura recurrente de anticipación sobre su naturaleza de relatos fantásticos (*фантастический рассказ*). Así, las dificultades para ficcionalizar el universo modelo –como era de esperar– condicionan la aparición del operador *вдруг*. Además, podemos anticipar que esas dificultades, en general, requerirán de una frecuencia mayor de ocurrencia de todos los operadores de extrañamiento.

Un caso singular lo constituye *El árbol de Navidad celestial*¹³⁵, brevísimo relato en que por cada cien palabras hay una situación introducida por este operador de extrañamiento. Además, el relato se construye sobre las palabras de un narrador. En este caso, la alta cifra de ocurrencia de *вдруг* no tiene tanto que ver con la fantasía que decíamos antes o, al menos, no en el sentido en que se pudo entender. En este relato, el motivo fundamental por el que la ficcionalización del universo modelo conlleva una deformación del texto mayor tiene que ver con los personajes sobre los que versa el relato: los niños. Como dijimos con anterioridad, el mundo infantil constituía para Dostoievski la representación más cercana al mundo de Cristo. Todo lo que atañe a los niños era de enorme interés para el autor, que no pocas veces reconocía su admiración por la mentalidad infantil, por su forma de comprender la realidad. Se comprende, por tanto, que la transposición del pensamiento hacia la mente de los niños supusiera para Dostoievski un gran escollo y, por tanto, que el tejido textual estuviera sometido a una

¹³⁴ Respetamos los nombres de las obras tal y como están instaurados en el mercado editorial español, aunque la traducción de algunos de ellos no sea del todo acertada (*El árbol de Navidad celestial* por *Мальчик у Христа на елке*).

¹³⁵ Véase nota anterior.

mayor deformación por el incremento en el número y densidad de operadores de extrañamiento¹³⁶.

De lo expuesto se puede concluir que los operadores de extrañamiento guardan estrecha relación con el nivel de la ficción o, si se prefiere, con el grado de dificultad para discursivizar la realidad que se quiere mostrar. No obstante, conviene matizar que la deformación que este tipo de operadores genera en el texto vuelve a depender directamente de la situación de enunciación en que emergen:

a) Un enunciador no ejecutor y no implicado en la acción introduce la situación:

(200) Тут вышла целая история. Года полтора назад с ним вдруг случился припадок; он куда-то поехал и в дороге помешался, так что произошло нечто вроде скандала, о котором в Петербурге поговорили. [Ф. М. Достоевский. Подросток (1875)]

En estos casos, el matiz predominante es el de inesperabilidad. La sorpresa es compartida por el agente desde o hacia el que parte la situación de repentinidad y por el enunciador, que acepta que el hecho ocurriera de forma repentina por el estado de suspensión de la incredulidad en que acepta estar. En la mente del lector se genera, si seguimos la terminología de Fauconnier, un espacio de mezcla entre la información que transmite la situación imprevista tematizada en un ataque (*припадок*) y la historia (*целая история*) en que tratará de comprobar si el ataque sucedió realmente de forma inesperada.

De esta manera, el operador de extrañamiento se cimenta sobre la contraposición de dos informaciones: la nueva que se aporta con su aparición y la que querrá conocer el lector a partir de esa situación de lectura, en una suerte de antecedente pospuesto:

(201) И вот в это время семейством его супруги получилось известие о смерти ее в Петербурге. Она как-то вдруг умерла, где-то на чердаке, по одним сказаниям — от тифа, а по другим — будто бы с голоду. [Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (1880)]

¹³⁶ El caso de la novela *El eterno marido* puede explicarse como consecuencia de la mezcla de una estética tradicional con los elementos góticos presentes en ella. Para profundizar más en las particularidades de construcción del sentido en esta obra, remitimos al trabajo de Verch (Верч, 1983).

El mismo sentido se puede observar en uno de los segmentos de fuerte deformación de *Crimen y castigo*, en que la necesidad de buscar la segunda información es, probablemente, más evidente:

(202) Раскольников не привык к толпе и, как уже сказано, бежал всякого общества, особенно в последнее время. Но теперь его вдруг что-то потянуло к людям. Что-то совершалось в нем как бы новое, и вместе с тем ощутилась какая-то жажда людей.
[Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

Dentro de este tipo de situaciones de repentinidad se incluyen las muy numerosas que tienen lugar en los incisos y descripciones que hace el narrador sobre el comportamiento conversacional de los personajes en un diálogo directo:

(203) — Дарья, — прервала ее вдруг Варвара Петровна, — ничего у тебя нет такого особенного, о чем хотела бы ты сообщить? — Нет, ничего, — капельку подумала Даша и взглянула на Варвару Петровну своими светлыми глазами. — На душе, на сердце, на совести? — Ничего, — тихо, но с какою-то угрюмою твердостью повторила Даша. [Ф. М. Достоевский. Бесы (1871-1872)]

En este tipo de ocurrencias, *вдруг* no muestra tanta tendencia hacia generar la búsqueda una segunda información, sino que se limita a transmitir la sensación de sorpresa e impredecibilidad de la acción. No obstante, sí es notorio el hecho de que dicha sensación requiere de un alto grado de cohesión entre las acciones implicadas; esto es, una comprobación de que la repentinidad dicha por el enunciador se corresponde con la intervención en estilo directo del personaje, tanto en forma (por ejemplo, turno de palabra) como en contenido (nivel semántico, emotividad, sorpresa, etc.). Resultaría inapropiado que el lector no pudiera advertir, además del testimonio del enunciador de la repentinidad, otras pistas textuales que refieran a ella. Muchas de estas pistas se refuerzan o consiguen mediante el resto de elementos (normalmente, el verbo) que conforman el inciso o la descripción que introduce la acción de repentinidad (en este caso, *прервала*¹³⁷).

b) Un enunciador no ejecutor, pero implicado en la acción introduce la situación:

¹³⁷ *Interumpió.*

(204) Соседка вдруг обернулась, и помню, что огневые глаза ее так сверкнули на меня в полусумраке, что я, не приготовленный к встрече, вздрогнул, как будто обжегшись. Красавица улыбнулась. — Нравится вам, что играют? — спросила она, лукаво и насмешливо посмотрев мне в глаза. [Ф. М. Достоевский. Маленький герой (1857)]

El enunciador nos muestra una situación de repentinidad desde su percepción de la realidad, desde su punto de referencia. Salvo que introduzca otro tipo de argumentos a favor de la repentinidad, y puesto que el pacto de la ficción tiende a ser menor cuando se trata de un narrador-personaje, el lector podrá no sentir la necesidad de buscar las causas de aquella. Tampoco tiene el enunciador por qué aliar *вдруг* con otros elementos de refuerzo de la repentinidad, en tanto que es dueño aparente de esa sensación. Es por esta razón que en este tipo de situaciones parece preponderar el sentido de minimización de la transición espacio-temporal. Aquí, la deformación del espacio puede traducirse como una forma de producir a nivel inferencial el acercamiento entre el enunciador y el ejecutor de la acción de repentinidad, ya que *вдруг* produce una contracción de la dimensión espacio-temporal que acelera los acontecimientos y los altera. Normalmente, habrá más elementos en el segmento textual que refieran a la imprevisibilidad de la acción. En este caso, encontramos el enunciado *я, не приготовленный к встрече (yo, que no estaba preparado para el encuentro)*. El texto deberá orientar la lectura hacia la comprensión de ese acercamiento como real o fingido, como apropiado o inapropiado.

Suele ocurrir que el narrador no introduce una situación de repentinidad generada por una persona, sino por una situación que ocurre, que aparece o desaparece:

(205) Я тотчас же пошел вслед за ней, но она догадалась, оставила набережную, перешла через улицу и пошла по тротуару. Я не посмел перейти через улицу. Сердце мое трепетало, как у пойманной птички. Вдруг один случай пришел ко мне на помощь. По той стороне тротуара, недалеко от моей незнакомки, вдруг появился господин во фраке, солидных лет, но нельзя сказать, чтоб солидной походки. [Ф. М. Достоевский. Белые ночи (1848)]

El acercamiento espacio-temporal tiene ahora lugar entre el enunciador y la causa de la acción de repentinidad. Vemos que el enunciado se halla polarizado para que el lector interprete, al menos, que el personaje valora tal acercamiento como apropiado (*ко мне*

на помощь¹³⁸). El texto continúa con una explicación que, a primera vista, podría relacionarse con la segunda información característica de los casos descritos en a). Sin embargo, el texto explica no tanto la situación de repentinidad, sino los motivos por los que el juicio de valor del personaje califica la nueva situación como apropiada.

Podemos ver un caso de acercamiento inapropiado a juicio del personaje en el siguiente fragmento de *El adolescente*, en que se dice la reacción adversa que genera:

(206) Я подошел было, но он с чего-то вдруг меня испугался и побежал дальше.
Подходя к дому, я решил, что я к Васину никогда не пойду. [Ф. М. Достоевский.
Подросток (1875)]

Como queda claro, la condición de inapropiado viene reforzada por la semántica de los verbos (*испугался, побежал*¹³⁹) y, ante todo, por la acción en el umbral *Я подошел было* (*Me habría acercado / Quería acercarme*). La repentinidad, como insistiremos más adelante, está estrechamente relacionada con el problema de la comprensión. En este segmento textual el enunciador dice no comprender por qué *se asustó y salió corriendo* mediante la intensificación de la indeterminación que confiere *с чего-то* (por algo).

c) Un enunciador ejecutor de la acción introduce la situación (el enunciador dice de sí):

(207) Случалось, что я вдруг даже ставил их выше себя. У меня как-то это вдруг тогда делалось: то презираю, то ставлю выше себя. Развитой и порядочный человек не может быть тщеславен без неограниченной требовательности к себе самому и не презирая себя в иные минуты до ненависти. Но, презирая ли, ставя ли выше, я чуть не перед каждым встречным опускал глаза. [Ф. М. Достоевский.
Записки из подполья (1864)]

En este tipo de situaciones de enunciación *вдруг* muestra su mayor potencial para generar extrañamiento. Puesto que el sujeto dice de sí, cualquier acción de repentinidad puede ser interpretada como un ejemplo de los problemas de comprensión ya analizados. Además, se trata de un caso especial de a) y b): por una parte, el personaje para decir de sí tenderá a alejarse del objeto de habla para funcionar como narrador

¹³⁸ *Vino en mi ayuda.*

¹³⁹ *Asustarse, salir corriendo.*

omnisciente y dotar a su discurso de mayor verosimilitud, es decir, se aproximaría a las situaciones de a); por otra, la semántica de la repentinidad remite a una cierta alienación o, cuanto menos, a la involuntariedad, por lo que el sujeto enunciador podrá no sentirse verdadero ejecutor de la acción, esto es, se aproximaría a las situaciones de b)¹⁴⁰:

(208) Я знал, что мог бы это сделать чрез Степана Трофимовича; они когда-то были друзьями. И вот вдруг я встречаюсь с ним на перекрестке. Я тотчас узнал его; мне уже его показали дня три тому назад, когда он проезжал в коляске с губернаторшей. [Ф. М. Достоевский. Бесы (1871-1872)]

El verbo *встречаться* (*encontrarse*) sirve de refuerzo a la repentinidad, puesto que suele llevar implícita esa misma carga semántica en su acepción de ver, de paso, a alguien o de aparecer cerca de alguien de forma fortuita. También refleja el alejamiento del enunciador con respecto a la acción introducida. En un mecanismo muy frecuente en la lengua rusa, el hablante decide no dirigir la acción hacia un objeto concreto, sino incluirse en la reciprocidad del resultado de la acción.

Además, las situaciones de repentinidad introducidas por un enunciador que dice de sí potencializan la existencia de una valoración duplicada de la realidad, de un doblamiento del tejido espacio-temporal: por una parte, dice la acción y, solo a posteriori, valora e interpreta que tuvo lugar como acción repentina, imprevista, etc. Cuando un enunciador dice “de repente me dio la impresión de que todos me miraban”, el “de repente” no se encuentra en la misma dimensión espacio-temporal que “me dio la impresión de que todos me miraban”, sino que es una valoración que se emite sobre la impresión que le sobrevino. Normalmente, la acción sometida a la repentinidad se refiere a la dimensión espacio-temporal de lo enunciado, mientras que la repentinidad como tal lo hace a la dimensión espacio-temporal de la enunciación¹⁴¹:

¹⁴⁰ Esta última observación es especialmente relevante, por ejemplo, para el análisis del comportamiento conversacional de Raskolnikov tras el doble crimen. El texto parece (realmente, es solo apariencia) siempre referir a un estado de alienación cuando se habla del crimen, incluso a pesar de los (pocos) momentos en que el personaje dice haberlo cometido plenamente consciente o lo personaliza mediante formulas lingüísticas de designación de pertenencia (*Никогда, никогда яснее не сознавал я этого, как теперь, и более чем когда-нибудь не понимаю моего преступления!*).

¹⁴¹ Aunque no es nuestra finalidad centrar nuestra atención en las interrelaciones entre la repentinidad y la temporalidad y aspectualidad, sí haremos una observación para justificar nuestra afirmación. Si bien el

(209) Мне вдруг показалось, что меня, одинокого, все покидают и что все от меня отступают. Оно, конечно, всякий вправе спросить: кто ж эти все? потому что вот уже восемь лет, как я живу в Петербурге, и почти ни одного знакомства не умел завести. Но к чему мне знакомства? [Ф. М. Достоевский. Белые ночи (1848)]

En el ejemplo anterior, tendríamos que aceptar la existencia de dos niveles de existencia de la información: uno conformado por el suceso enunciado, es decir, el sentimiento del enunciadador de que todos lo dejan solo y lo abandonan; y otro, por el suceso en que el enunciadador valora y comprende que esa sensación le vino de repente. La repentinidad en su significado de imprevisibilidad, espontaneidad e impredecibilidad no se produce en las coordenadas témporo-espaciales del sujeto sobre el que se aplica, por lo que es reconocida en la conceptualización en un universo o sistema de coordenadas distinto al de la acción que introduce.

Esto genera un desdoblamiento del espacio-tiempo similar al que tendrá lugar con las partículas u operadores de las *situaciones-como-si*, razón por la que en este tipo de situaciones de enunciación será muy frecuente que coaparezcan junto a *вдруг*:

(210) — Я ее чрезвычайно успел удивить сегодня, сообщив ей самую свежеиспеченную светскую новость о том, что Катерина Николаевна Ахмакова выходит за барона Бьоринга, — сказал я вдруг, как будто вдруг что-то сорвалось у меня. — Да? Представь же себе, она мне эту самую «новость» сообщила еще давеча, раньше полудня, то есть гораздо раньше, чем ты мог удивить ее. — Что вы? [Ф. М. Достоевский. Подросток (1875)]

Una vez que han sido sistematizadas las posibles situaciones de repentinidad, creemos necesario respaldar la hipótesis sobre la coaparición del operador de extrañamiento *вдруг* y los operadores *как бы* y *как будто* (*como si*) mediante la observación de las colocaciones de *вдруг* para el corpus de las obras de Dostoevski¹⁴²:

uso en pasado de *вдруг* puede fácilmente adecuarse a las explicaciones dadas hasta ahora, creemos que el uso en presente (menos frecuente) y en futuro se relaciona igualmente con la creación de otras realidades. En concreto, funcionan como una hipótesis de otra realidad, que puede haber existido pero no es actual al momento de enunciación (sería el caso del presente como pasado histórico) o no haber existido aún (uso de la repentinidad como predicción de acciones futuras).

¹⁴² La extracción de la lista de colocaciones se ha realizado con el programa AntConc en su versión 3.2.2. Cfr. Anthony, L. (2011). AntConc (Version 3.2.2) [Computer Software]. Tokyo, Japan: Waseda

No. of Collocate Types: 2952; No. of Collocate Tokens: 15222; Distance: from 1L to 1R					
Rank	Freq	Freq[L]	Freq[R]	Stat	Collocate
1	5076	1	1	-8.81132	вдруг
2	749	629	120	18.90394	и
3	642	552	90	22.85198	он
4	267	210	57	10.15261	я
5	266	212	54	14.72840	она
6	168	163	5	9.84417	но
7	160	110	50	9.37641	как
8	140	136	4	7.21007	то
9	122	1	121	0.83923	в
10	101	5	96	3.31293	с
11	90	15	75	8.66909	опять
12	89	68	21	6.83559	мне
13	83	27	56	8.58581	как бы
...
31	36	13	23	5.22337	как будто

Figura 13. Colocaciones de *вдруг* en la obra literaria completa de Dostoievski (Distancia: ± 1)

University. Available from <http://www.antlab.sci.waseda.ac.jp/>. En la Tabla, Freq = frecuencia de aparición; Freq [L] = Freq. en el cotexto de 1 unidad hacia la izquierda; Freq [R] = Freq. en el cotexto de 1 unidad hacia la derecha; Stat = Resultado o t-score del test-T.

Entendemos por colocación, siguiendo a Sinclair (1991: 170), la ocurrencia de dos o más palabras en un corpus, que en nuestro caso está compuesto por toda la obra literaria de Dostoievski. Conviene advertir que comprendemos que el estudio de las colocaciones exige de un análisis minucioso, así como de la consideración de diferentes métodos estadísticos para determinar la significancia y peso intencional de las colocaciones analizadas. Es por eso que incluimos el resultado del test-Student (t-score) aunque no entremos a debatir sus resultados, puesto que para el propósito que perseguimos creemos suficiente la consideración de las frecuencias absolutas de aparición. La tabla anterior muestra las colocaciones para *вдруг*, teniendo un margen de cotexto de una unidad hacia la izquierda y otra hacia la derecha. Esta decisión se basa en que el objetivo perseguido es mostrar que junto a las situaciones de repentinidad es frecuente que coaparezcan otras situaciones de extrañamiento introducidas por *как бы* o *как будто*. Como se esperaba, los resultados muestran que la frecuencia de coaparición es considerable, mostrando una tendencia hacia la generación de *situaciones-como-si* tras un fenómeno de repentinidad¹⁴³. Este hecho es aún más claro si ampliamos el cotexto de las colocaciones a cuatro unidades hacia la izquierda y cuatro hacia la derecha, condición que arroja los siguientes resultados:

Total No. of Collocate Types: 9583; Total No. of Collocate Tokens: 45666; Distance: from 4L to 4R					
Rank	Freq	Freq[L]	Freq[R]	Stat	Collocate
1	5134	30	30	5.87905	вдруг
23	175	62	113	12.86746	как бы
...
44	88	28	60	8.88409	как будто

Figura 14. Colocaciones de *вдруг* en la obra literaria completa de Dostoievski (Distancia: ± 4)

¹⁴³ Más adelante profundizaremos en las diferencias entre las *situaciones-como-si* introducidas por *как бы* y *как будто*, lo que dará una idea más clara de por qué la asociación de la repentinidad y las *situaciones-como-si* coocurren con mayor frecuencia mediante el operador *как бы*.

Por todo lo expuesto, consideramos que el lector interpreta la repentinidad como enunciado metatextual en una situación de lectura que de forma especialmente clara dice del *personaje-en-el-texto* (*él-allí-entonces*) y del *personaje-en-la-enunciación* (*él-aquí-ahora*). Claro está que la construcción de diferentes niveles de información no es una característica exclusiva de este tipo de situaciones, pero creemos que con ellas se puede ilustrar su funcionamiento a la perfección. En un principio, podríamos considerar que la creación de niveles de información es un procedimiento propio o preponderante de la ficción, pero los nuevos avances en la Teoría de la información, sobre todo en la Teoría cuántica de la información, apuntan a que la comunicación humana tiene mucho que ver con el entrelazamiento y los fenómenos de superposición. No sería muy atrevido afirmar que la comunicación, también la literaria, se basa en la interrelación de todos los elementos del sistema, lo que exige la no separabilidad de la existencia y la observación. La repentinidad puede ser vista, precisamente, como fenómeno textual de conexión (conector), que apela –como la gran mayoría de los fenómenos hasta ahora analizados– a la existencia de un *lector-en-el-texto*. Esta función, en el fragmento analizado, la desempeña el propio personaje. Del intercambio de información que se genera entre los diferentes niveles de existencia superpuestos (entre otros, que no ocurriera tal acción, que ocurriera pero no de forma repentina, que no fuese esa sensación la experimentada), el receptor de la obra obtendrá una nueva imagen configurada por las correlaciones entre todos los elementos de ese espacio de mezcla. Ahí es donde verdaderamente se produce la comunicación literaria¹⁴⁴.

Como advertíamos en análisis anteriores, la deformación textual producida por la presencia de este tipo de operadores del extrañamiento suele ser consecuencia de una deformación global producida por la imbricación de diferentes constructores de la deformación:

(211) Он думал и тер себе лоб, и, странное дело, как-то невзначай, вдруг и почти сама собой, после очень долгого раздумья, пришла ему в голову одна престранная мысль. «Гм... Разумихину, — проговорил он вдруг совершенно спокойно, как бы в смысле окончательного решения, — к Разумихину я пойду, это конечно... но — не теперь... Я к нему... на другой день, после того пойду, когда уже то будет кончено

¹⁴⁴ Creemos que no son casuales y que deberían explotarse las similitudes entre los postulados aquí expuestos, la Teoría de los polisistemas y la Teoría de los espacios mentales.

и когда все по-новому пойдет...» И вдруг он опомнился. «После того, — вскрикнул он, срываясь со скамейки, — да разве то будет? [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

Comprobamos que la concentración de situaciones de repentinidad viene respaldada por otros muchos fenómenos orientados hacia la sensación de extrañamiento, como preámbulo para decantar en uno o en otro sentido el afecto lector. Entre otros elementos, observamos una estructura de recurrencia del extrañamiento muy característica en Dostoievski (*странное дело*¹⁴⁵), *situaciones-como-si*, un uso excesivo de puntos suspensivos no solo como simulación de la espontaneidad de la situación de enunciación, sino también como método para ocultar o ambiguar información. Además, en este mismo sentido podemos localizar otro fenómeno característico en Dostoievski, sobre todo en el discurso de algunos de sus personajes: los tabúes léxicos. Hay palabras que un personaje no puede, debe o quiere decir. A este tipo de ausencias las denominamos restricciones del campo léxico de sujetos potencialmente enunciadorees y son especialmente relevantes en la comparación entre discursos de personajes¹⁴⁶. Esto genera el constante uso de mecanismos de sustitución léxica, que se consigue no solo mediante pronominalización. En el texto que nos ocupa, además de los puntos suspensivos en su posible función de sustituciones léxicas, es especialmente relevante el uso de *то (eso)* en la más que probable sustitución de la palabra crimen¹⁴⁷. De las tres situaciones de repentinidad, la primera nos parece especialmente interesante (*Он думал и тер себе лоб, и, странное дело, как-то невзначай, вдруг и почти сама собой, после очень долгого раздумья, пришла ему в голову одна престранная мысль*). Como era previsible, se dice un cierto alejamiento entre el personaje y el pensamiento que se le *vino a la cabeza*. No obstante, llama la atención que el enunciadoree dé a entender que no se exime totalmente de responsabilidad en la acción, puesto que el *casí (почти)* remite a una, aunque mínima, colaboración del personaje en el nacimiento de ese pensamiento. Esto ocurre porque, como ya hemos defendido, el potencial retórico

¹⁴⁵ *Cosa extraña.*

¹⁴⁶ Las causas de estas restricciones no solo responden a la intención directa del autor, sino también a otro tipo de límites de índole social. Por ejemplo, es evidente la existencia de ciertas obligaciones discursivas derivadas de la pertenencia del personaje a un determinado repertorio.

¹⁴⁷ Para profundizar en el léxico específico que utiliza Raskonnikov para mantener el tabú léxico de la palabra crimen, remitimos a Степанян (2005: 299).

del texto se construye en y por el entrelazamiento de diferentes realidades, cimentadas por los constructores de la deformación textual. En este fragmento, entre otros, vemos cómo se entrelazan la ambigüedad y la repentinidad, conducentes ambas a un proceso de interpretación a llevar a cabo desde el extrañamiento, es decir, una vez que se ha activado el afecto lector.

II.5.3. Las *situaciones-como-si*: *как бы* y *как будто* como conectores de la ficción

La alta presencia de expresiones comparativas no tiene por qué remitir al encasillamiento de un texto dentro del discurso literario. Sin embargo, existe una forma de comparación que sí es predominante en este tipo de discurso y prácticamente inherente al discurso de la ficción. Nos referimos a lo que ya hemos introducido bajo el término de *situaciones-como-si*. Con ellas hacemos referencia a todas las situaciones que evocan mediante procedimientos fundamentalmente lingüísticos una comparación entre el dominio mental que dice el discurso y otro dominio mental generado en otro espacio, *a priori*, no presente explícitamente en ese discurso.

Tradicionalmente el tipo de modalizadores léxicos que expresan la relación del hablante con su enunciado ha sido estudiado por los lingüistas en calidad de partículas modales¹⁴⁸. Desde la conceptualización de la modalidad como expresión de la actitud del enunciador con respecto a su enunciado o a su enunciar se han propuesto innumerables extensiones y restricciones para esta categoría. Entre otros muchos, parece ya asentado el modelo instaurado que diferencia, según la lógica formal, entre modalidad epistémica y deóntica¹⁴⁹ (Willett, 1988; Bybee y Fleischman, 1995, entre otros). Pero para nuestro enfoque, y a pesar de que nos basamos en esa distinción, será fundamental el matiz que introducen García Negroni y Tordesillas (2001) al diferenciar entre la modalidad de enunciado y la modalidad de la enunciación. La primera estaría

¹⁴⁸ Para un detallado estudio de las partículas modales en ruso y español, remitimos a Vercher García (2010).

¹⁴⁹ La modalidad alética parece mostrar una menor conexión con el lenguaje natural (Ridruejo, 1999, entre otros).

referida a la actitud que expresa el enunciador con respecto a su enunciado; la segunda, con respecto a la situación de enunciación. La relación enunciador-enunciado no deja de ser una estrategia retórica insoslayable, ya que el enunciador, por el mero hecho de decir, subjetiviza el objeto de dicción. Desde Bally (1944) se le empieza a dar validez a este tipo de hipótesis, en parte como gran deuda con la retórica aristotélica, y generan, a su vez, otra serie de subdivisiones y tipologías de la modalidad.

Si bien es aceptado que la modalidad epistémica se relaciona con el grado de confianza en el conocimiento que se enuncia (Lyons; Palmer; Бондарко, Нагорный), es habitual distinguir entre aquella modalidad que expresa una tendencia hacia la realidad (actitud positiva) y la que la aleja de ella o, incluso, la contradice (actitud negativa)¹⁵⁰. Para referirse a estas actitudes, no obstante, nos parece más oportuna la terminología propuesta por López Ferrero (2002), que considera la modalidad epistémica asertiva y la no asertiva¹⁵¹.

La conexión de la modalidad epistémica con la gradación de realidad implica, por una parte, que los modalizadores, partículas modales o marcadores de la modalidad se integren en la macrocategoría de la irrealis¹⁵², y, por otra, que uno de los factores clave de la modalidad sea explicado en términos de proximidad, tanto del enunciado con respecto a la realidad, como del enunciador con respecto al conocimiento que dice. Esto implica, como demostró Givón (1982), que la modalidad epistémica está estrechamente ligada a la fiabilidad que se tiene para con la fuente de información. Como es sabido, el estudio de esta última relación ha supuesto uno de los focos de atención de los lingüistas de las últimas décadas, bajo la denominación de evidencialidad (Boas, Jakobson, Chafe y Nichols, Givón, Guentcheva, Johanson y Utas; Aikhenvald y Dixon; Aikhenvald, Lander, Plungian y Urmanchieva, Bermúdez, Guentscheva y Landaburu, entre otros). Definida como conceptualización de las formas con que se expresan en un enunciado las fuentes de las que se obtiene la información sobre el objeto de la enunciación

¹⁵⁰ Entre las grandes contribuciones a esta última: Fillmore, 1990; Dancygier y Sweetser, 1996, 2005.

¹⁵¹ Recordemos, además, el debate surgido en Rusia a propósito de la idoneidad (Шведова, 1960; Панфилов, 1977; Филипповская, 1978) o no conveniencia (Лекант 1976, entre otros) de distinguir entre modalidad subjetiva y objetiva en cuanto categorías claramente diferenciadas.

¹⁵² Para una discusión sobre la necesidad de llevar a cabo una acotación terminológica para el término de irrealis, remitimos al estudio de Johan van der Auwera, Ewa Schalley (ван дер Аувера, Схаллей, 2004).

(Lyons, Bybee, Willet, entre otros), tiene enorme relevancia en la narratología, pues puede fácilmente descubrir las relaciones entre los personajes, así como la valoración del autor con respecto a ellos. En nuestro caso, además, debemos tener en cuenta que Dostoievski creó unos textos extremadamente modalizados, y que uno de los mecanismos característicos de la modalidad en su obra es, como ya se ha defendido, la ambigüedad textual que surge de la apropiación de la palabra ajena.

Desde el punto de vista narratológico, podríamos decir que la evidencialidad es intrínseca al texto literario, en cuanto se presupone la referencialidad y la apropiación de la palabra, sin necesidad de que la lleve a cabo un narrador omnisciente. A esta premisa de existencia de una evidencialidad, cuanto menos, potencial en el texto literario debemos añadir que los marcadores de la modalización mostrarán mayor ocurrencia precisamente cuando se trate de un texto de la ficción, ya que la ficción se cimienta sobre el juego en la escala realidad-irrealidad. Los textos literarios de Dostoievski, lejos de constituir una excepción, confirman sobradamente que sus textos de la ficción pueden albergar dentro de sí un amplísimo repertorio de marcadores de la modalidad. Su obra literaria se diferencia del resto de sus textos, en gran parte, por la presencia de estos modalizadores, cuya frecuencia supera con creces la mostrada en el corpus de obras literarias del resto de escritores contemporáneos. Tal es el caso de los dos modalizadores más recurrentes en sus textos: *как будто* y *как бы*. A ellos les dedicaremos las líneas siguientes, sin obviar que existen otros muchos que son también significativos y cuyas diferencias a nivel pragmático siguen siendo escasamente tratadas. Por nuestra parte, dejaremos parcialmente de lado el estudio de los marcadores lingüísticos de evidencialidad en la lengua rusa (*мол, дескать, де*, entre otros) para centrarnos en un enfoque a nivel global del funcionamiento de este tipo de modalidad en la mente del lector, partiendo siempre de la difusa relación de pertenencia enunciador-enunciado característica en la literatura de Dostoievski.

El estudio de la modalidad en los textos de este autor tiene como obra cumbre las aportaciones de Nina Arutiunova sobre las particularidades del estilo de Dostoievski en el marco de la visión del mundo rusa. Al enfocar la problemática desde la Visión del mundo se presupone una oportuna relación –que no necesariamente implica equiparación– entre la modalidad y la valoración. Es, probablemente, por esta razón que la investigadora rusa concibe *как будто* y *как бы* como operadores de aproximación,

cuya incidencia sobre las relaciones entre el resto de elementos del enunciado se puede medir en una escala de acercamiento, en una suerte de superación de sus funciones como conectores entre las dos realidades que suelen comparar este tipo de unidades léxicas. Cabe añadir, en este mismo sentido, que el valor comparativo de estos operadores no siempre es reconocido como predominante; cuestión esta en la que incidiremos tras una breve aclaración metodológica y conceptual.

Por lo expuesto y en consonancia con los objetivos que pretendemos, nosotros preferiremos conceptualizar este tipo de partículas modales, operadores de aproximación o unidades léxicas de la irrealidad como operadores de extrañamiento, precisamente porque es nuestra intención centrarnos en su efecto en la recepción para tratar de dilucidar no solo el porqué de su *existencia-en-el-texto*, sino también la justificación de su profusa presencia en el discurso dostoiévskiano. Haremos especial hincapié en el valor comparativo de las *situaciones-como-si*, aunque en numerosas ocasiones sea prácticamente imposible identificar si realmente existe una segunda realidad confrontada.

Nuestro punto de vista se basa en la consideración de que las realidades que se contraponen en una comparación no tienen por qué estar orientadas hacia un mismo objetivo. Nos serviremos de la distinción entre modalidad orientada hacia el agente y modalidad orientada hacia el oyente de Bybee et al. (1994) para considerar que el valor comparativo que transmite este tipo de *situaciones-como-si*, construidas sobre el potencial retórico de los operadores de extrañamiento (en este caso, *как бы* y *как бы́дмо*), refiere no tanto a dos situaciones contrapuestas como a diversos dominios mentales entrelazados. Desde esta perspectiva admitimos la conceptualización de *как бы* y *как бы́дмо* como conectores, puesto que funcionan como arcos de unión entre los nodos del gran espacio interrelacional que es el texto¹⁵³. Ahora bien, dada la función pragmática que le asociamos a estos operadores en el discurso de Dostoiévski –el extrañamiento como consecuencia del solapamiento y entrelazamiento de dominios mentales–, bien podemos referirnos a ellos como constructores de extrañamiento,

¹⁵³ El acercamiento terminológico a la Teoría de grafos no es casual, puesto que esta, junto a otros métodos de la Lingüística computacional, están ayudando a profundizar en la comprensión del texto como un todo coherente y cohesionado. A este respecto destaca, entre otras, la Teoría de la estructura retórica (RST) de Mann y Thompson (1988, 243-281).

entendiendo por este la apelación inesperada a que el lector reconozca un dominio mental de mezcla en que habrá de buscar las hipótesis de sentido.

En esta misma línea conviene hacer una observación sobre las redes de interconexión o interrelación entre unidades de sentido en el texto, ya que no nos referimos a una ligazón cotextual, sino a conexiones de largo alcance, que pueden sobrepasar los límites de un texto, como era el caso de muchas de las estructuras de recurrencia estudiadas (apartado III.4), o de la obra completa, como sería el caso de la intertextualidad (por ejemplo, con los textos bíblicos). Solo esta consideración puede darnos las pistas necesarias para establecer los correctos lazos contextuales a cierto segmento de texto en que encontremos operadores de extrañamiento.

Pongamos como ejemplo el comienzo de la novela *Crimen y castigo*, fragmento analizado también por Arutiunova (1997: 31):

(212) В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С–м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К–ну мосту.

Nina Arutiunova (loc.cit) concluye que la presencia de *как бы* tiene mayor incidencia sobre el elemento contiguo (*в нерешимости*) que sobre el segmento como tal. Estamos de acuerdo en que a nivel gramatical y sintáctico esta incidencia es clara, en parte porque aquí el operador de extrañamiento no se sustenta sobre un valor comparativo claro, con lo que el problema de la causalidad parece erradicado. Esta ausencia de comparación no impide, según nuestra forma de entender el texto, considerar la construcción de varios dominios mentales contrapuestos. En términos de modalidad tendríamos que diferenciar entre los espacios que genera, por una parte, la modalidad epistémica asertiva implícita a cualquier aserción del narrador aun en ausencia de modalizadores léxicos (yo digo porque estoy seguro de que tengo conocimiento para decir que...); y, por otra, la modalidad epistémica no asertiva introducida por el operador de extrañamiento (podría decir que sucedió así, pero prefiero decir que sucedió como si sucediera así). Por tanto, desde este punto de vista, y aun siendo evidente que uno de los núcleos de fuerza del operador *как бы* es *в нерешимости* (*indecisión*), no podemos relativizar su incidencia en el nivel narratológico ni tampoco en la interpretación.

Si observamos el segmento completo de texto, es fácil comprender que la aparición del operador de extrañamiento tiene lugar precisamente en el momento en que el narrador debe recurrir a la transposición de pensamiento. Todas las acciones (*вышел, нанимал, отправился*¹⁵⁴), sensaciones (*жаркое время, медленно*¹⁵⁵) y la contextualización espacio-temporal (*в начале июля, в С-м переулке, на улице, к К-ну мосту*)¹⁵⁶ pueden fácilmente ser registradas por un narrador omnisciente alejado del interior del personaje. De hecho, el narrador se permite mostrar capacidad para la valoración de la realidad (*чрезвычайно*¹⁵⁷), lo que nos dice de sus posibilidades para emitir juicios concretos acerca del mundo circundante. Ahora bien, para decir la *нерешимость*¹⁵⁸ del joven que sale de su cuchitril¹⁵⁹ debe apropiarse no solo de la palabra del personaje, sino de la valoración que este hace sobre sí mismo. En ese ejercicio de transposición de la palabra ajena es cuando aparece el operador de extrañamiento, generando dos dominios mentales, contrapuestos desde el inicio de la novela hasta el mismo final: de un lado, la posibilidad de que el narrador sea incapaz de lograr una transposición de pensamiento hacia Raskolnikov que le permita asegurar y, por tanto, dudar; de otro, la posibilidad de que en la transposición sea el personaje quien no tenga la certeza de que sea esa la sensación, es decir, que exista cierta incompreensión por parte del personaje con respecto

¹⁵⁴ *Salir, alquilar, dirigirse.*

¹⁵⁵ *Tiempo caluroso, despacio.*

¹⁵⁶ *A principios de junio, en el callejón S., a la calle, hacia el puente K.*

¹⁵⁷ *Exageradamente, excesivo.*

¹⁵⁸ Para una aclaración conceptual y funcional de este vocablo en la lengua literaria, remitimos a (Виноградов, 1972: 109; Виноградов, 1994).

¹⁵⁹ El uso de la palabra *каморка* (*cuchitril*) por parte del narrador merece un comentario aparte. Es indudable que semánticamente refiere a una valoración que el narrador solo puede efectuar desde la experiencia. La hipótesis de que esa experiencia esté basada en una observación real del cuchitril nos parece probable, aunque poco relevante. Nos inclinamos, más bien, a pensar que Dostoievski quería hacer hincapié en la relación individuo-sociedad (como semiotización del conflicto social) y puso en boca del narrador dos momentos de valoración ya en el primer párrafo como primera piedra en la construcción de uno de los mundos posibles de la novela, el de la influencia del medio en el individuo y sus consecuencias (obsérvese, por ejemplo, el funcionamiento de las relaciones Sonia-Raskolnikov, tabernas-Marmeladov-Raskolnikov, Raskolnikov-Svidrigailov, etc).

a su propio interior. En ambos casos parece obvio que la desambiguación no podrá realizarse sino con el acontecer de la obra, que ha de mostrar de lo que uno y otro son capaces. Así, la incidencia del operador de extrañamiento estaría ligada tanto a los elementos colindantes en una relación de causalidad y cronología lectora, como al resto de la obra en una suerte de función retórica.

Con esta conclusión, en cualquier caso, no abandonamos los márgenes de *Crimen y castigo*. Para conseguirlo tenemos que presuponer una conexión de este segmento con otros textos de Dostoievski. Es claro que no valdrán conexiones azarosas o poco relevantes, por lo que deben compartir algún patrón de funcionamiento. Así parece que ocurre. Ya en *Crimen y castigo* encontramos otras dos ocurrencias de la misma fórmula (*в нерешимости*). La que el narrador introduce para describir el estado en que se encuentra la madre de Raskolnikov, Puljeria Aleksandrovna, es muy similar a la que aquí hemos analizado, aunque la partícula modal *видимо* (*se ve, parece ser*) sustituye al operador *как бы*, transfiriendo un sentido parecido, pero con menor fuerza retórica y mayor carga evidencial (*А между тем Пульхерия Александровна, без ее поддержки, видимо находилась в нерешимости*). La prevalencia de la evidencialidad frente a la *situación-como-si* que generaba *как бы* en el caso de Raskolnikov puede tener como fin no tanto un alejamiento del narrador con respecto a Puljeria Aleksandrovna, sino un acercamiento hacia las fuentes de las que conoció la información. Además, la forma *видимо* no refiere a un sujeto concreto, por lo que también podría entenderse cierto procedimiento hacia la generalización del juicio: no es una persona sola la que interpreta así la situación. La otra escena en que encontramos la fórmula analizada tiene a Sonia como protagonista: *Соня в мучительной нерешимости присела на стул. Раскольников молчал, глядя в землю и что-то обдумывая*. Desaparecen los operadores, modalizadores y otras marcas del narrador que pudieran indicar la modalidad. Esto nos podría conducir ya a la conclusión de que el narrador, a diferencia de lo que ocurría en el inicio de la novela, efectúa con éxito la transposición del pensamiento hacia Sonia. Pero este éxito no puede ser achacado a la experiencia, a la evolución del narrador, porque, recordemos, ya en el primer párrafo era capaz de emitir juicios de valor sobre el mundo. Más bien se debe a que Dostoievski estructura la información en *Crimen y castigo* de tal forma que repetidamente se infiere la cercanía entre el narrador y Sonia, mientras que en la relación con Raskolnikov será

característica una constante oscilación. En esta escena, además, corrobora nuestra explicación el hecho de que el narrador intercale en la fórmula el adjetivo calificativo *мучительной*¹⁶⁰ (*в мучительной нерешимости*), lo que demuestra *comodidad* en la citada transposición.

No es de sorprender, ya fuera de *Crimen y castigo*, que la observación y comprobación mediante el análisis del corpus de textos literarios de Dostoievski demuestre que efectivamente estamos ante una estructura de recurrencia de frecuencia absoluta no especialmente alta (13), pero cuya relevancia parece incuestionable. En primer lugar, porque aparece en segmentos especialmente deformados del texto y junto a un gran número de elementos del extrañamiento, como da buena muestra el siguiente ejemplo tomado de *El Idiota*:

(213) Ваза покачнулась, сначала как бы в нерешимости: упасть ли на голову которому-нибудь из старичков, но вдруг склонилась в противоположную сторону, в сторону едва отскочившего в ужасе немчика, и рухнула на пол. [Ф. М. Достоевский. Идиот (1869)]

En segundo lugar, y como se puede observar en el segmento de texto anterior, parece confirmarse que esta estructura de recurrencia, en gran parte influida por el potencial para la deformación del texto del operador *как бы*, se encuentra conectada con situaciones de repentinidad y otros fenómenos simbólicos característicos en Dostoievski (entre ellos, la dicción del silencio). Sirva de ejemplo el hecho de que en tres de las trece ocurrencias de la fórmula *в нерешимости* en el corpus de textos literarios de Dostoievski aparece claramente ligada a situaciones de repentinidad con *вдруг* y de forma no tan clara, pero posible, en otras tantas.

No conviene olvidar que a la hora de realizar análisis, tanto cualitativos como cuantitativos, es fundamental tener en cuenta la evolución del estilo del autor a lo largo de su producción. En este caso, la creación las *situaciones-como-si* a lo largo de los textos literarios de Dostoievski muestran una tendencia hacia el uso del operador *как бы* frente a *как будто* u otros que puedan expresar dominios similares (por ejemplo, *словно*). Gracias a los resultados de que disponemos en el Diccionario estadístico de Dostoievski (ССД), podemos saber que la proporción de los tres operadores dentro de la

¹⁶⁰ *atroz, angustioso.*

categoría de la comparación –acotada a los textos literarios– se cuantifica de la siguiente manera¹⁶¹:

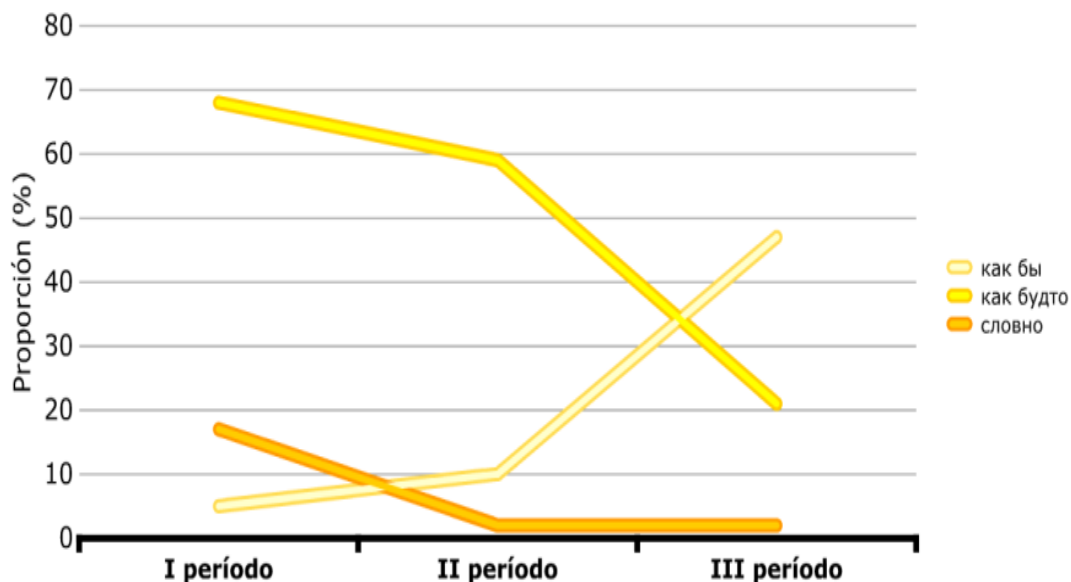


Figura 15. Porcentaje de peso en la categoría “comparación” de *как бы*, *как будто* y *словно* en la obra literaria completa de Dostoievski

Creemos que esta enorme variación no se debe tanto a causas externas como a las, digamos, propias a Dostoievski o, quizá mejor, al sentido de sus textos. Esto nos lleva a recordar que entre estas construcciones, aunque a veces puedan actuar por igual gracias a una cierta parasinonimia, existen ciertas diferencias, que precisamente atañen a un factor de gran relevancia en la ficción y que incitan a concebir la relación semántica entre *как бы* y *как будто* en calidad de hiperónimos. No dejamos de insistir, por otra parte, en la idea de que la relación proporcional entre las *situaciones-como-si* y la repentinidad o, dicho de otra manera, en la evidencia de que, probablemente, hablamos de los fenómenos más significativos y reveladores del grado de ficción en el discurso de Dostoievski. Los resultados obtenidos tras la comparación de *как бы*, *как будто* (*como si*) y *вдруг* (*de repente*) muestran, además del ya citado decaimiento de *как будто*, que efectivamente el comportamiento de *как бы* y *вдруг* es muy parecido:

¹⁶¹ Los autores del CCD optan por dividir la obra literaria de Dostoievski en cuatro períodos para algunas de las tablas estadísticas: 1844-1849, 1856-1865, 1866-1872 y 1873-1880. No obstante, es habitual que se fusionen los dos últimos, por lo que resultarían tres períodos: 1844-1849, 1856-1865 y 1866-1880.

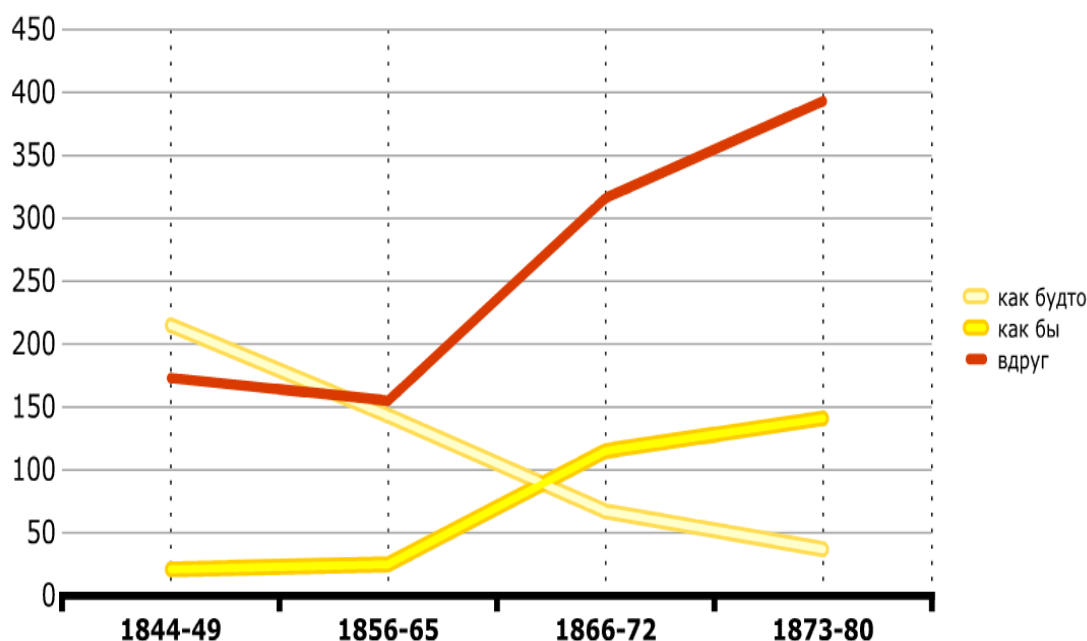


Figura 16. Frecuencia de ocurrencia (en tantos por 100000) de *как бы*, *как будто* y *вдруг* en la obra literaria completa de Dostoevski

Por todo esto consideramos fundamental diferenciar las posibilidades de que dotaban *как бы* y *как будто* al discurso de Dostoevski. Sin duda, el estudio más minucioso y profundo en esta línea en lengua rusa lo está llevando a cabo Aleksander Letuchiy (2007, 2008), al que remitimos para una explicación detallada del funcionamiento de estos marcadores dentro de la conceptualización comparativa de su naturaleza semántica, de sus diferencias y similitudes o posibilidades de sustitución, así como a su relación con la evidencialidad y la *irrealis*. En esta investigación nos serviremos de sus conclusiones en torno a las diferencias en cuanto a las realidades que confrontan dentro del valor comparativo conferido a estos operadores. Sin olvidar que, además del valor comparativo, *как бы* puede funcionar en el discurso de Dostoevski como conjunción, partiremos de la hipótesis de que *как бы* marca la similitud de la situación con respecto al modelo (*эталон*¹⁶²) por sus rasgos internos, mientras que *как будто* lo hace por los externos (Letuchiy, 2007).

Nótese, por ejemplo, la diferencia de uso de estos operadores de extrañamiento entre estos dos extractos:

¹⁶² Recordemos que el término *etalon* era utilizado, entre otros, por Borís Uspenski y Yuri Lotman.

(214) Степан Трофимович машинально подал руку и указал садиться; посмотрел на меня, посмотрел на Липутина и вдруг, как бы опомнившись, поскорее сел сам, но все еще держа в руке шляпу и палку и не замечая того. [Ф. М. Достоевский. Бесы (1871-1872)]

(215) — Я ее чрезвычайно успел удивить сегодня, сообщив ей самую свежеиспеченную светскую новость о том, что Катерина Николаевна Ахмакова выходит за барона Бьоринга, — сказал я вдруг, как будто вдруг что-то сорвалось у меня. [Ф. М. Достоевский. Подросток (1875)]

En el primero, el foco de atención está en las causas internas; en el segundo, en la manifestación externa. Esta es una de las razones por las que el investigador ruso llega a la conclusión de que las construcciones con *как будто* denotan una representación, mientras que las formadas con *как бы* refieren, más bien, a una imitación. Más allá de la interpretación formal lingüística, debemos advertir que las situaciones narrativas en que ocurren suelen marcar de forma clara esta oposición entre representación e imitación. De hecho, es fácil comprender que mientras en el primer ejemplo la *situación-como-si* la introduce un narrador que necesita de una transposición de pensamiento hacia el personaje para poder elaborar un enunciado sobre lo que allí ve, en el segundo es el enunciador el que dice de sí y, por tanto la transposición necesaria no es tanto del pensamiento como del discurso hacia el texto.

La focalización de la fuerza retórica será clave en las *situaciones-como-si* y, probablemente, sea una de las causas por las que la evolución de los operadores del extrañamiento muestra una inclinación tan clara hacia el uso de *как бы* a medida que Dostoievski construía obras con mayor complejidad en la ficcionalización del universo modelo. Así, en aquellos ejemplos en que pueden sustituirse el uno por el otro, la elección del autor puede dar pistas sobre el núcleo de fuerza retórica y la orientación del enunciado de cara a la recepción:

(216) Он боялся, что выпустит и уронит топор... вдруг голова его как бы закружилась. [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

(217) Он вдруг умолк, как бы сдержав себя. [Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (1880)]

En ambos casos, la elección de *как бы* responde a la transposición de pensamiento que realiza el narrador hacia el pensamiento del personaje. Se apropia de su palabra, de lo que él mismo diría que le está sucediendo. No se limita a dar una valoración de lo que ve desde su posición de narrador-registrador de acontecimientos, sino que interpreta el pensamiento del personaje. Pero he aquí que surge uno de los motivos por los que este tipo de situaciones son tan comprometedoras tanto para el narrador como para el personaje: ambos pueden mentir o equivocarse en la representación del evento, puesto que su textualización es fruto de una simulación o imitación. *Он вдруг умолк, как бы сдержав себя* se diferencia de *Он вдруг умолк, как будто сдержав себя* en que se centra en la hipótesis que un observador formula sobre la interpretación que otro hace de sí mismo. Así, en la construcción con *как бы* tiene mayor cabida la hipocresía, el engaño, la intención con que obra el sujeto, puesto que se trata de una comprensión de las causas internas que hacen que aparezca el evento. La construcción con *как будто* basaría parte de su fuerza retórica en la generalización, puesto que, a diferencia de *как бы* se acerca más a un proceso de generalización, según el que cualquier persona habría dicho lo mismo en caso de hallarse en el lugar del narrador. Resulta, pues, que con *как бы* se nos incita a pensar que el personaje se controlaba de forma consciente y, probablemente, con alguna intención; en la construcción con *как будто* nuestra atención se desvía hacia las consecuencias externas del evento.

Cuando las *situaciones-como-si* se formulan desde una misma perspectiva narrativa (primera persona, narrador en tercera persona, etc.) se podrá decir que su valor comparativo implícito o explícito será transmitido desde una posición de observador-registrador en los casos con *как будто*, y de un intérprete con la presencia de *как бы*¹⁶³. Esto conlleva, además, que *как будто* coocurra frecuentemente con verbos de percepción, de movimiento y, en general, con acciones que pueden ser vistas:

(218) Б. увидел, что Ефимов как будто спешил в чем-то перед ним оправдаться. [Ф. М. Достоевский. Неточка Незванова (1849)]

¹⁶³ En la terminología empleada por Letuchiy (2007, 2008): *наблюдатель* у *интерпретатор*, respectivamente.

Si volvemos a consultar las estadísticas facilitadas por el ССД¹⁶⁴, podemos comprobar que, efectivamente, la presencia de estos dos operadores es abrumadoramente superior en los microgéneros¹⁶⁵ del discurso del autor, incisos, acotaciones y otros comentarios insertos en los textos frente a otros como los diálogos, monólogos, cartas, etc.

Otra de las posibles razones por las que en la obra de Dostoievski existe una cifra tan alta de ocurrencia de estos dos operadores de extrañamiento es que la narración quiere asemejarse a un registro consciente de acontecimientos, a la vez que con minucioso detalle da cuenta de los estados de ánimo, sensaciones y, en general, de lo que podríamos llamar psicología del objeto observado.

Cuando un lector se encuentra con un segmento como el que sigue, en que no es fortuito que se vuelvan a mostrar las interconexiones entre diferentes operadores de extrañamiento, está claro que debe emprender un ardua tarea de desambiguación:

(219) Но какая-то рассеянность, как будто даже задумчивость, стала понемногу овладевать им: минутами он как будто забывался или, лучше сказать, забывал о главном и прилеплялся к мелочам. [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

Por una parte, el extracto encaja muy bien en lo que denominamos fórmulas de corrección y concreción (III.3), tanto por la que se encuentra textualizada de forma explícita como por la que presupone el valor comparativo de *как будто*.

Por otra parte, refleja a la perfección una de las actitudes discursivas más prototípicas del discurso dostoievskiano y por las que, posiblemente, se produce la ya señalada profusión de operadores de extrañamiento y *situaciones-como-si*: el enunciador cree poder decir A, pero prefiere decir B. Dependiendo del valor de igualdad entre A y B, se formarán *situaciones-como-si* (A parece ser B, pero se dice la posibilidad de que no lo sea), fenómenos de reformulación, concreción o corrección (pudiendo decir B, se prefiere decir A), construcciones evidenciales (se reprofuce una información que dice

¹⁶⁴ Cfr. Tabla 2.15 del Diccionario estadístico de Dostoievski, accesible en http://cfrl.ru/dost_cd0/corpus/table2_15.htm [25.09.2011].

¹⁶⁵ Optamos por hacer una traducción literal del término que sus autores emplean (*микржанры*) a título orientativo, ya que supondría un largo debate, probablemente alejado de nuestros objetivos, considerar la adecuación de las distinciones que plantean dentro de estos microgéneros.

que A es B), etc. Es conveniente advertir que el hecho de plantear las relaciones entre las cláusulas como igualdades no quiere decir que tengan naturaleza de metáforas (A es B), tampoco de símiles (A es como B), sino que la contraposición se produce fundamentalmente por comparación.

En este punto insistiremos en que la contraposición, aunque en gran parte de los casos se textualice como binomios semánticos, acontece en la interpretación, de tal manera que en la mente del lector lo que se contraponen son dominios mentales:

(220) Но Порфирий Петрович как будто не расслышал этих странных слов. [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

Este enunciado configura, cuanto menos, dos espacios de sentido: 1) Porfiri no escuchó esas extrañas palabras; 2) Porfiri las escuchó pero no dio muestras de haberlas escuchado. Para entender, además, el espacio de mezcla resultante hay que desambiguar la relación de pertenencia del operador *как будто*: si es Porfiri el que modaliza su percepción sensorial, transmitiendo incerteza o, por el contrario, si es el enunciador quien introduce este matiz¹⁶⁶. Por los usos discursivos de *как будто* (Letuchiy, 2007, 2008) podemos decir que la inseguridad, incerteza o desconfianza es del enunciador con respecto a lo enunciado: lo que ve desde su posición de observador le hace pensar que Porfiri no escuchó las palabras, pero no tiene suficiente certeza de que realmente ocurriera. Así las cosas, la *situación-como-si* paralelamente evoca el contexto de la sinceridad y capacidad de observación del enunciador a la memoria del lector –por tanto, el posicionamiento del enunciador con respecto al personaje del que dice–, e invoca el contexto que genera el segmento textual acerca de si Porfiri realmente escuchó o no las palabras. Tenemos, por tanto, que las *situaciones-como-sí* se construyen sobre un contexto del conocimiento común, que no necesariamente ha de estar en el cotexto, y otro que se hereda del momento de lectura *actual*. La reconstrucción del sentido en la mente del lector viene a ser una suerte de retrospectión que mira hacia delante.

A pesar de que nos hemos centrado en el valor comparativo de estos operadores, debemos advertir que son muy numerosos los casos en que no existe la textualización

¹⁶⁶ Otra de las grandes diferencias entre *как будто* y *как бы* es que el primer operador denota una incerteza por las circunstancias en que ha sido observado el evento, mientras que el segundo dice de la exención de responsabilidad por parte del hablante.

de una de las componentes de la contraposición. Esto, que a nivel discursivo nos obligaría a reconsiderarlos como modalizadores o partículas modales, no influye necesariamente en los efectos en la recepción. Creemos que, incluso en aquellos casos en que el valor comparativo no existe como tal en el texto, la recepción se basa en la confrontación de las hipótesis de sentido que se generan con las deformaciones del tejido textual. En un espacio de mezcla alimentado por la activación de creencias y presuposiciones lectoras, el lector desvela en su interacción con el texto el sentido del texto y lo conecta con aquellos que guardan una relación de significado.

(221) Я вдруг поднялся, спать более не захотел, подошел к окну, отворил — отпиралось у меня в сад, — вижу, восходит солнышко, тепло, прекрасно, зазвенели птички. Что же это, думаю, ощущаю я в душе моей как бы нечто позорное и низкое? Не оттого ли, что кровь иду проливать? Нет, думаю, как будто и не оттого. Не оттого ли, что смерти боюсь, боюсь быть убитым? Нет, совсем не то, совсем даже не то... И вдруг сейчас же и догадался, в чем было дело: в том, что я с вечера избил Афанасия! [Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (1880)]

IV

CRIMEN Y CASTIGO:
EN BUSCA DE LA VOZ DEL AUTOR

IV.1. Génesis

La novela *Crimen y castigo* se publica por primera en los números de enero hasta diciembre de 1866 de la revista *Russki Vestnik*. Son muchas las ideas y bocetos que parecen dar forma a la novela e incluso a día de hoy sigue sin determinarse la fecha exacta en que Dostoievski comienza la redacción de la misma. En la carta que Dostoievski escribe a su hermano desde Tver el 9 de octubre de 1859, cuando todavía cumplía la condena a trabajos forzados, expresa su deseo de dar comienzo a la redacción de una nueva novela en diciembre de ese mismo año, a la vez que deja entrever que se trata de una idea ya germinada en su interior:

(222) В декабре я начну роман... Не помнишь ли, я говорил тебе про одну исповедь-роман, который я хотел писать после всех, говоря, что еще самому надо пережить. На днях я совершенно решил писать его немедленно. Все сердце мое с кровью положится в этот роман. Я задумал его в каторге, лежа на нарах, в тяжелую минуту грусти и саморазложения...

No obstante, en el año 1847 empieza a surgir en la mente del escritor uno de los temas que plasmaría en *Crimen y castigo*: la preocupación por la decadencia de la moral en Rusia, tragedia que relaciona con la prolongada falta de quehaceres, que había generado un deseo angustioso y exacerbado por buscar algo en que ocuparse entre la generación

de jóvenes de los años cuarenta. De este conflicto ya habían nacido algunos de los arquetipos de sus textos, como el soñador de *Noches Blancas*¹⁶⁷. Algo más tarde, a comienzos de los años sesenta, esta decadencia de los valores se acentúa con la expansión a gran escala del problema del alcoholismo. No en vano, en el año 1865 se forma en Petersburgo una Comisión para el control del comercio de bebidas alcohólicas con el fin de disminuir su elevado consumo entre la sociedad (Белов, 2010: 9), cuyos resultados no fueron los esperados. Precisamente el alcoholismo era el tema central de la pequeña novela *Пьяненькие*, a la que se refería Dostoievski en la citada carta a su hermano, y, más tarde, en la carta a Kraevski del 8 de junio de 1865 [7: 309] en la que le pedía que la publicara en su revista *Отечественные записки*:

(223) NB. Роман мой называется «Пьяненькие» и будет в связи с теперешним вопросом о пьянстве. Разбирается не только вопрос, но представляются и все его разветвления, преимущественно картины семейств, воспитание детей в этой обстановке и проч. и проч. Листов будет не менее 20, но может быть и более. За лист 150 руб. (За «Мертвый дом» я получал в «Русск<ом> мире» и во «Времени» по 250 р.)

Kraevski rechazó la propuesta alegando problemas económicos y con cierta sospecha de que fuese una obra dirigida al gran público. Es entonces cuando, en vista de la situación precaria en que se encontraba, Dostoievski decide cerrar un contrato con Stellovski, quien se compromete a pagarle la cantidad solicitada, pero a cambio de la edición de las obras completas en tres tomos, así como de una nueva novela de un mínimo de 10 pliegos antes de noviembre de 1866. Con el adelanto recibido, Dostoievski pudo pagar la mayor parte de sus deudas y viajar al extranjero. Una vez en Wiesbaden comienza el drama de la ruleta. Lo pierde absolutamente todo y, en una situación desesperada, decide dejar de lado¹⁶⁸ el proyecto de *Пьяненькие* (*Los borrachillos*) para

¹⁶⁷ Dostoievski llegará a decir «Все мы более или менее мечтатели» (XIII, 30—31), en referencia a que la imposibilidad del individuo por encontrar una tarea a la que entregarse con amor le obliga a tener que crear un mundo de fantasía, ilusorio, que choca contra la realidad. De ahí su tragedia, concluirá. Es interesante resltar que precisamente estas características (el enfrentamiento vida-pensamiento entre un mundo fantástico y otro real) son las que él vio en el Aleko de Pushkin, que tanto le atrajo.

¹⁶⁸ En este punto hay disparidad de opiniones: desde las que plantean el nuevo proyecto como extensión del anterior hasta aquellas que defienden el completo abandono de *Пьяненькие*. Sea como fuere, un

comenzar una novela corta, que presentará a principios de septiembre de 1865 al redactor de *Русский вестник*¹⁶⁹, M.N. Katkov, de la siguiente manera:

(224) М<илостивый> г<осударь> М<ихаил> Н<икифорович>,

Могу ли я надеяться поместить в Вашем журнале «Р<усский> в<естник>» мою повесть? <...> Идея повести, сколько я могу предпола<гать>, не могла бы ни в чем противоречить Вашему журналу; даже напротив. Это — психологический отчет одного преступления. Действие современное, в нынешнем году. Молодой человек, исключенный из студентов университета, мещанин по происхождению, и живущий в крайней бедности, по легкомыслию, по шатости в понятиях поддавшись некоторым странным «недоконченным» идеям, которые носятся в воздухе, решил разом выйти из скверного своего положения. Он решил убить одну старуху, титулярную советницу, дающую деньги на проценты. Старуха глупа, глуха, больна, жадна, берет жидовские проценты, зла и заедает чужой век, мучая у себя в работницах свою младшую сестру. «Она никуда не годна», «Для чего она живет?», «Полезна ли она хоть кому-нибудь?» и т. д. Эти вопросы сбивают с толку молодого человека. Он решает убить ее, обобрать; с тем чтоб сделать счастливою свою мать, живущую в уезде, избавить сестру, живущую в компаньонках у одних помещиков, от сластолюбивых притязаний главы этого помещичьего семейства, — притязаний, грозящих ей гибелью, закончить курс, ехать за границу и потом всю жизнь быть честным, твердым, неуклонным в исполнении «гуманного долга к человечеству», чем, уже конечно, «загладится преступление», если только может назваться преступлением этот поступок над старухой глухой, глупой, злой и больной, которая сама не знает, для чего живет на свете, и которая через месяц, может, сама собой померла бы.

Несмотря на то что подобные преступления ужасно трудно совершаются — то есть почти всегда до грубости выставляют наружу концы, улики и проч. и страшно много оставляют на долю случая, который всегда почти выдает винов<ных>, ему — совершенно случайным образом — удастся совершить свое предприятие и скоро и удачно.

Почти месяц он проводит после того до окончательной катастрофы. Никаких на н<его> подозрений нет и не может быть. Тут-то и развертывается весь психологический процесс преступления. Неразрешимые вопросы встают перед

hecho sí es evidente: el personaje Marmeladov de *Crimen y castigo* y su relación familiar parece tener un precedente claro en el primer boceto que Dostoievski decía tener en mente para su obra sobre el problema del alcoholismo.

¹⁶⁹ Según consta en los comentarios a las Obras Completas (ПСС) [7: 310], no fue la primera opción elegida por Dostoievski, pero el rechazo a su propuesta por parte de varias editoriales y revistas le hicieron ponerse en contacto directamente con Katkov.

убийцею, неподозреваемые и неожиданные чувства мучают его сердце. Божия правда, земной закон берет свое, и он — кончает тем, что *принужден* сам на себя донести. Принужден, чтобы хотя погибнуть в каторге, но примкнуть опять к людям; чувство разомкнутости и разъединенности с человечеством, которое он ощутил тотчас же по совершении преступления, замучило его. Закон правды и человеческая природа взяли свое, убежд^{<ение?>} внутреннее^{<?>}, даже без сопр^{<отивления?>}. Преступн^{<ик>} сам решает принять муки, чтоб искупить свое дело. Впрочем, трудно мне разяснить вполне мою мысль. Я хочу придать теперь худож^{<ественную>} форму, в которой она сложил^{<ась>}. О форме (*не закончено*)

В повести моей есть, кроме того, намек на ту мысль, что налагаемое юридическ^{<ое>} наказание за преступление гораздо меньше устрашает преступника, чем думают законодатели, отчасти и потому, что он и сам его нравственно требует.

Это видел я даже на самых неразвитых людях, на самой грубой случайности. Выразить мне это хотелось именно на развитом, на нового поколения человеке, чтоб была ярче и осязательнее видна мысль. Несколько случаев, бывших в самое последнее время, убедили, что *сюжет* мой вовсе не эксцентричен. Именно, что убийца развитой и даже хорош^{<их>} накл^{<онностей>} м^{<олодой>} человек. Мне рассказывали прошлого года в Москве (верно) об одном студенте, выключенном из университета после московск^{<ой>} студент^{<ской>} истории, — что он решился разбить почту и убить почтальона. Есть еще много следов в наших газетах о необыкновенной шатости понятий, подвигающих на ужасные дела. (Тот семинарист, который убил девушку по уговору с ней в сарае и которого взяли через час за завтрак^{<ом>}, и проч.) Одним словом, я убежден, что сюжет мой отчасти оправдывает современность. [7: 310-311]

En cartas posteriores a Vrangél, Dostoievski comenta que la extensión de su nueva novela prácticamente se ha duplicado (de tres a seis pliegos), así como le confiesa que esa novela corta puede llegar a ser, si dispone de tiempo para acabarla, la mejor de cuantas había escrito:

(225) А между тем повесть, которую я пишу теперь, будет, может быть, лучше всего, что я написал, если дадут мне время ее окончить. О, друг мой! Вы не поверите, какая мука писать на заказ. [7: 312]

Dostoievski seguía trabajando en su obra a medida que iban saliendo publicadas las partes que ya había concluido, como si se tratara de una novela por entregas. Además, a

mediados de año se vio obligado a cumplir con el compromiso adquirido con Stellovski, es decir, a escribir una novela para no perder para siempre los derechos sobre sus obras anteriores. Fue entonces cuando Dostoievski recurrió a contratar como taquígrafa a la que sería su futura mujer, Anna Grigorievna Snitkina, para lograr, entorno al mes de octubre de 1866, concluir la novela *El jugador*.

La idea de *Crimen y castigo*, como se ha visto, permanece en la mente de Dostoievski durante, al menos, siete años (1859-1866), tiempo durante el que ven la luz otras tres obras suyas: *Humillados y ofendidos*, *Memorias de la casa de los muertos* y *Memorias del subsuelo*. No es casual, por tanto, que en todas ellas podamos encontrar motivos, escenas e, incluso, personajes después desarrollados y perfeccionados en *Crimen y castigo*, novela con la que Dostoievski, sin duda, alcanzó la cima de su fama y pudo recuperar una reputación que se había visto menguada por algunas críticas negativas a otras de sus obras anteriores (*El doble*, *Humillados y ofendidos*, etc.). La recepción de la primera parte, publicada en los números de enero y febrero de 1866 de *Russki vestnik*, supone un gran éxito entre los lectores y escritores de la época.

El porqué del éxito tiene bastante que ver con el hecho de que Dostoievski supo muy bien reflejar la situación que se vivía en Rusia entre los años cuarenta y sesenta. El contexto de la obra, tanto espacial como temporal, se corresponde a la perfección con lo que el *lector de entonces* veía ante sí. La geografía de la historia está claramente marcada, a pesar de lo que se pueda pensar en una primera lectura al ver que los nombres de las calles y demás lugares se suelen dar mediante las iniciales. Pero este procedimiento de supuesta encriptación no es sino un mecanismo de condicionamiento del lector, obligado a creer durante la construcción del universo ficcional en la existencia de esos lugares precisamente por no aparecer revelados. La obra gira en torno a la plaza Sennaya, que representa a la perfección el epicentro de una gran ciudad¹⁷⁰, en

¹⁷⁰ Recordemos las palabras de Grossman al definir la obra como una novela de una gran ciudad del siglo XIX:

«Преступление и наказание» прежде всего – роман большого города XIX в. Широко развернутый фон капиталистической столицы предопределяет здесь характер конфликтов и драм. Распивочные, трактиры, дома терпимости, труппные гостиницы, полицейские конторы, мансарды студентов и квартиры ростовщиц, улицы и закоулки, двory и задворки, Сенная и „канавка“ — все это как

la que el drama social de una especie de capitalismo naciente convive con una generación joven perdida, sin expectativas. Las historias, escenas y caracteres también partían de modelos reales, desde la desmesurada aparición de servicios de usura hasta el ambiente de las tabernas. Además, varios sucesos acontecidos en esa misma época dan pie a que Dostoievski pueda presentar el crimen de Raskolnikov como potencialmente posible, en una especie de advertencia al lector que veía a su alrededor embriones de futuros criminales. La realidad, como él mismo le decía a Katkov en la carta citada, justificaba en parte el argumento de su novela.

Dostoievski tuvo que trabajar en condiciones muy adversas, de las que él no pocas veces se quejaba¹⁷¹:

(226) «Ни единый из литераторов наших, бывших и живущих, не писал под такими условиями, под которыми я постоянно пишу. Тургенев умер бы от одной мысли.»
[28/2: 160]

Además, se encontró ante una serie de temas de difícil textualización, que precisamente acabarían configurando el fondo temático de la novela: los procesos judiciales, la prostitución, el alcoholismo, etc. Fue, por ejemplo, el primer escritor de la literatura rusa que planteó de una forma tan clara el problema de la prostitución, ampliamente tratado en la época como un mercado consecuencia de la pobreza (Белов, 2010: 12). Esta y otras decisiones en cuanto a la elección de los temas le supusieron desavenencias con los redactores, quienes rápidamente se lanzaron a hacer correcciones, muy a pesar de la

бы порождает собой преступный замысел Раскольникова и намечает этапы его сложной внутренней борьбы <...> В „Преступлении и наказании“ внутренняя драма своеобразным приемом вынесена на людные улицы и площади Петербурга. Действие все время перебрасывается из узких и низких комнат в шум столичных кварталов. <...> Это — целый мир сословных и профессиональных типов, закономерно включенный в историю одного идеологического убийства».
(Гроссман, 1939: 43, 49-50)

¹⁷¹ Se presenta un extracto de la carta que envió Dostoievski a la también escritora Anna Vasilievna Korvin-Krukovskaya el 17 de julio de 1866.

petición del propio Dostoievski de no hacer ninguna modificación a su novela¹⁷². En particular, sabemos que se vio forzado a rectificar algunas escenas que, según le decían, no diferenciaban claramente entre el bien y el mal –en parte, por el protagonismo de Sonia, una prostituta, y su posible identificación con la imagen divina–, dejaban entrever un incierto nihilismo, así como el capítulo IV de la entonces cuarta parte de la novela, que contenía la lectura por parte de Sonia del episodio de la Resurrección de Lázaro¹⁷³.

IV.2. Dos decisiones capitales: el problema de la narración y la idoneidad del Epílogo como telón retórico

La versión que Dostoievski entregó para su publicación era el resultado de muchos años de trabajo sobre una idea que, paulatinamente, fue ganando en extensión y profundidad. La versión final se basa en la tercera redacción de la novela, que contenía notables diferencias con respecto a las dos primeras: aparecen nuevos personajes, desaparecen otros, amplían su presencia algunos elementos que parecían ser secundarios, etc.

Sin embargo, hay un hecho literario capital ampliamente conocido: la decisión final de Dostoievski, tras dos redacciones previas y un sinfín de anotaciones, apuntes

¹⁷² El manuscrito de la carta que Dostoievski le escribe a Katkov en diciembre de 1865 da fe de esta petición:

(227) Еще прошу: если Вы намерены печатать роман мой, то покорнейше прошу редакцию “Русск<ого> вест<ника>” не делать в нем никаких поправок. Я ни в каком случае не могу на это согласиться.» [28/II; 147]

¹⁷³ La versión original entregada por Dostoievski a los redactores no se ha conservado, aunque algunos trabajos realizados sobre los materiales preparativos, manuscritos, correspondencia y materiales de archivo arrojan, poco a poco, algunos datos al respecto. Entre otros, parece que la novela contenía una escena en que Raskolnikov veía a Cristo. Hay algunos indicios (Коган, 1970: 762; Гибиан, 1992: 236) para presuponer que esa escena de Raskolnikov con Cristo fue sustituida por la lectura del Evangelio por parte de Sonia a Raskolnikov [6; 251].

preparativos y notas, de cambiar la narración en primera persona de *Crimen y castigo* (primera y segunda redacciones) por la tercera persona (tercera y última redacción). Aparece, pues, la figura del narrador heterodiegético, que a partir de entonces se encargaría de narrar una historia que había sido concebida como una confesión.

Dostoievski justifica este cambio en la narración en sus propias anotaciones a la tercera redacción de su novela, fechada a finales de 1865:

(228) Рассказ от имени автора, как бы невидимого, но всеведущего существа, но не оставляя его ни на минуту, даже со словами: «и до того всё это нечаянно сделалось». [7; 146]

(229) Перерывать все вопросы в этом романе. Но сюжет таков. *Рассказ от себя*, а не от *него*. Если же исповедь, то уж слишком *до последней крайности*, надо всё уяснить. Чтоб каждое мгновение рассказа всё было ясно. [7; 148]

(230) NB. *К сведению*. Исповедью в иных пунктах будет не целомудренно и трудно себе представить, для чего написано.

Предположить нужно автора существом *всеведующим* и *не погрешающим*, выставляющим всем на вид одного из членов ногого поколения.

Полная откровенность вполне *серьёзная до наивности*, и одно только *необходимое*" [7; 149]

Como decimos, se trata de una decisión especialmente significativa, no solo por lo que supone para el propio Dostoievski, sino por las implicaciones que tiene en cuanto al potencial retórico del texto.

Existen muchas interpretaciones al respecto, aunque todas parecen partir de las hipótesis propuestas por Fridlender en torno a las nuevas posibilidades de representación y mejor capacidad para el análisis psicológico del alma del personaje que le brindaba la narración en tercera persona¹⁷⁴.

Dentro de los estudios narratológicos españoles, nos parece oportuno mencionar a este respecto la lectura de Baquero Goyanes sobre el momento del crimen cometido por Raskolnikov:

¹⁷⁴ El investigador Karen Stepanyan trata con meticulosidad esta cuestión en su libro sobre el realismo en un sentido superior de Dostoievski (Степанян 2005: 214-239).

En el capítulo VII de la Parte I, Raskolnikov se da cuenta, tras haber cometido el doble asesinato y tras lavar el hacha y sus manos, de que mientras realizaba sus crímenes había dejado abierta la puerta que se comunicaba con la escalera. Lo cual equivale a narrar y describir desde el *punto de vista* correspondiente a Raskolnikov. Aunque el relato esté en tercera persona, en la correspondiente al espectador-narrador, este no parece haber captado sino lo visto y vivido por Raskolnikov. Por eso el narrador no nos dice que la puerta había quedado abierta –como hubiera sido propio de un verdadero narrador omnisciente– hasta que Raskolnikov lo descubre. (Baquero Goyanes 1978: 33-43)¹⁷⁵

Efectivamente, el cambio en la perspectiva o punto de vista de la narración conserva un enfoque heredado de las primeras redacciones: el narrador parece conocer a la perfección lo que dice, siente y piensa Raskolnikov. Simplemente, lo deja ser. De hecho, son numerosas las *huellas* que podemos encontrar de un tipo excesivo del *yo testigo* heredado de las primeras redacciones, a pesar de la omnisciencia. La narración en *Crimen y castigo* parece partir desde dos puntos de vista: el del narrador que observa y el del narrador que ve como si fuese Raskolnikov¹⁷⁶. La omnisciencia, por tanto, resulta ser una *aserción mitigada* (Benveniste, 1958) en ambos casos: en el primero, porque a efectos pragmáticos cualquier aserción del narrador se convierte en un enunciado performativo (yo existo → yo digo que existo); en el segundo, porque se basa en la apropiación de la palabra ajena, que también implica mitigación en el acto de enunciación (yo, personaje de la novela, existo → yo, narrador de la novela, digo y dejo decir que él es personaje de la novela y que existe). Se produce lo que, según Bajtin, podríamos llamar contaminación de la enunciación propia y ajena. Una de las marcas más nítidas para dilucidar este tipo de interferencias en la narración son, sin duda, los deícticos y, a mayor escala, los indexicales:

(233) Порфирий быстро отвернулся и побежал отворить окно. — Воздуху пропустить свежего! Да водицы бы вам, голубчик, испить, ведь это припадок-с! — И он бросился было к дверям приказать воды, но тут же в углу, кстати, нашелся

¹⁷⁵ Recuérdese, a este respecto, que ya Bajtin había prestado atención al hecho de que la puerta de Raskolnikov nunca se cierra.

¹⁷⁶ En este sentido, es interesante el planteamiento basado en la dicotomía Raskolnikov-narrador y Raskolnikov-personaje (Ки-Сун, 2007: 16).

графин с водой. — Батюшка, испейте, — шептал он, бросаясь к нему с графином, — авось поможет... — Испуг и самое участие Порфирия Петровича были до того натуральны, что Раскольников умолк и с диким любопытством стал его рассматривать. Воды, впрочем, он не принял. [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

El uso aquí de *тут же в углу (aquí mismo en el rincón)*, indica que el narrador estaba allí como un observador externo que comparte el espacio con la acción narrada, posición que mantiene al hablar del susto y la reacción de Porfiri Petrovich (*Испуг и самое участие Порфирия Петровича были до того натуральны*), pero que traslada hacia el interior de Raskolnikov cuando pasa a describir la reacción de este (*Раскольников умолк и с диким любопытством стал его рассматривать*).

Muy a pesar del reducto de autobiografismo que permanece en la narración de *Crimen y castigo*, la tercera persona facilita la dotación de verosimilitud o, como decía Barthes, da al consumidor la seguridad de una fabulación creíble y, sin embargo, manifestada incesantemente como falsa. Además, conviene incidir en lo que ya comentábamos acerca de las propiedades autorreferenciales de la enunciación: el enunciadador, en cuanto enuncia, dice de sí. Al dejar de ser Raskolnikov el sujeto de la enunciación, al menos desde una perspectiva formal, Dostoievski dispone de un nuevo focalizador que funciona como operador modal. Aun en su distancia comedida para no abusar de las intrusiones, la modalización del discurso de Raskolnikov por parte del narrador es evidente.

No vamos a encontrar ninguna referencia explícita al lector, probablemente como consecuencia de la estructura de diario-confesión que tenía la novela en las primeras redacciones. De igual forma, las sobrejustificaciones y otras marcas de apelación al lector no serán tan habituales, pero es claro que el conjunto de la narración consigue polarizar absolutamente todos los enunciados, actitudes y acciones ambiguos de Raskolnikov. Lo hará, por ejemplo, mediante descripciones sobre el hacer de Raskolnikov sorprendentemente imprecisas para un narrador omnisciente:

(234) Вот весь его расчет! Вот как я понимаю это дело! Вот вся причина, и другой быть не может! Так или почти так окончил Раскольников свою речь, часто прерывающуюся восклицаниями публики, слушавшей, впрочем, очень

внимательно. Но, несмотря на все перерывы, он проговорил резко, спокойно, точно, ясно, твердо. Его резкий голос, его убежденный тон и строгое лицо произвели на всех чрезвычайный эффект. — Так, так, это так! [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

También se mostrará capaz de reproducir el pensamiento de Raskolnikov, pero siempre dejando alguna marca que diga de sí y del objeto que enuncia:

(235) Мелькала постоянно во все эти дни у Раскольникова еще одна мысль и страшно его беспокоила, хотя он даже старался прогнать ее от себя, так она была тяжела для него! Он думал иногда: Свидригайлов все вертелся около него, да и теперь вертится; Свидригайлов узнал его тайну; Свидригайлов имел замыслы против Дуни. А если и теперь имеет? Почти наверное можно сказать, что да. А если теперь, узнав его тайну и таким образом получив над ним власть, он захочет употребить ее как оружие против Дуни? Мысль эта иногда, даже во сне, мучила его, но в первый еще раз она явилась ему так сознательно ярко, как теперь, когда он шел к Свидригайлову. Одна уже мысль эта приводила его в мрачную ярость. [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

En este extracto observamos, de una parte, la admirable capacidad de registrar el monólogo interior del personaje, de otra, la representación de esos pensamientos en un segmento textual multivocal que, sin abandonar la tercera persona, dice de Raskolnikov, del narrador y de la valoración de este sobre aquel. Esta última queda clara, por ejemplo, en la fórmula de indeterminación *Почти наверное можно сказать, что да (Casi seguro se puede decir que sí)*. Si aceptamos que se trata de una respuesta a la pregunta retórica que Raskolnikov formula en su monólogo interior, entonces tendríamos que suponer que se trata de una intrusión del narrador, que viene a marcar una distancia entre un narrador que es capaz de inferir una información allí donde el personaje no lo es. Si, por el contrario, incluimos esta respuesta en el discurso interior para consigo del personaje, la exagerada modalización del enunciado denota bien una intervención del narrador que hace indeterminado un pensamiento que no lo era, bien una incapacidad del personaje para la comprensión o interpretación de la realidad circundante.

El narrador, en su posición privilegiada, podrá permitirse la desambiguación unilateral del texto y la valoración de los discursos de los personajes al contraponerlos con la evidencia, con lo objetivo:

(236) Соня! Я не верю! Видишь, я не верю! — кричала (несмотря на всю очевидность) Катерина Ивановна, сотрясая ее в руках своих, как ребенка, целуя ее бессчетно, ловя ее руки и, так и впиваясь, целуя их. — Чтoб ты взяла! Да что это за глупые люди! О господи! [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

A diferencia de los efectos que este tipo de incursiones tendría sobre el lector si las realizara un personaje-narrador en primera persona, el narrador de *Crimen y castigo* goza de esa grandiosa cualidad de tener el referente perdido, suspendido¹⁷⁷, y que le hace poder jugar a responder en lugar de Raskolnikov, a callarlo y, en suma, a actuar como si fuese él:

(237) — Я сглупа-то оттудова ушла. Что там теперь? Сейчас было хотела идти, да все думала, что вот... вы зайдете. Он рассказал ей, что Амалия Ивановна гонит их с квартиры и что Катерина Ивановна побежала куда-то «правды искать». — Ах, боже мой! — вскинулась Соня, — пойдете поскорее... И она схватила свою мантильку. [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

A todo esto hay que sumarle el hecho fundamental de que la presencia de un narrador le permitió a Dostoievski incluir el Epílogo de la novela, sin tener que forzar la aparición de un narrador exclusivamente para esa parte de la obra¹⁷⁸. Rechazado por una gran parte de la crítica, el Epílogo debería ser estudiado como una solución retórica al problema lanzado en y por el texto de la obra. Aparentemente, nada tiene que ver en forma y estructura con el resto de la obra. Los personajes, *de repente*, aparecen callados,

¹⁷⁷ Para una crítica profundamente argumentada sobre la inadecuación de identificar al narrador en tercera persona con el autor, véase García Landa (1998).

¹⁷⁸ El Epílogo, pensemos, no tendría razón de ser en caso de que Raskolnikov siguiera siendo el narrador, por lo que Dostoievski bien tendría que haber recurrido a la figura de un narrador-cronista (por ejemplo, mediante la técnica del manuscrito encontrado), bien tendría que haber elaborado un desdoblamiento, según el que Raskolnikov no fuese el narrador, a pesar de la primera persona.

dominados bajo la narración del mismo narrador omnisciente, pero que ahora apenas les concede la palabra. La obra, sin embargo, no podía acabar de otro modo¹⁷⁹.

Se trata de un problema formal, como supo ver Cassedy (1982), haciendo uso de las estructuras clásicas de la tragedia y los textos cristianos para la demostración. Por nuestra parte, añadiremos que es en el Epílogo donde se realza la victoria no del cargo de conciencia sobre la teoría de Raskolnikov, tampoco de la Ortodoxia frente a las ideas del personaje, sino, más bien, de la victoria del lector, que ha llegado guiado por el narrador hacia el momento en que la ambigüedad tiende a desaparecer¹⁸⁰. Nótese que en esa parte de la novela, por primera vez, prácticamente cualquier enunciado que genere una imagen negativa, estará contrarrestado por uno que refiera una imagen positiva.

El Epílogo, además, concluye con un distanciamiento forzado entre el narrador y el lector, con el fin de remarcar la mera función registradora de aquel. Recordemos el último párrafo:

(238) Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новой, доселе совершенно неизвестною действительностью. Это могло бы составить тему нового рассказа, — но теперешний рассказ наш окончен. [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

Este extracto, citado en multitud de ocasiones, parece dejar claro que la renovación de Raskolnikov tendrá lugar. Sin embargo, hay varios momentos que merecen una observación más minuciosa:

¹⁷⁹ David Matual (1992) no acierta, en su valiosa contribución al estudio de esta cuestión, a completar la referencia al rechazo que demostraba Shklovsky con respecto al Epílogo con otra del mismo autor, en que defendía la indefectible presencia de un epílogo en la novelas de aventuras ante la obligada aceleración del transcurrir temporal, ante el cambio en la escala de tiempo, función que precisamente cumple el Epílogo de *Crimen y castigo*.

¹⁸⁰ Podría pensarse que el propio Dostoievski no estaba seguro del potencial retórico de la obra en su conjunto para refutar a Raskolnikov, y que el Epílogo tendría, por tanto, la función de intensificar el condicionamiento de la inferencia. No en vano, Raskolnikov no habla (no se dice que hable) en ninguna ocasión durante todo el Epílogo. Todo son juicios sobre él, desde los realizados por los demás personajes y las escenas que dicen de él (recordemos la presencia de un sueño especialmente significativo) hasta los monólogos interiores reproducidos por el narrador.

a) Alejamiento textual narrador-lector:

El punto final viene precedido de una forma corta de participio pasivo que refuerza el sentido de conclusión. Pero esto es solo desde el punto de vista del enunciador, porque en la mente del lector este fragmento concluye con puntos suspensivos, latentes en la textualización del *podría continuar* inferido por el lector y que funciona de núcleo de fuerza retórica. Se produce, así, una distancia, una diferenciación si se quiere, entre lector y el narrador. Este hecho se subraya si prestamos atención a que el fragmento comienza con un deíctico que, por primera vez, el lector interpreta como compartido (*тут уж* = aquí, una vez que ya hemos contado y leído todo)¹⁸¹. Después, el párrafo se organiza según la siguiente estructura: segmento textual que tiende hacia el mundo real, hacia la mente del lector (*начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его*)→ intersección del universo real con el ficcionalizado, lugar en que se encuentran narrador y lector (*постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новой, доселе совершенно неведомою действительностью*)→ segmento textual que tiende hacia el mundo ficcionalizado, hacia la ficcionalización del universo modelo, es decir, hacia la presencia de un narrador (*Это могло бы составить тему нового рассказа, — но теперешний рассказ наш окончен*).

La palabra *история* (*historia*) en el léxico del discurso dostoievskiano remite a un acontecimiento o sucesión de los mismos¹⁸² que puede ocurrir con o sin la mediación de un enunciador:

(239) Разве вы не знаете ее истории? Это варварство, это бесчеловечно, я вам говорю, сударыня! И как можно такое наказание? кто изобрел, кто мог изобрести такое наказание? [Ф. М. Достоевский. Неточка Незванова (1849)]

(240) Видишь, Родя, тут без тебя целая история произошла. Когда ты таким мошенническим образом удрал от меня и квартиры не сказал, меня вдруг такое зло взяло, что я положил тебя разыскать и казнить. В тот же день и приступил. Уж я

¹⁸¹ Esta percepción es ilusoria, claro está, pero nótese que no es lo mismo a cuando un deíctico indica un lugar, un momento o una persona a los que el lector solo puede acceder porque el narrador se los presenta. En este caso, “aquí” refiere un lugar en el que también está el lector, es decir, el final de la narración, el momento en que ya ha concluido la narración de la historia de Raskolnikov.

¹⁸² En uno de sus usos referirá a la biografía de los personajes.

ходил, ходил, расспрашивал, расспрашивал! [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

(241) Вам точно приятно, что выйдет история! Вам не удовлетворения надобно, а истории! [Ф. М. Достоевский. Игрок (1866)]

(242) А помните, как вы мне историю принца Гамлета рассказывали? А помните, как вы мне описывали, как из Европы в Америку бедных эмигрантов перевозят? И все-то неправда, я потом все узнала, как перевозят, но как он мне хорошо лгал тогда, Маврикий Николаевич, почти лучше правды! Чего вы так смотрите на Маврикия Николаевича? [Ф. М. Достоевский. Бесы (1871-1872)]

(243) История эта, несмотря на все старания мои, оставалась для меня в главнейшем невыясненною, несмотря на целый месяц жизни моей в Петербурге. [Ф. М. Достоевский. Подросток (1875)]

(244) — Мама мне вдруг передала сейчас, Алексей Федорович, всю историю об этих двухстах рублях и об этом вам поручении... к этому бедному офицеру... и рассказала всю эту ужасную историю, как его обидели, и, знаете, хоть мама рассказывает очень нетолково... она всё перескакивает... но я слушала и плакала. [Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (1880)]

Por su parte, *рассказ (relato)* presupone el mundo de la fantasía, de la ficción, en cuanto siempre se construye mediante un sujeto enunciator que lo narra:

(245) Последние происшествия и письма ваши испугали, поразили меня и повергли в недоумение, а рассказы Федоры объяснили мне все. [Ф. М. Достоевский. Бедные люди (1846)]

(246) Мармеладов, не обращая внимания на вошедших, стал продолжать рассказ. [Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (1866)]

(247) А помните ваши рассказы о том, как Колумб открывал Америку и как все закричали: «Земля, земля! [Ф. М. Достоевский. Бесы (1871-1872)]

(248) Не привожу дословного рассказа, а приведу лишь вкратце сущность. [Ф. М. Достоевский. Подросток (1875)]

(249) Впрочем, я даже рад тому, что роман мой разбился сам собою на два рассказа «при существенном единстве целого»: познакомившись с первым рассказом, читатель уже сам определит: стоит ли ему приниматься за второй? Конечно, никто ничем не связан; можно бросить книгу и с двух страниц первого

рассказа, с тем чтоб и не раскрывать более. Но ведь есть такие деликатные читатели, которые непременно захотят дочитать до конца, чтоб не ошибиться в беспристрастном суждении; таковы, например, все русские критики. Так вот перед такими-то все-таки сердцу легче: несмотря на всю их аккуратность и добросовестность, все-таки даю им самый законный предлог бросить рассказ на первом эпизоде романа. [Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (1880)]

De la contraposición se deduce que una historia (*история*) no requiere de un lector para ser, mientras que ocurre lo contrario con el relato (*рассказ*). Es por esta razón que en la frase final de *Crimen y castigo* el narrador involucra al lector en la creación del relato, lo eleva a co-creador del mismo, mediante el plural inclusivo en *теперешний рассказ наш окончен* (*nuestro actual relato ha concluido*)¹⁸³. La futura *historia* de Raskolnikov ya no le pertenece al, hasta ahora, narrador, sino al lector. Está en sus manos proseguir la reconstrucción del texto, su proyección fuera de sí. Precisamente esa era la intención de Dostoievski, que pretendía la capacidad deductiva del lector para llegar a comprender el sentido de sus obras.

El significado del Epílogo como transición entre dos mundos fue planteado por Peeter Torop (2003) aunque en otros términos. Basándose en la distinción entre lo profano y lo sagrado que realizó Toporov, Torop demostró la clara confrontación del inicio de la novela con el final del Epílogo:

(252) В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С – м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К – ну мосту.

(253) Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новою, доселе совершенно неведомою

¹⁸³ La formación del plural inclusivo con la palabra *рассказ* (relato) es un mecanismo que se repetirá en 16 ocasiones en tres obras de Dostoievski (*Crimen y castigo*, *El Idiota* y *Los hermanos Karamazov*):

(250) Еще в начале нашего рассказа мы упомянули, что Епанчины пользовались общим и действительным уважением. [Ф. М. Достоевский. Идиот (1869)]

(251) Но мы уже не станем продолжать наш рассказ в такой подробности, в какой вели его до сих пор. [Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (1880)]

действительностью. Это могло бы составить тему нового рассказа, – но теперешний рассказ наш окончен.

Según nuestro criterio, en esta misma línea sería relevante contraponer el inicio de la novela al inicio del Epílogo:

Inicio de la novela	Inicio del Epílogo
<p>В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С–м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К–ну мосту.</p>	<p>Сибирь. На берегу широкой, пустынной реки стоит город, один из административных центров России; в городе крепость, в крепости острог. В остроге уже девять месяцев заключен ссыльно-каторжный второго разряда, Родион Раскольников. Со дня преступления его прошло почти полтора года.</p>

Figura 17. Comparación inicio de Crimen y castigo – inicio del Epílogo

La estructura es similar: ambos comienzos realizan una contextualización espacio-temporal. Las diferencias, no obstante, son notorias. En el primer texto vemos que la localización aparece encubierta, en una especie de estrategia para que el lector la considere real y, por tanto, susceptible de ser ocultada. En el segundo texto, no vemos ninguna artimaña del narrador en ese sentido. Se produce entre ambos una variación clara en la gradación valorativa de la narración: en el inicio de la novela encontramos expresiones o palabras valorativas (*чрезвычайно, молодой, каморка, медленно, как бы в нерешимости*¹⁸⁴), ausentes en el inicio del Epílogo. Es sabido que las expresiones valorativas transmiten el juicio del enunciador sobre el objeto que se enuncia –aquí, el personaje–, actitud que no encontramos en el inicio del Epílogo. La acción verbal es también reveladora, pues la novela comienza con un personaje que se mueve (*вышел, отправился*¹⁸⁵) y que acabará doblemente detenido (*заключен*). La confrontación de estos dos fragmentos nos demuestra que la novela se construye de acuerdo con un

¹⁸⁴ *Exageradamente o excesivo, joven, cuchitril, despacio, como si estuviera indeciso.*

¹⁸⁵ *Salió, se dirigió.*

distanciamiento del narrador con respecto a Raskolnikov, que progresivamente se va haciendo más claro¹⁸⁶.

b) El narrador abandona al lector:

Así las cosas, Dostoievski pone en boca del narrador una fórmula (*начинается новая история*) que ya había usado en su novela *Netochka nezvanova*:

(254) Она писала, что не разлучается теперь с матерью! И вот вечером я вошла в другую семью, в другой дом, к новым людям, в другой раз оторвав сердце от всего, что мне стало так мило, что было уже для меня родное. Я приехала вся измученная, истерзанная от душевной тоски... Теперь начинается новая история. [Ф. М. Достоевский. Неточка Незванова (1849)]

En ese caso, sin embargo, inmediatamente daba comienzo el capítulo séptimo de la novela, en que la *historia* quedaba explicada, textualizada. Lo mismo ocurrirá en *Los Demonios*, donde la expresión *una nueva historia* (*новая история*) precede al inicio del tercer apartado del capítulo I del segundo libro de la novela:

(255) Начну именно с восьмого дня после того воскресенья, то есть с понедельника вечером — потому что, в сущности, с этого вечера и началась «новая история». [Ф. М. Достоевский. Бесы (1871-1872)]

Sí tiene un uso similar al que vemos en *Crimen y castigo* la aparición de esta estructura recurrente en *El adolescente*, en que la historia queda en aparente suspensión:

(256) О Катерине Николаевне говорим иногда лишь я да Татьяна Павловна, да и то по секрету. Теперь Катерина Николаевна за границей; я виделся с нею перед отъездом и был у ней несколько раз. Из-за границы я уже получил от нее два письма и отвечал на них. Но о содержании наших писем и о том, о чем мы переговорили, прощаясь перед отъездом, я умолчу: это уже другая история, совсем новая история, и даже, может быть, вся она еще в будущем. Я даже и с Татьяной Павловной о некоторых вещах умалчиваю; но довольно. Прибавлю лишь, что

¹⁸⁶ El hecho de que en el comienzo del Epílogo el narrador se refiera al personaje como Rodión Raskolnikov es harto significativo en este sentido. No solo es la primera vez que el narrador lo nombra así, lo que de por sí implicaría una nueva relación narrador-Raskolnikov, sino que nadie en el grueso de la novela lo hace. Digamos que el lector encuentra en el Epílogo a un nuevo Raskolnikov, consecuencia de un alejamiento narrador-personaje que ya es evidente.

Катерина Николаевна не замужем и путешествует с Пелищевыми. Отец ее скончался, и она — богатейшая из вдов. [Ф. М. Достоевский. Подросток (1875)]

Sin embargo, observamos que el enunciador no consiente la suspensión completa y termina por anticipar información acerca de esa nueva historia (*Прибавлю лишь, что Катерина Николаевна не замужем и путешествует с Пелищевыми. Отец ее скончался, и она — богатейшая из вдов*).

Es, por tanto, *Crimen y castigo* la única obra en que la fórmula *nueva historia* se deja completamente en manos de un lector al que no le quedará texto *más allá* para desambiguar, para desvelar el contenido de esa nueva vida de Raskolnikov. Pero quizá no lo necesite. El narrador recurre a un comportamiento conversacional típico, como se vio, del personaje dostoiievskiano: las acciones en el umbral. Deja entrever la posibilidad de una nueva historia, pero no la continúa, a sabiendas de que el lector, al menos la idea que de este tenía el autor, ya está suficientemente modalizado como para saber inferir la proyección del texto hacia fuera de sí, de acuerdo con la intencionalidad del autor latente en el texto.

No se expresa, pues, la idea de una posible continuación de la obra, sino de la posibilidad de construir sobre ese tema un nuevo relato. El narrador, por tanto, da por finalizada su labor, a la vez que exhorta al lector a resolver el problema que se le ha planteado durante la lectura mediante la recuperación de lo archivado en su memoria y la proyección de lo leído sobre lo que ve en el mundo real. Si es válida la paráfrasis a Samuel Levin (Levin, 1987), el narrador parece decirle al lector: “te propongo que te imagines a ti mismo en, y te invito a ti a concebir un nuevo mundo en el que Raskolnikov comience una nueva vida”. Solo así se asegura Dostoiievski el verdadero potencial retórico del texto.

IV.3. Arquitectura del texto: estructura y sistema argumentativo

IV.3.1. Disposición de fuerzas de sentido: Dostoievski en *Crimen y castigo*

Que la novela *Crimen y castigo* fue concebida a imagen y semejanza del episodio neotestamentario de la Resurrección de Lázaro (Jn. 11, 1-45) parece una hipótesis irrefutable dentro de la crítica dostoievskiana¹⁸⁷. No obstante, y a pesar de la validez de susodicha hipótesis, creemos que, en realidad, en el proceso de semiotización de este episodio, la Resurrección de Lázaro adquiere una significación, en tanto que argumento, más bien de carácter refutatorio. Es por esto que dentro del sistema significativo –el mundo posible de la novela que se vislumbra de lo escrito– desempeña una función concreta y, por tanto, no nos parece adecuado suponer que el sistema en sí se articule según una de sus funciones componentes.

A nuestro juicio, la función de estructura de la novela es desempeñada por el *extrañamiento*. Primero, por estar presente de forma explícita o implícita en toda la anatomía de la obra y, segundo, por mantener a los ojos del lector el grado de credibilidad suficiente en la imposible verosimilitud del personaje protagonista. La función de estructura engloba dentro de sí toda la red de referentes (mundo referencial) que el lector debe, mediante la tarea de desambiguación pertinente, descodificar para inferir lo comunicado. Para ello, consideramos necesario el desciframiento de ciertos motivos que, en su textualización, actúan como elementos de fuerza argumentativa tanto en *Crimen y castigo* como en el resto de la obra de Dostoievski:

- La función de los sueños, como textualización del mundo onírico.
- La función de la teoría *de* Raskolnikov, como forma textual de las ideas parásitas y del pensamiento como producto social.

¹⁸⁷ En los últimos años está tomando consistencia las investigaciones que defienden una mayor incidencia en *Crimen y castigo* de la Parábola del hijo pródigo (Lc 15,1-32). Véase, entre otras, la monografía de Gabdullina (Габдуллина, 2010) dedicada a los problemas del discurso en Dostoievski desde esa hipótesis de partida.

- La función del crimen y de la enfermedad, como conectores entre los mundos posibles del *yo soy* y del *yo quiero ser*.

No es complicado advertir la relevancia de que dota Dostoievski a estas funciones en cualquiera de sus obras y siempre supeditadas a la macrofunción del extrañamiento¹⁸⁸. De ahí la importancia de los sueños, ensoñaciones, alucinaciones y otras representaciones de lo onírico, la gran presencia de criminales, de personajes que viven por y para poner a prueba una idea, etc. Ya en la crítica decimonónica empezaron a estudiarse este tipo de apariciones y, a día de hoy, podemos decir que, por ejemplo, los cuatro sueños de Raskolnikov, así como otros fenómenos oníricos presentes en *Crimen y castigo*, han sido abordados con excelente rigor científico y profundidad psicológica. No obstante, conviene hacer unos incisos al respecto para el desarrollo ulterior de nuestra investigación.

Como se puede concluir tras la enumeración de las funciones derivadas presentes en la novela, todas remiten al extrañamiento, a cierta alienación. En el caso de lo onírico, quizá lo más relevante y revelador a estas alturas pueda ser que no solo se debe concebir, según la tradición heredada de los griegos, el sueño como proceso reparador, sino que remite también a la representación pagana (y más tarde cristianizada) de la oscuridad como campo de batalla en que el hombre siempre resultaba vencido ante la fuerza inmunda. La demonización que sufre Raskolnikov tiene lugar precisamente en sus sueños. Digamos que sus tres primeros sueños, si se interpretan literalmente, constituyen el impulso necesario para coger *mecánicamente* el hacha con que mata a sus dos víctimas. El cuarto sueño, en el Epílogo, sería una ceremonia de iniciación¹⁸⁹ con que se representa el comienzo de la curación.

A destacar, igualmente, que todo lo soñado por Raskolnikov se encuentra contenido en el texto; es decir, en su proyección sobre la vigilia. Este simple hecho marca un punto de inflexión en el verdadero posicionamiento de Dostoievski con respecto a su personaje: los sueños de Raskolnikov tienen como finalidad devaluar el grado de verosimilitud que el lector pueda inferir del discurso de este personaje. En otras

¹⁸⁸ Por esta razón, nos referiremos a ellas como funciones derivadas.

¹⁸⁹ Un sueño de reducción según Fülöp-Miller (1951: 111).

palabras, pretenden demostrar las tinieblas en que el personaje se halla sumergido y, por tanto, hacen dudar de la conveniencia de sus enunciados y de la propia convicción de Raskolnikov en ellos. Se produce, por tanto, un distanciamiento del lector con respecto al personaje.

Con la misma intencionalidad Dostoievski nos hace creer que la teoría que induce a Raskolnikov a cometer el doble crimen estaba ya en su cabeza largo tiempo atrás. Es más, consigue convencer al lector de que la teoría es suya, a pesar de que su verdadera procedencia no es del todo esclarecida en la novela: si bien sabemos por la conversación que mantienen Raskolnikov y Porfiri que Raskolnikov había escrito un artículo sobre ella¹⁹⁰, esta información le llega al lector con bastante posterioridad al momento del doble crimen y, sobre todo, después de que se sobreentienda que el impulso necesario para decidirse a perpetrar el asesinato es la conversación entre un estudiante y un oficial mientras juegan al billar en la taberna. En la mente del lector, el artículo escrito por Raskolnikov es un indicio, pero no una prueba: nunca llega a verlo¹⁹¹. Se produce un contraste, por tanto, con la carta de la madre de Raskolnikov, que sí se encuentra reproducida en el texto. De nuevo descubre el lector un mecanismo para restarle verosimilitud al discurso de Raskolnikov; algo que se remarca aún más si observamos que este parece no recordar su contenido ni saber que se había publicado –en una revista que no era a la que él lo había enviado–, así como si prestamos atención a que él mismo comenta que su artículo *Sobre el crimen*¹⁹² versaba sobre un libro (*по поводу одной книги*). Se deduce, por tanto, que existe un texto precedente al que sirve de respuesta. La teoría, como vemos, está lejos de ser un ideario suyo¹⁹³.

El modo en que esta funciona en la mente de Raskolnikov tiene mucho que ver con las ideas parásitas propias de los estados esquizofrénicos. Él se aferra a ella, alienado, y es

¹⁹⁰ Recordemos la función de los personajes-literatos en la obra de Dostoievski. En este caso, además, podemos decir que Raskolnikov actúa como lector de su propio artículo, como espectador de su propio espectáculo. Vive o trata de vivir solo para llevar a la práctica sus principios.

¹⁹¹ Téngase en cuenta que otros personajes sí consiguen leerlo y tenerlo en sus manos.

¹⁹² El título lo conoce el lector por boca de Porfiri.

¹⁹³ Para profundizar en el contenido, forma y función de la recensión de Raskolnikov, remitimos a los estudios de Jordi Morillas (2006, 2008).

incapaz de advertir su contenido negativo¹⁹⁴. Ni siquiera cuando ante el lector el arrepentimiento de Raskolnikov parece presentarse como un hecho consumado (es decir, en el Epílogo), puede encontrarse en el discurso del personaje rastro alguno de inviabilidad o invalidez de esta teoría.

Como decíamos, la supuesta teoría de Raskolnikov se consolida en la conversación que casualmente escucha en una taberna¹⁹⁵. Según la cronología de la lectura, él la hace suya en ese momento y el narrador se encarga de decirnos que esa idea ya estaba en la cabeza de Raskolnikov en forma de embrión. Pero esta teoría prestada por la que fallecerán dos víctimas es la gran evidencia de que Raskolnikov no está en lo cierto. La persuasión en la conveniencia de su teoría que durante toda la novela anda buscando el propio personaje –no tanto para convencer a los demás como para convencerse a sí mismo¹⁹⁶–, le sirve a Dostoievski de refutación de las ideas de aquel. La teoría de Raskolnikov entendida como unidad de sentido y como fenómeno engendrado, desarrollado y llevado a cabo por él es textualmente rebatida y valorada.

Se ha dejado entrever el estado mental en que nace la idea parasitaria en la *cabeza* de Raskolnikov. Podríamos, de hecho, presuponer que la falta de control sobre su propia mente, a la que se refieren varios enunciados del texto, implica una alteración psíquica, pero llama la atención que el narrador incluya la siguiente afirmación justamente tras el crimen: *Он был в полном уме, затмений и головокружений уже не было, но руки всё ещё дрожали* [6; 63]. A Dostoievski no le convenía que el lector percibiera a Raskolnikov como un enfermo mental después del crimen. Hasta ese momento de la lectura, la posible alienación mental de Raskolnikov conserva el carácter dual de presentación típico de Dostoievski: el lector no sabe si creer o no en ella. En cualquier caso, se consigue con esta incertidumbre la permanencia relativa del lector junto al personaje; es decir, se mantiene la identificación. Pero a partir del crimen, puesto que Dostoievski pretende juzgar las deleznable consecuencias de la teoría *de* Raskolnikov,

¹⁹⁴ Se verá más adelante que le sirve para construir una nueva realidad en que el *yo* al que aspira es posible.

¹⁹⁵ El papel de la taberna será comentado más adelante, puesto que forma parte de los lugares (*loci*) del hecho retórico.

¹⁹⁶ Si en su momento dijimos que el personaje dostoievskiano trata siempre de encontrarse, podríamos decir que atendemos a la búsqueda quimérica del también quimérico *yo para sí*.

no conviene favorecer los sentimientos de compasión, piedad y misericordia para con el personaje. Se alcanza el punto de inflexión en que la percepción del lector debe dar un vuelco. Ahora se halla ante un criminal, ante un asesino que actúa en pleno uso de la razón mediante una práctica deductiva euclidiana contra la que se manifiesta el autor¹⁹⁷. De tal forma, la supuesta enajenación mental de Raskolnikov debe considerarse un procedimiento pragmático para que el lector no deje de creer en el personaje ya en las primeras páginas de la novela. De ser así, el mensaje de Dostoievski adolecería de credibilidad y eficacia persuasiva:

(257) N.B. 2-е отделение. <...> и все время рассказа [об убийстве] следует как бы удивление на самого себя, как бы удивление со стороны. И потом полное суждение себя. [7; 138]

Todo está construido para que Raskolnikov, como ya se ha apuntado, sea hasta tal punto creíble que parezca real. La novela trata de denunciar una serie de aspectos que a Dostoievski se le presentaban como inadmisibles y conducentes a la perdición y, en tanto que denuncia (entiéndase, apelación al lector), aspiraba a tener el máximo poder y potencial persuasivo. Para ello, el autor concede a su personaje las condiciones necesarias para que sus discursos puedan gozar de aparente firmeza¹⁹⁸.

Digamos que el autor, con el transcurrir de la narración, sitúa a su personaje en la taberna para que escuche la conversación que iba a decantar su determinación de que el fin justifica los medios y de que existen hombres extraordinarios que solo se someten a su propia ley moral; dispone las cosas de manera que Raskolnikov vuelva a su casa por un camino *perfectamente* contrario al que habría seguido de costumbre para que, así, escuche *casualmente* que la hermana de la vieja usurera no se encontraría en casa la mañana siguiente; obliga a su personaje a cometer un doble crimen que implica una víctima que se encontraba fuera de la realidad por él ficcionalizada para dar validez a su *yo* de hombre extraordinario; y hace carnal, *extremadamente carnal*, a la *eterna e inmaculada* Sonia, en que se hallan condensadas la figura de la Virgen María, Cristo, Dios y la Cruz.

¹⁹⁷ Se podría afirmar que la problemática de Raskolnikov es un craso error de cálculo aritmético.

¹⁹⁸ Sobre todo, mediante *argumentum ex concessis*.

A propósito de la locura y el crimen, huelga advertir que ambos son motivos literarios comunes a casi todos los escritores rusos del siglo XIX y, en cierto modo, análogos¹⁹⁹. A través de ellos se suele representar el conflicto hombre-Dios (sobre todo en la primera mitad de siglo) e individuo-sociedad (a partir de la evidencia de la necesidad *del otro* – en parte, gracias a la rebeldía metafísica de Pechorin y al Aleko de Pushkin–). En Dostoievski, desempeñan una función aún más concreta, aunque igualmente tienen índole metafísica: la creación de unos mundos paralelos entre los que oscilan los personajes. Es decir, la locura (enfermedad/alienación) en tanto que realidad creada puede albergar el crimen como fenómeno positivo e, incluso, redentor. Recordemos, en este punto, la observación de Lukács (1985) sobre la función del crimen en la tragedia, como puerta por la que el alma entra en sí misma. Siguiendo este precepto se tematiza la frustrada justificación que pretende hacer Raskolnikov (para sí y para los demás²⁰⁰) de su crimen, según él mismo aclara en la explicación que da a Porfiri sobre el contenido de su artículo:

¹⁹⁹ Esta analogía se produce por la antigua creencia de que el crimen se solía cometer en un estado de enajenación mental que escapaba del control de la consciencia del individuo. Además, tanto la locura como el crimen son formas de romper con el orden de cosas divino y, por tanto, son gestos rebeldes –sobre todo, en el Romanticismo– a través de los que se pretende elevar el grito afligido al cielo. La Ortodoxia, como se comentará más adelante, se refiere al crimen en términos muy distintos a los del Catolicismo: en aquella se hace especial hincapié en las implicaciones morales que tiene el crimen y en la desviación (*declinatio*) en el camino hacia Dios que conlleva. Esta desviación es típica de los episodios de locura de toda la literatura rusa decimonónica, en la que, dicho sea de paso, la línea de separación entre crimen y locura en cuanto a fenómenos de pensamiento o de acción no está muy clara, hasta que en las obras de A.P. Chéjov se psicomatiza la enfermedad y adquiere otra significación que la integra en el grupo de males de la sociedad. Previamente, se puede atisbar el mismo objetivo tanto en I.S. Turguéiev como en F.M. Dostoievski al mostrar al público el peligro de que los problemas de sus personajes se hallaran en forma de embrión en la sociedad.

²⁰⁰ En Raskolnikov es fundamental advertir la tricotomía *yo soy-yo aspiro a ser-yo puedo ser*, heredada, en parte, del conflicto contra el destino que mantenían los personajes de la primera mitad del siglo XIX, con la necesidad añadida *del otro* (*desindividualización*) para emprender la *batalla* contra el orden de cosas. La repercusión lingüística de este desdoblamiento del *yo* ha sido bien estudiada, pero llama especialmente la atención el enfoque de Bajtin (claramente expresado en las anotaciones previas a sus artículos) sobre el problema del *yo* en la obra de Dostoievski (Бахтин 1996: 364-374): «Я» по природе своей не может быть одиноким, одним «я». (op. cit.: 366)

(258) - Я [Раскольников] рассматривал [в его статье], помнится, психологическое состояние преступника в продолжение всего хода преступления.

- [Порфирий Петрович] Да-с, и настаиваете, что акт исполнения преступления сопровождается всегда болезнью. [6; 198]

Pero sucede que Dostoievski introduce en la novela un elemento que rompe los parámetros y configuración de esa nueva realidad construida por Raskolnikov en una alienación fingida y con la que convierte en viable y posible el inverosímil contenido positivo de su doble asesinato²⁰¹: la hermana de la vieja usurera aparece *inesperadamente y contra todo pronóstico* en el lugar del crimen. Así, Raskolnikov ejecuta según *su* teoría a un ser en el que solo había reparado en tanto que obstáculo para matar a la usurera Aliona Ivanovna y *liberar* a todos a los que esta engañaba. Por lo tanto, podemos decir que, en términos de desarrollo psicológico del personaje, el crimen acontece por exceso, sobrepasa sus límites. Si a esto le sumamos el hecho de que se aferra a una teoría prácticamente ajena y a que Dostoievski nos muestra a través del narrador la torpeza –advertida por el propio Raskolnikov– con que se comete el crimen (por ejemplo, al dejar la puerta abierta), obtendremos la adecuada y determinada disposición de los hechos que Dostoievski pretende plantearle al lector.

²⁰¹ El término *homicidio* debe usarse para referirse a su estado posterior a la consumación del crimen, puesto que el papel de la justicia aparece en él solo tras sentir el tormento de la conciencia. En este sentido, estamos también ante una presentación de los hechos que claramente refleja la intencionalidad de Dostoievski: Raskolnikov ha de expiar su crimen de la mano de la Ortodoxia y no solo por la existencia de ciertas instituciones judiciales en las que un juez se eleva sobre el acusado y pretende aleccionarlo. La condena judicial de Raskolnikov no tendría ninguna repercusión literaria en la novela si no fuese porque constituye (con gran carácter autobiográfico) el *loci* de Gólgota, textualizado en el Epílogo como lugar en que el lector atisba la posible resurrección del criminal. Recuérdense al respecto las reflexiones de Ivan Fiódorovich en *Los hermanos Karamazov* y, más tarde, las del ermitaño Zosíma [14, 291]:

<...> по крайней мере для преступника русского, ибо русские преступники еще веруют. <...> Иностраный преступник, говорят, редко раскаивается <...> преступление его не есть преступление, а лишь восстание против несправедливо угнетающей силы. Общество отсекает его от себя вполне механически торжествующею над ним силой, и сопровождает отлучение это ненавистью (так по крайней мере они сами о себе, в Европе, повествуют), - ненавистью и полнейшим к дальнейшей судьбе его, как брата своего, равнодушием и забвением. <...> [14, 60]

En las conversaciones que el personaje mantiene con Sonia, Dostoievski se esfuerza en que Raskolnikov siga reconociendo el crimen como punto de partida de su nueva vida como hombre extraordinario. Así, Raskolnikov se refiere a su víctima en singular, mientras que a Lizaveta la presenta como daño colateral, inevitable. No obstante, la narración está absolutamente orientada hacia el sentido opuesto: en la escena del crimen, la descripción que el narrador hace del momento en que Raskolnikov se aproxima a Lizaveta para golpearla con el hacha, así como la extraña visión que Raskolnikov tiene ante Sonia cuando, en lugar de verla a ella, comienza a ver a su víctima inocente²⁰², incitan a pensar que la expiación comienza a fraguarse en el mismo momento en que Raskolnikov se ve actuando, y no solo intrigando, en la casa de la vieja.

Asimismo, llama la atención que Dostoievski haga referencia a Lizaveta como *милое существо* en los materiales previos a la novela [7; 80], y no tanto por subrayar que se trata de una *creatura* de Dios, sino por esclarecer la función trascendental que había de desempeñar en la resurrección de Raskolnikov. Según las anotaciones de Dostoievski, son tres las *dulces criaturas* de la novela: la madre y la hermana de Raskolnikov, y su víctima *inocente*. Precisamente aquellos seres que él no *elige* y que, por tanto, escapan de su configuración inicial de la teoría. Dostoievski parece querer demostrar que es Dios quien incita a Raskolnikov a la expiación poniéndole delante a estos tres seres ante los que el autoengaño no es válido²⁰³. Raskolnikov creará haber engañado a todos²⁰⁴, pero

²⁰² Para profundizar en la semejanza del gesto de Lizaveta cuando Raskolnikov se pone ante ella para dejar caer el hacha y el gesto de Sonia cuando Raskolnikov le confiesa su crimen, *cf.* Баршт (1989: 100), Трофимов (1996, 181), Исаков (2000). Este último interpreta el gesto como elemento de unión entre los tres personajes.

²⁰³ Sobre el autoengaño de Raskolnikov, *cf.* Кирпотин (1986) у Карякин (1989).

²⁰⁴ Se adecuan a esta afirmación las reflexiones de L. Shestóv (Шестов, 1911, accesible en <http://www.philosophy.ru/library/shest/dost/15.html>) sobre el Gran Inquisidor:

Он не знает, что не народ ему, а он народу обязан верой, той верой, которая хоть отчасти оправдывает в его глазах его длинную, унылую, мучительную и одинокую жизнь. Он обманул народ своими рассказами о чудесах и тайнах, он принял на себя вид всезнающего и всепонимающего авторитета, он называл себя наместником Бога на земле. Народ доверчиво принял эту ложь, ибо и не нуждался в правде, не хотел ее знать; но старик кардинал, со всем своим почти вековым

solo consigue engañarse a sí mismo. La carta de la madre tiene función expiatoria y viene a paliar la enfermedad narrada como posible rasgo de alienación:

(259) NB /главное/. После болезни жестокость какая-то и полное самооправдание, и когда все это покачнулось, тут и письмо матери [7; 78].

Suponen para Raskolnikov tres contactos con la realidad que decantan la balanza a favor del mundo que él pretende transfigurar. Porque, recordemos, a Sonia la elige el propio Raskolnikov. En ella encuentra la posibilidad de cancelar el dúo pseudoparanoide que había formado con Svidrigailov. Sonia es un espejo frente al que se pone a prueba, ante el que comienza a desengañarse. En ella advierte la figura de Lizaveta (la inocencia del Cristo sufriente) e, indirectamente, reconoce la vacuidad de su pecado –por ejemplo, al comparar su propio crimen con el de la prostitución de Sonia–. Juntos comulgarán y, en dos representaciones muy distintas de la concepción del pecado, le servirán a Dostoievski para demostrar que el hombre en su pecado debe, ante todo, desear quedarse con Cristo para que pueda ser reconducido. *Por una parte, enterrados y la perdición; por otra, la resurrección*²⁰⁵, encontraremos en las anotaciones a *Crimen y castigo*.

Con la transformación del crimen en hecho real *acontecido*, el personaje confiere a la casa de la vieja (también ajena, extraña) un carácter demoníaco, diremos, necesario. De esta manera, logra Dostoievski acentuar la contraposición entre el lugar sacro (presidio en que Raskolnikov *parece* estar dispuesto a buscar el camino de Cristo) y el lugar satánico²⁰⁶ (habitación de Raskolnikov, taberna, etc.).

A la vista de esto, introduciremos el más significativo de los *loci communes* que determinan el desarrollo de la novela: la plaza Sennaya. Se trata, junto con otros *tópoi*, del lugar desde el que parte la argumentación del autor. Incluso podemos asegurar que

опытом, с изошренным пытливым и неустанной мыслью умом, не заметил, что и сам стал жертвой своего обмана, вообразил себя благодетелем человечества. Ему этот обман нужен был, ему неоткуда было получить веру в себя, и он принял ее из рук презираемой им, ничтожной толпы...

²⁰⁵ *С одной стороны похороны и проклятие, с другой – воскресение.* [7; 138]

²⁰⁶ Sobre la presencia del diablo en Raskolnikov, *cfr.* Ветловская (1997: 120). La investigadora trata de concretar lo que en su día advirtió I.F. Annenski (Анненский 1979: 198).

la disposición de los *tópoi* en *Crimen y castigo* presenta a esta plaza como lugar *decisorio* en que se *intensionaliza* lo acontecido en los distintos escenarios de la novela:

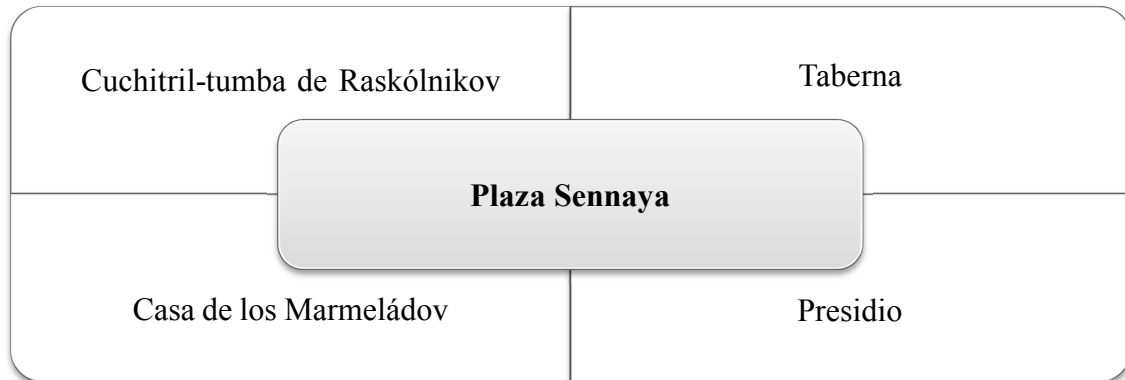


Figura 18. Los *topoi* de *Crimen y castigo*

Para ilustrar este esquema, nos parece muy apropiado citar la reflexión de Bajtin sobre la imagen de las habitaciones en las obras de Dostoievski:

(260) Каждая комната у Достоевского (например, комната-гроб Раскольникова) – кусок площади (или кусок ада и рая, кусок Голгофы, кусок карнавальной площади, где распинают или терзают, разрывают на части царя-шута, где сталкиваются разделенные иерархией люди, где сходятся верх и низ). (Бахтин 1996: 43)

La habitación de Raskolnikov supone su lugar de sufrimiento y metamorfosis, y su similitud con una tumba es algo textualmente evidente. Las descripciones que se dan de este lugar tienen como función subrayar la demonización (alienación) de que es *víctima* el personaje²⁰⁷. La primera descripción del cuchitril se encuentra, como se vio anteriormente, en el párrafo con que comienza la novela²⁰⁸. A través de las descripciones posteriores, se va semiotizando el mundo interior del personaje, y el cuchitril adquiere, sucesivamente, significaciones más complejas, aunque siempre orientadas a ayudar al lector en la tarea de esclarecer la falsedad de sus, *a priori*, verosímiles premisas. Enumeramos algunas de estas significaciones:

²⁰⁷ Nótese que la condición de victimismo de Raskolnikov debe de ser interpretada dentro de la presuposición de que es verdugo y víctima al mismo tiempo (*cfr.* Ветловская 1977: 118).

²⁰⁸ En esta descripción se pone de manifiesto que es una habitación *alquilada*, se detalla el aspecto exterior y se comenta la falta de intimidad que siente en ella el personaje.

- 1) Lugar en y al que huye (*como una tortuga en su caparazón*) de los demás²⁰⁹.
- 2) Lugar en que reflexiona sobre su teoría y sufre, posteriormente, la tortura de la conciencia.
- 3) Dimensión espacial en que tienen lugar los estadios avanzados de alienación²¹⁰.
- 4) Lugar en que se producen sus tres primeros sueños²¹¹.

De acuerdo con la cita anterior de Bajtin, nos parece especialmente acertada la identificación del cuchitril de Raskolnikov con un trozo del infierno y del paraíso, pues queda patente la naturaleza, según Dostoievski, dual de las concepciones del bien y del mal en términos absolutos. Y es que en la habitación de Raskolnikov podría parecer que solo acontece su muerte espiritual²¹², pero una lectura *más allá* revela el preciso proceder seguido por Dostoievski para modalizar el discurso de tal forma que la sugerida resurrección y supuesto arrepentimiento de Raskolnikov sean creíbles, en tanto que no tan espontáneos ni repentinos como se podría presuponer tras una lectura superficial.

Además, los *tópoi* le suelen servir a Dostoievski para reforzar el potencial persuasivo de los argumentos que de ellos se extraen. Por lo general, mediante un tipo de amplificación muy recurrente en todas sus obras: el proceso de generalización como

²⁰⁹ Sintetiza, pues, una de las preocupaciones de Dostoievski: el aislamiento humano. Este aislamiento humano lo identifica con la pérdida de la fe en Dios y lo sitúa como causa de los suicidios, homicidios e instintos asesinos.

²¹⁰ En parte, se infiere esta hipótesis de la visita de la madre de Raskolnikov, Puljeria Aleksándrovna, a su habitación. Es ella, precisamente ella, la que le dice que parece una tumba y que, probablemente, *la mitad* de la culpa de haberse convertido en un melancólico la tenía su piso. Importante subrayar la contraposición piso/habitación, puesto que Dostoievski no hace referencia a través de la madre de Raskolnikov a su habitación, sino al piso completo, que, como ya se ha dicho, bien puede considerarse ajeno al personaje. Relevante también que la longitud de la habitación confirme la naturaleza apocalíptica del lugar: exactamente seis metros.

²¹¹ El tercer sueño de Raskolnikov anticipa la posible resurrección del personaje y, por tanto, la habitación tiene una función persuasiva primordial.

²¹² Su muerte física se textualiza a través de la enfermedad, de la que solo se recuperará en el Epílogo de la novela.

artimaña para acercar al lector hacia el mundo del personaje²¹³. En este caso, y como bien advierte Bajtin (1996: 99), la habitación de Raskolnikov (esa tumba en que el personaje *atraviesa la fase de la muerte para renacer*) es vista por el lector como una habitación típica del San Petersburgo de la época. Su habitación puede ser la de cualquier estudiante, al igual que su teoría puede engendrarse en la mente de todo individuo potencialmente dispuesto a albergarla. Esta es la esencia de la denuncia que realiza el autor.

Por su parte, la taberna desempeña una función claramente apelativa, en el sentido de que representa otro de los males de la sociedad rusa: el alcoholismo. Ya hemos comentado que, según las primeras anotaciones al plan de la novela, la primera intención de Dostoievski era centrarse en este problema [7; 309]. A través de Marmeladov nos da Dostoievski su visión sobre las trágicas y destructivas consecuencias que el alcoholismo puede tener sobre el individuo y, por tanto, sobre la familia y la sociedad.

En *Crimen y castigo*, la taberna simboliza el punto en que confluyen –con la carga simbólica de la cruz ultrajada, satanizada– *los cuatro confines del mundo*. Allí escucha Raskolnikov la conversación que lo exhorta a la acción, allí encuentra lo que para él supone el beneplácito del pueblo. El carácter infernal de las tabernas es una constante en la obra de Dostoievski como antítesis de los monasterios²¹⁴, pero también sabrá Dostoievski sacar de estos ignominiosos lugares cierto contenido positivo a inferir por el lector.

En esta ocasión, el mensaje de Dostoievski se trasmite mediante las escenas de suicidio de Marmeladov y de Afrosíniuchka²¹⁵. El primero se presenta como un suicidio (solo

²¹³ De entre las formas de expresión de estas amplificaciones (como figuras retóricas), destaca en la obra de Dostoievski la que tiene lugar a través de los nombre propios. A pesar de que solía existir consenso en lo relativo a este tema (documentado en una extensa bibliografía), hace unos años se volvieron a despertar diferencias entre los críticos sobre el referente del nombre de Sonia Marmeladovna (*cf.* Новикова 1999; Касаткина 2003; Steiner 2002: 306). Para una reflexión sobre la *exageración* como procedimiento para nombrar los objetos en Dostoievski, véase *Sobre el Realismo Artístico* de R. Jakobson (1970: 77).

²¹⁴ Véase, por ejemplo, el papel de la taberna en *Los hermanos Karamazov*.

²¹⁵ En total son nueve los fenómenos suicidas que tienen lugar en la novela (cinco de ellos consumados). Para una tipología y caracterización más detallada, remitimos a Cañas Cañas (2003).

sugerido) de un alcohólico empedernido y conlleva la muerte. El segundo es presentado por el narrador como suicidio en toda regla, pero la suicida, supuestamente en estado de embriaguez, es salvada. Ambos tienen la función retórica de espantar al pueblo de estos males. En Raskolnikov marcan la elección del camino, pues generan en él una serie de ideas suicidas (de inmersión) que anticipan su forma de renacer. Cuando este recuerda la escena en el puente (el suicidio de Afrosíniuchka) y se pregunta por qué no se suicidó él también entonces, no hace más que confirmarse la inviabilidad de esa *salida*. Raskolnikov, a diferencia de Svidrigailov, no podía morir, porque su *misión* era la de renacer a pesar del crimen. La explicación de las ideas suicidas de Raskolnikov (inducidas nuevamente por algo ajeno, externo) radica en la agresividad introyectada; esto es, en la proyección sobre sí mismo de los instintos homicidas. Ahora bien, en el caso de Raskolnikov, ese otro al que ansía matar no es sino su *yo para los demás*, esa dimensión mayestática de su personalidad que le obliga a soñar con ser un hombre extraordinario frente a la evidencia de ser un *piojo*. En este punto radica la base de su confesión a Sonia:

(261) Я просто убил; для себя убил, для себя одного: а там стал ли бы я чьим-нибудь благодетелем или всю жизнь, как паук, ловил бы всех в паутину и их всех живые соки высасывал, мне, в ту минуту, все равно должно было быть!.. И не деньги, главное, нужны мне были, Соня, когда я убил; не столько деньги нужны были, как другое... Я это все теперь знаю... Пойми меня: может быть, тою же дорогой идя, я уже никогда более не повторил бы убийства. Мне другое надо было узнать, другое толкало меня под руки: мне надо было узнать тогда, и поскорей узнать, вошь ли я, как все, или человек? Смогу ли я переступить или не смогу! Осмелюсь ли нагнуться и взять или нет? Тварь ли я дрожащая или право имею... [6; 322]

Su teoría es el argumento más contundente de Dostoievski a favor de la necesidad de buscar siempre a Dios, de amar al hombre incluso en su pecado y de convencer a los demás²¹⁶ de que la felicidad necesariamente ha de comprarse con el sufrimiento. Y eso no puede menos que ser entendido como proyección textual de las convicciones del propio Dostoievski.

²¹⁶ Nótese la naturaleza persuasiva. Esta intención de convencer al pueblo tiene su fundamento bíblico en el Evangelio de San Juan; en concreto, en el episodio de la Resurrección de Lázaro.

En cuanto al tema de la elección del camino, visible en el extracto citado, se puede aseverar que la novela gira en torno a ella. Con raíces claramente folclóricas, la elección del camino sustituye, en Dostoievski, a la moraleja de las fábulas clásicas. Dostoievski parece plantearle al lector la siguiente pregunta: ¿cómo se puede valorar lo que es bueno o conveniente sin saber lo que es malo o inconveniente? La experiencia del camino incorrecto, según Dostoievski, no solo alecciona al hombre, sino que hace verdadero el epíteto de correcto para la elección que en un principio no tomó. En eso residía el carácter heroico de las hazañas del *bogatyr* de las *bylinas* rusas. Igualmente, aquí podríamos situar el heroísmo de Raskolnikov, puesto que, a pesar de todo, consigue salir con vida del enfrentamiento retórico con su creador. El porqué de la pervivencia de Raskolnikov es evidente en términos retóricos.

En lo que concierne a la casa de los Marmeladov, diremos que supone el lugar donde Dostoievski expresa firmemente su credo: el hombre con sus pecados debe buscar ser redimido por Dios. Sin esa voluntad, solo tendrá perdición. Y esa dádiva le será concedida si cree fielmente y no se separa del camino de la fe. Este es el lugar de la perversión injustificada (Marmeladov²¹⁷) y de la *justificación* del pecado (la prostitución de Sonia como única salida). Aquí acontece la *parusía* para Raskolnikov. En su habitación, Sonia le leerá a Raskolnikov los versículos de la Resurrección de Lázaro y, más tarde, elaborará un discurso que bien merece ser considerado capital dentro de la novela. También allí Pólenka y Sonia besan a Raskolnikov, *a pesar de todo*. La resurrección de Raskolnikov se hace viable precisamente en el lugar en que confesará su crimen ante Sonia, representación *terrestre* del amor incondicional a Dios. Es, por tanto, en esta casa donde comienza el calvario de Raskolnikov. Un calvario que debe ser entendido como tránsito hacia la nueva vida, una vida que comenzará en Siberia junto a Sonia, tras haber cumplido con la exigida estación de penitencia ante el pueblo en la plaza Sennaya.

Sin duda, todos estos fenómenos analizados refieren a la expresión de la voz del autor en el texto, pero su mera presencia no garantiza la consecución de los objetivos propuestos. Toda proyección textual de las convicciones de Dostoievski, a lo que hemos

²¹⁷ En él se puede reconocer lo que A. Bem destacó como *trágicas posibilidades de los personajes* de Dostoievski (Bem 1936: 46, 67).

denominado intencionalidad, debe estar cimentada sobre unos mecanismos de cohesión y coherencia capaces de mantener un equilibrio aparente entre todas las voces del texto. Ese fue, quizá, uno de los mayores logros de Dostoievski: la capacidad de construir un aparato retórico que diera aparente libertad y autonomía a las voces de los personajes, a la vez que restaba verosimilitud y fuerza argumentativa a ciertas ideas y escenas.

IV.3.2. Operadores modales e intencionalidad

Cuando Víctor Terrás (1998: 54) advertía que todo lo que atrae la atención del lector en *Crimen y castigo* no debe ser buscado en el desarrollo lineal de la trama, sino en el drama de cada una de las escenas que se suceden y en los múltiples y variopintos efectos encargados de conferir energía al texto, no hacía más que confirmar la eminente función retórica de la estructura de la novela²¹⁸.

Todos los mecanismos retóricos que hemos abordado anteriormente desde el punto de vista de cómo están presentados los hechos, comparten entre sí un eslabón que los une: el extrañamiento. Y precisamente a través de este extrañamiento, con efecto oscilante entre la atracción y el distanciamiento del lector, Dostoievski logra condicionar el proceso inferencial del lector hacia el mensaje pretendido.

Existen numerosas interpretaciones de la estructura de *Crimen y castigo*: como un peculiar llanto sobre la infelicidad (Владимирцев 1987, 1998), como reconstrucción de la *Dama de picas* de A.S. Pushkin tematizada a través del motivo del golpeo (Кроу, 2005), o, la ya comentada, como apócrifo del Evangelio de San Juan.

Sin embargo, ninguna de las interpretaciones arriba mencionadas consigue profundizar en los mecanismos retóricos de que se sirve el autor para persuadir al lector²¹⁹. Para hacerlo, primeramente hay que tener en cuenta que la novela bien puede definirse como

²¹⁸ La descomposición de la novela en escenas nos llevaría a una sistematización del proceso de creación de Dostoievski, pues es evidente que el texto que sirve de nexo entre unas y otras lo producía *a posteriori* y, por tanto, que servía fundamentalmente de conector y operador modal a unas situaciones que, en ocasiones, optaba por suprimir en las sucesivas correcciones y redacciones de sus obras.

²¹⁹ Finalidad que, en parte y como se ha visto, determina el cambio de persona en la narración de la novela.

una historia-recordatorio, carácter que, como advertíamos, hereda de las primeras redacciones en que mantenía estructura de diario y servía de confesión del propio Raskolnikov²²⁰. El recuerdo y la acción de recordar se expresan en la novela de forma explícita en innumerables ocasiones. Es, digamos, la forma básica de modalización del discurso: lo recordado por un personaje no conlleva únicamente el juicio implícito del narrador en tanto que le presenta al lector algo que ya ha sucedido y, por tanto, inalienable, sino que transmite la valoración del propio personaje sobre lo que recuerda. De igual forma ocurre cuando un personaje no recuerda bien o simplemente no consigue acordarse de algo. Estamos ante un caso especial del enunciador que dice no saber.

El recuerdo como operador modal está supeditado a la macrofunción de extrañamiento, en torno a la cual giran, además, otros dos operadores de estructura de igual peso argumentativo²²¹:



Figura 19. Macrofunción del extrañamiento

²²⁰ Es interesante observar que en España contamos con una traducción de Cansinos Assens (*cf.* Dostoyevski, 1967) de las redacciones preliminares de la novela *Crimen y castigo*, casi con toda seguridad basada en las publicaciones, a principios del siglo XX, de I. Glivenko (Гливенко, 1924; 1926). Sin embargo, la escueta y no muy reveladora nota aclaratoria sobre la procedencia de esta obra nos parece insuficiente en la reedición de las obras completas de Dostoyevski en traducción de Cansinos Assens (Dostoyevski, 1967, 2003b: 12).

²²¹ Dentro de los operadores modales de estructura, y como consecuencia de su incidencia en el texto, podríamos distinguir una amplia serie de operadores modales lingüísticos y conceptuales en Dostoyevski. Para una profundización en su sistematización y funcionamiento, véase el enfoque de N. Arutiúnova (Арутюнова, 1996: 61-76).

Con el primer operador modal, el recuerdo, Dostoievski se empeña en demostrar que los personajes realizan el mismo acto de selección y adaptación del discurso que realiza el narrador. Cuando el narrador nos cuenta que Raskolnikov dice recordar algo bien o mal no solo está queriendo mostrar al lector la información del hecho de recordar, sino que remite al proceso mental de selección que acontece en la mente de Raskolnikov²²². Si, en este sentido, se contempla toda la información intencionadamente perdida por el narrador (es decir, no recordada, no dicha por los personajes o, simplemente, no transmitida) fácilmente se llega a la conclusión de que la novela trasciende la técnica retórica formal; esto es, se siente la urgencia de, incluso en detrimento del fin estético, decir algo concreto y hacerlo creíble.

Esto que acabamos de exponer queda, a nuestro juicio, claramente reflejado en el siguiente ejemplo: <...> *странным показалось ему [Раскольникову], что он не помнит, как мог он очутиться на улице.* [6; 212]²²³. En él se condensan el trabajo selectivo del inconsciente de Raskolnikov (acción de olvidar), la propia valoración de este sobre su olvido (extrañamiento), la valoración inmanente del narrador (por ejemplo, a través de un quiasmo muy particular en que el pronombre personal *он* ocupa posiciones diferentes en los tres segmentos predicativos) y el juicio del propio Dostoievski (contra la verosimilitud y credibilidad de los preceptos de Raskolnikov)²²⁴.

Importancia similar tiene, en *Crimen y castigo*, uno de los recursos literarios a los que con mayor asiduidad recurre Dostoievski en sus obras para fijar la verosimilitud de los distintos personajes y sucesos: los sueños. Como ya se ha dicho, siguen constituyendo uno de los focos principales de atención para los investigadores. Aquí vamos a centrarnos en la hipótesis de que su función primordial es la de controlar el flujo de información que le llega al lector a través de lo inferido.

²²² Según esta hipótesis, es claro el ejercicio *paramnésico* del autor, que modela tanto el discurso del personaje como la narración con una determinada finalidad.

²²³ Traducción propuesta: [...] *le resultó extraño [a Raskolnikov] el hecho de no recordar cómo pudo haber aparecido en la calle.*

²²⁴ El narrador *actúa* para que el lector vea a un Raskolnikov que solo acierta a comprender lo que puede ver (localización en el espacio), mientras que es incapaz de comprender los sentimientos y sensaciones que declara, de forma muy encubierta mediante elementos de incerteza.

Las *nuevas posibilidades* que los sueños le descubren a Dostoievski son muchas y diversas. Entre ellas, hacer posible (pero no verosímil) lo inverosímil. Si aceptamos que la ensoñación es capaz de inferir un conjunto referencial mítico sobre lo pasado, entonces los sueños en general deben ser entendidos como portadores de una memoria del mundo (en tanto que abocados al tiempo pasado) y, a su vez, de una memoria creadora del individuo que los sueña (en tanto que proyección sobre el devenir). Por esta razón, los sueños de Raskolnikov tienen, desde el sistema de referencia del narrador, la función *aorística* de fijar lo acontecido y presentárselo al lector como algo inmutable (aunque siempre bajo la sospecha de que el narrador pueda estar mintiendo) y, desde el sistema de referencia del personaje, la doble función semiótica de revivir lo vivido y encontrarse con su propio porvenir²²⁵. Así, la teoría de Raskolnikov puede suponerse posible desde el punto de vista del lector, pero no verosímil; esto es, está exenta de la facultad retórica²²⁶. Con esto Dostoievski consigue poner ante los ojos del lector el peligro que entraña este tipo de concepciones de la existencia humana, no dejando, *a priori*, resquicio alguno para la valoración positiva del crimen o la exhortación a la identificación con el personaje. Dicho de manera más contundente, el sueño le sirve a Dostoievski (a través del narrador) de mecanismo pragmático para limitar la libertad interpretativa del lector: todo está en los sueños perfecta y *perfectivamente* fijado.

La subordinación de los personajes a los estados oníricos exige de ellos una nueva personalidad²²⁷, en gran medida provocada por la pérdida del control sobre el *yo existo*. En el caso de Raskolnikov, la realidad ficticia en la que se producen los sueños lo sumerge en un estado dual, característico de la ficción, de existencia/inexistencia que no solo le sirve a Dostoievski para determinar el posicionamiento del narrador con respecto al personaje (los sueños a nivel discursivo como una suerte de *mise en abyme*), sino también su posicionamiento real con respecto al personaje (los sueños en su función metanarrativa). Los sueños se convierten, pues, en epicentro de la refutación de la teoría

²²⁵ La concepción dostoievskiana de que los sueños se hallan fuera del dominio de la consciencia del hombre debe entenderse como producto de la visión del mundo pagana y, en particular, de la suposición de que el destino (mejor dicho, la providencia) podía apoderarse de la mente humana. Véase de forma más clara en el relato *El sueño de un hombre ridículo* [25; 109-119].

²²⁶ Entiéndase el sentido con que G. Vico (2004: 3) se refería a la Retórica como facultad.

²²⁷ Cfr. Фазиулина (2007: 23).

de Raskolnikov²²⁸. La *aventura mimética* que vive Raskolnikov en sus cuatro sueños (todos *casualmente* escritos en la novela) no hace más que alejarlo de la validez de sus supuestos principios²²⁹. Digamos, por tanto, que a través de sus ensoñaciones Raskolnikov aprehende la realidad que se empeña en abandonar, a la vez que el lector puede profundizar en el sentido de la novela, en cuanto proyección de la intencionalidad del autor.

Muy ligado a los sueños aparece otro de los operadores modales: la agrupación de personajes en dobles, héroes-antihéroes o, simplemente, modelos contrarios con los que el autor establece la distinción entre los que deben o no ser refutados. En menor o mayor medida, los personajes de la obra se comportan como dobles de Raskolnikov y forman los siguientes *dúos* semánticos: usurera-Raskolnikov (Бахтин 1979: 197; Мочульский 1980: 238), Katerina Ivanovna-Raskolnikov (Касаткина 1994: 83), Mikolka-Raskolnikov (Борисова 1996: 70-76), Svidrigailov-Raskolnikov (Hallet Carr 1973: 180-181), Sonia-Raskolnikov (Ковач 1994: 155), Sonia-Dunia (Bloom)²³⁰. Sin duda, la hipótesis de Kovach (Ковач, loc. cit.) de que Raskolnikov se ve a sí mismo por primera vez cuando reconoce a Lizaveta en el rostro de Sonia es harto significativa. Más aún si se tiene en cuenta la estructura de espejo que tiene la novela, tanto para el lector de la época que debía verse reflejado en ella, como para Raskolnikov, forzado a encontrarse durante la puesta a prueba de *sus* ideas.

Raskolnikov se halla en un constante ejercicio de proyección de su *yo* ficticio sobre los demás, sobre toda esa gente a la que dice despreciar. Ardua tarea que, sin duda, lo

²²⁸ Se podría conjeturar sobre la posibilidad de que Raskolnikov se ampare en los sueños falsos (que ya desde Virgilio formaban parte de la tipología de estados oníricos), pero el conjunto de la obra en tanto que hecho retórico echaría por tierra cualquiera de estas suposiciones.

²²⁹ Muy acertada la interpretación que hace K. Kroo (2005: 98-211) de las transformaciones semánticas que acontecen entre los tres primeros sueños de Raskolnikov. Según la investigadora húngara, las transformaciones tienen lugar con el motivo del golpe como trasfondo y comprenden su interiorización a través de la compasión de contemplar el golpe como espectador (primer sueño), el miedo como consecuencia de colocarse en el papel de la golpeada (segundo sueño) y la pulsión de muerte al querer ser sujeto que golpea a la anciana usurera (tercer sueño).

²³⁰ Huelga resaltar el dúo Napoleón-Raskolnikov (Мельник, 1985: 230; Eikeland, 2000: 89), aunque se halle en la estructura referencial.

convierte en víctima de su propia ira. A través de los sueños y de la alienación gozará de un fingido don de ubicuidad, con el que se situará en el lugar de todos para poderlos juzgar. Así lo hará con su hermana (en concreto, sobre su decisión de casarse con Luzhin), con Sonia (cuando le insinúa que su decisión de prostituirse es similar al crimen y que una posible salida habría sido el suicidio), con Afrosíniuchka y, en general, con todos los personajes. Pero lo más relevante es que también le servirán los sueños para juzgarse a sí mismo. En el primer sueño revive su infancia en un sueño de regresión que le hace sentir conmiseración: juzga *sus principios*. En los posteriores, se contemplará como si fuese espectador de su propio espectáculo, algo que le posibilita verse como víctima. Pero resulta que la otredad aniquila su derecho a juzgar, precisamente porque desde el principio muestra tener rotos los lazos con el mundo de los demás. Para poder juzgar debe primero abrumarse de culpa, y él no está por la labor. Sonia sí lo hace y, por eso, se puede decir que cuenta con el *beneplácito retórico* de la voz del propio Dostoievski.

IV.4. Desambiguación y negociación del significado: sobre el supuesto arrepentimiento de Raskolnikov

El tema del arrepentimiento de Raskolnikov es, sin duda, uno de los más complejos de analizar. Y lo es más aún si no se tiene en cuenta la importancia capital que adquiere la polivalencia textual en esta problemática. Parece ya claro que Dostoievski desde un principio se decanta por demostrar su valoración sobre el crimen de Raskolnikov, pero también es cierto que, en lo que atañe al arrepentimiento del personaje, encontramos tanto argumentos que confirman la teoría de aquellos que defienden que se arrepiente de su crimen, como otros que la ponen en tela de juicio e, incluso, llegan a constituir una base fehaciente para afirmar que Raskolnikov no siente arrepentimiento. La razón de esta exagerada y, *a priori*, no pertinente ambigüedad tiene como finalidad alcanzar

mayor fuerza persuasiva, pues desde el punto de vista de la narración la polivalencia²³¹ es uno de los estandartes de la intencionalidad del autor.

La cuestión, como se trata de demostrar, no depende tanto de Dostoievski como del propio lector. Y es que el texto está construido precisamente para engañar, es decir, para poner en duda todo aquello que explícitamente pudiera ser tomado como cierto. De esta forma, algunas palabras del narrador irán en contra de la sucesión de acontecimientos o, sencillamente, podrán resultarle al lector sobrantes o incongruentes²³². Es en esto donde reside la esencia de la polivalencia como recurso ideológico-compositivo: aquello que, a juicio del lector, no debería estar escrito o podría no estarlo, trasciende los límites del texto y apunta directamente a la voz del autor. Por supuesto, son fruto de esta forma de construir el universo ficcional las partículas modales analizadas (entre otras: *как бы, как будто*²³³), los incisos que funcionan de conectores entre el universo real y el irreal (*странное дело*²³⁴), los esquemas de la narración (enunciados metanarrativos, manuscritos encontrados), etc²³⁵. Pero este repertorio de elementos capaz de transferir a lo narrado una precisión descriptiva muy particular, una precisión que influye irremediabilmente en el proceso inferencial, es consecuencia (expresión lingüística) y, en cierta medida, causa (motivación). Lejos de tratar aquí de dilucidar la dirección de la relación causal entre la visión del mundo de una determinada lengua y los recursos lingüísticos y conceptuales para su expresión, creemos acertada la reflexión de Joseph Brodsky (Бродский, 1980) en torno a la importancia de las posibilidades que la lengua

²³¹ Aceptamos también el uso del término *dualidad* como forma de referirse a los mecanismos que, intencionadamente, generan ambigüedad en el texto o, en un sentido más amplio (Smith, 1981), como sustrato filosófico para la representación de la realidad en el universo ficcionalizado.

²³² Recordemos las sobrejustificaciones, la información intencionadamente perdida y otros recursos característicos de Dostoievski.

²³³ *Como si.*

²³⁴ *Cosa extraña.*

²³⁵ Aquí es muy necesario sacar a colación la opinión del poeta Joseph Brodsky acerca de la importancia de la lengua rusa como vehículo para que Dostoievski pudiera convertirse en un gran escritor y maestro del análisis psicológico:

rusa le brindó a Dostoievski para contruir universos ficcionales perfectamente ambiguos, pero coherentes:

(262) Однако великим писателем Достоевский стал не из-за неизбежных сюжетных хитросплетений и даже не из-за уникального дара к психологическому анализу и состраданию, но благодаря инструменту или, точнее говоря, физическому составу материала, которым он пользовался, т. е. благодаря русскому языку. <...> Что до хитросплетений, то русский язык, в котором подлежащее часто уютно устраивается в конце предложения, а суть часто кроется не в основном сообщении, а в его придаточном предложении, – как бы для них и создан. Это не аналитический английский с его альтернативным "или/или", – это язык придаточного уступительного, это язык, жидущийся на "хотя". Любая изложенная на языке этом идея тотчас перерастает в свою противоположность, и нет для русского синтаксиса занятия более увлекательного и соблазнительного, чем передача сомнения и самоуничужения.

Из беспорядочной русской грамматики Достоевский извлек максимум. В его фразах слышен лихорадочный, истерический, неповторимо индивидуальный ритм, и по своему содержанию и стилистике речь его – давящий на психику сплав беллетристики с разговорным языком и бюрократизмами. Конечно, он всегда торопился. Подобно своим героям, он работал, чтобы свести концы с концами, перед ним все время маячили кредиторы и издательские сроки. При этом хочется отметить, что для человека, загнанного сроками, он чрезвычайно часто отклонялся от темы: можно даже утверждать, что его отступления часто продиктованы самим языком, а не требованиями сюжета. Проще говоря: читая Достоевского, понимаешь, что источник потока сознания – вовсе не в сознании, а в слове, которое трансформирует сознание и меняет его русло.

Нет, он не был жертвой языка; однако проявленный им пристрастный интерес к человеческой душе далеко выходит за пределы русского православия, с которым он себя отождествлял: синтаксис в гораздо большей, чем вера, степени определил характер этого пристрастия. Всякое творчество начинается как индивидуальное стремление к самоусовершенствованию и, в идеале, – к святости. Рано или поздно – и скорее раньше, чем позже – пишущий обнаруживает, что его перо достигает гораздо больших результатов, нежели душа.²³⁶

²³⁶ Algo más adelante, Brodsky hará un comentario muy acertado, que, según nuestra opinión, define perfectamente el mecanismo de persuasión típico en Dostoievski de la reducción al absurdo:

Конечно же, Достоевский был неутомимым защитником Добра, то бишь Христианства. Но если вдуматься, не было и у Зла адвоката более изощренного. У

Sucedee que el lector encuentra *de repente* escenas extremadamente ambiguas y ante las que reacciona con extrañeza: si la finalidad de la narración es sumativa (el lector lee para acumular indicios y marcas que le ayuden a comprender el sentido del texto, a la vez que le reportan placer en su ejercicio lector), no deja de parecer impropio que se dé información para ser inmediatamente borrada, anulada²³⁷.

Recuperamos el extracto de *Crimen y castigo* sobre la no lectura del Evangelio por parte de Raskolnikov, con el fin de desglosar la asignación de potencial retórico a escenas que, a primera vista, no parecen aportar demasiado al problema del arrepentimiento del personaje. El lector conoce en el Epílogo que Raskolnikov duerme con el Evangelio de Sonia bajo la almohada durante su estancia en Siberia y que, hasta el momento en que se aporta esta información, no lo había abierto. Tampoco lo abrirá tras un extraño y mínimo ademán que, precisamente, motiva la descripción de este acontecimiento por parte del narrador:

(263) Под подушкой его лежало Евангелие. Он взял его машинально. Эта книга принадлежала ей, была та самая, из которой она читала ему о воскресении Лазаря. В начале каторги он думал, что она замучит его религией, будет заговаривать о Евангелии и навязывать ему книги. Но, к величайшему его удивлению, она ни разу не заговаривала об этом, ни разу даже не предложила ему Евангелия. Он сам попросил его у ней незадолго до своей болезни, и она молча принесла ему книгу. До сих пор он ее и не раскрывал. Он не раскрыл ее и теперь, но одна мысль промелькнула в нем: "Разве могут ее убеждения не быть теперь и моими убеждениями? Ее чувства, ее стремления, по крайней мере..."

класицизма он научился чрезвычайно важному принципу: прежде чем изложить свои доводы, как сильно ни ощущаешь ты свою правоту и даже праведность, следует сначала перечислить все аргументы противной стороны. Дело даже не в том, что в процессе перечисления опровергаемых доводов можно склониться на противоположную сторону: просто такое перечисление само по себе процесс весьма увлекательный. В конце концов, можно и остаться при своих убеждениях; однако, осветив все доводы в пользу Зла, постулаты истинной Веры произносишь уже скорее с ностальгией, чем с рвением. Что, впрочем, тоже повышает степень достоверности.

²³⁷ Adviértase la semejanza con respecto a las *acciones en el umbral* analizadas en el capítulo anterior.

Raskolnikov coge el tomo y el lector supone (en parte, espera) que lo va a abrir. De ser así, el arrepentimiento de Raskolnikov sería incuestionable. Es por esta razón que Dostoievski decide que la acción suceda *maquinalmente* (*машинально*), cuya fuerza retórica rápidamente apunta en sentido contrario a la del hecho de que, como se nos dice, Raskolnikov le pidiera a Sonia que se lo llevara. La igualdad de fuerzas genera aún mayor extrañamiento cuando el lector concluye que *hasta ese momento no lo había abierto y que tampoco lo ha abierto ahora*. Cabe, entonces, preguntarse para qué, con qué fin se da esa información si, a pesar de que la dinámica del Epílogo indica el cambio en el héroe, el Evangelio permanece como estaba, es decir, cerrado bajo la almohada. A esta pregunta podemos responder desde dos perspectivas igualmente válidas:

- Considerando que el enunciado *но одна мысль промелькнула в нем: "Разве могут ее убеждения не быть теперь и моими убеждениями? Ее чувства, ее стремления, по крайней мере..."* tiene potencial suficiente como para vencer la tensión textual hacia el no arrepentimiento del personaje²³⁸.
- Atendiendo al cambio que acontece en la orientación pragmática de la relación Raskolnikov-Evangelio mediante la transición a otro punto de lectura: hasta el momento en que se dice que no lo abre *tampoco ahora*, el Evangelio yacía cerrado bajo la almohada, mientras que, una vez conocida esta nueva información, yace no-abierto.

En ambos casos, se puede concluir que, sin querer mostrar el pleno arrepentimiento de Raskolnikov, la polarización de enunciados está altamente condicionada por una serie de recursos incitan al lector a inferir la posibilidad de que tal arrepentimiento exista.

De forma similar, aunque bajo una mayor deformación del tejido textual de la novela, ocurre en el acontecimiento que, a nuestro juicio, revela de forma más clara el posicionamiento de Dostoievski con respecto a Raskolnikov. Nos referimos a la unidad textual que comprende desde la confesión del crimen ante Sonia hasta el momento en

²³⁸ Entendemos que la adversitividad representa dos elementos que argumentan en sentido contrario (Fuentes Rodríguez, 1998a: 12)

que Raskolnikov besa la tierra como muestra de que desea el castigo. En adelante nos referiremos a ella como escena.

En el texto son tres los segmentos con que se da a conocer:

- 1) El imperativo de Sonia (en una situación dialógica²³⁹) con que se da a conocer al lector (y al propio Raskolnikov) cómo se ha de desarrollar la acción.
- 2) La descripción del narrador de cómo recuerda Raskolnikov las palabras de Sonia.
- 3) La narración (discurso del narrador) de cómo acontece la acción.

La impresión que deja el texto en el lector vuelve a ser contradictoria. Si observamos las características del devenir textual en la representación de esta escena²⁴⁰, fácilmente se puede concluir que los mismos hechos que pueden servir y que han servido de argumentación a favor del arrepentimiento de Raskolnikov, pueden considerarse probatorios de que tal arrepentimiento no es claro. Esto es así porque Dostoievski no hizo nada por esclarecer tal contradicción o, mejor dicho, porque Dostoievski lo hizo todo para que la contradicción persistiera. Probablemente en una exhortación a la importancia del lector dentro de la significación del texto (en busca de la repercusión del mensaje), porque su sistema compositivo sea especialmente complejo (como se ha tratado de demostrar) y se base en un continuo enfrentamiento retórico de contradicciones que se autoaniquilan.

En la primera textualización de la escena del personaje se nos presentan las palabras de Sonia a Raskolnikov cuando este le confiesa su crimen:

(264) - Что делать! - воскликнула она, вдруг вскочив с места, и глаза ее, доселе полные слез, вдруг засверкали. - Встань! (Она схватила его за плечо; он приподнялся, смотря на нее почти в изумлении.) Поди сейчас, сию же минуту, стань на перекрестке, поклонись, поцелуй сначала землю, которую ты осквернил, а

²³⁹ Enorme relevancia tienen las acotaciones del narrador durante la intervención de Sonia en el diálogo.

²⁴⁰ Entre otros factores: el nivel semántico, esquemas de la narración (cómo se cuenta la historia y de boca de quién le llega al lector la información), alteraciones sufridas en el mensaje, tiempo y espacio (o cronotopo), tiempo, modo, aspecto verbal, etc.

потом поклонись всему свету, на все четыре стороны, и скажи всем, вслух: "Я убил!" Тогда бог опять тебе жизни пошлет. Пойдешь? Пойдешь? - спрашивала она его, вся дрожа, точно в припадке, схватив его за обе руки, крепко стиснув их в своих руках и смотря на него огненным взглядом. [6; 322]

En primer lugar, diremos que está gobernado por la emotividad, ya no solo en cuanto al nivel semántico, sino al sintáctico y gramatical. Muestra de ello son: el uso de la exclamación, la pregunta cuasiretórica («*Пойдешь? Пойдешь?*»²⁴¹), el modo imperativo, la estilística del discurso espontáneo (uso de gerundios de aspecto perfectivo, repetición del adverbio *вдруг*, la expresión *вся дрожа*), el nivel sintáctico interrumpido por las intervenciones del narrador y condicionado por las construcciones *creíbles* desde el punto de vista de un lector que debe entender que Sonia se encontraba, por ejemplo, *точно в припадке*.

Es obvio que hay tres sujetos implicados en esta primera textualización: Sonia, Raskolnikov y el narrador. La presencia de este último es la más significativa, puesto que se trata de un diálogo, por lo que cualquiera de sus intervenciones será vista como intromisión. En este sentido, y si bien es cierto que las palabras del narrador se suelen intercalar dentro de un diálogo con el fin de modalidad, es difícil no reconocer que el uso de un paréntesis confiere al papel del narrador una significación especial. Los incisos y paréntesis ofrecen información aparentemente marginal, pero con gran relevancia argumentativa. En el caso que nos ocupa, el narrador se desdobra para, en la nueva identidad que le confieren los paréntesis²⁴², abandonar su apariencia imparcial y mostrar el alejamiento con respecto a Raskolnikov, mediante la anteposición de un *casi* al estado de Raskolnikov (*почти в изумлении*) que, claramente, se contrapone al *completamente* en la descripción del estado de Sonia (*точно в припадке*).

Hay, además, que tener en cuenta que la información suministrada por el narrador no se refiere al *yo-soy* de Sonia, sino al *yo-seré* de Raskolnikov. En todo el segmento textual el presente hace referencia al futuro; esto es, al devenir de la novela. Esto encierra tras

²⁴¹ ¿*Irás?* ¿*Irás?*

²⁴² Los paréntesis abren dos líneas en la aserción, un desdoble de enunciadores (Fuentes Rodríguez, 2007: 68).

de sí una serie de consecuencias claves para la comprensión del posicionamiento de Dostoievski con respecto al arrepentimiento de Raskolnikov, que pasamos a comentar.

La dimensión espacio-temporal de la escena está condicionada por la aparición explícita de dos tiempos verbales: pasado y futuro. Se podría pensar que el presente también figura, por ejemplo, a través del modo imperativo o de la construcción impersonal *что делать!*, pero nos parece evidente que en ambos casos se hace referencia a cierto futuro o, lo que es lo mismo, que se trataría de un presente que exige futuro para poder ser. Vemos, pues, una ruptura texto-lector, ya que el cronotopo, en terminología bajtiniana, se le presenta al lector como inabordable. Y es que, si bien el campo semántico y conjunto referencial del pasado es común a los personajes (incluido el narrador) y al lector (si suponemos sincero al narrador), el del futuro, en tanto que la narración se realiza en el momento de acción y no *a posteriori* solo podrá ser intuido por el lector. Así las cosas, dependerá exclusivamente de la labor del narrador, cuyos *indicios-en-el-texto* permitirán al lector inferir el qué pasará. Si a esto le sumamos que no existe tiempo presente²⁴³ o, mejor dicho, que le pertenece exclusivamente al lector (*yo-soy-en-el-texto*), podemos corroborar que la modalización no se realiza solo en el plano semántico-textual, sino en el pragmático. La importancia del lector en el éxito de la modalización es casi redundante.

Detengámonos, dentro del mismo segmento textual, en el imperativo de Sonia:

(265) - Поди сейчас, сию же минуту, стань на перекрестке, поклонись, поцелуй сначала землю, которую ты осквернил, а потом поклонись всему свету, на все четыре стороны, и скажи всем, вслух: "Я убил!" Тогда бог опять тебе жизни пошлет. (loc.cit.)

Huelga advertir que es la propia Sonia la que nos da a conocer su discurso²⁴⁴. Además, quedan ya fijadas las acciones a realizar mediante el imperativo de los verbos *стать*,

²⁴³ La forma imperativa *Встань!* remite, según nuestra opinión, a un cambio de estado, lo cual implica cierta proyección del estado previo sobre el futuro próximo sin necesidad de detenerse en el presente.

²⁴⁴ Aunque el estilo directo no necesariamente debe tener valor de verdad, pues depende, como siempre, de la sinceridad del narrador, que no es sino el operador modal narratológico más importante de que dispone el autor para condicionar el proceso inferencial.

поклониться, поцеловать, сказать, así como la valoración de Sonia sobre el crimen de Raskolnikov (*землю, которую ты осквернил*). Esta valoración no debe confundirse con el juicio del autor²⁴⁵ y, por tanto, nos hace presuponer una modalización *subjetiva* (entiéndase, no coincidente con la del autor) del personaje. Algo que, sin duda, no hace sino enfatizar que el dialogismo en Dostoievski es solamente la máscara de un sistema ideológico-compositivo modal invisible en una primera lectura.

Especialmente relevante desde el punto de vista de la concesión y asignación de fuerza persuasiva es la inclusión de "*Я убил!*"²⁴⁶ en estilo directo. Con esto se enfatiza el deseo de Sonia de que Raskolnikov cumpla al pie de la letra su consejo²⁴⁷. Con esto se fija *lo obligatorio* dentro de la jerarquía modal del texto seleccionado. No obstante, y como venimos demostrando hasta el momento, también encontramos argumentos textuales que nos hacen pensar en la ambigüedad de esta aseveración: la duda que experimenta Sonia, convertida en texto inmediatamente después del *grito en estilo directo* con la ya mencionada pregunta cuasiretórica «*Пойдешь? Пойдешь?*», hace disminuir un nivel en la jerarquía modal, en cuanto presupone duda y no certeza. Se produce en la mente del lector una atenuación de la obligatoriedad, que lo lleva a plantearse si finalmente cumplirá con la exigencia decolorada de Sonia.

El texto avanza y el lector espera el momento en que Raskolnikov se decida a ejecutar o a no realizar el consejo de Sonia. Pero justamente antes de que eso ocurra, encontramos en el texto lo que hemos llamado segunda textualización de la escena, en que se narra cómo recuerda Raskolnikov las palabras de Sonia:

(266) Он вдруг вспомнил слова Сони: "Поги на перекресток, поклонись народу, поцелуй землю, потому что ты и пред ней согрешил, и скажи всему миру вслух: "Я убийца!". Он весь задрожал, припомнив это. И до того уже задавила его безвыходная тоска и тревога всего этого времени, но особенно последних часов, что он так и ринулся в возможность этого цельного, нового, полного ощущения. Каким-то припадком оно к нему вдруг подступило: загорелось в душе одною

²⁴⁵ Veremos más adelante que, aunque parecidas, no son valoraciones idénticas.

²⁴⁶ *Yo he matado.*

²⁴⁷ Nuevamente, se trata de un enunciado en tiempo pasado que tiende al futuro, a ser dicho.

искрой и вдруг, как огонь, охватило всего. Все разом в нем размягчилось, и хлынули слезы. Как стоял, так и упал он на землю...[6; 405]

Resulta evidente la aparición de otro *punto de lectura*, a través del cual el lector se traslada desde la observación del orden de cosas, guiado por el narrador-registrador, hasta la mente del personaje, arrastrado por un narrador que, ahora, disimula con su omnisciencia sus juicios de valor. El narrador reproduce en estilo directo lo que se supone es el imperativo literal de Sonia. Sin embargo, observamos que son muchos los cambios introducidos en un segmento textual que, *a priori*, debería ser simplemente el recuerdo de un discurso precedente.

Casi de forma inmediata, y cuando la segunda textualización de la escena ya ha generado la deformación apropiada, se nos presenta la que será tercera textualización, es decir, cómo ejecuta Raskolnikov las palabras de Sonia:

(167) Он стал на колени среди площади, поклонился до земли и поцеловал эту грязную землю, с наслаждением и счастьем. Он встал и поклонился в другой раз.
[loc. cit.]

Nuevamente, la escena se nos da a conocer mediante el discurso del narrador, quien la sitúa en un pasado que, como tal, es inmutable a los ojos del lector. El uso del aspecto perfectivo para la descripción de todas las acciones implica resultado tanto si se interpreta en su función aorística como en la perfectiva²⁴⁸. En lo que respecta a la situación literaria que nos ocupa, se trataría de una constatación de lo acontecido, es decir, se aporta una información nueva para el lector (rema o *lo nuevo*) y conocida o *ya dada* según el personaje (tema). Vemos, pues, que *lo futuro* en las palabras iniciales de Sonia a Raskolnikov o, mejor dicho, la referencia a *lo posible*, a lo que podría ocurrir, queda aplacado por una descripción intencional e intencionada que no deja lugar a dudas, que no da pie a la conjetura, al ámbito de *lo posible* en la ya citada jerarquía modal. Las palabras de Sonia en la primera textualización pierden su lugar en la

²⁴⁸ Según la clasificación de Víctor Vinógrádov, matizada por Galina Zólotova.

inferencia, en la que solo sobrevive el extrañamiento de pensar por qué nada sucede como *debía* haber sucedido.

Raskolnikov realiza *precisamente así* las palabras de Sonia o, al menos, eso es lo que nos dice el narrador (siempre en su función de integrante de la trama). Se ratifica, pues, la imposibilidad de identificación de la temporalidad del texto con la del lector²⁴⁹. Cualquier tiempo verbal en la novela, además de promocionar la cohesión (Cassany, 1999: 81), supone una proyección diafórica en una suerte de anáfora o catáfora pragmática que, como tal, se sustenta en el conocimiento enciclopédico compartido. El pasado, en principio único momento común y cronológicamente compartido por el lector y el resto de personajes, se encarga de transferir el devenir (*теперешнее*²⁵⁰) a los dominios del personaje, quedando solo el presente (*сейчаснее*) bajo la custodia del lector. De esta forma, el *texto en sí* (lo pasado, lo escrito) presupone *el texto en su proyección desde sí* (el devenir, el significado del texto), aunque no garantiza en qué términos se convertirá en *texto en su ser* (la lectura, interpretación). Pero, repetimos, el presente como tiempo compartido (entendido como *настоящее актуальное*) no existe en *Crimen y castigo*: la distancia estética entre autor y lector inherente a la obra literaria convierte el presente *fáctico* en incertidumbre.

Ahora bien, si comparamos a nivel semántico-referencial las tres textualizaciones, encontraremos algunas transformaciones (en el sentido de lectura desde la primera hasta la tercera textualización) que van a ser esenciales para poder demostrar cómo se expresa la valoración del arrepentimiento de Raskolnikov por parte de Dostoievski:

²⁴⁹ Es por eso que la deixis, en cuanto fenómeno textual potencial e intencionadamente incongruente para la equiponderación de elementos en la tríada autor-texto-lector, es uno de los mecanismos pragmáticos de mayor peso para la asignación de potencial retórico.

²⁵⁰ El devenir en los textos de Dostoievski se construye en torno al presente ficticio *a partir de ahora* (*теперь*).

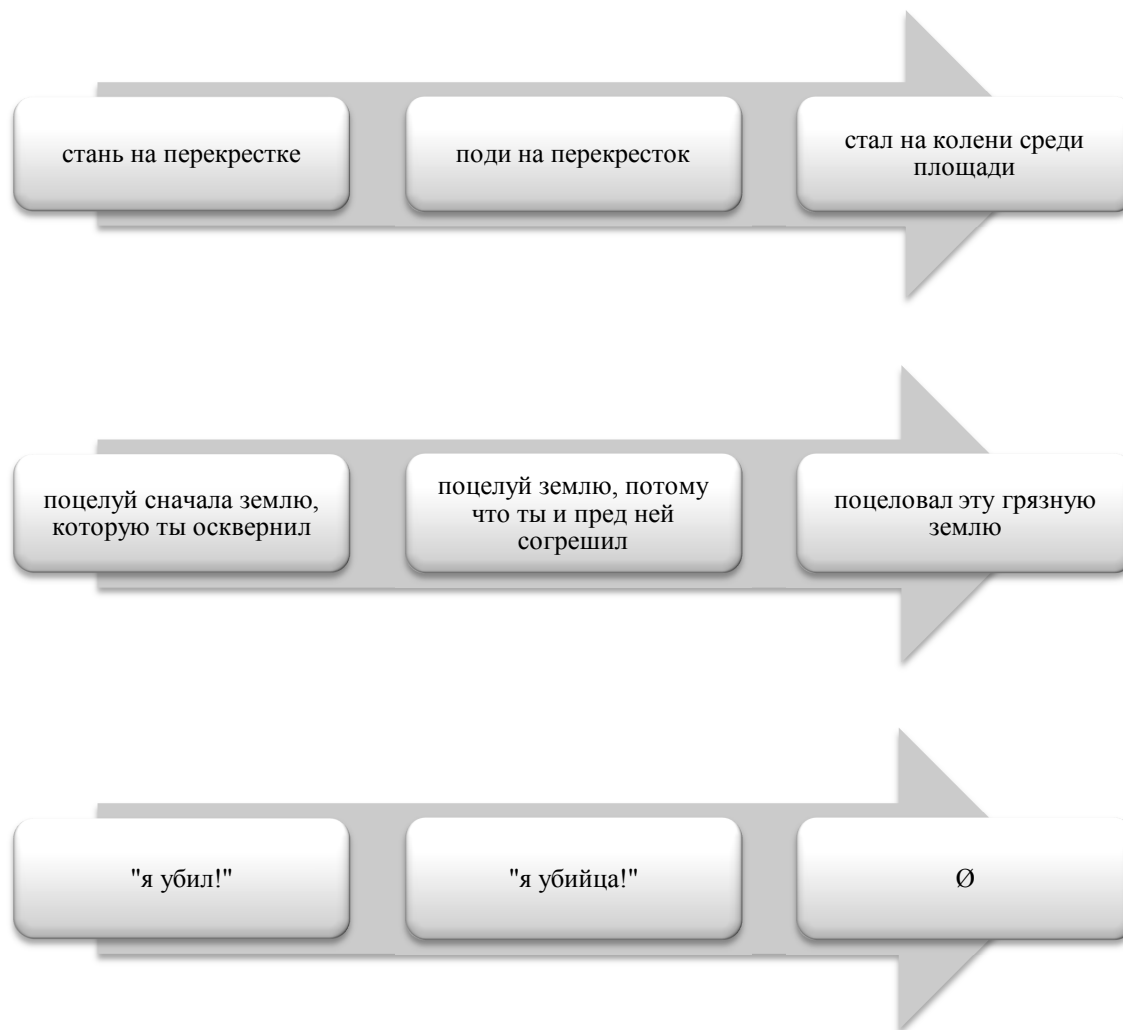


Figura 20. Transformaciones semántico-referenciales en la confesión de Raskolnikov

Es claro el ejercicio de modelado por parte de la voz de Dostoievski, que introduce en el texto una escena dividida en tres textualizaciones, en que las dos primeras sirven de contexto referencial para que la tercera tuviera lugar precisamente en los términos en que figura, con numerosas alteraciones y una indeterminación muy bien determinada, que exige de un juicio de valor y busca el condicionamiento de la relación lector-personaje.

Vemos cómo desde la primera enunciación de la escena el discurso de Sonia es perfilado para facilitar la inclusión de la segunda y tercera enunciaciones. Así, la modalización no solo se efectúa mediante lo que está escrito, el cómo está escrito y el para qué está escrito (*significado, forma y función*, respectivamente, en la clasificación de Vinográdov), sino también en la ausencia, la elipsis, en lo que no está escrito y que refiere precisamente a la cohesión de sentido.

La primera transformación es, ante todo, semántico-simbólica (por ejemplo, el cruce, con toda su carga simbólica, se transforma en una plaza, que aparezca la preposición *среди*²⁵¹) y remite, esencialmente, a la valoración de Dostoievski en cuanto ideólogo del contexto espacio-temporal de la escena. En la segunda, además de la valoración de Dostoievski, se deja sentir la valoración de Sonia. De hecho, cabría decir que el juicio de Dostoievski se eleva sobre el hecho en sí (el crimen de Raskolnikov) y sobre la valoración que Sonia hace de este mismo suceso. Para llegar a esta conclusión es necesario analizar las tres fases del *proceso textual* con que se inculpa a Raskolnikov:

a) Sonia culpa a Raskolnikov:

En la primera textualización es la propia Sonia (si aceptamos la implicación de pertenencia generada por el discurso directo) quien culpa abiertamente a Raskolnikov como causante de que la tierra esté mancillada: *поцелуй сначала землю, которую ты осквернил*. Raskolnikov es el sujeto que causa la acción por la que la tierra está mancillada, cuya *reconstitución* es núcleo de fuerza para la necesidad de realizar la acción.

b) El recuerdo de cómo inculpa Sonia a Raskolnikov:

A través del recuerdo de Raskolnikov, en la segunda textualización el narrador sigue mostrando la culpabilidad del personaje. Pero sucede que se altera la forma en que se dice. Cambia el aspecto textual del objeto mancillado como consecuencia de atravesar el triple filtro que suponen la capacidad del personaje para realizar acciones mentales autorreflexivas (recordar es una apropiación de lo ajeno), la narración como proceso selectivo y de control de caudal informativo y del autor como rector de una situación que es, a la vez, anáforo de la primera

²⁵¹ Las escenas que acontecen *посреди, среди* (*en medio, en mitad*) pueden ser interpretadas como estructuras de recurrencia. Se trata, a nuestro parecer, de una marca del autor que contextualiza la escena ocurrida en un nivel de significación trascendente. En *Crimen y castigo* existen varios *ensayos* previos a la acción que realiza Raskolnikov en la plaza y todos ellos acontecen en lugares harto significativos: «*он стал на колени среди тротуара*», «*он стоял среди комнаты*», «*остановясь посреди мостовой на перекрестке и осматриваясь кругом*», «*Раскольников вошел в свою каморку и стал посреди ее*».

textualización y antecedente de la tercera: *поцелуй землю, потому что ты и пред ней согрешил*. El núcleo de fuerza para la necesidad de buscar el perdón no es ya la tierra, sino Raskolnikov mismo, que ha pecado ante ella. En un fondo de egocentrismo, se nos da a entender que cambia la orientación de las palabras de Sonia, que pasan a dirigirse no tanto hacia la relación Raskolnikov-mundo circundante como hacia la relación del personaje para consigo mismo. Es por esta razón que en esta textualización se puede colegir el juicio de valor del propio Raskolnikov sobre su crimen.

c) Raskolnikov dice una culpa que no inculpa:

La tercera textualización, lejos de suponer el corolario o estadio final del discurso de Sonia, muestra solo una especie de ejecución de un imperativo alejado del consejo Sonia. El narrador adopta su posición privilegiada de observador desde el interior de Raskolnikov y nos cuenta que *besó esta sucia tierra*. La deixis (*esta*), como ya se comentó, es totalmente ilusoria, una deformación del tejido textual que, junto a la transposición de pensamiento que suponen el placer y la felicidad con que Raskolnikov dio el beso (*с наслаждением и счастьем*), apunta hacia una intensificación en el lector de la credibilidad en que la narración es fiel (el narrador tiende a ser Raskolnikov). El uso del epíteto *sucia* (*эту грязную землю*) libera de culpa a Raskolnikov en comparación con las dos anteriores textualizaciones.

A primera vista, en la transición a)→c) la evidencia del Raskolnikov culpable se disuelve hasta llegar a una última representación textual, en que no queda claro ni quién es el culpable de que la tierra esté sucia ni por qué lo está. Pero aquí cabe recordar que lo que vemos ahora es el discurso de Raskolnikov. El narrador solo puede apropiarse de su discurso por lo que puede ver o inferir de sus acciones: que se arrodilló, besó la tierra, que lo hizo con placer y felicidad y que se volvió a reclinar son acciones que el narrador puede ver o deducir desde cierta lejanía. Sin embargo, la expresión *эту грязную землю* es inabordable desde una observación y supone una transposición de la palabra, un pensamiento literal de Raskolnikov intercalado en el discurso del narrador. Raskolnikov, a pesar de besar la tierra con placer y felicidad y repetir la acción una

segunda vez, sigue sin reconocer su culpa de forma textual, pero resalta y hace resonar en la mente del lector los juicios de valor de Sonia, narrador y Dostoievski sobre el crimen²⁵². De nuevo, Dostoievski deja ser y hacer a su personaje como mecanismo más eficaz para la modalización del discurso. La refutación será, si cabe, aún más contundente.

Ante la incertidumbre de un lector que sigue viendo al personaje guerrear contra lo que parece una evidencia, Dostoievski, como casi siempre hará, procede a extenuar la idea por y para la que Raskolnikov existe. Para ello, y puede que en este punto radique la esencia de esta escena, produce la tercera transformación, en que el *conjuro* de Raskolnikov propuesto por Sonia queda finalmente acallado.

En las palabras de Sonia, el grito viene dado por la forma verbal en estilo directo «я убил!», con la que se constata un hecho ya realizado (*¡yo he matado!*²⁵³). Un hecho que implica culpabilidad irrefutable. No ocurrirá igual en el recuerdo de las palabras de Sonia que nos introduce el narrador en la segunda textualización. En ella, bajo la influencia del monólogo interior con que Raskolnikov trata de recuperar las palabras de Sonia, la forma verbal propuesta por Sonia (*убил*) se transforma en un sustantivo (*убийца*²⁵⁴). Aunque se conserva el estilo directo, el grito está sustancialmente lejano al deseo de Sonia:

La anterior constatación de un hecho se transforma en una verdad axiomática²⁵⁵, no dejando lugar a la posibilidad de que el que mate *solamente* una vez no sea asesino (argumento que sí se defiende en otras obras de este escritor y que tiene justificación

²⁵² En caso de haber reconocido explícitamente su culpa, la atención del lector se habría centrado en ella, olvidando la valoración del crimen por parte de los demás sujetos implicados en la modalización del discurso a lo largo de esta unidad de sentido. A Dostoievski le interesaba, ante todo, aislar la idea representada en y por Raskolnikov.

²⁵³ Conviene señalar que el uso del perfectivo en el original ruso permitiría optar tanto por la forma de pretérito perfecto como por el pretérito indefinido en español (el uso del imperfecto está semánticamente excluido). Nosotros nos decantamos por el pretérito perfecto por su matiz de actualización del contenido en su referencia al momento de enunciación (Benveniste, Weinrich, Uspensky, Bondarko, etc.).

²⁵⁴ *Asesino*.

²⁵⁵ En Dostoievski, el concepto *verdad* es uno de los operadores modales más frecuentes, en estrecha relación con la categoría de lo verosímil (Arutiunova).

religiosa²⁵⁶). Cabe recordar que prácticamente toda la problemática de Raskolnikov y el origen de sus dudas, inseguridades y torpeza durante la puesta en práctica de *su* teoría²⁵⁷ no son consecuencia sino del segundo asesinato. Si comparamos estas dos formas textuales de un mismo grito, «я убил!» y «я убийца!», podemos destacar que la primera caracteriza una acción y no tanto al sujeto que la realiza, mientras que la segunda funciona a la inversa. Así, el grito «я убил!» no tendría por qué garantizar la autoinculpación del que ha matado, a diferencia de lo que sucede con el grito que parece recordar Raskolnikov.

Además, el grito original de Sonia era una forma verbal en pasado, al que le hemos asignado una proyección hacia el futuro del texto, hacia el qué sucederá. Por su parte, el grito en la cabeza de Raskolnikov, en cuanto verdad *atemporal*, está en presente y, por tanto, concierne directamente a la percepción del lector, condicionando gravemente el juicio de este sobre el personaje. Este grito ya no pertenece a Sonia, su «я убил!» es solo un texto referente. Es Raskolnikov el que, en su proceso de recuperación de información, es decir, en su visión retrospectiva de los acontecimientos, elige la palabra *asesino* para referirse a así mismo. Y he aquí que el narrador, el narrador, *maliciosa e intencionadamente*, cuando el personaje está más cerca que nunca del lector (confiado este en la correcta ejecución de las palabras de Sonia), pone ante nuestro ojos la primera y última expresión, *inocente e involuntaria*, del juicio de Raskolnikov sobre sus crímenes.

Hasta aquí, Sonia, el narrador y el propio Raskolnikov han emitido ya definitivamente sus valoraciones. La del autor, y aun estando implícita en todas las de aquellos, se explicitará precisamente en la ausencia del grito en la tercera textualización, es decir, cuando el narrador nos cuente la ejecución de las palabras de Sonia por parte de Raskolnikov:

(267) Он стал на колени среди площади, поклонился до земли и поцеловал эту грязную землю, с наслаждением и счастьем. Он встал и поклонился в другой раз.
[6; 405]

²⁵⁶ Para indagar en la concepción ortodoxa del pecado y del crimen (y su importancia en la obra de Dostoievski), remitimos a Ветловская (1997).

²⁵⁷ Entiéndase, ponerse a sí mismo en práctica si retomamos el concepto de ideas-personaje.

Raskolnikov no dijo nada que pudiese reconocerlo como culpable, o bien Dostoievski no quiere mostrárnoslo. Pero en ambos casos, desde la perspectiva de la recepción, el significado es el mismo: a Dostoievski no le interesa que el lector vea cómo Raskolnikov se reconoce o no culpable; en general, si se reconoce o no como tal. Y esto se subraya cuando, en el párrafo siguiente, Dostoievski nos muestra una reflexión de su narrador sobre la posibilidad de que Raskolnikov no se atreviera a decir «я убил», debido a las burlas²⁵⁸ de los que se encontraban en la plaza y que lo tomaron por un borracho que creía ir a Jerusalén:

(268) Все эти отклики и разговоры сдержали Раскольникова, и слова "я убил", может быть, готовившиеся слететь у него с языка, замерли в нем. Он спокойно, однако ж, вынес все эти крики и, не озираясь, пошел прямо чрез переулок по направлению к конторе. [6; 405-406]

Comprobamos con este inciso del narrador que, a diferencia de Raskolnikov, él sí recuerda con exactitud las palabras de Sonia.

Con lo aquí expuesto parece claro que Dostoievski deja la cuestión de si Raskolnikov es o no culpable en manos del lector. Esto, al fin y al cabo, responde a la intencionalidad, al mensaje pretendido subyacente y, en este caso, es coherente con el renacer del hombre de la mano de la Ortodoxia que Dostoievski pretendía, pues buscaba una nueva forma de entender la imagen de Cristo en la que no tuvieran cabida las categorizaciones ni las imposiciones. El condicionamiento del lector tiene lugar en un enigmático trasfondo retórico (argumentación *ad rem*, paradojas, contradicciones, polivalencia textual, contraposición discurso-comportamiento, etc.), que alberga la modalización del discurso, la sigilosa voz del autor.

²⁵⁸ Por la trascendencia de esta escena y por ser potencialmente una marca del autor, pensamos desde un primer momento en la posibilidad de que constituyera una estructura de recurrencia, algo que logramos confirmar al advertir la presencia en ella del marcador de intertextualidad *раздался смех*, que encontraremos en otras obras y en la propia novela *Crimen y castigo* en momentos de, según la terminología bajtiniana, espectáculo público. Fenómenos estos, como muy acertadamente indicó el investigador ruso, característicos de la visión del mundo de Dostoievski.

V

LA VISUALIZACIÓN DEL DISCURSO
EN *CRIMEN Y CASTIGO*

V.1. La visualización del texto como herramienta para el análisis del discurso

A día de hoy no es fácil cuestionar la aportación que suponen las nuevas tecnologías en los estudios lingüísticos y literarios²⁵⁹. Mayor complejidad supone determinar el estatus o la posición que pueden ocupar ramas como la Lingüística de corpus, las Humanidades digitales o la Ingeniería lingüística²⁶⁰. En nuestro caso, el problema será, si cabe, mayor, por recurrir a una disciplina, área o técnica de relativamente reciente aparición: la Visualización de la información.

Comenzaremos justificando que la Visualización de la información (*Information visualization, Data Visualization, etc.*) no puede funcionar como una metodología autónoma, puesto que requiere de muchos pasos previos en el tratamiento de la información a mostrar y, por tanto, de otras muchas disciplinas implicadas. Pasaría, por tanto, lo mismo que en su día advirtió Fillmore (1992) para la Lingüística de corpus: ambas implican el uso de otras técnicas de investigación. En nuestro caso, antes de llegar a las técnicas de visualización, hemos abordado otras áreas como la misma

²⁵⁹ Para una síntesis detallada de los orígenes, posibilidades y paradigmas en este ámbito dentro de la extensa bibliografía existente en español, remitimos a la monografía de Julia Lavid (Lavid, 2005).

²⁶⁰ No en vano, aún sigue candente este debate en especialidades ya claramente asentadas como la Lingüística de corpus (Svartvik, 1992; Stubbs, 1996, 2001; Hoey et al., 2007, entre otros).

Lingüística de corpus, el Análisis crítico del discurso, el Análisis de contenido, la Teoría de redes o el Análisis cualitativo. Es por esta razón que concebimos la visualización como una técnica capaz de facilitar la comprensión de lo abstracto y de grandes cantidades de datos, aprovechando ciertos mecanismos cognitivos propios de la recepción a través de la visión. Todo esto sin detrimento de que las claras exigencias que se imponen para poder realizar visualizaciones de datos también marcan, en mayor o menor medida, una metodología a seguir.

La integración de múltiples modelos de análisis y su orientación hacia objetivos dispares han convertido a la Visualización de información en una macrocategoría, muy en boga en los últimos años, dentro de la que encontramos paradigmas como la Visualización del texto (*Text Visualization*), la Minería de Datos (*Data Mining*) o la Visualística Computacional (*Computational Visualistics*²⁶¹). Es por esa razón que conviene fijar perfectamente los objetivos a cumplir previamente a la decisión de qué herramientas y métodos poner en funcionamiento. En nuestro caso, optamos por la Visualización de datos²⁶² porque suponía un método de investigación doblemente acorde a los objetivos planteados: por una parte, podía servir para demostrar las conclusiones obtenidas en el análisis teórico del discurso en la obra de Dostoievski, mediante la creación de imágenes que apoyaran nuestra decisión de concebir los textos literarios de este autor como red de eventos textuales interconectados²⁶³; por otro, las visualizaciones podían igualmente guiar nuestra investigación, descubriéndonos nuevos focos de estudios y fenómenos singulares. Este último punto es muy relevante, porque sirve para incidir en la adecuación de la Visualización del texto al objeto de estudio y a los criterios metodológicos y conceptuales adoptados a lo largo de la investigación. Nos referimos a que nuestra interpretación de la obra de Dostoievski se ha basado en la recepción, en los dominios mentales que se crean desde en la recuperación y formulación de hipótesis de sentido en la mente del lector. El extrañamiento, decíamos, se basa precisamente en ese espacio de mezcla en que se produce la dotación de sentido, y en el que el autor solo se asegura la pervivencia de su mensaje si ha construido

²⁶¹ Cfr. Jörg R. J. Schirra (2005).

²⁶² Para profundizar en el nacimiento de esta disciplina, remitimos a Friendly (2008).

²⁶³ Precisamente esta forma de concebir la literatura de Dostoievski, como un conjunto dinámico de elementos en constante comunicación, ha posibilitado la elección de las categorías a analizar mediante este tipo de técnicas, así como los tipos de visualizaciones óptimas para cada una de ellas.

eficientemente el universo ficcional. Las visualizaciones parten igualmente de un criterio cognitivo, según el que este tipo de representaciones de datos de gran tamaño son infinitamente más fáciles de procesar, a la vez que promueven el descubrimiento de patrones de comportamiento.

Para las visualizaciones que en este capítulo se muestran realizamos una labor previa de extracción, organización y análisis de datos mediante técnicas de Análisis de contenido, de Análisis cualitativo, de la Teoría de redes y de la Teoría de grafos; lo que ayudó significativamente a la hora de diseñar las diferentes aplicaciones informáticas desarrolladas.

Haciendo una paráfrasis del ejemplo analizado sobre el sueño de Ippolit, es totalmente lógico preguntarse cómo puede visualizarse algo que no existe. A esta pregunta respondieron en su día Wise, J.A., et. al. (1995), en una de las contribuciones que podemos considerar fundacional de la aplicación de este tipo de técnicas a los textos escritos. Desde entonces, parece claro que no solo es posible, sino aconsejable.

V.2. Metodología y aplicaciones informáticas desarrolladas

Una de las tareas previas a la realización de esta investigación fue la evaluación de su viabilidad en cuanto al tratamiento informático de los datos se refería. Así, seguimos las pautas marcadas por Barnbrook (1996) para que la aplicación de técnicas computacionales fuese realmente eficiente: en primer lugar, se analizó el tamaño de la muestra y de los datos que iban a conformar el corpus de estudio (en nuestro caso, la obra completa de Dostoievski); en segundo lugar, se comprobó la disponibilidad de los datos en formato electrónico y, en aquellos casos en que no existía, se procedió a digitalizar los datos necesarios; en tercer lugar, se llevó a cabo una labor de documentación y valoración de las aplicaciones informáticas existentes, de su adecuación al objeto de nuestro estudio y de su efectividad en el tratamiento de los datos del corpus en cuestión; y en cuarto lugar, se establecieron las bases para el

desarrollo de aplicaciones específicas para nuestra investigación. Aquí nos centraremos en este cuarto punto, que nos servirá para ilustrar la forma en que se diseñaron las diferentes aplicaciones, su funcionamiento y su aplicación a los objetivos propuestos en esta investigación.

Conviene aclarar, ante todo, que las técnicas de visualización de datos nos han permitido, por una parte, comprobar las conclusiones a las que habíamos llegado de forma teórica y, por otra, elaborar una serie de hipótesis que no estaban previstas, y que difícilmente podríamos haber formulado sin este tipo de representación de los datos. Es por esta razón que los procedimientos de análisis basados en la visualización de información constituyen, según nuestra opinión, una metodología doblemente acertada y eficaz. A esto hay que sumar la capacidad de manejo de enormes cantidades de datos. En nuestro caso, se ha podido llegar al procesamiento de más de tres millones de palabras, cuya observación y análisis habría sido imposible sin la ayuda de este tipo de herramientas.

Resumimos a continuación la cronología del diseño de las aplicaciones de visualización empleadas:

1) A la hora de plantear los tipos de visualización que podían adecuarse mejor al corpus del que disponíamos, se advirtió que una de las tareas previas a realizar era la del etiquetado, orientado a los fines perseguidos, del texto completo de *Crimen y castigo*. Para ello, definimos una serie de etiquetas según los parámetros que nos marcaban los objetivos prioritarios. Entre otros, la extracción de los discursos de cada personaje, diferenciación entre el discurso referido, el directo y otras formas de presentación de la consciencia, tratamiento aislado de escenas, etc. Para el etiquetado del texto usamos el programa de análisis cualitativo de datos (QDA) Atlas.ti. Una vez que se tenía etiquetado la novela completa, se realizó una comprobación de algunos aspectos que podían generar conflicto y se tomaron decisiones de reetiquetado cuando creímos que los datos obtenidos podían inducir a errores en la interpretación de los resultados. Así, por ejemplo, los comentarios introducidos por un personaje entre paréntesis fueron incluidos en la etiqueta *discurso entre comillas*. Una vez que se comprobaron las etiquetas y la correcta superposición de ellas en aquellos casos en que un enunciado podía ser etiquetado de varias maneras distintas, se procedió a la desambiguación de

enunciados *sospechosos*, es decir, de aquellos en que no quedaba clara en el cotexto la relación de pertenencia a un referente. Por último, se realizó la agrupación de discursos no contiguos-parasinónimos y que iban a constituir un todo en el análisis posterior. Un caso de este tipo de segmentos de texto lo constituyen los sueños de Raskolnikov que, aunque distribuidos a lo largo de la novela, decidimos etiquetarlos conjuntamente para poder disponer de su textualización como partes integrantes de un mismo fenómeno en el texto. A continuación se muestra una captura de pantalla del etiquetado realizado sobre *Crimen y castigo*:

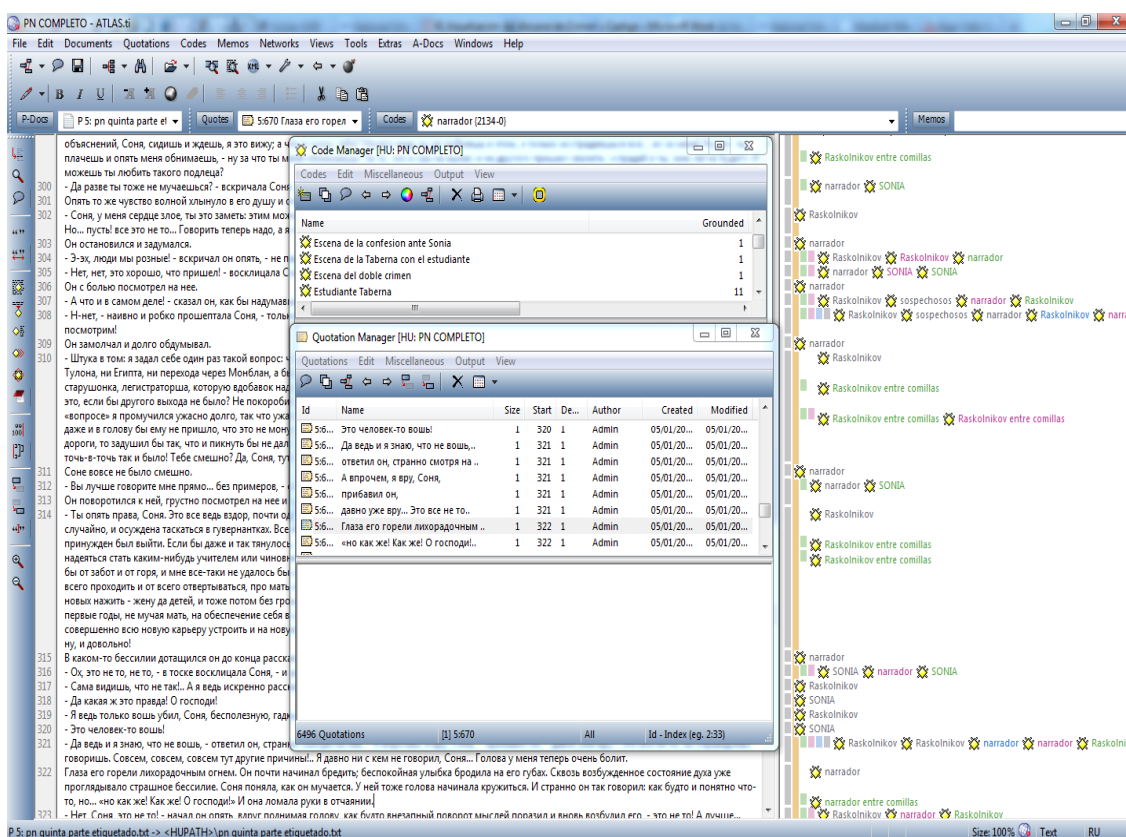


Figura 21. Captura de pantalla del etiquetado de *Crimen y castigo*

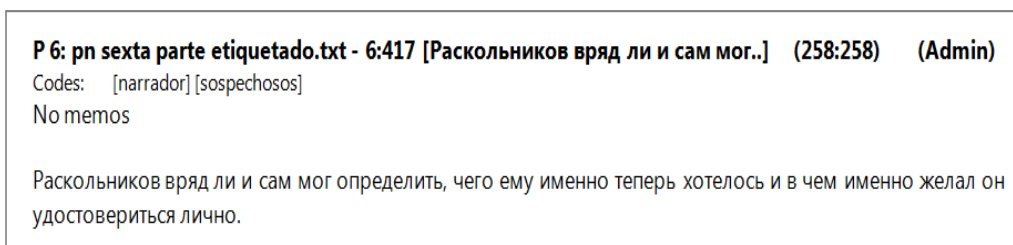


Figura 22. Ejemplo de extracción del discurso de Raskolnikov

2) Ya durante el etiquetado se descubrieron momentos de gran interés de cara a un análisis pormenorizado, así como datos que podían facilitar el planteamiento o la resolución de algunos de los problemas que nos habíamos planteado resolver con esta investigación. Así ocurrió, por ejemplo, con el análisis de la contraposición léxica de los discursos de Sonia y de Raskolnikov o con el análisis de la frecuencia de ocurrencia de la palabra *asesino* (*убийца*) en la novela. Esto nos llevo a ampliar los objetivos propuestos, proceso que se convirtió posteriormente en una constante de la investigación.

3) Una vez que se disponía de, digámoslo así, todos los discursos del texto, se evaluó la disponibilidad de herramientas y aplicaciones que pudieran ser eficientes en el tratamiento de esos datos. Se plantearon, por tanto, dos de las tareas fundamentales a conseguir: realizar análisis cualitativos comparados de los discursos y comprobar la disposición de ciertas unidades léxicas y eventos a lo largo del texto. Esta última tarea surgió ante la evidencia de que en Dostoievski parecían existir ciertos patrones de distribución de la información que funcionaban en una suerte de marcas diafóricas.

4) Así las cosas, nuestra primera aplicación debía ser capaz de *dibujar* la disposición del léxico en un corpus dado. Se optó por programar en Matlab por la facilidad que nos suponía su uso y por la potencia que demuestra en el tratamiento gráfico de datos. Una vez que se había concluido la primera versión de la aplicación, con grandes deficiencias en cuanto a velocidad de procesamiento de textos con un número mayor a 50000 palabras, se comprobó la importancia y necesidad de la documentación en un área de conocimiento tan ampliamente desarrollada como la Lingüística informática: nos topamos de frente con la existencia del fabuloso programa AntConc, que, aunque orientado al estudio de las colocaciones, contiene una funcionalidad que permite hacer gráficas (*plot*) de un texto según la palabra clave indicada. Posteriormente se comprobó que existían más programas con esa función, por lo que se abandonó el proyecto de implementación de nuestra aplicación.

5) Lo anterior nos sirvió para agudizar la búsqueda de recursos existentes para el tratamiento específico que entonces nos proponíamos realizar. Queríamos usar alguna herramienta que nos permitiera ver a los personajes en interacción, ante la clara sospecha de que en esa supuesta red de interconexiones entre los personajes pudiésemos

los índices de centralidad (*indegree* y *outdegree*), de intermediación (*betweenness*), etc. Estos datos han servido para poder validar algunas de nuestras hipótesis, así como para determinar fenómenos para investigaciones futuras.

7) Por otra parte, la excelente capacidad de la visualización de la red de personajes para ser conceptualizada nos hizo plantear la idea de realizar algún tipo de aplicación capaz de mostrar las palabras de un texto en sus relaciones. Ya habíamos decidido que los gráficos de tipo nube iban a permitirnos presentar los resultados que obtuviéramos del análisis de contenido de los diferentes discursos, pero no daban cuenta de las relaciones entre las unidades léxicas. Este punto era fundamental para nuestra investigación no solo por permitir la visualización de tales relaciones, sino porque podían servirnos de demostración a la idea que teníamos de la obra de Dostoievski como un todo de sentido en que todos los elementos están en interconexión. Así las cosas, decidimos diseñar una aplicación que construyera nubes de palabras, pero que a la vez mostrara la relación de coocurrencia entre ellas. Pensamos que la mejor opción era concebir esta herramienta como una aplicación web accesible para cualquier persona. Diseñamos entonces WordSky (beta), que permite procesar un texto y mostrar de forma dinámica o estática las interconexiones entre palabras:

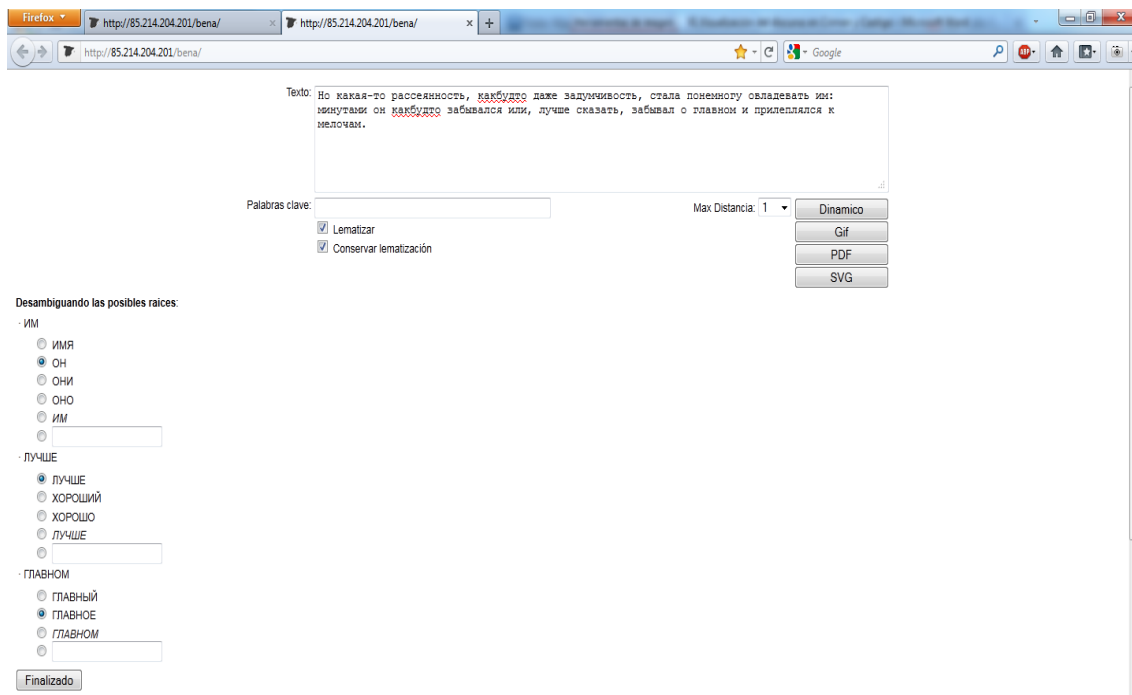


Figura 24. Captura de pantalla de la interfaz de WordSky (opciones de lematización)

Como se aprecia en la figura, la sencilla interfaz contiene: una caja para el texto que se pretende procesar; un indicador de las palabras clave a buscar en el texto (el número de palabras clave es ilimitado), que habrá de dejarlo vacío en caso de que no se quiera buscar una palabra concreta, sino que se pretenda visualizar las relaciones entre todas las palabras del texto; cuatro botones para seleccionar el formato de visualización y exportación del grafo (dinámico o en continuo movimiento, formatos de imagen gif y svg, o pdf); y dos pestañas referentes a la lematización. El lematizador se incluyó en el último momento ante la evidencia de que podía ser muy útil para otro tipo de investigaciones, que priorizaran, por ejemplo, el contenido a la forma. La lematización se realiza sobre la base de la biblioteca de análisis morfológico phpMorphy, que actualmente tiene diccionarios para las lenguas rusa, inglesa y alemana. De momento, el lematizador que incluye WordSky está configurado para que la desambiguación se realice de forma manual, como se ve en la figura anterior. Esto se debe a que advertimos algunas incongruencias en los algoritmos de predicción que es capaz de realizar phpMorphy, por lo que preferimos optar por la desambiguación manual y, así, poder tener más control sobre la visualización resultante. El lematizador se basa en un diccionario muy completo, pero sucedía en algunas ocasiones que no asociaba correctamente ciertas formas a un lema. Es por eso que entre las cuatro opciones que se dan para la desambiguación se decidió incluir una caja de texto para que el usuario pueda escribir el lema que considere oportuno y otra con la palabra sin desambiguar. Aquí conviene, además, hacer un pequeño inciso sobre el corpus que manejamos para la visualización, ya que introdujimos algunas variaciones en las formas léxicas con el fin de evitar posibles confusiones o agrupaciones no deseadas. De esa manera, se optó por incluir en WordSky la orden para eliminar cualquier tipo de signo de puntuación, capitalizar todas las palabras y unir palabras separadas por guión, con el fin de diferenciar, para nuestros objetivos concretos, las palabras indeterminadas o negativas que se forman en ruso mediante las partículas *-то*, *-нибудь*, etc. De esa forma, WordSky crea dos nodos distintos para *‘какой’* y *‘какойто’* o *‘где’* y *‘коезде’*. Ese mismo criterio se usó para evitar las posibles confusiones en la localización y desambiguación de los dos operadores del extrañamiento que han constituido uno de los focos de esta investigación: *как бы* y *как будто*. Pero en este caso la alteración la hicimos en el corpus de textos y, por tanto, el lematizador no ejecuta la orden de formar los nodos *‘какбы’* y *‘какбудто’*. La otra pestaña referente a la lematización

(“conservar lematización”) permite mantener las elecciones tomadas en la desambiguación, por si se quiere realizar distintas búsquedas sobre un mismo texto de forma aislada. Permite, por tanto, no tener que realizar la desambiguación cada vez que introduzcamos una palabra clave o cambiemos el formato de visualización.

8) El siguiente paso consistió en la creación de una versión de WordSky en el lenguaje de programación Python, con lo que se conseguía una velocidad mucho mayor en el procesamiento de grandes corpus. Creamos el programa WordSky-py, que se halla en versión beta y pendiente de implementarlo con un lematizador integrado. En las siguientes capturas de pantalla se puede visualizar el funcionamiento:

```

Terminal
root@benami-N130: /home/benami/wordsky
sbenami@benami-N130:~$ sudo su
[sudo] password for benami:
root@benami-N130:/home/benami/wordsky# python lexicon-beta.py rask1.txt какбы какбудто вдруг

Terminal
root@benami-N130: /home/benami/wordsky
vsize_max 3.5
vsize div 4
vertex size delta 0.666666666667
[1.5, 2.166666666666665, 2.833333333333333, 3.5]
palabras a buscar: 'какбы' 'какбудто' 'вдруг'
total de palabras a buscar = 3
Palabra más repetida: и con 695 veces.
Creando espacio lineal de color/tamaño
[175, 348, 522, 695]
Número de palabras del texto (incluye repeticiones): 16959
Numero de conexiones únicas encontradas entre palabras: 45
неожиданнейшим aparece 1 veces y se le asigna posición 0
потупилась aparece 1 veces y se le asigna posición 0
признаками aparece 1 veces y se le asigna posición 0
попами aparece 1 veces y se le asigna posición 0
заученное aparece 1 veces y se le asigna posición 0
рожа aparece 1 veces y se le asigna posición 0
подлецу aparece 1 veces y se le asigna posición 0
помешательства aparece 1 veces y se le asigna posición 0
свертывает aparece 1 veces y se le asigna posición 0
Se generarán 1 grafos
Generando el fichero grafos/rask1_100_3.5.png - Completado 0.0% -
0 de 1 - Completado 100.0% -
1 de 1
root@benami-N130:/home/benami/wordsky#

```

Figura 25. Capturas de pantalla de la aplicación WordSky-py. Funcionamiento

El tipo de visualización que genera depende del número de palabras claves indicadas. Ponemos a continuación un ejemplo realizado para la búsqueda de las conexiones de *вдруг* en *El árbol de Navidad celestial (Мальчик у Христа на елке)*:

también de grupos léxicos que se quieran definir. Es claro que existen otras aplicaciones con las mismas funciones, pero nuestra intención fundamental era la de poder modificar sin ningún tipo de limitación los parámetros de entrada, procesamiento y visualización de datos:

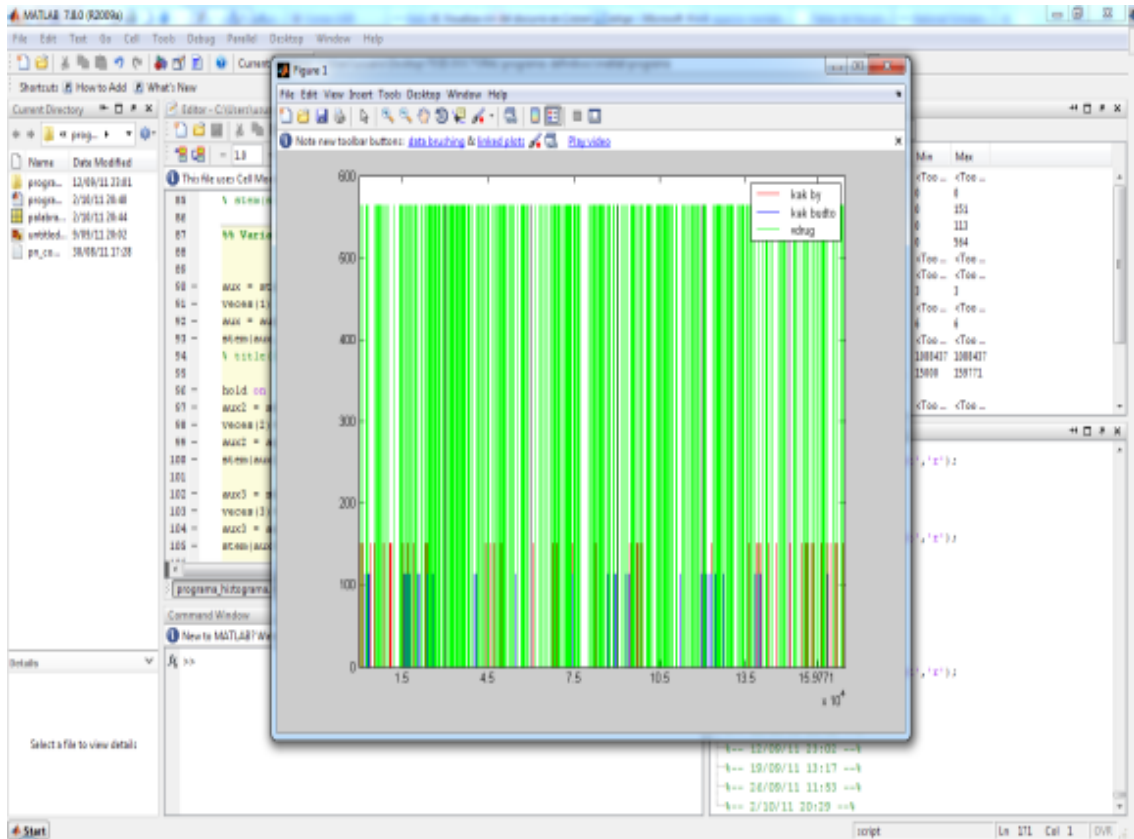


Figura 27. Captura de pantalla. Funcionamiento de TextPlotting

10) Las aplicaciones existentes y las desarrolladas nos permitían ya avanzar a lo largo de los objetivos planteados, pero era evidente que las posibilidades de análisis se podían aumentar, sobre todo en lo relativo a la comparación entre discursos de personajes y eventos del texto, en caso de conseguir eliminar las limitaciones que nos imponía el propio corpus de textos del que disponíamos. Esta sensación se acentuó cuando intentábamos analizar las nubes de palabras elaboradas de susodichos discursos: su utilidad era incuestionable, pero se marginaban aspectos muy relevantes, tales como las palabras con baja frecuencia de ocurrencia. Además, no se podían obtener datos fehacientes en el estudio comparado de varias nubes, puesto que siempre había que relativizar la visualización debido a las diferencias en el tamaño de los discursos

Con la creación de esta aplicación pudimos ampliar con creces nuestros propósitos y objetivos, gracias a que conseguíamos no solo paliar las limitaciones impuestas por el corpus de textos del que disponíamos tras el etiquetado de *Crimen y castigo*, sino también obtener una información especialmente acorde con las tesis que habíamos defendido durante el planteamiento teórico del análisis del discurso de la obra de Dostoievski.

Una vez que se ha detallado el proceso de diseño, desarrollo y finalidad de las diferentes aplicaciones, conviene insistir en que el hecho de haber diseñado las aplicaciones descritas no quiere decir que se desechen las ya existentes. De hecho, a día de hoy encontramos programas perfectamente ensamblados y cuyas posibilidades superan ampliamente los diseñados en esta investigación. La única motivación que nos llevó a crear nuestras propias aplicaciones se debió a las exigencias particulares de unos objetivos concretos.

Para concluir, es necesario mencionar que durante el tratamiento de los datos y, sobre todo a la hora de emplear las aplicaciones generadoras de nubes de palabras, encontramos grandes dificultades por la imprecisión en el conteo de palabras. Es sabido que los generadores de nubes de palabras como Wordle (el empleado por nosotros) no han sido diseñados para el tratamiento riguroso de textos y que muchas de sus características pueden inducir a error. Entre otras, el hecho de que la distribución de colores no responda a parámetros de representatividad o peso dentro de la muestra, como perfectamente detalla Jonathan Feinberg (2010). Ahora bien, conscientes de esas limitaciones, hemos tratado de paliar esas carencias en la medida de lo posible, por ejemplo, evitando la distribución por colores o unificando todos los parámetros para que todas las visualizaciones tuvieran la misma apariencia. Pero, como hemos advertido, fue el conteo de palabras el problema más grave en la elaboración de visualizaciones de tipo nube. Ante la incongruencia de una de las nubes realizadas, decidimos comprobar si Wordle efectuaba de forma precisa el conteo, comparando los resultados que esta aplicación daba a los obtenidos con AntConc. Finalmente se tuvo que optar por una decisión drástica, para conseguir que el generador de nubes reconociera bien las palabras. Previamente a la introducción del texto en Wordle, colisionábamos con Discourllider un texto consigo mismo, para quedarnos con la lista de palabras compartidas, en que cada palabra ocupa una fila diferente del archivo de texto plano. Al

introducir el texto en Wordle, este realizaba correctamente el conteo, pero daba el doble de frecuencia para cada palabra, consecuencia de la suma de un texto más sus propias palabras (figura 29). Aunque el factor dos por el que se multiplicaban las frecuencias en Wordle no modifica la visualización, finalmente optamos por tratar los textos antes de introducirlos en el generador de nubes de palabras y mediante expresiones regulares convertirlos en una lista de palabras.

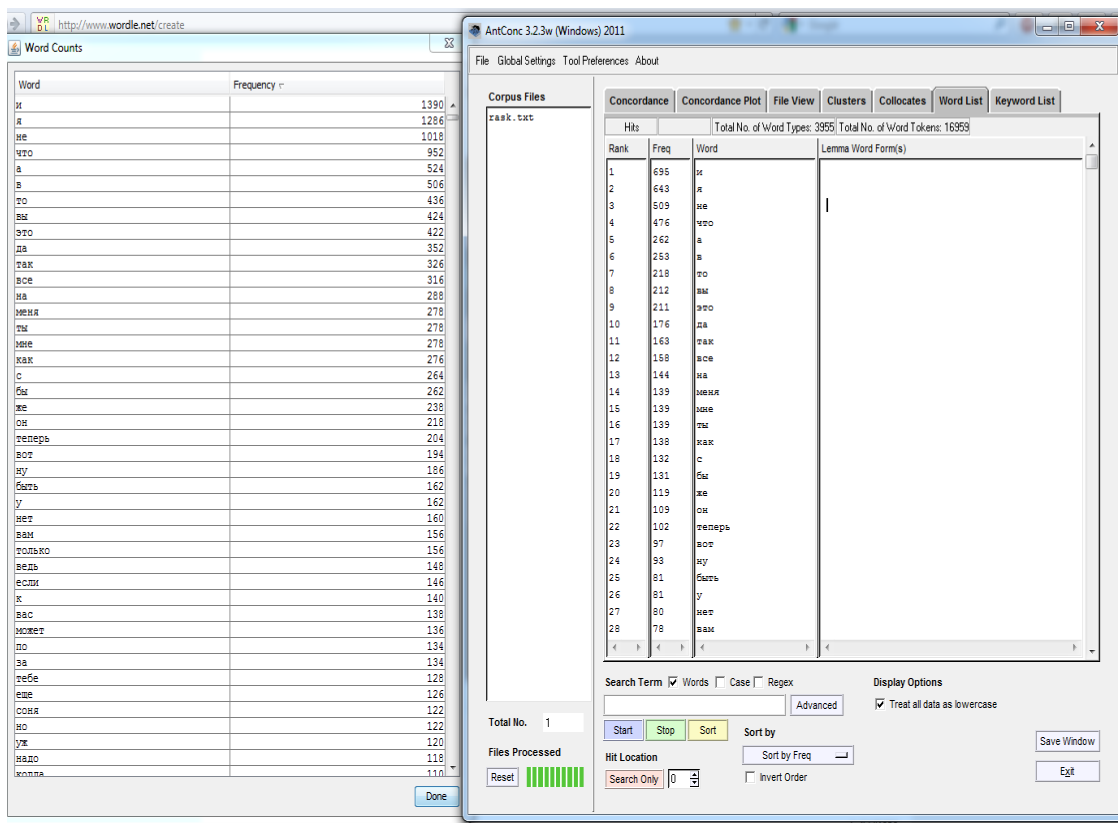


Figura 29. Corrección de frecuencias en Wordle y comparación con los resultados de AntConc

V.3. El personaje en el decir comunitario del texto: pertenencia del discurso, retratos conversacionales e interconexiones entre personajes

V.3.1. El sentido del texto como entrelazamiento de enunciados y discursos

Por todo lo visto hasta el momento, creemos justificado partir de la idea de que el sentido en las obras de Dostoievski se construye mediante la interconexión de

elementos, como si se formara una extensa red de eventos textuales que dicen los unos de los otros.

Es claro que las ideas-personajes deben, por tanto, ser sometidas a la interacción para poder ser correctamente polarizadas. De acuerdo con lo argumentado a lo largo de esta investigación, es prioritaria la localización del enunciador y la desambiguación en las relaciones enunciador-enunciado, para poder comprender cómo inciden los diferentes segmentos de texto en la mente del lector: no implica lo mismo un gesto de dulzura en el comportamiento de un personaje cuya imagen en la mente del lector se haya perfilado según cualidades incoherentes con el gesto en cuestión, y viceversa. De igual forma sucede en el nivel léxico. Es más, ya hemos advertido que existe una restricción en los campos léxicos dentro de los recursos lingüísticos de los personajes debido a su adhesión a un arquetipo, a su pertenencia a un repertorio. Un representante de la joven generación de los años sesenta de la Rusia decimonónica no debería construir su discurso sobre un léxico incongruente con la idea en y por la que vive, salvo que se esté haciendo una representación caricaturesca de su existencia.

A este tipo de tabúes léxicos, como los denominamos, se les unen otros derivados de las restricciones internas del texto. Así, nos parece que la visualización del texto puede, por fin, facilitar el acceso a un campo de estudio que, de otra manera, difícilmente podría ser abordado, cuanto menos a gran escala. Nos referimos a la problemática de las interrelaciones, colisiones y anulaciones de los discursos de los personajes. Al fin y al cabo, el personaje es discurso y su *construcción-en-el-texto* no es sino discurso sobre el discurso. Es por esta razón que consideramos crucial el estudio de esos tabúes léxicos desde una perspectiva comparada; esto es, mostrar las enciclopedias compartidas por los personajes, las no compartidas, así como comprobar las tendencias léxicas de sus respectivos discursos.

Un personaje, decimos, se construye en y por su discurso, pero también sobre lo que otros eventos del texto (no solo personajes) dicen de él. Es obvio que el lector no tiene por qué aceptar, por ejemplo, que un personaje tienda hacia la valoración negativa de la realidad por el simple hecho de que, sin que existan otras pistas del texto que apunten en esa dirección, otra voz promueva esa impresión. La negociación del significado –si nos olvidamos por un momento de la menor o mayor libertad de interpretación como

consecuencia de la descontextualización espacio-temporal, generada por una mala actitud de lectura o por la no pertinencia del lector–, se basa en un cúmulo de conocimientos compartidos, de los cuales una parte están textualizados y, por tanto, pueden ser invocados, mientras que la otra parte es proyectada sobre dominios mentales en los que el lector evoca el sentido. No existe elemento en el texto que, por muy aislado que aparente estar, no se halle en interrelación con otros eventos. Esto conlleva que el proceso de desambiguación de unos textos tan ambiguos como los de Dostoievski se base en una constante comparación con el fin de encontrar los eslabones del engranaje encargado de dotar de sentido al texto.

Evidentemente, los personajes son los elementos de mayor visibilidad en lo que al discurso se refiere. En la lectura, el lector siempre trata de saber de boca de quién le viene dado un enunciado, tarea que en los textos de Dostoievski no es sencilla. Además, surge inmediatamente la pregunta de cómo mostrar, evaluar e interpretar los resultados extraídos de una comparación global y a gran escala de discursos, de léxico y, en suma, de retratos discursivos. En el caso de *Crimen y castigo* se está hablando de más de 70 personajes y unas 170000 palabras, de las cuales algo menos de 30000 son palabras únicas, es decir, nodos dentro de la red léxica. El problema, quizá, no radique tanto en las enormes exigencias que supone manejar un corpus de ese tamaño como en la representación de los resultados. Escollo este que las técnicas y herramientas para la visualización del texto pueden solventar sin demasiada dificultad.

En nuestro caso, gracias a la utilización de programas para el análisis cualitativo de datos y el etiquetado del texto, disponemos del discurso de cada uno de los personajes, organizados no solo según el enunciador (es decir: discurso de Sonia, de Raskolnikov, del narrador, etc.), sino también por criterios más avanzados y, probablemente, aún más relevantes: discurso referido, discurso como resultado de la transposición del pensamiento, etc. Para mostrar los resultados recurriremos a las aplicaciones desarrolladas específicamente para esta investigación, así como a otras herramientas ya existentes de visualización de datos, que facilitarán su comprensión y permitirán poder utilizarlos en otras investigaciones futuras.

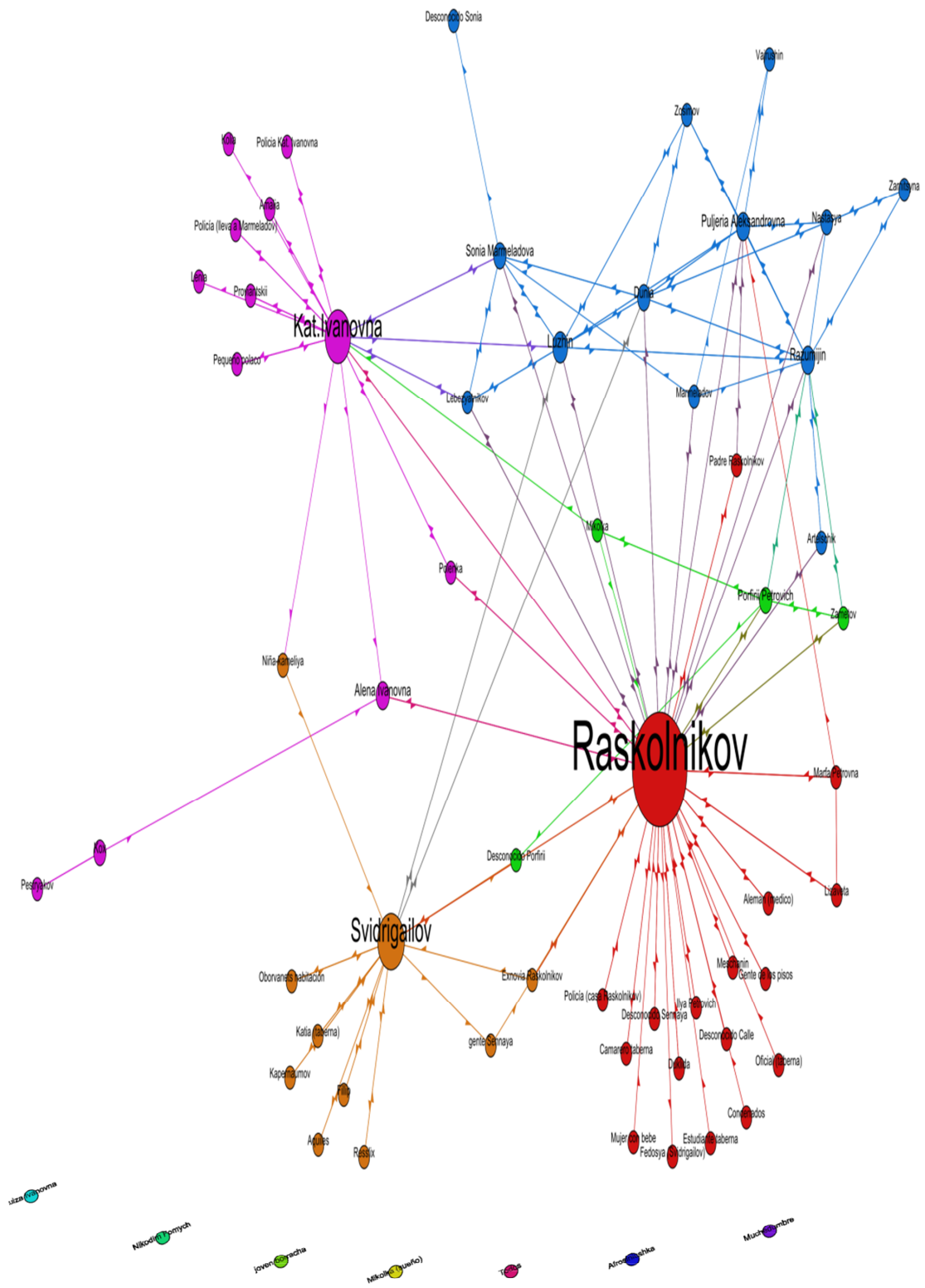
V.3.2. Los personajes en su interacción discursiva

Antes de comparar los discursos de los diferentes personajes creemos conveniente ilustrar cómo interaccionan los personajes en la novela. Una vez introducidas las conexiones entre ellos en los programas de visualización, las posibilidades de análisis son ingentes. La mayor parte de los resultados obtenidos confirmaba las hipótesis derivadas de la observación detallada del texto. Conclusiones como la de que Raskolnikov participa en un mayor número de interrelaciones discursivas que el resto de personajes eran fácilmente predecibles. Sin embargo, el análisis visual de datos cuantitativos no está orientado hacia la elaboración de conclusiones basadas en cuantificaciones, sino en la posibilidad de ver, de observar, los resultados. Este ejercicio servirá, en unas ocasiones, de ratificación de las hipótesis formuladas; en otras, de punto de partida hacia nuevas investigaciones.

En la figura 30 se muestran las relaciones globales para el cómputo total de personajes identificados por nosotros en la novela²⁶⁴. El color indica las diferentes comunidades que se conforman en las relaciones entre personajes, el tamaño de los nodos se expresa en proporción al número de interrelaciones que presenta y el sentido de la flecha de unión o arcos entre nodos refiere a la reciprocidad o no reciprocidad de la acción discursiva.

²⁶⁴ Recuérdese que en el etiquetado del texto se optó por crear una etiqueta común para algunos personajes poco significativos en el texto (con frecuencia de aparición especialmente baja y contribución mínima o nula a nivel discursivo), por lo que nuestro cómputo global no se corresponde con el número total de personajes que aparecen en la obra.

Figura 30. Grafo de interrelaciones entre personajes en Crimen y castigo



En este sentido es importante recordar que hemos dado por verdaderas aquellas interacciones discursivas que un enunciador dice. Por ejemplo, si un personaje dice que X e Y han interactuado discursivamente, entonces estos aparecen relacionados en la visualización, pero solo en el sentido en que se haya especificado (reciprocidad o no, según corresponda). No hemos aceptado la reciprocidad por defecto, es decir, no está presupuesto en la representación visual que si X se dirige a Y, necesariamente Y se tenga que dirigir a X. Esto equivale a decir que se ha tenido muy en cuenta si los flujos son dirigidos (unidireccionales) o mutuos (bidireccionales). Por otro lado, se ha dado validez a las relaciones discursivas ocurridas en escenas metatextuales o situaciones pertenecientes a otras realidades también inscritas en el texto, como sueños, ensoñaciones, alucinaciones o casos similares. Tal es el caso de la relación Aquiles-Svidrigailov.

La observación de las relaciones discursivas entre personajes (figura 30) no solo nos permite comprobar que, efectivamente, Raskolnikov es el personaje que mayor número de interacciones discursivas establece en la novela. Esta afirmación no deja de basarse en un resultado bastante previsible desde la lectura. Sin embargo, la cuantificación y medida de esa diferencia sí aportará nuevas posibilidades para el análisis. Para tal fin podemos recurrir al grado de centralidad (*centrality degree*) o cantidad de nodos con los que el personaje en cuestión está directamente relacionado, puesto que existe un flujo directo desde o hacia él²⁶⁵:

²⁶⁵ El tratamiento gráfico y los cálculos de los diferentes coeficientes, medidas estadísticas y cuantificadores del análisis de redes se han realizado con el programa de visualización y análisis de grafos de redes Gephi (0.8 alpha). En un principio, se realizaron todos los cálculos y visualizaciones con el programa de análisis de redes sociales Ucinet (*version 6.357*), cuya capacidad para exportación de datos y análisis de medidas puede ser mayor, pero la calidad de las visualizaciones realizadas en Gephi nos hizo decantarnos por esta opción, al menos, en la representación de los resultados obtenidos.

Rank	Label
63	Raskolnikov
25	Kat.Ivanovna
22	Svidrigailov
21	Razumijin
18	Luzhin
17	Puljeria Aleksandrovna
16	Dunia
12	Sonia Marmeladova
10	Nastasya
9	Porfirii Petrovich
8	Lebezyatnikov
8	Zosimov
6	Zametov
5	Marfa Petrovna
5	Marmeladov

Figura 31. Centrality degree global de cada personaje en Crimen y castigo

El grado de centralidad (en la figura 31, *Rank*) incide en algo que ya sabíamos y que se puede concluir de la visualización de las relaciones: Raskolnikov supone el centro de una complicada red de personajes. Será mucho más interesante en ese mismo sentido, comparar el grado de centralidad de entrada (*indegree*) –la cantidad de conexiones que recibe un actor de otros– y el de salida (*outdegree*) –la cantidad de conexiones que salen de un actor hacia otros–:

Rank	Label	Rank	Label
34	Raskolnikov	29	Raskolnikov
11	Svidrigailov	14	Kat.Ivanovna
11	Razumijin	11	Svidrigailov
11	Kat.Ivanovna	10	Razumijin
9	Puljeria Aleksandrovna	9	Luzhin
9	Luzhin	8	Puljeria Aleksandrovna
8	Dunia	8	Dunia
6	Sonia Marmeladova	6	Sonia Marmeladova
5	Nastasya	5	Porfirii Petrovich
4	Porfirii Petrovich	5	Nastasya
4	Lebezyatnikov	4	Marmeladov
4	Zosimov	4	Lebezyatnikov
3	Alena Ivanovna	4	Zosimov
3	Zametov	3	Mikolka
2	Desconocido Porfirii	3	Marfa Petrovna

Figura 32. Comparación del *indegree* (izquierda) y *outdegree* (derecha) de centralidad para los personajes de Crimen y castigo

Se observa que prácticamente todos los actores mantienen constante el índice o grado de centralidad, lo que se podría explicar al comprobar que la red de personajes está formada, fundamentalmente, por lazos bidireccionales o recíprocos, es decir, que si un personaje X se dirige a otro personaje Y, lo habitual es que Y también entre en interacción discursiva con X. A este respecto, es significativa la proporción de conexiones que pierde Raskolnikov en sus intervenciones discursivas como sujeto enunciador, ya que le supone una pérdida de casi un 15% con respecto a las conexiones recibidas (*indegree*). También son relevantes los casos de Marmeladov y Katerina Ivanovna, que aumentan su grado de centralidad de salida en tres conexiones con respecto al de entrada. En el caso de Marmeladov parece clara la intención del autor de representarlo en aislamiento, incluso a pesar de que el personaje quiera establecer lazos con más actores de la red de personajes.

También será importante para el análisis del discurso en *Crimen y castigo* el índice de intermediación (*betweenness*), que ha de darnos pistas sobre la posibilidad de que un nodo pueda ejercer de intermediario entre otros dos. Es de esperar que por el alto grado de centralidad de Raskolnikov en comparación con el resto de personajes, también sea a través de él que se pueda conectar un mayor número de nodos. Mostramos enfrentados los resultados del grado de centralidad y de intermediación:

Rank	Label	Rank	Label
63	Raskolnikov	1862.4333333333332	Raskolnikov
25	Kat.Ivanovna	674.2833333333333	Svidrigailov
22	Svidrigailov	621.2666666666667	Kat.Ivanovna
21	Razumijin	164.84999999999997	Luzhin
18	Luzhin	103.33333333333334	Puljeria Aleksandrovna
17	Puljeria Aleksandrovna	103.26666666666665	Razumijin
16	Dunia	100.0	Alena Ivanovna
12	Sonia Marmeladova	71.55	Porfirii Petrovich
10	Nastasya	64.8	Dunia
9	Porfirii Petrovich	62.33333333333334	Sonia Marmeladova
8	Lebezyatnikov	51.0	Kox
8	Zosimov	37.09999999999999	Nastasya
6	Zametov	17.5	Niña-kameliya
5	Marfa Petrovna	16.41666666666667	Marmeladov
5	Marmeladov	4.5	Mikolka

Figura 33. Grado de centralidad (*centrality*) frente a grado de intermediación (*betweenness*) para los personajes de *Crimen y Castigo*

Son numerosas las hipótesis que se podrían formular sobre la base de estos resultados, aunque aquí nos limitaremos a poner de relieve el hecho de que Alena Ivanovna, la vieja usurera asesinada por Raskolnikov, figure en una posición tan alta por su índice de intermediación, sobre todo cuando su grado de centralidad (número de conexiones discursivas directas) es significativo por su bajo valor. El elevado índice de intermediación se traduce en mayor capacidad para mediar y difundir información entre el resto de actores de la red. Por tanto, cualquier evento que la usurera decidiera dar a conocer en el texto podría llegar hasta un número muy considerable de actores. Si damos por válido que el crimen de Raskolnikov es un *evento-del-texto*, parece clara la repercusión que este puede llegar a tener sobre el resto de la red. El crimen, si se permite la extrapolación, afecta a un gran número de personajes en la novela.

Por otra parte, incidimos en la clara aportación que este tipo de herramientas pueden conllevar para la comprensión no solo de datos de difícil manejo y observación, sino también de los patrones según los que el autor distribuye la información en el texto. Sabemos que este es uno de los momentos más complejos de la comprensión del discurso dostoiévskiano, puesto que es precisamente en esa repartición del flujo informativo y en la dotación de mayor fuerza retórica a determinadas escenas donde se puede hallar la voz de Dostoiévski. A este respecto, y sabedores de que el análisis de la red de personajes aquí presentada podría dar mucho más de sí, nos limitaremos a comentar que ni el índice o grado de intermediación (*betweenness*) ni la ordenación de los actores por *ranking* de formación de triángulos, en cuanto factores numéricos, podrían por sí mismos aportar información definitoria acerca de las formas posibles de interconexión indirecta entre dos personajes concretos que no entran en contacto discursivo. Las posibilidades de las herramientas de visualización sí nos permiten comprobar qué sucede ante ese tipo de supuestos. Así, mediante el filtrado de la representación de los grafos, podemos indagar en las posibilidades de interconexión de dos personajes que, *sorprendentemente*, no aparezcan ligados discursivamente en la novela. Por ejemplo y basándonos en la visualización realizada, es viable plantear la hipótesis de que Raskolnikov, en cuanto conector más directo (camino geodésico), sirva en la obra de nexo entre las *tres criaturas* o divinidades de la mitología del texto (su

madre, Dunia y Sonia) y las dos víctimas de su puesta a prueba de la idea (usurera y Lizaveta)²⁶⁶:

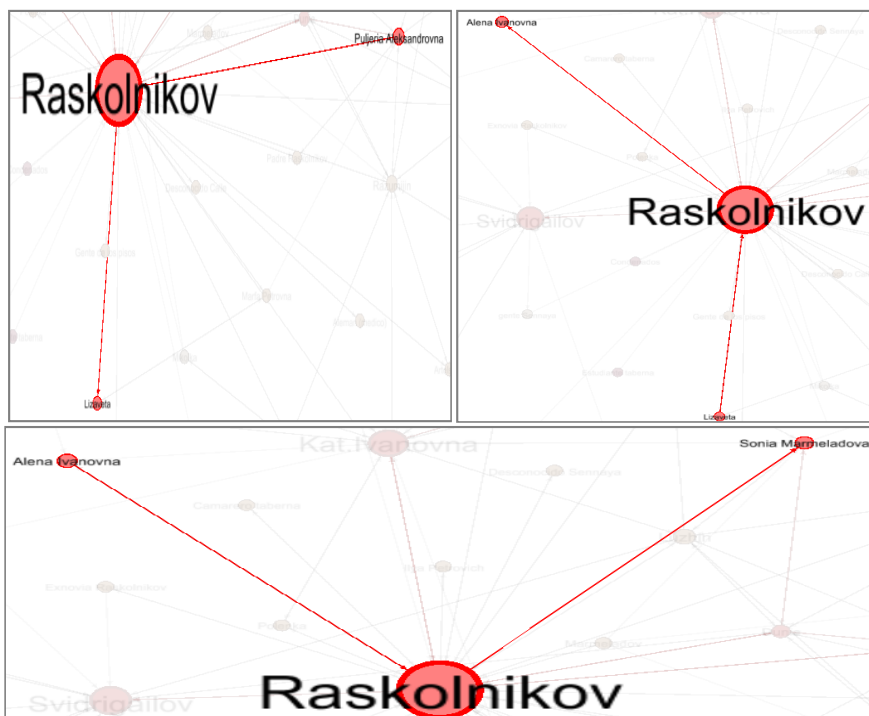


Figura 34. Ejemplos de caminos geodésicos Puljeria → Lizaveta, Lizaveta → Alena Ivanovna, Alena Ivanovna → Sonia en *Crimen y castigo*

Este tipo de datos son difícilmente medibles en la lectura, puesto que el receptor tiende a presuponer muchas de las relaciones discursivas entre personajes. De hecho, en la obra que nos ocupa el lector fácilmente puede creer o tener la sensación de una mayor *presencia-en-el-texto* de Marmeladov, Sonia o Razumijin. En efecto, la proporción de aparición discursiva y no discursiva puede ser alta, pero sus grados de centralidad no demuestran un alto número de conexiones. A Sonia, por ejemplo, se le presupone una *presencia-en-el-texto* bastante mayor que la demostrada por la medición de su aportación discursiva directa al texto: cuarenta veces inferior a la de Raskolnikov, seis veces inferior a la de Razumijin y cinco a la de Svidrigailov. Al contrario, el alto índice de intermediación de Alena Ivanovna es casi impensable desde el punto de vista de la observación lectora, puesto que sus menos de 200 palabras en intervenciones discursivas en el texto la relevan a un papel, *a priori*, poco relevante en las relaciones activas entre personajes. Sin embargo, hemos visto que detrás de esa posición poco

²⁶⁶ Además, la interpretación de la visualización marca a Raskolnikov como elemento más directo de unión entre las dos víctimas. Esta posibilidad se muestra en la figura 34, en el cuadrante superior derecho.

significativa en cuanto a la aportación de discurso directo al texto se esconde una alta presencia en la interconexión de otros personajes, por lo que debe, cuanto menos, ser considerada crucial para la evolución y consolidación de la red de personajes. Con los datos que nos facilitan la visualización y el análisis de la red de personajes podemos concluir que hay en el texto otros recursos que posibilitan y promocionan las citadas impresiones ficticias en lo relativo a la *presencia-en-el-texto* de los personajes. Y son ficticias tanto para el autor –al que no se le puede presuponer un control totalmente consciente sobre este tipo de parámetros– como para el lector, en cuya mente se podría generar una imagen diferente a la explicitada en y por el texto. De ahí que sea característico en la intencionalidad de Dostoievski una especie de ejercicio constante, entre otros, de concesión y cancelación de la intervención discursiva. Esas impresiones ficticias –y ficcionalizadas– se construyen sobre los mecanismos de la ficción que el autor emplea para controlar el flujo de información, para dosificar, intensificar o suspender el potencial retórico del texto, y se activan precisamente en la proyección del texto hacia fuera de sí, en cuanto productos de la desambiguación del mismo en los dominios mentales de la lectura.

V.4. Tabúes léxicos en el discurso de los personajes

V.4.1. Justificación

El personaje, en su decir, se construye a sí mismo, al resto de personajes y al mundo circundante. De igual forma, en y por él se conforma una gran parte de las hipótesis de lectura. En suma, el discurso del personaje en gran medida construye el universo ficcional. Ocurre, sin embargo, que ese su decir no son solo las palabras dichas, interrumpidas, pensadas, sino el retrato discursivo concebido como todo lo que el lector puede presuponer, inferir o predecir de cierto personaje. En la mente del lector se genera una *presencia in absentia* de los personajes, una suerte de omnisciencia, con la que el lector puede constantemente elaborar hipótesis situacionales –del tipo: qué habría hecho el personaje X en el lugar de Y–, asociaciones de (in)justicia –esto le pasa a Y porque se lo merece; eso tendría que haberle sucedido a X– y otro tipo de proyecciones del texto

hacia otras direcciones de sentido. No es necesario que un personaje hable para que el lector perciba su importancia (recordemos la aparición de Cristo en el *Poema del Gran Inquisidor* o la niña del relato *El Sueño de un hombre ridículo*), tampoco será necesario que viva para verlo constantemente en el texto como sujeto activo (recuérdese el Pechorin de Lérmontov). Como se ha visto a lo largo de los capítulos anteriores, el autor tiene recursos suficientes, mucho más allá de la figura del narrador, como para posibilitar este tipo de impresiones de sucesos no explícitos en la mente del lector.

Quizá una de las formas más eficientes para comprender el significado de los personajes y su función en el texto sea la de evaluar el tipo de discurso en y por el que existen, sobre todo si tenemos en cuenta el estatus, digamos, especial del que gozan los personajes dostoievskianos en cuanto a dependencia de su retrato discursivo. En este sentido, la visualización optimiza la interpretación de resultados a la hora de comparar, entre otros elementos, la disponibilidad léxica de cada personaje. Precisamente nos centraremos en esta categoría de estudio, es decir, en el diccionario léxico de los personajes como posible método para conocer el mundo que configuran y la idea que portan.

Con la atención focalizada en esa parte del lexicón de cada personaje, haremos especial hincapié en la existencia de unidades no compartidas entre personajes y que puedan relacionarse con la intención del autor. Así, constituyen el objeto principal de visualización aquellas palabras que hemos llamado tabúes léxicos; esto es, restricciones supuestamente intencionadas en el espectro léxico del discurso de un personaje. Es claro que existen tabúes de tipo sintáctico, de acción, comportamentales, etc.; algunos de los cuales ya han sido analizados en esta investigación. Pero nos parece que la dimensión léxica permite extraer conclusiones directas de fácil acceso sobre el sentido de la *existencia-en-el-texto* de los enunciadores potenciales. Aunque somos conscientes de la importancia e incidencia en este sentido de inversiones, ironías y demás posibilidades de deformación de sentido en la intangibilidad de la forma léxica, creemos que el tratamiento visual del léxico puede arrojar datos significativos dentro del estudio del retrato discursivo de los personajes, sobre todo desde un enfoque comparado.

Por otra parte, cabe recordar que concebimos la obra literaria como un todo de sentido, por lo que el estudio de los tabúes léxicos puede poner de manifiesto ciertos patrones a

la hora de construir el discurso de los personajes a nivel global. De hecho, ya se ha visto que existen fórmulas recurrentes para la caracterización léxico-discursiva de los enunciadores, como las estrategias de sustitución léxica, los mecanismos de corrección o reformulación o las acciones en el umbral.

Debido a las amplias posibilidades y pertinencia de análisis basados en las innumerables premisas que pudieran surgir desde la observación de los resultados que en lo que siguen van a ser detallados, hemos limitado nuestro análisis a ciertas categorías y personajes. Así, nos planteamos como finalidad no tanto elaborar un estudio en busca de datos definitivos con clara orientación hacia la conclusión, como mostrar la alta capacidad que este método de análisis y operación conjunta de las aplicaciones informáticas tienen en el estudio del texto.

V.4.2. Método de visualización. Consideraciones generales

La caracterización léxico-discursiva de un personaje sobre el que gira prácticamente toda la novela no deja de ser una tarea compleja y difícilmente abordable desde la observación y tratamiento manual del texto. A esto hay que sumarle el hecho de que, además del discurso directo del personaje que se textualiza como tal, existen otras muchas formas de presentación de sus pensamientos, ideas, palabras e intervenciones. Es por esa razón que durante el etiquetado de la novela *Crimen y castigo* se distinguió entre los enunciados pertenecientes al discurso directo de Raskolnikov y otras posibilidades de apropiación del discurso de este (discurso indirecto libre, discurso referido, etc.). Asimismo, se consideró una etiqueta aparte para los discursos que aparecen entrecomillados, en forma de inciso o de anotación (por ejemplo, entre paréntesis).

El procedimiento seguido para lo que hemos llamado colisión de textos se encuentra detallado en el apartado V.2. La preparación de los datos, por tanto, se ha realizado con la herramienta Discourllider, cuyo diseño y optimización está orientado hacia tal fin; mientras que las visualizaciones comparadas se mostrarán mediante representaciones de

tipo nube, puesto que facilitan la comprensión de resultados y la generación de hipótesis de investigación.

Debido a la ingente cantidad de datos obtenidos y a que nuestro objetivo fundamental en este punto de la investigación es aportar una serie de datos relevantes e inéditos para el estudioso de Dostoievski, se ha optado por centrar la atención justamente en la muestra o representación de los mismos, dejando las colisiones, en muchos de los casos, sin analizar o sin profundizar en sus significados. No obstante, hemos considerado conveniente mencionar algunas posibles hipótesis de partida que pueden intuirse muy productivas tras la comparación de las distintas visualizaciones. Como decíamos, partimos de la premisa inicial de que la visualización aquí propuesta justifica su importancia en el análisis del discurso precisamente por facilitar la comprensión de ciertas tendencias léxicas en los diccionarios de los personajes, por mostrar las colisiones léxicas entre ellos, por marcar las similitudes y diferencias léxicas entre los eventos del texto y por constituir un primer filtro en el análisis de ocurrencias cuando la muestra es de gran tamaño.

Es necesario, por otro lado, advertir que las nubes de palabras, como prácticamente todas las aplicaciones de visualización basadas en las ocurrencias suelen marginar las frecuencias bajas, sobre todo en aquellas ocasiones en que la representación no muestra el total de la muestra. En nuestro caso limitamos el número máximo de palabras a mostrar a trescientas, debido a que las dimensiones de salida asignadas a las nubes habrían dificultado la visibilidad correcta de un número mayor de palabras. Puesto que la intención en este apartado es la de mostrar diferentes discursos en colisión, creemos que el sesgo producido a favor de las frecuencias altas se compensa mediante la selección de la información a visualizar en las nubes de palabras:

- Elementos léxicos de un evento del texto (personaje, escena, etc.):
Ayuda a localizar, sistematizar y organizar las dominantes léxicas para cierto personaje, escena, situación, subtipo de intervención (discurso indirecto libre, discurso referido, etc.), facilita la agrupación en campos semánticos predominantes y marginados, y da fe de las relaciones de prevalencia entre elementos léxicos. De igual forma, este tipo de nube de palabras puede ser útil para mostrar la evolución en el repertorio léxico de los personajes, la narración o cualquier otro evento evaluable.

- Elementos léxicos compartidos entre eventos del texto:

Su principal aportación con respecto al anterior es la posibilidad que brinda de localizar similitudes en el repertorio léxico de los personajes. Estas pueden fácilmente remitir a campos léxicos compartidos por razones de diversa índole (afinidad de los idearios de los personajes, temas recurrentes, etc.), así como a las tendencias generales de los dominios léxicos del texto. De igual forma, este tipo de visualización muestra que, en ocasiones, eventos *a priori* muy alejados, prácticamente opuestos en cuanto a significación en la obra, pueden perfectamente construirse sobre una misma base léxica. La proporción de coincidencia léxica entre dos discursos no tiene por qué significar cercanía de las cosmovisiones, ideas y roles en el texto, pero sí refiere a una caracterización tipo que el autor decide hacer sobre la base de una disponibilidad léxica concreta.

- Elementos léxicos no compartidos entre eventos del texto:

Normalmente se presta más atención a las comparaciones negativas, es decir, a la localización de elementos no compartidos, que a las positivas. En parte, porque la no coincidencia parece siempre una conclusión *per se*, mientras que la coincidencia requiere de una argumentación. Ahora bien, para nuestros objetivos el hecho de que dos discursos no compartan ciertos elementos léxicos nos da otro tipo de información. Por una parte, permite ver la restricción del léxico común, es decir, aquellos campos semánticos o unidades léxicas que diferencian a los eventos del texto; lo que nos aporta información relevante acerca de las posibilidades de dicción y su conexión con el ideario de ese evento concreto con respecto al otro con el que lo comparamos. Por otro lado, aunque muy ligado a lo anterior, el léxico no compartido permite comprender las carencias léxicas de eventos del texto; esto es, a nivel léxico qué le falta a uno para poder llegar a ser otro. Si recordamos que en Dostoievski uno de los pilares fundamentales en la construcción del *yo* es la tricotomía *yo soy-yo quiero ser-yo puedo ser*, parece clara la importancia del análisis del léxico no compartido no solo en la contraposición entre varios eventos, sino en la oposición de un mismo evento en dos situaciones o momentos textuales distintos (por ejemplo, Raskolnikov antes y después del crimen).

- Elementos léxicos únicos o exclusivos de un evento del texto:

La principal diferencia con respecto a las visualizaciones basadas en el criterio anterior (elementos léxicos no compartidos) radica en que aquí se muestran los elementos léxicos únicos que se encuentran en un determinado evento, es decir, que no se encuentran en los discursos con los que se está comparando. Podríamos decir que este tipo de visualización muestra a los eventos en sus singularidades léxicas con respecto a otros, de cuya relevancia no nos cabe ninguna duda. Así, con estas visualizaciones se sintetizarían, en parte, los tres tipos anteriormente descritos.

Con la intención de que la visualización sea realmente significativa, todas las nubes se han elaborado mediante la misma aplicación, Wordle, con las modificaciones detalladas en el apartado V.2 para paliar las posibles alteraciones de resultados en la representación que demostró la aplicación en los experimentos iniciales. Asimismo, todas las nubes enfrentadas o contrapuestas se han normalizado mediante la elección de parámetros unificados de número de palabras a mostrar, paleta de colores empleada, omisión de cifras, orientación del texto, etc. La supresión o no de las palabras frecuentes de la lengua rusa (según la opción de la propia aplicación) se indica bajo las figuras, mediante las abreviaturas *fw* (con palabras frecuentes mostradas) y *-fw* (sin las palabras frecuentes).

V.4.3. Raskolnikov contra Raskolnikov: visualización de una colisión discursiva

A lo largo de esta investigación hemos hecho especial hincapié en el hecho de que un personaje se construye a la vez que configura el universo en y por su discurso. También hemos incidido en la necesidad de distinguir entre la caracterización del personaje según su propio discurso y otras formas discursivas que actúan como si fuesen suyas: reproducción de su pensamiento o monólogos interiores por parte de otro enunciador (narrador u otros personajes), discurso referido de otros personajes, etc. Es por esta razón que en el etiquetado de *Crimen y castigo* se optó por diferenciarlos.

En lo que sigue señalaremos algunas de las similitudes, diferencias y posibles conflictos surgidos en la contraposición de todos los discursos que dicen ser de Raskolnikov en el

texto. En las figuras 34 y 35 se visualiza el discurso de Raskolnikov con y sin las palabras más frecuentes –opción por defecto del generador de nubes– para la lengua rusa (pronombres personales, preposiciones del tipo *в, на, к*, demostrativos, *да, нет, что*, etc.). La focalización en el yo (*я*) es evidente, pero también esperable, puesto que estamos ante un personaje que dice de sí en una narración que, como se demostró (capítulo IV), ha heredado una gran carga del *yo testigo* de las primeras redacciones. Es bastante más significativa la presencia de partículas enfatizadoras del tipo *ведь, же, вот*, que pudieran transmitirle a sus enunciados mayor contundencia, en una suerte de refuerzo pragmático de un personaje que se encuentra en continua búsqueda de la persuasión.

Conviene, además, señalar que en este tipo de visualizaciones se tiene que tener especial cuidado con la existencia de causas extrínsecas al texto que puedan motivar y condicionar la prevalencia de ciertas formas sobre otras. Tal es el caso de la mayor ocurrencia de *да* (*si*) frente a *нет* (*no*), puesto que *да* puede también aparecer como partícula enfática. Así, de la simple visualización no podríamos concluir que Raskolnikov en su discurso muestra una tendencia hacia las respuestas afirmativas. Se hace necesaria la desambiguación. Por supuesto, este no es el único caso en que puede suceder algo parecido; es más, se podría decir que todas las apariciones de las distintas formas léxicas deberían desambiguarse, porque en el propio discurso del personaje pueden ocurrir, por ejemplo, transposiciones del punto de vista, que le permitan hablar como si fuese otro en primera persona. En cualquier caso, no creemos que este tipo de fenómenos tenga tanta incidencia como el anterior reseñado. Además, en el ejemplo propuesto sería fácil argumentar que un personaje que enuncia en primera persona, aunque se refiera a un *yo*, digamos, ajeno, decide igualmente darle preponderancia al *yo*. De forma similar sucede con aquellas unidades léxicas que aparecen multiplicadas (*а потом так обе и заснули вместе, обнявшись... обе... обе... да-с... а я... лежал пьяненькой-с*), ya que se trata de un fenómeno intencionado y, como tal, debemos considerar que se trata de una repetición que ha de contabilizarse como tal. Intentaremos, por lo expuesto, eludir los juicios de valor sobre categorías u oposiciones que se basen en interpretaciones de fenómenos léxicos claramente polifuncionales.

De la figura 35, en que se visualiza el discurso de Raskolnikov sin las palabras frecuentes, llama la atención la alta frecuencia de *теперь* (*ahora, a partir de ahora*), al que se le podría sumar la también constante aparición de *после* (*después*), en una más que evidente proyección de su discurso hacia el porvenir. No es casual que esto sea así, sobre todo después de haber comprobado que la obra se resuelve en una exhortación a la mente del lector en el Epílogo. El futuro al que se refiere Raskolnikov no es accional (de ahí la poca frecuencia de formas verbales en tiempo futuro), sino que se trata de una hipótesis de mundo posible: según él, en que seguirá siendo válida su teoría y podrá con éxito ponerla a prueba; según el texto, un mundo en que comienza la renovación del personaje en la mente del lector, tal y como se sobreentiende en el Epílogo. El futuro de Raskolnikov es abstracto y en muchas ocasiones está exento de referencia.

La visualización permite también comprobar la importancia de los verbos *dicendi*, por así decirlo, neutros (*говорить, сказать*²⁶⁷) y que reafirman a Raskolnikov en su papel de enunciador. Estos, a diferencia de la forma en presente de los verbos que dicen la comprensión de la realidad y crean dominios mentales (*знать, понимать, помнить*, entre otros)²⁶⁸, muestran tendencia hacia la aparición en pasado, en una posible herencia de la estructura de diario en la confesión de las primeras redacciones de la novela. Algo que también parece afectar a los verbos de percepción (*видеть*, entre otros).

En el discurso de Raskolnikov encontramos adverbios de valoración cuantitativa y cualitativa: *совсем, совершенно, действительно, хорошо*, etc²⁶⁹. Este hecho es esperable, en cuanto se trata de un personaje que juzga al mundo y que pretende siempre persuadir contraponiendo lo que hay a lo que debería haber. Probablemente sea consecuencia de esta lucha por dotar a su discurso de mayor potencial retórico que el adverbio de modo *лучше* (*mejor*) muestre una frecuencia considerable, sobre todo si lo comparamos con el total de apariciones en *Crimen y castigo*, cuya proporción de ocurrencia duplica. Al fin y al cabo, podríamos pensar que en el discurso de Raskolnikov las *situaciones-como-si* ceden su lugar preferente a las contraposiciones

²⁶⁷ *Hablar/decir.*

²⁶⁸ *Saber, comprender, recordar.* Recuérdese el concepto de verbos creadores de mundos de Lakoff.

²⁶⁹ *Completamente, totalmente, en realidad/realmente, bien.*

creadas mediante *лучше*, en que el valor de comparación se orienta hacia la distinción entre estados de cosas.

Con la visualización se comprueba la falsa impresión que el texto genera en la mente del lector, según la que Raskolnikov parece considerarse un asesino (*убийца*). Sin embargo, vemos que lo que de su discurso se deduce es que suele constatar el o los hechos de haber matado (*убил*), forma que dice en 24 ocasiones frente a las 5 de *убийца*, de las que solo 1 es una construcción autorreferencial –por supuesto, indirecta–. Las demás o están referidas a otro o se ocultan en un entrecomillado que pudiera poner en duda la pertenencia del enunciado a Raskolnikov. Este tipo de consideraciones refuerzan las conclusiones extraídas de la contraposición *убил-убийца* analizada en el capítulo IV.

Para seguir incidiendo en las diferencias entre el discurso real de Raskolnikov y aquellos de los que no podemos estar seguros de que le pertenezcan, mostramos en la figura 36 la visualización contrapuesta del discurso de Raskolnikov y del discurso supuestamente suyo que cita entre comillas. Además, servirá esta visualización para mostrar las limitaciones de este método cuando se comparan visualizaciones de corpus muy desiguales, como es el caso.

Lo primero que despierta interés es que, según lo esperado, aparece con frecuencia un marcador de la evidencialidad (*декать*). Podría parecer relevante el hecho de que en el discurso entrecomillado de Raskolnikov aparezca en una proporción muy considerable con respecto al discurso no entrecomillado del personaje la conjunción *или* (*o*), pero



Figura 36. Nubes de palabras para (de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo): Raskolnikov (fw), Raskolnikov (-fw), Raskolnikov discurso entre comillas (fw), Raskolnikov discurso entre comillas (-fw)

el tamaño no muy amplio del corpus del discurso entrecomillado de Raskolnikov nos obligaría a estudiar los casos de forma aislada, no pudiendo concluir que sea realmente un hecho no azaroso. De igual forma ocurre con la risa (xa) de Raskolnikov, que también pareciera mostrar una supuesta tendencia hacia la mayor aparición en el discurso entrecomillado. No obstante, debemos tener en cuenta que la risa se construye

mediante la duplicación de *xa* (*xa-xa*), por lo que este fenómeno puede no considerarse relevante.

Constituye un corpus más amplio el del discurso que el narrador reproduce como si fuese de Raskolnikov. En este corpus se han incluido el estilo indirecto libre, los monólogos internos de Raskolnikov que reproduce el narrador, los comentarios del narrador entre paréntesis acerca de una impresión, sensación o reacción de Raskolnikov, así como aquellos enunciados entrecomillados por el narrador y que refieren a un supuesto pensamiento de Raskolnikov. Tendríamos casos como los siguientes: «*Если о сю пору я так боюсь, что же было бы, если б и действительно как-нибудь случилось до самого дела дойти?..*», «*Не бывать этому браку, пока я жив, и к черту господина Лужина!*», (*все казалось Раскольникову*), etc.

A pesar de que, como se muestra en la figura 36, el narrador intenta conservar el léxico de Raskolnikov (*дело, человек*, entre otros²⁷⁰), muy probablemente para que la existencia de este tipo de discurso (en adelante, discurso impuesto) resultara creíble. Así, poco se puede decir de las nubes con palabras frecuentes. Ahora bien, la conservación del estilo no impide que se introduzcan variaciones en el repertorio léxico de gran importancia. Se observa, por ejemplo, un uso más frecuente en el discurso impuesto de los indeterminados formados con *-нибудь*, lo que deja colegir que en este discurso se muestra a un Raskolnikov menos certero en su enunciación; dato que parece confirmarse con la proporción de ocurrencia de otro posible operador del extrañamiento, *кажется*. Para comprobar este dato y debido a la polifuncionalidad del operador, es necesario comprobar que en la mayor parte de las concordancias realmente tiene el sentido presupuesto. Para ello, se muestran las concordancias en el discurso impuesto a Raskolnikov (en la figura 37, *narrador_comillas_rask1*) extraídas mediante la aplicación AntConc:

²⁷⁰ *Asunto, persona.*

KWIC	File
я новейших наших поколений (как пишет мамаша) и, «кажется, доброго», как замечает сама Дунечка. Это кажется	narrador_comillas_rask1.txt
кажется, доброго», как замечает сама Дунечка. Это кажется всего великолепнее! И эта же Дунечка за это же ка	narrador_comillas_rask1.txt
ся всего великолепнее! И эта же Дунечка за это же кажется замуж идет!.. Великолепно! Великолепно!... А лю	narrador_comillas_rask1.txt
ли бы теперь встретился с ним господин Лужин, он, кажется, убил бы его! «Ты, это правда, это правд	narrador_comillas_rask1.txt
господин Лужин ясен. Главное, «человек деловой и, кажется, добрый»: шутка ли, поклажу взял на себя, большой	narrador_comillas_rask1.txt
олстины ни в каком случае не возбуждают подозрения; кажется так, кажется так!» «Что, неужели уж начин	narrador_comillas_rask1.txt
каком случае не возбуждают подозрения; кажется так, кажется так!» «Что, неужели уж начинается, неужел	narrador_comillas_rask1.txt
ть». «Отчего бы так, или мне, может быть, кажется» «Зачем на Неву? Зачем в воду? Не лучше л	narrador_comillas_rask1.txt
ожно! И зачем, зачем он приходил сюда!» «Кажется, я не в бреду, кажется, это в самом деле	narrador_comillas_rask1.txt
сюда!» «Кажется, я не в бреду, кажется, это в самом деле...» «Господи! скажи ты	narrador_comillas_rask1.txt
ед ли это все со мной продолжается или взаправду? Кажется, взаправду... А, вспомнил: бежать! скорее бежать,	narrador_comillas_rask1.txt
пространства! ...Слаб я очень в эту минуту, но... кажется, вся болезнь прошла. Я и знал, что пройдет, когда	narrador_comillas_rask1.txt
«А ведь точно они боялись меня» «Заочно, кажется, так ведь любил их»] (272:272) (Он задум	narrador_comillas_rask1.txt
с презираю!.. А что, если мне так только кажется? Что, если это мираж, и я во всем ошибаюсь, по не	narrador_comillas_rask1.txt
.. Разумихин тут же сидел, почему ж ему ничего не кажется? Этому невинному болвану никогда ничего не кажетс	narrador_comillas_rask1.txt
ажется? Этому невинному болвану никогда ничего не кажется! Опять ликорадка!.. Подмигнул мне давеча Порфирий	narrador_comillas_rask1.txt
я, О, как я ненавижу теперь старушонку! Кажется бы, другой раз убил, если б очнулась! Бедная Лиза	narrador_comillas_rask1.txt
на и могла вытерпеть до сих пор, что порок уже не кажется ей так отвратительным? Нет, нет, быть того не мож	narrador_comillas_rask1.txt
и через три на седьмую версту, милости просим! Я, кажется, сам там буду, если еще хуже не будет» «Т	narrador_comillas_rask1.txt
дал, отнял вовремя» «ну зачем я вставил кажется? Ну зачем я так беспокоюсь о том, что вс	narrador_comillas_rask1.txt
Ну зачем я так беспокоюсь о том, что вставил это кажется?» «Беда! Беда!.. Опять проговорюсь».	narrador_comillas_rask1.txt
что бы то ни стало, как можно скорей: этот тоже, кажется, ждет, чтоб я сам к нему пришел» «Посмотр	narrador_comillas_rask1.txt
станиваетесь на полдороге! Ну чем мой поступок кажется им так безобразен? - говорил он себе. - Тем, что	narrador_comillas_rask1.txt

Figura 37. Concordancias de *кажется* en el discurso del narrador en la apropiación de la palabra de Raskolnikov

En cuanto a los campos léxicos que se generan en el discurso de Raskolnikov gracias a este discurso impuesto, hay uno que es especialmente relevante: el grito a Dios. En el discurso impuesto la forma exclamativa *боже*, que implica el reconocimiento de la relación de pertenencia *боже мой (Dios mío)*, aparece con una proporción considerable, mientras que en el discurso de Raskolnikov propiamente dicho no aparece esa forma. Esto evidencia un fenómeno coherente con la función del texto en su enfrentamiento con el discurso de Raskolnikov: no es el personaje en su decir quien posibilita la futura renovación que anticipa el Epílogo, sino el texto como red interconectada de sentido la que marca y condiciona la configuración discursiva del personaje. Este hecho se podría sumar a las escenas de contacto con el Evangelio de Sonia, en las que otra persona lee o en las que él, después del extraño además analizado en el capítulo IV, decide no abrirlo. Raskolnikov no reconoce explícitamente en ningún momento a Dios como suyo, y esa es la gran victoria del potencial retórico del texto: consigue mantener a Raskolnikov en su coherencia discursiva hasta el mismo final de la obra, a la vez que despierta en el lector la idea de que el personaje parece apegarse al Dios que habrá de devolverle la vida. Existen únicamente cuatro excepciones, en las que Raskolnikov en su discurso (en la figura 38, rask1) parece llamar a Dios, mediante la

Sin embargo, el análisis de estas últimas nubes debe apoyarse en la observación de las frecuencias de aparición en cada uno de los discursos, puesto que aquí no se explicita si una unidad léxica tiene fuerte presencia en la nube porque aparece muchas veces en un mismo discurso y una sola vez en el otro o si, en cambio, sus ocurrencias están equitativamente distribuidas por ambos discursos. La mejor solución para este problema sería trabajar directamente con los datos que exporta nuestro programa Dicourllider a la hora de colisionar textos, según lo explicado en el apartado V.2.

Existe otra posibilidad de visualización que no requiere, al menos no de forma tan determinante, el tratamiento de los metadatos obtenidos tras la colisión de los discursos. Nos referimos a las nubes de exclusividad léxica. En ellas, como ya se ha detallado, se expresa el repertorio léxico que cierto discurso usa de forma exclusiva, es decir, las unidades léxicas que están en ese discurso, pero no están en el otro contra el que se le hace colisionar. En la siguiente figura se muestran las unidades léxicas exclusivas para el discurso impuesto de Raskolnikov; esto es, aquellas unidades léxicas que están contenidas en el discurso impuesto, pero que no aparecen en el discurso normal del personaje:



Figura 42. Nube de palabras exclusivas del narrador en su apropiación de la palabra de Raskolnikov (discurso impuesto) frente al discurso de Raskolnikov

Observamos un acontecimiento en su discurso de gran importancia: la relativamente baja frecuencia del *yo* (я). En comparación con otros personajes, podemos afirmar que Sonia intenta eludir la referencia a la primera persona de singular, lo que probablemente se deba a su clara oposición al egoísmo, rasgo este característico de Raskolnikov y contra el que ella sirve de refutación.

Si filtramos la nube anterior para eliminar las palabras frecuentes, los resultados son mucho más elocuentes:



Figura 45. Nube de palabras del discurso de Sonia (-fw)

El claro predominio de referencias a Dios era predecible. Conviene, no obstante, destacar que las escenas en que se involucra o es involucrado un personaje son también partes constitutivas y constructoras del discurso. Es por eso que no entramos a diferenciar si la presencia de ese tipo de léxico deriva directamente de la escena en que Sonia realiza la lectura de la Resurrección de Lázaro o si es empleada en otras situaciones conversacionales. Consideramos que, en cualquiera de los dos casos, es una asignación que se le hace de forma consciente, quizá más consciente e intencionada aún en los casos de concesión del protagonismo enunciativo en escenas que condicionen su

disponibilidad léxica, como la Resurrección de Lázaro o la confesión de Raskolnikov. Esta tendencia semántica en el discurso de Sonia se verifica al visualizar las palabras que esta parece decir en una suerte de discurso reproducido (Maldonado, 1991: 20), es decir, todos aquellos enunciados que, dentro del discurso de Sonia, aparecen entrecomillados o con alguna clara referencia que indiquen que pertenecen a otra persona, pero que ella decide reproducirlos (por ejemplo: «*подари мне, говорит, их, Соня, пожалуйста*»):



Figura 46. Nube de palabras del discurso entrecomillado de Sonia (fw)

En cualquier caso, la visualización que nos parece más elocuente en la contraposición discursiva de Sonia y Raskolnikov es la que muestra las palabras que no comparten y las palabras exclusivas de Raskólnikov con respecto al discurso de Sonia (figuras 47 y 48). Tras su observación que queda claro que Sonia no dice la ambigüedad (es muy significativa la ausencia en su discurso de *casi*), tampoco usa formas de verosimilitud del tipo *quizás*, *seguramente*, *por supuesto*, etc. En general, muestra una tendencia discursiva hacia la no necesidad de desambiguar su mensaje: es como si luchara por no hacer uso de eventos creadores de diferentes dominios mentales. Probablemente esta sea la causa por la que no construye fórmulas de refortalecimiento (*именно*, *лучше сказать*, entre otros) ni *situaciones-como-si* introducidas por *как бы*. Además, se

que la ausencia de esta forma en el retrato discursivo de Sonia contrasta con el de otros personajes como Svidrigailov, Porfiri o Marmeladov, que sí hacen uso de ella²⁷¹.

Este último tabú léxico no es más que uno de los muchos que se pueden observar en la contraposición de los discursos de Sonia y Raskolnikov, una relación discursiva altamente productiva y muy poco estudiada, debido, en gran medida, a que no son categorías abordables mediante una observación que no se apoye en técnicas de visualización de datos.

V.5. Visualización de fenómenos del extrañamiento (*вдруг, как бы, как будто*)

En el presente apartado nos proponemos representar de forma gráfica la trascendencia de las *situaciones-como-si*, de su relación con los grados de la ficción y de su coocurrencia con situaciones de *repentinidad*. Para ello haremos uso de varias de las herramientas diseñadas para llevar a cabo esta investigación.

En primer lugar, puesto que ya se ha mostrado la evolución de los operadores del extrañamiento en la obra completa de Dostoievski, vamos a centrarnos en la novela *Crimen y castigo*. Las gráficas resultantes de la distribución de *как бы* y *как будто* a lo largo de la novela, realizadas con AntConc, son las siguientes:

HIT FILE: 6 FILE: pn1.txt



Figura 49. Distribución de las ocurrencias de *как бы* en *Crimen y castigo*

²⁷¹ Nótese que las técnicas aquí empleadas para la colisión de discursos permiten identificar unidades léxicas que concentran su expresión en el retrato discursivo de un personaje. Tal sería el caso de la conjunción causal arcaica *убо* en el discurso de Marmeladov (26 de 39 ocurrencias en todo el texto).



Figura 50. Distribución de las ocurrencias de *как будно* en *Crimen y castigo*

Ahora mostraremos conjuntamente la distribución de ambos operadores en *Crimen y castigo* mediante TextPlotting, una herramienta que hemos creado para implementar este tipo de gráficas:

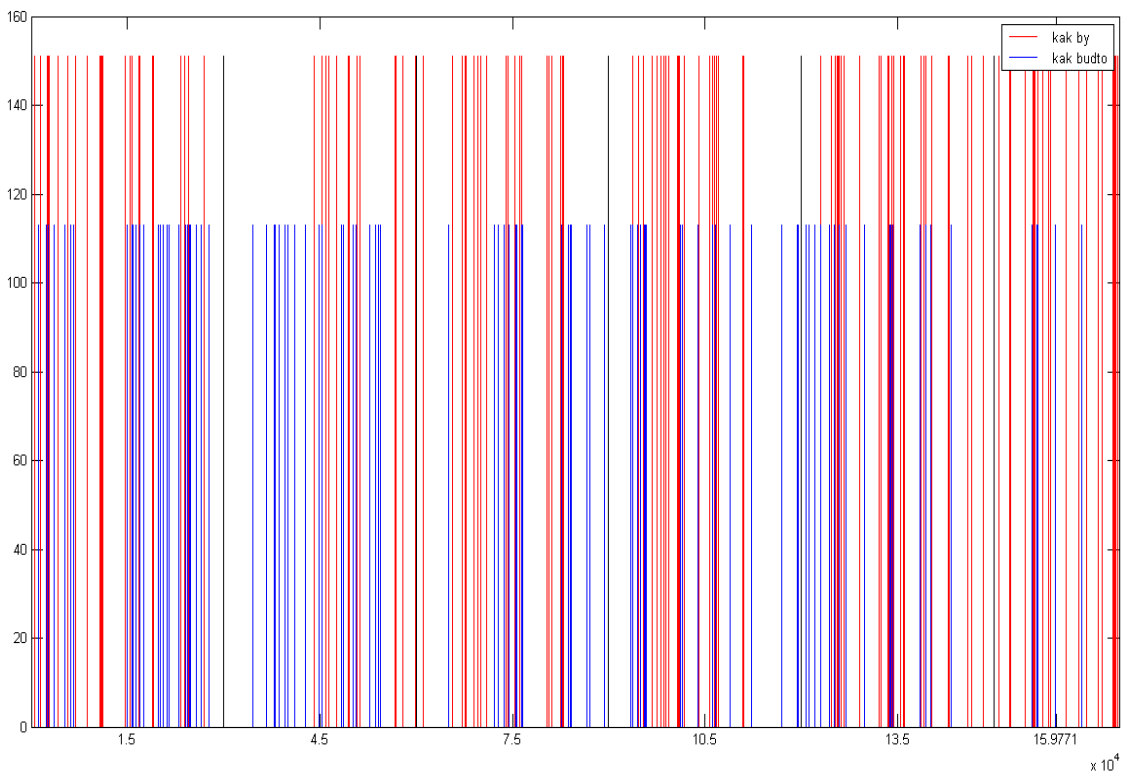


Figura 51. Distribución comparada de *как бы* y *как будно* en *Crimen y castigo* (TextPlotting)

La figura muestra tanto la situación y el comportamiento de ambos operadores a lo largo del texto (indicado por el número de palabras en el eje x), como el número de ocurrencias total en toda la obra (eje y). A pesar de la distribución aparentemente uniforme de ambos operadores, este tipo de gráficos demuestra que la *existencia-en-el-texto* de *situaciones-como-si* es especialmente frecuente y que el comportamiento comparado de *как бы* y *как будно* sigue prácticamente las mismas pautas que en la obra completa de Dostoievski: a medida que avanza el texto se va fortaleciendo la

presencia de *как бы*. En las zonas donde se muestra mayor concentración de uno de los operadores, casi siempre se produce una intensificación del otro. Esto es debido a que las *situaciones-como-si*, como el resto de operadores de extrañamiento, se encuentran en estrecha relación tensional por las fuerzas que generan las deformaciones del tejido textual. Al igual que es comprensible el predominio de *как бы* en el último cuarto de la obra, debido al incremento de las dificultades de la discursivización del universo que se quiere decir, sería muy relevante remitirse al texto y comprobar qué sucede en las zonas de luz, es decir, en los segmentos de texto en que no aparecen estos operadores. De igual forma, este tipo de visualización nos permite localizar en la obra los momentos en que un operador predomina sobre el otro. Este último caso, muy probablemente, tendrá que ver con el nivel de ficción del segmento textual en cuestión, así como con el juego de enunciadores que tenga lugar.

Tomando como base la figura anterior, vamos a representar, también con TextPlotting, la correlación entre estos operadores del extrañamiento y el introductor de situaciones de repentinidad *вдруг*:

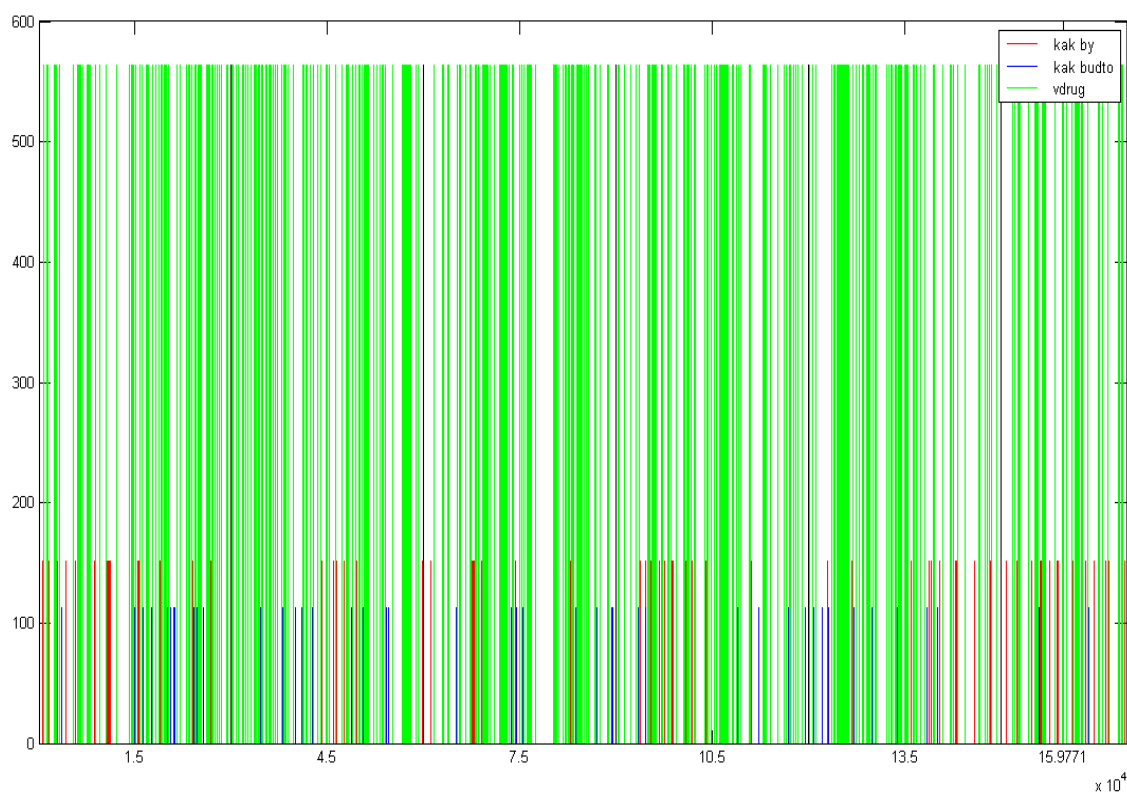


Figura 52. Distribución comparada de *как бы*, *как будто* y *вдруг* en *Crimen y castigo*. Elaborada con TextPlotting. En eje x: número de palabras por orden de lectura ($\times 10^4$); en eje y: frecuencia de ocurrencia

Llama la atención, aunque ya se incidió sobre este fenómeno, la altísima frecuencia con que aparece este tipo de situaciones de *repentinidad*. Asimismo, nos parece muy relevante, en lo que concierne a la correlación de las *situaciones-como-si* y la *repentinidad*, que son muy pocas las zonas del texto en que aparecen los operadores del extrañamiento si en ellas se produce un blanco de *repentinidad*; esto es, se dan muy pocos casos en que ambas no coincidan en el texto. Sería una tarea muy reveladora demostrar esta hipótesis sobre el texto, es decir, comprobar qué está pasando allí donde ni los operadores del extrañamiento ni la *repentinidad* llegan.

Por otra parte, conviene comprobar aquello que afirmamos de que los operadores del extrañamiento *как бы* y *как будто* son propios de la narración (sobre todo el primero), precisamente porque tienen como función primordial la de construir dominios mentales para controlar el flujo de información y los algoritmos de interpretación y desambiguación que el lector pondrá en marcha durante la lectura. Si usamos AntConc para comparar las ocurrencias de *как бы* en algunos de los personajes, en el narrador y en toda la obra, obtenemos los siguientes resultados:

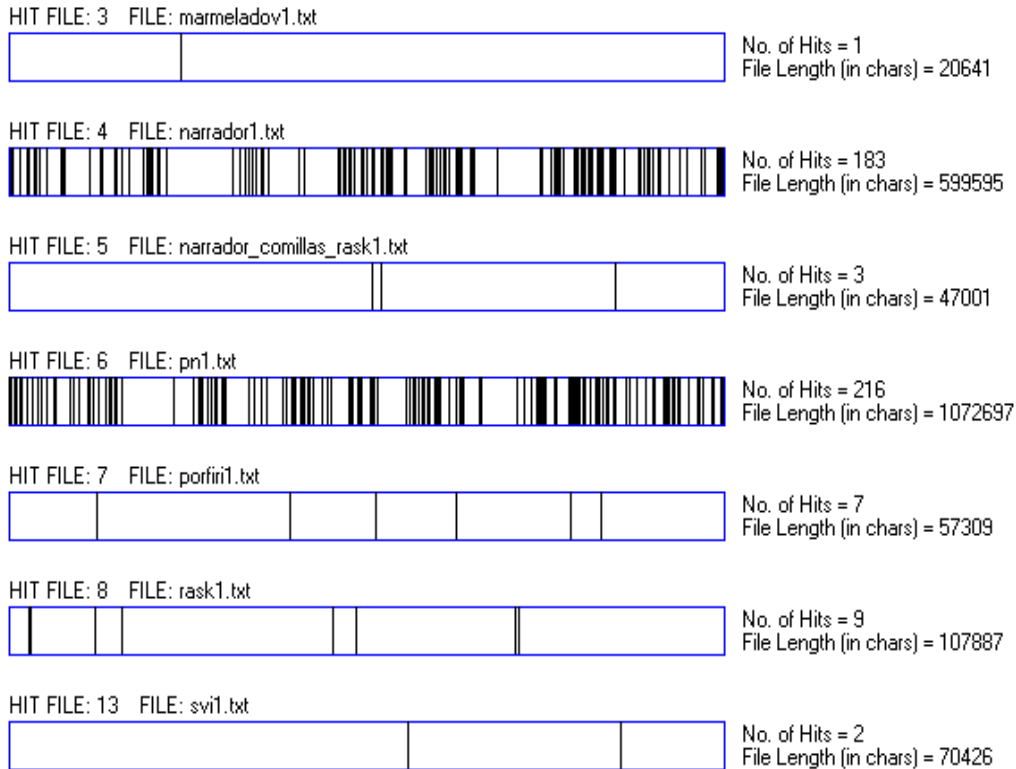


Figura 53. Comparación de ocurrencias de *как бы* en varios discursos de *Crimen y castigo*

Recordemos, ante todo, que Sonia no construye ninguna *situación-como-si* con *как бы*. La situación con *как бы* es bastante similar:

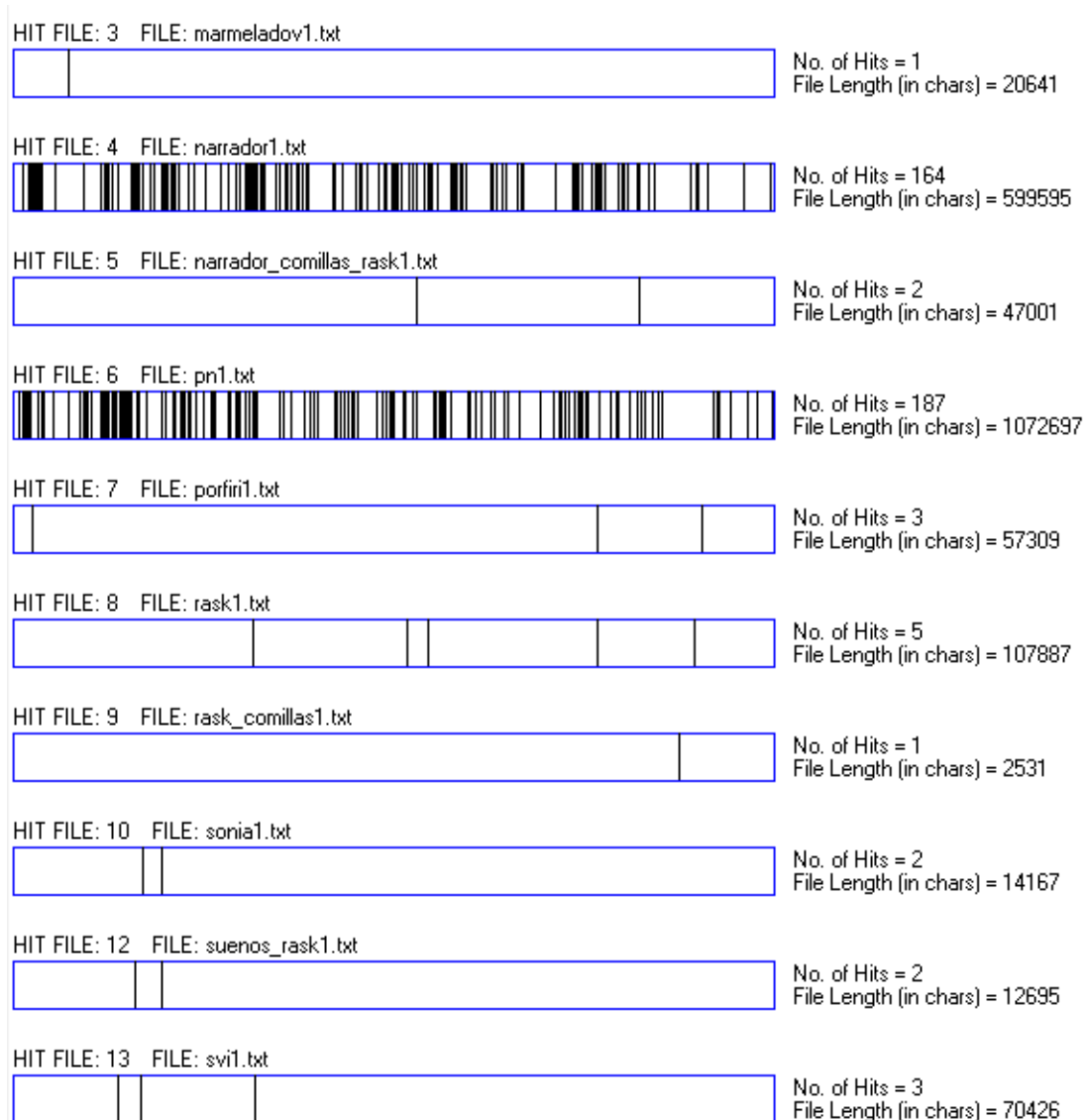


Figura 54. Comparación de ocurrencias de *как бы* en varios discursos de *Crimen y castigo*

A la luz de los resultados obtenidos, parece evidente que nuestra hipótesis era correcta. Es más, la casi exclusividad de estos operadores del extrañamiento al discurso del narrador se repite con las situaciones de repentinidad:

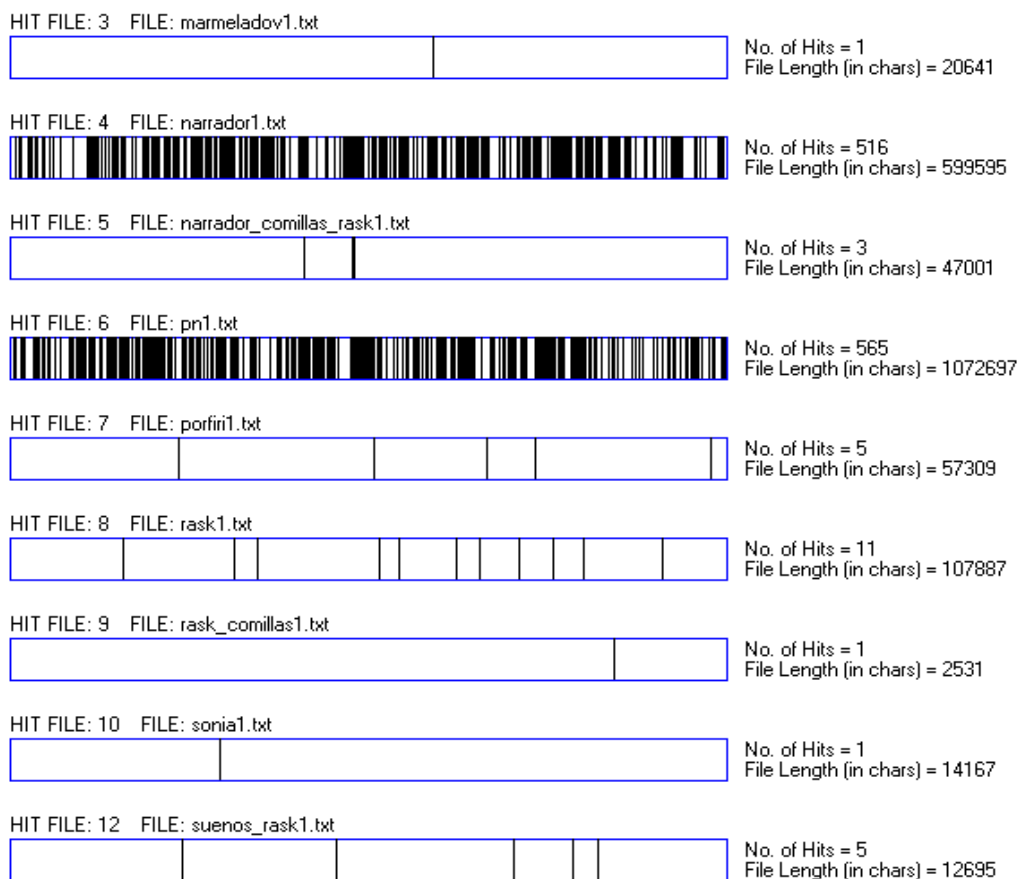


Figura 55. Comparación de ocurrencias de *вдруг* en varios discursos de Crimen y castigo

Una vez que hemos comprobado la relación entre las *situaciones-como-si* y la *repentinidad*, creemos que sería interesante, aunque sean escasas, analizar las colocaciones e interconexiones de estos constructores de la deformación del texto. Para tal fin se ha empleado WordSky-net; esto es, la aplicación web que hemos diseñado para el tratamiento visual de las interconexiones entre las unidades léxicas de textos. A continuación se puede comprobar que el uso que Sonia hace de este tipo de operadores y situaciones no sigue los patrones comunes al resto de eventos del texto:

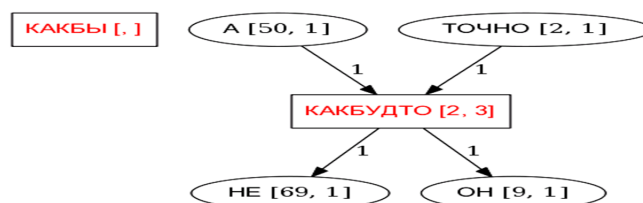


Figura 56. Interrelaciones de *как бы* y *как будто* en el discurso de Sonia (WordSky)²⁷²

²⁷² Los valores dados entre corchetes corresponden a los siguientes datos: [frecuencia de ocurrencia total en el texto, número de caminos distintos que enlaza].

Al no existir situaciones con *как бы*, no pueden compartir elementos que funcionarían de conectores. Se obtiene una visualización similar incluso cuando se añade *вдруг* a la red:

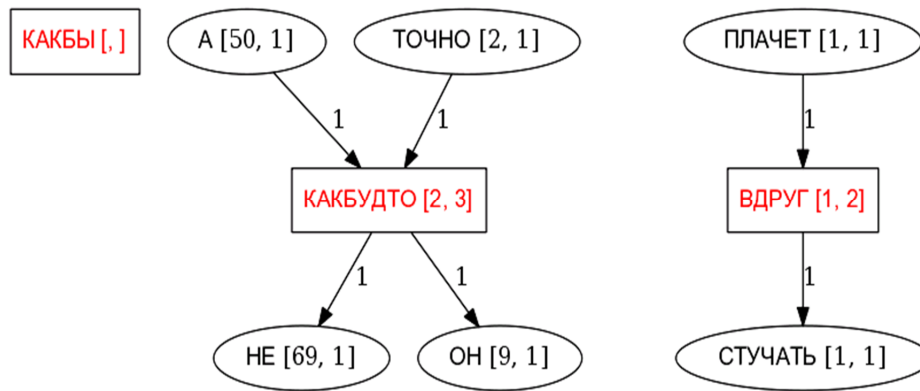


Figura 57. Interrelaciones de *как бы*, *как будто* y *вдруг* en el discurso de Sonia (WordSky)

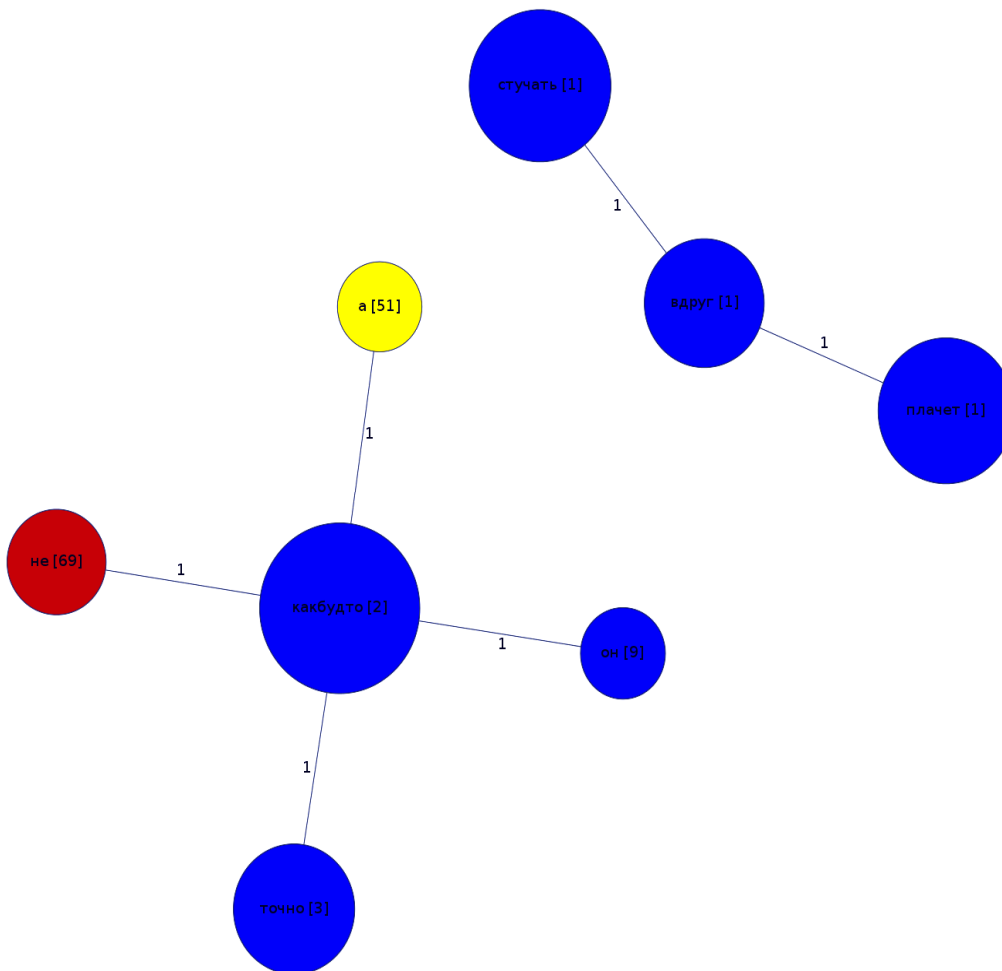


Figura 58. Interrelaciones de *как бы*, *как будто* y *вдруг* en el discurso de Sonia (WordSky-ру)

Probamos a darle una distancia de 5 unidades para que la aplicación no solo muestre los elementos inmediatamente contiguos, sino también aquellos que estén a una distancia de la palabra clave de cinco unidades:

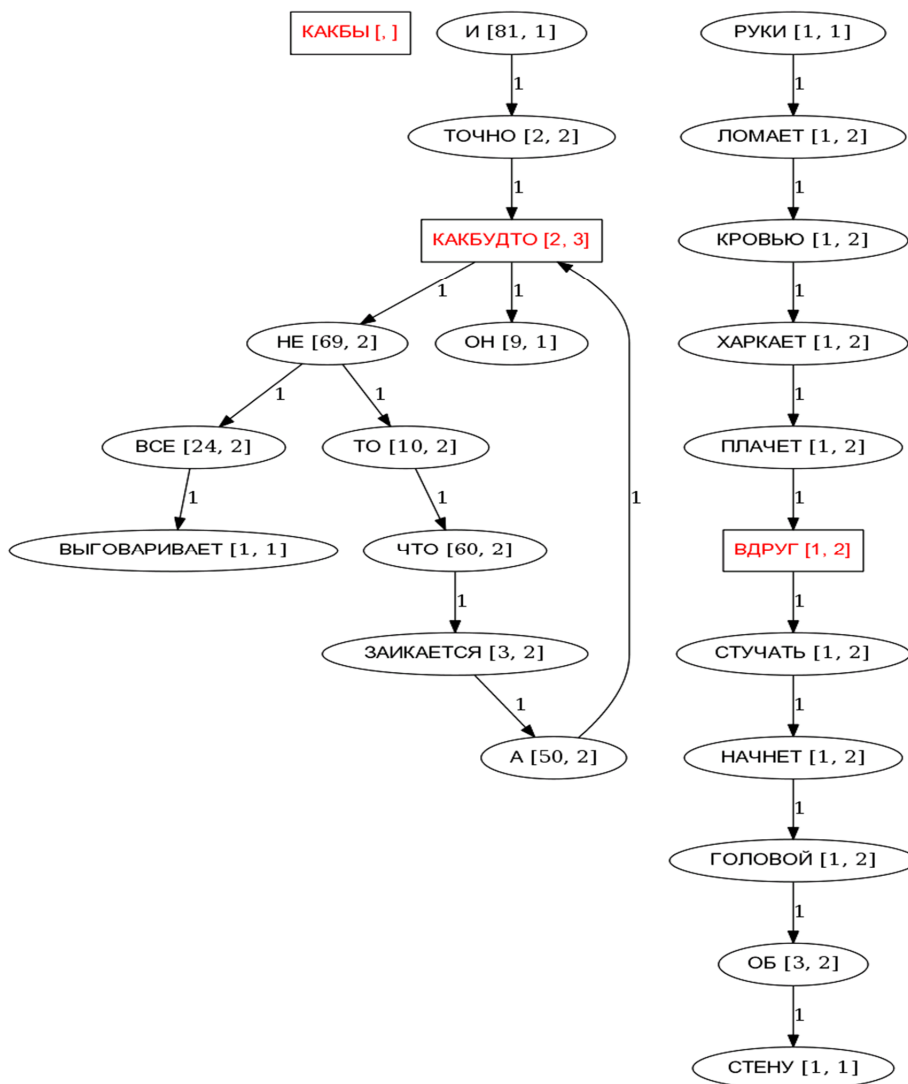


Figura 59. Interrelaciones de *как бы*, *как будто* и *вдруг* en el discurso de Sonia (WordSky) con un factor de +5 en la distancia de conexiones

En el discurso de Raskolnikov, en parte gracias a que la frecuencia de aparición es mayor que en el caso de Sonia, sí se muestra un elemento conector entre los dos operadores del extrañamiento:

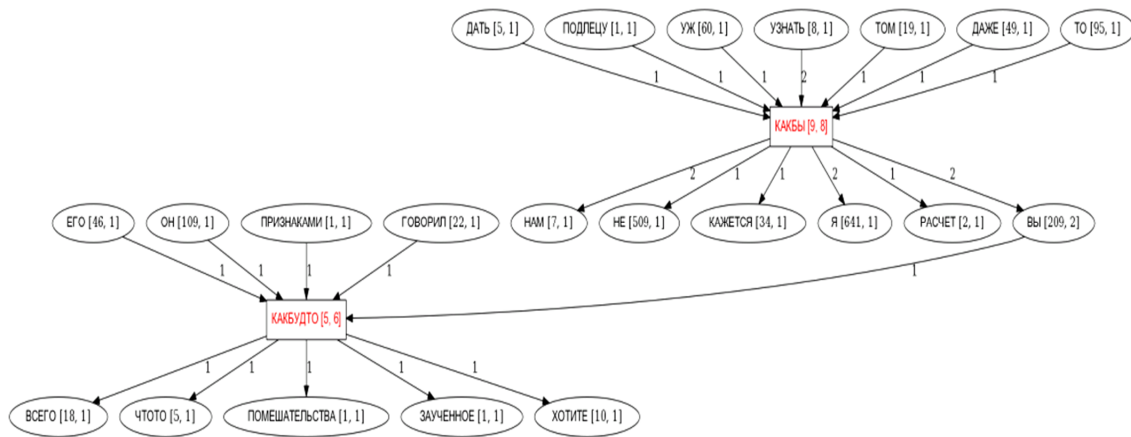


Figura 60. Interrelaciones de *как бы* y *как будто* y *вдруг* en el discurso de Raskolnikov (WordSky)

Si añadimos el nodo *вдруг*, el grafo resultante difícilmente puede ser mostrado de forma nítida, aunque sí se puede entrever las direcciones de los arcos y la existencia de un solo nodo compartido (*usted, vosotros*) por los tres operadores:

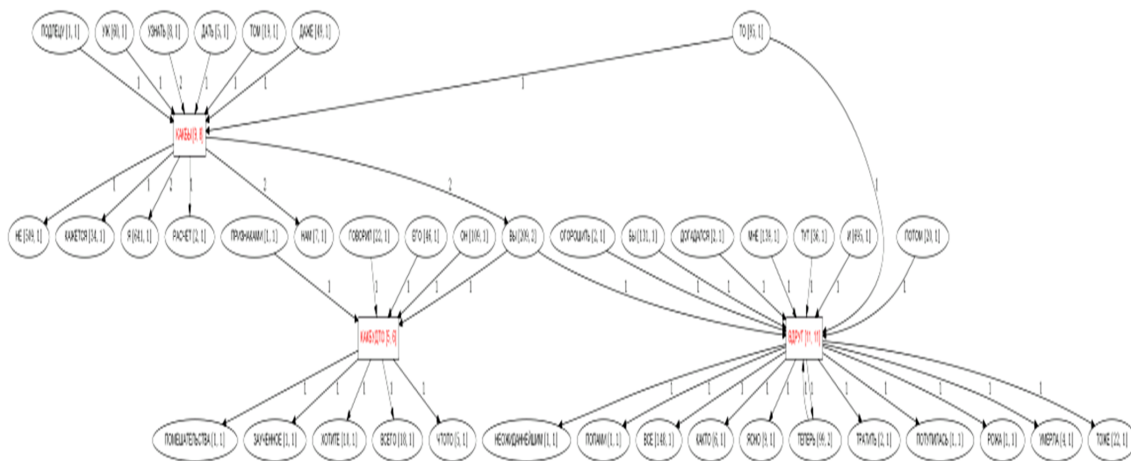


Figura 61. Interrelaciones de *как бы*, *как будто* y *вдруг* en el discurso de Raskolnikov (WordSky)

Mostramos a continuación la misma visualización, realizada con WordSky-py, con que se resalta la frecuencia de todas las palabras que componen la red mediante una distribución de colores (en este caso, escalado lineal) acorde con las ocurrencias totales de cada uno de los nodos para el texto dado (valor dado entre corchetes):

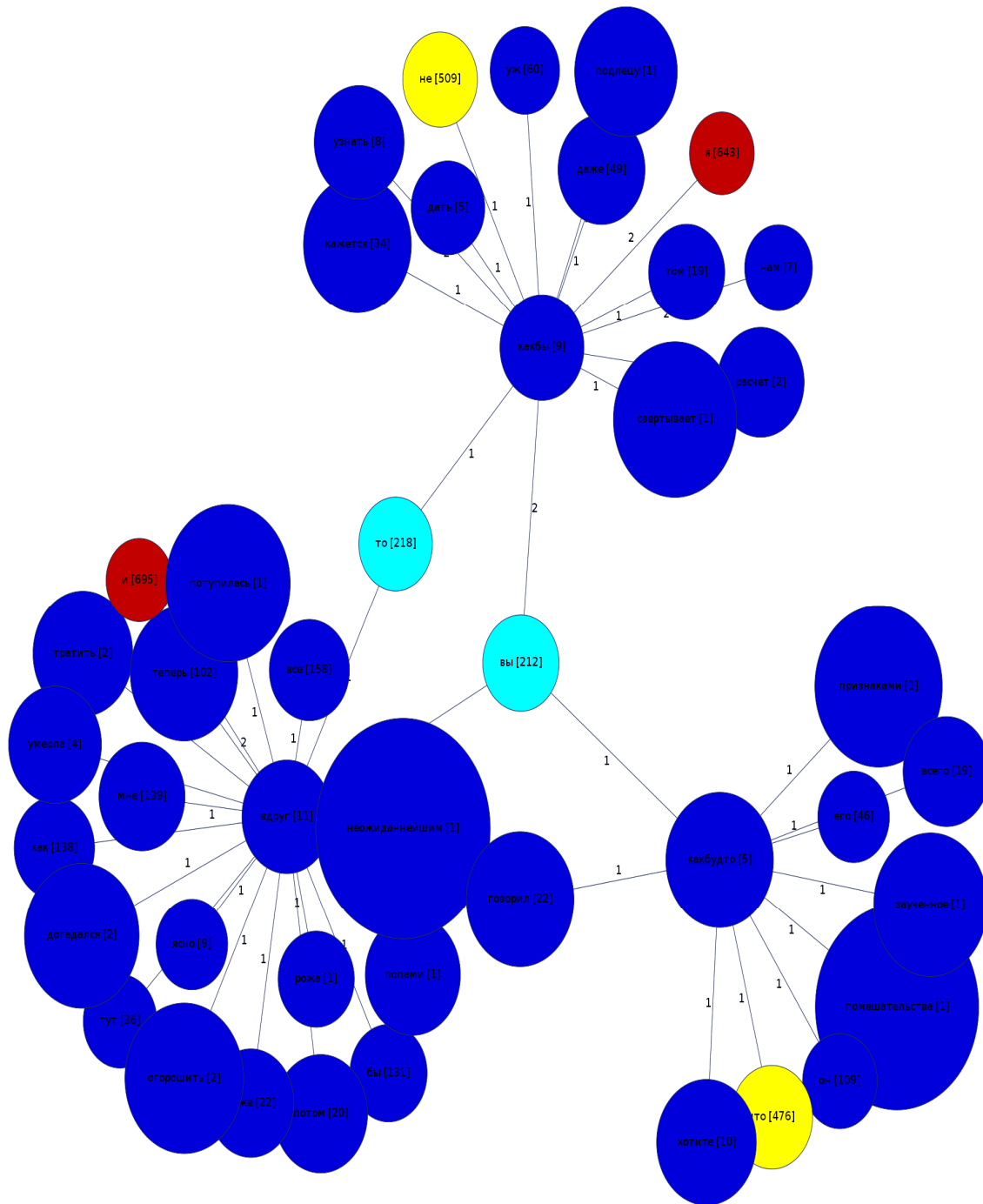


Figura 62. Interrelaciones de *как бы*, *как будто* и *вдруг* en el discurso de Raskolnikov (WordSky-py)²⁷³.

²⁷³ La presencia de alguna conexión más con respecto a la figura 59 se debe a que en WordSky deshabilitamos la opción de no conectar palabras separadas por signos de puntuación. De esta manera, el enunciado “будто папироску свертывает... как бы нам ему не дать?” del texto original genera con WordSky-py un arco entre el nodo ‘как бы’ y el nodo ‘свертывает’, mientras que WordSky rechazaba esa conexión, porque se ejecutó la orden de no considerar enlazadas dos palabras que figuren separadas por puntos suspensivos.

La red de interrelaciones léxicas se complica considerablemente si se le concede una distancia de 5 unidades para la búsqueda de conexiones, como queda claro en la figuras 59 y 60. Claro está, en ninguno de los dos casos las redes de interconexiones se aproximan al nivel de cohesión mostrado por los tres operadores en sus coocurrencias en el discurso del narrador. Reproducimos dos fragmentos, ante la imposibilidad de reducir el tamaño del grafo para que la visualización, al menos, diera una ligera idea de las conexiones. Las capturas de pantalla dan fe del enorme tamaño de las redes resultantes y de la complejidad de las mismas:

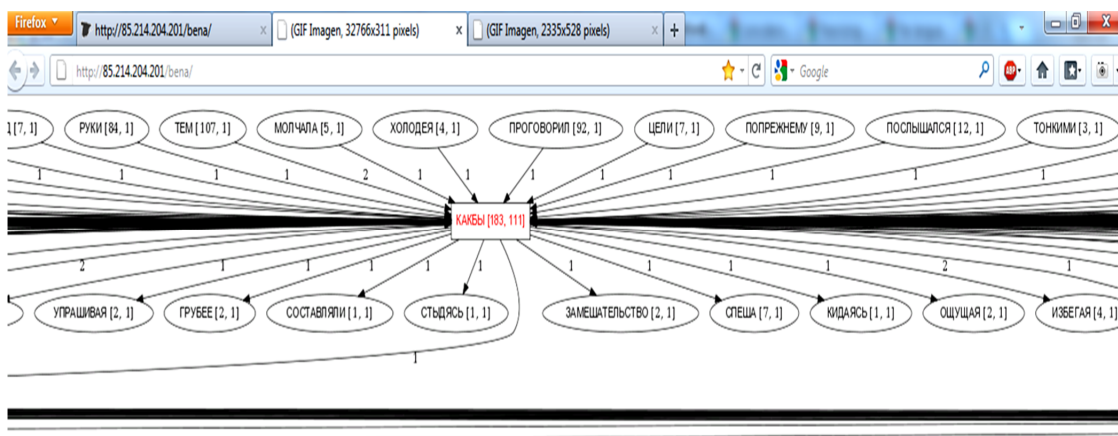


Figura 63. Conexiones de как бы en el discurso de Raskolnikov con distancia de conexión de +5 (WordSky)

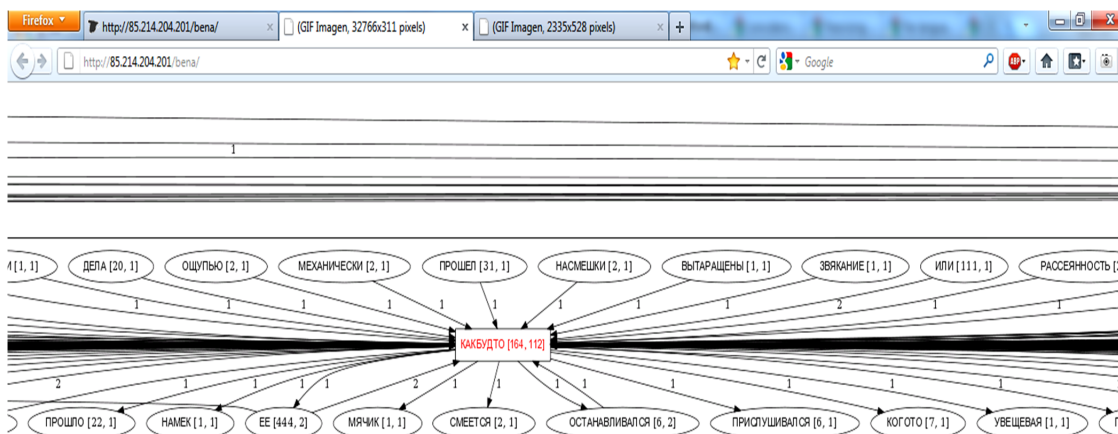


Figura 64. Conexiones de как будто en el discurso de Raskolnikov con distancia de conexión de +5 (WordSky)

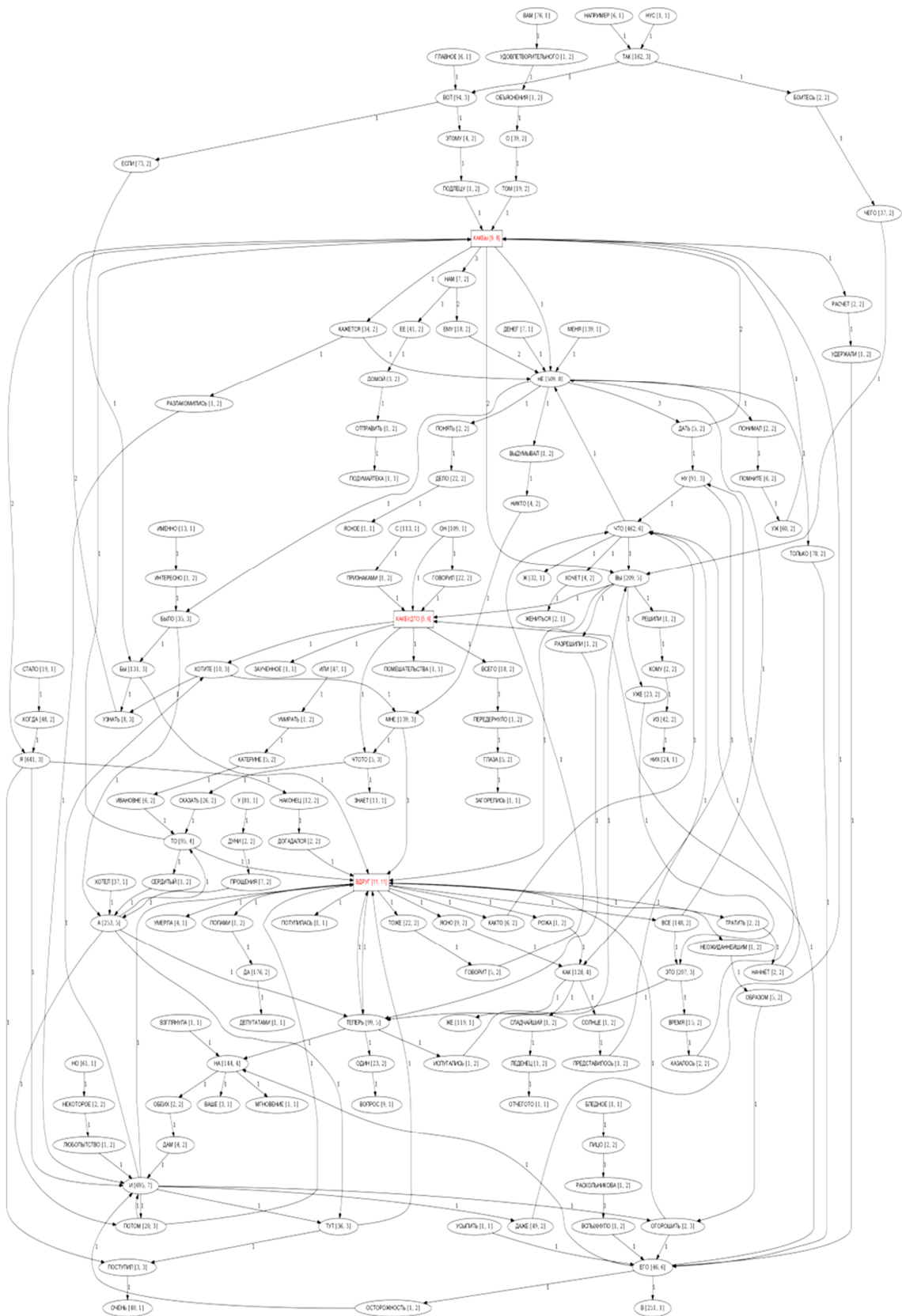


Figura 65. Grafo de conexiones entre как бы, как будто и вдруг en el discurso de Raskólnikov (con un factor de +5 en la distancia de conexiones)

Conviene destacar que en las visualizaciones realizadas hasta ahora nos hemos limitado al discurso de los personajes por considerar que podían ilustrar muchas de las conclusiones extraídas a lo largo de nuestra investigación. Por supuesto, la aplicación de la visualización de la información permite adentrarse en otros ámbitos de la novela. Son claras las posibilidades que podría suponer la organización visual de las relaciones léxicas en las escenas más relevantes de la obra. Por ejemplo, de la misma forma que hemos procedido para contraponer discursos se podrían analizar, contraponer o superponer escenas completas y, así, comprobar el comportamiento de, entre otras muchas categorías de estudio, los operadores de extrañamiento en ellas:

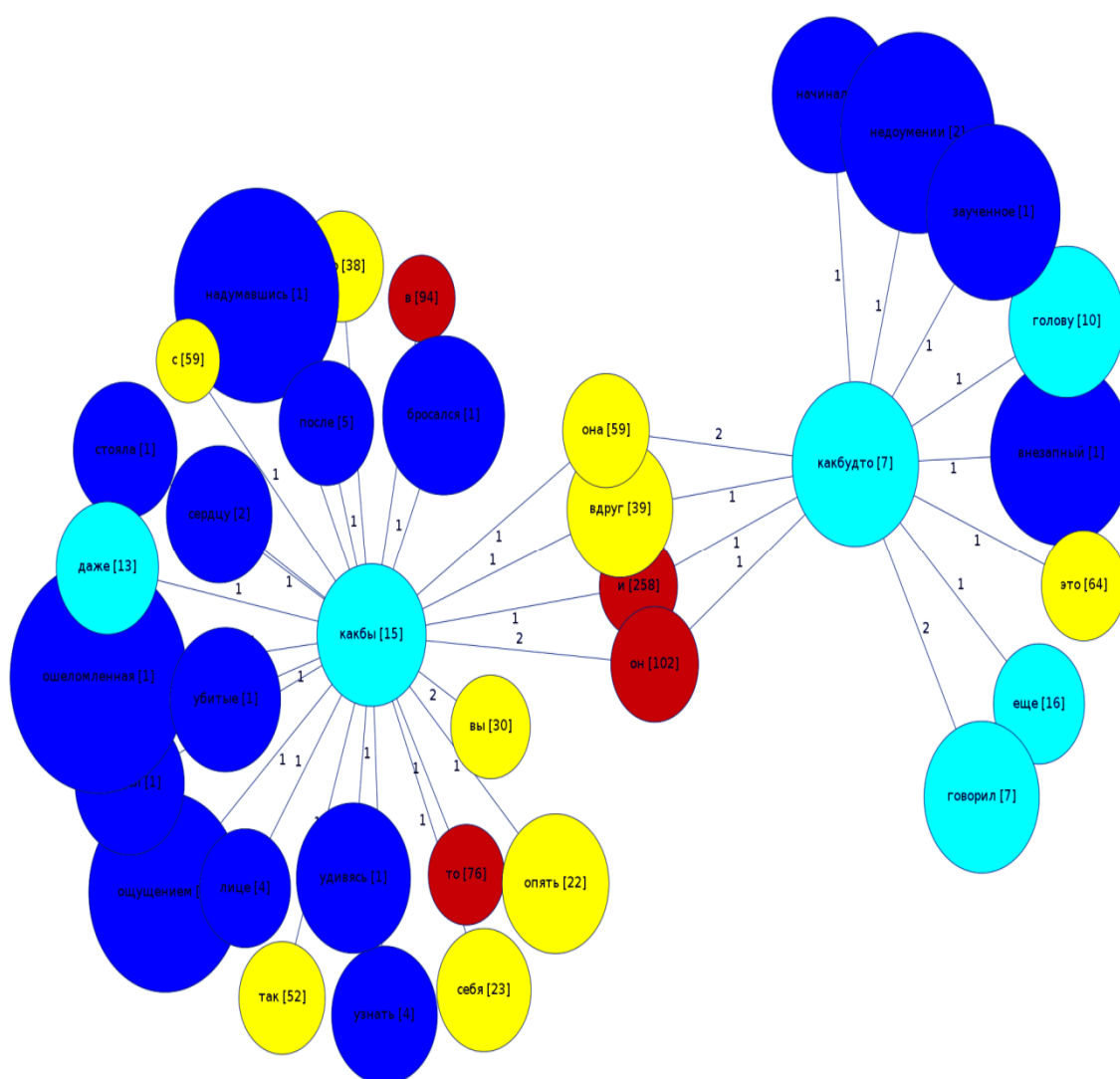


Figura 66. Grafo de conexiones entre *как бы* y *как будто* en la escena de la confesión de Raskolnikov ante Sonia

El enorme potencial de las visualizaciones debe, claro está, supeditarse a una metodología específica para el tratamiento e interpretación de los datos que de ellas se extraen, sobre todo cuando las redes alcanzan una complejidad similar a la de la figura 63. En muchas ocasiones se hace necesario el empleo de otro tipo de herramientas y aplicaciones informáticas que permitan manejar imágenes de tal tamaño. De nuevo comprobamos que no estamos ante una metodología como tal, sino ante un repertorio de instrumentos que deben usarse de forma coordinada. Esta dependencia constante de la funcionalidad y eficiencia de las visualizaciones con respecto a las particularidades del objeto de estudio es en sí un gran valor: además de las capacidades que hemos destacado de esta forma de ver los textos –es decir, como verificación de hipótesis o como punto de origen para la definición y localización de nuevos objetos de estudio–, es necesario destacar que su facilidad de comprensión desde un enfoque basado en la observación permite con relativa rapidez identificar aquellas características que se podrían implementar de las aplicaciones desarrolladas. Así ocurrió en nuestra investigación, durante la cual reelaboramos constantemente las órdenes de las distintas aplicaciones desarrolladas para que se adecuaran lo máximo posible al objeto de estudio.

El uso de algunas técnicas de visualización en el análisis del discurso en los textos de Dostoievski ha confirmado nuestra hipótesis de que se trata de herramientas de gran aplicabilidad e idoneidad para comprobar o formular hipótesis. Es por esta razón que su aún escasa presencia en los estudios del discurso no puede menos que considerarse una carencia, sobre todo en aquellos casos en que el análisis del discurso debe emprenderse desde un enfoque relacional que permita la interpretación del sentido global del texto, como ocurre en los textos de Dostoievski.

VI

CONCLUSIONES Y APORTACIONES

VI.1. Conclusiones generales

Conforme a los objetivos fijados y siguiendo las pautas marcadas para su consecución, describimos en lo que sigue las conclusiones extraídas y los resultados obtenidos más relevantes:

- 1) El hecho de partir de una concepción del discurso como un sistema de elementos entrelazados, ha facilitado el estudio del comportamiento en la estructura profunda del texto dostoiévskiano. Desde esta perspectiva, se ha conseguido localizar y describir el funcionamiento de algunos de los elementos, cuya *existencia-en-el-texto* produce mayor deformación y que, por tanto, inciden de manera decisiva en la recepción del mensaje. Entre ellos, se han analizado las formas de decir y de *fictivizar* la palabra características en Dostoiévski. En este sentido, se ha demostrado que los mecanismos empleados por el autor de manera recurrente para discursivizar las ideas que quiere presentar remiten a la distribución de la información y a la dotación de potencial retórico a cada uno de los eventos textuales que conforman la red de sentido.
- 2) La relevancia de la transposición como ejercicio lingüístico-cognitivo tanto en lo que atañe a la ficcionalización del universo modelo como a la recepción por parte de un lector es incuestionable. Para ello se ha estudiado la silueta del lector que imprime Dostoiévski en sus textos con el fin de que cualquier lector se aproxime al

máximo a la imagen y discurso del lector esperado que tiene en su mente en el momento de (co)creación de la obra. Para afrontar esta tarea se ha priorizado el análisis de la construcción del *lector-en-el-texto*, debido a que en esas estrategias de construcción se puede fácilmente vislumbrar cómo y en qué medida el autor expresa su voz, a pesar de la aparente equiponderancia de carga argumentativa y fuerza retórica de las voces del texto. Desde esta perspectiva se ha incidido en la necesidad de concebir las tesis polifónicas sobre la obra de Dostoievski como paradigmas interpretativos que, como tales, reconocen sus propios límites.

- 3) La deformación del tejido textual como modelo compositivo prevalente en la obra de Dostoievski justifica la impresión de extrañeza que suelen despertar sus textos en la mente del lector. Estas deformaciones vienen producidas por la aparición, ocurrencia, interacción o coocurrencia de ciertos elementos constructores de dominios mentales, y tienen por fin la promoción de ciertas formas plausibles y preferidas de interpretación. Del extrañamiento en la mente del lector deriva una tendencia interpretativa hacia el mensaje pretendido, cuya pervivencia está en relación directa con la eficiencia de los mecanismos empleados para generar las tensiones suficientes y necesarias para estirar el texto sin que se produzca una ruptura de un tejido perfectamente cohesionado.

- 4) La diferenciación entre las dos entidades de mayor rango en la obra de Dostoievski, la palabra y la idea, no tiene razón de ser. Al igual que el resto de elementos que conforman y se configuran en y por el macrosistema de la obra de Dostoievski, se encuentran entrelazados. Razón esta por la que su desambiguación es especialmente compleja. El estudio del personaje es, efectivamente, una de las posibilidades más certeras para la simplificación de estos procedimientos de reconocimiento de las *ideas-en-su-expresión*, así como para su correcta localización dentro de la escala del potencial retórico, pero hay que tener muy presente que el personaje debe ser definido como un conector pragmático y discursivo, como un evento del texto que transmite una potencialidad del lenguaje, de la conducta y del significado. Es por eso que el personaje dostoievskiano puede ser definido como una suerte de enunciación autorreferencial y reflexiva en relación anafórica con el repertorio ideológico, sociocultural, discursivo y comportamental al que se adscribe, y

catafórica con respecto a la proyección del texto hacia fuera de sí, esto es, con respecto a la advertencia que se lanza con el texto. Esa conceptualización de personaje, se ha demostrado, conlleva la imagen de un personaje que basa su *existencia-en-el-texto* en una lucha continua por encontrarse, es decir, por acertar con la formulación del enunciado correcto para la idea por y en la que vive.

- 5) En la obra de Dostoievski no son los personajes los que afirman o refutan la visión del mundo del autor, sino que esta emerge de la insoslayable interacción entre los eventos del texto. Estas interacciones discursivas plasman unos flujos de información que guían al lector en la lectura. De igual forma que ocurre con el resto de eventos del texto, el personaje debe ser visto en sus interconexiones. En cuanto cúmulo de enunciados que no pretenden ser reales, sino apropiados dentro de la gradación de la credibilidad de la ficción, el discurso del personaje dostoievskiano se halla en un continuo decir: el personaje no es sino su propio discurso en interrelación. Diciendo de sí dirá del mundo, y viceversa.
- 6) Abordar la relación personaje-enunciado desde una perspectiva del análisis cualitativo del discurso requiere del estudio de la red de personajes; esto es, de la relación global de la obra con su texto. El personaje dostoievskiano representa, dice y se construye sobre una idea potencialmente posible, cuya puesta a prueba es la interacción con el texto. Así, en su decir el personaje muestra la doble funcionalidad con que es perfilado: la de reflexionar y valorar su existencia (causa de su existencia) y la de predecir y advertir sobre el futuro por-venir (sentido de su existencia). En esta necesidad de ligar estrechamente el personaje con el pasado, antecedentes y repertorio, a la vez que se traza su proyección en cuanto fenómeno coherente y apropiado en los espacios mentales emergentes en la mente del lector, hemos localizado el principal patrón en la configuración discursivo-comportamental de los personajes: los problemas derivados de la propiocepción. De ahí que la misión por antonomasia del personaje en los textos de Dostoievski sea la del autoconocimiento, la de contemplar su propio espectáculo en una suerte de tragedia o triunfo de la palabra propia en la ajena.

- 7) La verdadera importancia no viene dada por la existencia de cierto tipo de personaje, sino de las consecuencias que acarree su discurso en la dinámica de la obra. Esta consideración nos ha llevado a observar el comportamiento del texto en la representación de los diferentes discursos de los personajes. Parece claro que Dostoievski jugaba con el grado de presentación de consciencia y con la distancia enunciador-lector, cuyas fluctuaciones surgen gracias a un algoritmo muy elaborado de dotación no hegemónica, a pesar de la apariencia, de fuerza retórica a los diferentes pactos de ficción. No en vano, el hacer del personaje oscila entre la invocación y la evocación, en una especie de situación de lectura ficcionalizada, que se textualiza con frecuencia en las figuras del personaje-lector, personaje-escritor o personaje-narrador. Probablemente, el perfeccionamiento con que Dostoievski sabía delinear el *rastro futuro* del *lector-en-el-texto* le permitía, por una parte, polarizar los enunciados de forma casi imperceptible en previsión de una posible desviación en la lectura –hasta el punto de no creerse capaz de refutarlos– y, por otra, de presentar a sus personajes en un solapamiento de funciones, según el que un mismo actor puede ser narrador, narratario, lector y escritor.
- 8) La altísima densidad de los textos de Dostoievski es una proyección en la recepción (en la lectura) de un tejido textual extremadamente deformado. Con el fin de comprender el funcionamiento de estas deformaciones y de validar nuestra hipótesis de que la deformación del texto puede ser considerada estrategia fundamental del control del flujo de información, se ha presentado un análisis centrado en las relaciones de refuerzo y anulación de sentido entre unidades léxicas de un extracto de *El Idiota*, a la vez que se han realizado observaciones pormenorizadas acerca de la estructura profunda de la (meta)narración en la lectura de la *Resurrección de Lázaro* en *Crimen y castigo*. Estos análisis han esclarecido la importancia de la deformación del texto, su modo de actuar y, sobre todo, su función como conector entre segmentos de texto, lo que ha ayudado a incidir en la idea de recurrencia, coherencia y cohesión en la obra de Dostoievski, siempre concebida como un todo de sentido.
- 9) La observación de las marcas del autor, narrador, narratario y lector presentes en los textos de Dostoievski ha posibilitado concluir que gran parte de ellas no son sino la

invocación de un lector que habrá de polarizar los respectivos enunciados. Para su estudio se ha partido de la premisa de que las referencias al lector (referencias explícitas, segmentos metatextuales, estructura pronominal, deixis, etc.) no pueden desligarse del contexto implícito de la obra, puesto que el lector de entonces no es coincidente con el receptor. De igual forma, se ha comprobado, tras analizar todos los ejemplos de los diferentes tipos de marcas, que una de las diferencias a tener más en cuenta a la hora de sistematizar el comportamiento de cualquier fenómeno del texto dostoiévskiano es si se construye o no como una enunciación autorreferencial.

10) Dentro de las marcas de la tríada autor-texto-lector y de sus sombras en el texto, se ha definido como objeto de estudio las estrategias de suplantación del lector, cuya función primordial es la de dotar de nueva identidad a los diferentes segmentos de texto en que se accionan. En concreto, se han descrito las tres estrategias predominantes:

- a. El enunciador que dice el problema de la comprensión.
- b. El enunciador que se sobrejustifica.
- c. El enunciador que dice no saber.

Siempre basándonos en el texto y en una diferenciación tipológica basada en criterios funcionales, con la primera estrategia (a) se ha incidido en la importancia que tenía para Dostoievski la representación de sistemas de pensamiento y de acción convergentes o divergentes en la caracterización de todas las visiones del mundo presentes en el texto. Asimismo, se ha propuesto la inclusión del afecto lector como indicador del distanciamiento que el autor pretende conseguir entre los eventos del texto en sus interconexiones (enunciador frente a enunciado, situación frente a su enunciador, etc.); algo que, en última instancia, deviene en fluctuación de la distancia evento-lector. Así las cosas, podemos decir que Dostoievski plantea los fenómenos de comprensión como fictivización de la credibilidad. El estudio de las sobrejustificaciones (b) ha revelado la importancia y frecuencia que estas muestran en los textos literarios de este autor. Partiendo de la bibliografía especializada acerca de las sobrejustificaciones y enunciados metatextuales, en esta investigación han sido conceptualizadas como apelación al lector, como una suerte de golpe contra el horizonte de expectativas de un lector que no espera ni cree necesitar la información que parecen aportar. Además, se ha advertido que estos perdones retóricos tienen

por fin contraponer, en todos los niveles de inmanencia narratológica, la narración a lo narrado. Entre los motivos por los que el autor recurre a este tipo de fórmulas de sobrejustificación hemos destacado los siguientes: dar a conocer al enunciador; presentar al enunciador como sujeto preocupado por el autoconocimiento (lo que no implica que sea capaz ni que esté realmente preocupado); aparentemente validar aquellos enunciados que no necesitaron de sobrejustificación para su *existencia-en-el-texto* y, por tanto, contraponerlos a los sobrejustificados; y la intención de alejar al enunciador del objeto enunciado. Por último, con las situaciones discursivas en que un enunciador dice no saber (c) se ha focalizado la atención en la trascendencia de la apropiación y alienación de la palabra propia o ajena. En esta categoría hemos llevado a cabo un análisis de contenido de las formas para expresar (des)conocimiento de causa o finalidad, con el que se comprobó que es abrumadoramente más frecuente la expresión de desconocimiento de causa en primera persona. Posteriormente, la comparación con un corpus significativo de textos de autores contemporáneos a Dostoievski ha arrojado unos datos reveladores en cuanto a la alta incidencia que sobre el corpus tiene la expresión de conocimiento de finalidad en Dostoievski mediante unidades fraseológicas con las palabras *Dios* y *Demonio* (*бог, черт*). Por otra parte, el (des)conocimiento que se expresa en los textos de Dostoievski puede significar falta de conocimiento, que suele resolverse en una proyección anafórica o catafórica del texto, o imposibilidad (intrínseca o extrínseca) para la comprensión, situaciones estas últimas que se asemejarían a las vistas en (a), pero con mayor tendencia hacia la representación de la involuntariedad (y consecuente alejamiento enunciador-objeto enunciado). Finalmente, se ha elaborado un estudio de las formas de construcción del no saber en el texto, para llegar a la conclusión de que remiten a la contraposición de lo real (la acción de enunciación) y lo irreal (el objeto de la enunciación). Esta última observación ha servido para trazar una caracterización de los cotextos que portan este tipo de situaciones en la deformación del texto que generan.

- 11) El estudio de la palabra de Dostoievski desde la perspectiva de una conceptualización de la obra como un todo de sentido en que todos los eventos están interconectados, ha aportado la que se iba a convertir en una de las ideas cruciales de esta investigación: el sentido depende del potencial retórico global del texto. Este

hecho, aunque predecible, es solo observable en las deformaciones del texto, con las que se comprende el grado de cohesión y ligazón entre los elementos que conforman la red de sentido.

- 12) Dentro de las especificidades del discurso dostoievskiano, hemos centrado nuestra atención en la polivalencia, ambigüedad e indeterminación como mecanismos de cohesión, en los fenómenos simbólicos como estrategias para lograr tejer la red de sentido y de generar deformaciones de texto fijas, en las estrategias de concreción y corrección como elemento integrante de gran parte de las situaciones de enunciación, en la repetición y recurrencia como constructores de la intertextualidad e intratextualidad, y, por último, en lo que hemos llamado las fórmulas lingüísticas del extrañamiento. Todas las categorías diferenciadas han mostrado un comportamiento y orientación común hacia el extrañamiento, por lo que este concepto ha sido ampliamente tratado, desde sus formas lingüísticas de expresión hasta el funcionamiento que muestra desde un enfoque cognitivo centrado en la recepción. Se ha podido comprobar que el modelo óptimo de análisis del extrañamiento en cuanto impresión en la mente del lector es focalizar las deformaciones del tejido textual en su continua producción de espacios mentales.
- 13) Mediante el análisis de las técnicas de transposición desde el universo modelo al universo ficcionalizado se ha podido argumentar que el estilo ambiguo característico en las obras de Dostoievski y las aparentes contradicciones que en ellas se encuentran son consecuencia, por un lado, de la polivalencia como forma de pensamiento y cosmovisión, y, por otro, de las necesidades propias del texto para la reconstrucción del sentido. Al mismo tiempo que la intención se convierte en intencionalidad una vez que es textualizada, la polivalencia produce marcas en el texto de ambigüedad e indeterminación, predisuestas para que el lector recupere o infiera la información necesaria para dotar de completitud y desambiguar los eventos del texto. La ambigüedad ha sido tratada como *reducto-en-el-texto* de la conciencia polivalente, mientras que la indeterminación se ha conceptualizado como juego con la referencia. Se ha rebatido la idea de que la presencia en el texto de constructores de ambigüedad implique un mensaje pretendido poco claro o definido. Tras un recorrido por la bibliografía especializada, se han analizado algunas escenas

especialmente ambiguas, con el fin de demostrar que esa ausencia de concreción es solo aparente y que en el texto hay suficientes marcas como para poder contextualizarlas correctamente y, sobre todo, a su debido tiempo. De esta manera, se ha advertido que la ambigüedad y los fenómenos de indeterminación son elementos de la fuerza cohesiva mediante la que Dostoievski dota de sentido global al texto y prioriza las ideas que han de sobrevivir a la lectura.

- 14) Paralelamente al análisis de la ambigüedad, y como consecuencia de esta, se ha propuesto la falsa imposibilidad como mecanismo recurrente en los mecanismos de discursivización en los textos de Dostoievski. En este punto se ha hecho especial hincapié en lo que hemos denominado promesas del texto como mecanismo fundamental para la comprensión de los fenómenos de intratextualidad, correferencia y de los procesos de recuperación de información en la mente del lector. Esta categoría, además, creemos que puede ser especialmente fructífera en cuanto al estudio del estilo, poética y construcción de mundos posibles en la obra dostoievskiana.
- 15) Con el análisis de los fenómenos simbólicos se ha demostrado que la obra de Dostoievski forma, efectivamente, un todo de sentido altamente cohesionado. El estudio de las redes simbólicas se ha focalizado en la comprensión del significado, forma y función del beso en la obra de Dostoievski, por considerarlo uno de los fenómenos más relevantes y definatorios de su producción. El estudio se ha realizado a lo largo de toda su obra y ha permitido verificar que los fenómenos simbólicos producen una deformación de texto con la que arrastran a ciertos elementos del cotexto con los que conforman un sistema de fuerza retórica. El análisis detallado del beso de Cristo al Inquisidor en *Los hermanos Karamazov* ha servido de base para abordar algunos conceptos clave de la visión del mundo del autor, con lo que se ha conseguido demostrar que los mecanismos para la expresión de su voz son prácticamente constantes en forma y contenido.
- 16) La concreción y la corrección han sido reconocidas como actitudes de enunciación muy frecuentes y significativas en los discursos de todos los personajes dostoievskianos (entre los que incluimos al narrador). Mediante un enfoque de corte

lingüístico basado en las relaciones lógicas entre las cláusulas conectadas por marcadores de reformulación (*'mejor dicho', 'en otras palabras', 'es decir', 'no p, sino q', etc.*) se ha comprendido que su *existencia-en-el-texto* tiene como razón de ser mostrar al personaje en continua lucha por el autoconocimiento y, a la vez, reforzar el potencial retórico de los segmentos textuales que se enfrentan, suman o excluyen mediante este tipo de fórmulas.

- 17) Como consecuencia de la conceptualización de la obra dostoiévskiana como un todo de sentido, se ha llevado a cabo un análisis de las estructuras de recurrencia, es decir, de unidades de sentido que se repiten en uno o varios textos de Dostoiévski. En este punto se ha concluido que las estructuras de recurrencia no solo mantienen cohesionada la red de sentido, sino que se encargan de controlar el flujo de información que le llega al lector. Una vez que esta categoría de análisis había sido definida y situada dentro del amplio corpus bibliográfico dedicado a la Intertextualidad, Teoría de la Relevancia y a los marcadores del discurso, se ha realizado una descripción detallada de las estructuras de recurrencia más características: las palabras que anticipan ciertos aspectos del texto (encabezamientos, títulos, etc.); las acciones en el umbral, es decir, aquellos eventos que se quedan en el límite entre la existencia y la no existencia en el texto; las fórmulas lingüísticas del extrañamiento que, por su profusa aparición en las obras de este autor, pueden ser consideradas verdaderas singularidades de su discurso (*как бы, как будто и вдруг*).
- 18) La descripción de las acciones en el umbral ha permitido demostrar ciertos patrones lingüísticos seguidos por Dostoiévski para, de forma aparentemente imperceptible, alterar o desviar la inferencia. Entre otros, se ha demostrado que el gran escritor ruso suele jugar con la precisión de las descripciones, en las que pone en marcha un sistema basado en la precisión imprecisa que le permite contraponer los eventos del texto de cara al afecto lector. Tal es el caso, se ha demostrado, de la contraposición entre los estados descritos *exactamente en y casi en* (*точно в, почти в*).
- 19) Dostoiévski recurre a múltiples operadores, marcadores y conectores con el fin de asegurar la máxima igualdad entre la predicción de las reacciones del lector que él

concebía y las hipótesis de sentido que cualquier lector puede formular. Consecuencia de esta forma de construir el discurso, basada en la impresión de confusión que se genera en la mente del lector, se exige una continua reflexión del receptor sobre sus propias expectativas de lectura. Dentro de lo que hemos llamado operadores del extrañamiento, se han descrito y analizado aquellos que, por su uso casi exagerado, pudieran ser considerados una carencia del estilo de Dostoievski, para posteriormente demostrar que precisamente refieren a un absoluto control de la *recepción-en-el-texto*, a una preocupación constante por la proyección del texto hacia fuera de sí y asegurar un porvenir concreto a lo enunciado.

- 20) Puesto que uno de los rasgos diferenciadores del discurso dostoievskiano es la constante aparición del adverbio, partícula modal o, según nuestro criterio, operador del extrañamiento *вдруг* (*de repente*), se ha descrito la función primordial que desempeña en la construcción del discurso dostoievskiano. Para ello se ha propuesto un análisis desde su conceptualización como conector, capaz de abarcar el amplio espectro de los significados que puede adquirir y conferir en los diferentes contextos en que surge y que genera. Además de tener en cuenta y localizar en el texto las interpretaciones clásicas que lo conciben como reflejo de la espontaneidad con que ocurren las acciones en Dostoievski, hemos optado por indagar en las funciones de este operador en cuanto elemento evocador de una realidad metatextual. Finalmente, hemos considerado pertinente plantear la hipótesis de que la menor o mayor ocurrencia de *вдруг* (*de repente*) está estrechamente relacionada con los niveles de la ficción. Mediante el análisis de frecuencias de aparición a lo largo de la obra completa de Dostoievski, se ha podido comprobar que, efectivamente, su presencia está claramente ligada a las exigencias en la deformación del tejido textual y, por tanto, con el grado de complejidad para discursivizar la realidad que el autor quería mostrar. Además de demostrar por qué *вдруг* (*de repente*) aparece más o menos en las diferentes obras de este autor, se ha observado que su comportamiento, como sucede con el resto de operadores del extrañamiento en Dostoievski, depende de la situación de enunciación en que surgen (un enunciador no ejecutor y no implicado en la acción introduce la situación; un enunciador no ejecutor, pero implicado en la acción introduce la situación; un enunciador ejecutor de la acción introduce la situación).

- 21) A medida que se estudiaban las situaciones de repentinidad, iba quedando patente que la relación y coocurrencia de *εδρυγ* (de repente) con los otros dos operadores del extrañamiento más característicos en el discurso de Dostoievski (*κακ βυδομο* y *κακ βυ*) no era casual. Los resultados extraídos del análisis de las colocaciones han dado validez a esta hipótesis; lo que, además de demostrar el vínculo entre *repentinidad* y *situaciones-como-si*, corrobora la idea crucial de que en Dostoievski la obra es un todo de sentido, cuyos elementos están perfectamente interconectados.
- 22) La extensa bibliografía dedicada al estudio de las partículas modales *κακ βυ* y *κακ βυδομο*, suele darles un tratamiento dispar, según sea el enfoque de análisis (partículas modales, operadores modales de aproximación o unidades léxicas de la irrealidad). Por esta razón, hemos iniciado su estudio con la justificación de haberlos incluido en los operadores del extrañamiento, así como de la definición propuesta como creadores de *situaciones-como-si*, es decir, de situaciones que evocan mediante procedimientos fundamentalmente lingüísticos una comparación entre el dominio mental que dice el discurso y otro dominio mental generado en otro espacio, *a priori*, no presente explícitamente en ese discurso. Centrados, pues, en su efecto en la recepción (en la lectura), se ha demostrado que las realidades que desde un enfoque clásico deberían comparar estos operadores en su valor comparativo más bien refieren a diversos dominios mentales entrelazados, que no tienen por qué construirse en un mismo cotexto. Así, hemos comprobado que el estudio de los operadores de extrañamiento refuerza la hipótesis de que la obra de Dostoievski debe ser analizada en sus interconexiones.
- 23) Con el propósito de profundizar en la injustamente poco advertida en los estudios de la crítica dostoievskiana diferencia entre los operadores *κακ βυ* y *κακ βυδομο*, se ha representado gráficamente la evolución de ambos a lo largo de la obra completa de Dostoievski. El análisis de los resultados ha evidenciado que, a pesar de la idea extendida –basada simplemente en el cómputo global de ocurrencias– de que en los textos de este autor muestra mayor peso *κακ βυδομο*, el operador *κακ βυ* es más relevante: primero, porque muestra un crecimiento constante a diferencia del decrecimiento de *κακ βυδομο*; segundo, porque este crecimiento se produce

justamente durante la creación de sus grandes novelas. Estos datos nos han servido para describir con mayor precisión las diferencias en cuanto a funcionamiento y sentido que adquieren estos dos operadores del extrañamiento en la obra de Dostoievski.

- 24) Se ha demostrado que existe una clara correlación entre las situaciones de repentinidad y las *situaciones-como-si* introducidas por el operador *как бы*, lo que ha permitido una vez más confirmar la hipótesis de que los elementos del discurso dostoievskiano se encuentran en interconexión y, por tanto, que existen en Dostoievski deformaciones del texto instauradas, que aparecen para generar determinados espacios mentales. Es por esta misma razón que, al igual que en el caso de los fenómenos simbólicos y otros elementos específicos o característicos en la obra de este autor, los operadores del extrañamiento tienden a actuar en conjunción con otros deformadores del texto, es decir, con otros constructores de hipótesis de sentido.
- 25) Una vez que centramos el estudio en *Crimen y castigo*, se ha verificado en el texto la importancia de la distribución no hegemónica del potencial retórico en algunos de los eventos del texto más relevantes: la figura del narrador, los motivos de mayor carga pragmática (supuesta teoría de Raskolnikov, los sueños, etc.), los *loci comunes*, la estructura como factor relevante para la refutación y concesión de verosimilitud, funciones de estructura, Epílogo, etc. Todos estos eventos han demostrado su interconexión y su clara relación con el *lector-en-el-texto*. Concebidas ambas como soluciones retóricas al problema lanzado en y por la obra, se ha demostrado que la técnica de narración empleada está todavía cimentada sobre la primera persona (narración en primera persona) de las primeras redacciones y que, probablemente, la inclusión de un narrador heterodiegético era la única posibilidad para mantener la coherencia con el decir del texto. Por su parte, con el análisis del Epílogo se ha expuesto la idea de que, en realidad, constituye el fin del juego de la distancia Raskolnikov-lector. De hecho, hemos identificado como función primordial del Epílogo la de implicar al lector en la recreación del personaje en un nuevo universo no textualizado.

- 26) Se ha analizado la estructura argumentativa de *Crimen y castigo* de la mano del extrañamiento, en torno al cual se han identificado otros operadores igualmente relevantes: el recuerdo, el álter ego y la ensoñación. Una vez verificada la sospecha de que todos ellos se encuentran ligados a la esperanza de un lector que sepa desambiguar las deformaciones del texto que generan, hemos ejemplificado su modo de operar mediante el análisis del supuesto arrepentimiento de Raskolnikov. La conclusión a la que se ha llegado radica en que la solución a la problemática que se plantea en el texto solo puede ser recuperada en la mente del lector. Es por esto que la novela concluye con un texto en espera de proyección hacia fuera de sí.
- 27) La visualización del discurso, basada en la Teoría de redes y otras técnicas de interpretación, estudio y representación de sistemas de elementos interconectados, ha revelado no solo sus altas posibilidades para el manejo de grandes cantidades de datos, sino también sus potentes capacidades como guía para la formulación de hipótesis. Con los datos obtenidos tras el tratamiento y procesamiento de los corpus y datos recolectados para llevar a cabo esta investigación se ha podido mostrar la red de personajes interconectados, así como demostrar que los indicadores de centralidad e intermediación –medidas accesibles gracias al etiquetado manual realizado de la novela *Crimen y castigo*– dan buena cuenta, por ejemplo, de por qué el crimen cometido por Raskolnikov afecta a prácticamente todos los personajes en el texto.
- 28) Las aplicaciones informáticas diseñadas específicamente por nosotros para la consecución de los objetivos planteados en esta investigación, en su uso conjunto con las herramientas disponibles, han mostrado su eficiencia a la hora de representar las conclusiones previas, así como a la hora de facilitar la búsqueda de nuevos objetivos y momentos relevantes no advertidos anteriormente. Así ha ocurrido en una de las tareas que solo podía realizarse mediante técnicas de visualización: la comparación y contraposición de discursos de algunos personajes y escenas. Con esta forma de presentación de los datos se ha comprobado que existen diferencias muy significativas en el repertorio léxico de los personajes, motivadas tanto por las exigencias de tener que portar una idea potencialmente posible (es decir, por basarse en modelos de la realidad) como por los requisitos impuestos por el propio texto en

cuanto todo de sentido. Se ha demostrado, en esta misma línea, que existen tendencias hacia ciertos campos semántico-léxicos en el discurso de los personajes y de otro tipo de eventos de la novela. Los resultados obtenidos han superado las expectativas creadas previamente al análisis, por lo que la visualización también ha servido para elaborar una serie de hipótesis de partida para futuras investigaciones centradas en lo que hemos llamado tabúes léxicos del discurso.

- 29) La visualización del discurso de *Crimen y castigo* y, en concreto, de los operadores del extrañamiento *вдруг, как бы* y *как будто* ha corroborado la relación existente entre las situaciones de *repentinidad* y las *situaciones-como-si*, mostrando, además, que su distribución en el texto responde a algoritmos concretos que, por ejemplo, marcan la prevalencia de unos sobre otros o que potencian la coaparición de alguno de ellos, según el dominio mental que se tenga que generar en cada caso concreto.
- 30) La aplicación e integración de herramientas y técnicas de visualización de datos y de análisis de redes ha resultado ser un complemento ideal para el análisis de contenido: primero, porque ha posibilitado una observación más organizada e intuitiva de los fenómenos textuales; segundo, porque ha permitido ampliar las posibilidades de la investigación mediante el cálculo y trabajo simplificado con indicadores del análisis de redes; tercero, porque supone un método especialmente productivo para formular hipótesis de partida y, por tanto, para asegurar una continuidad en la línea y metodología de investigación perfilada.
- 31) A pesar de que la visualización de datos requiere de un trabajo manual considerable y, en algunos casos, de la corrección e intervención para paliar las deficiencias de aquellos programas que no han sido diseñados específicamente para tal fin, se ha comprobado que a la hora de analizar cualitativamente una gran cantidad de datos o un corpus de tamaño considerable, pueden arrojar resultados interesantes en la comprobación de premisas previas o en la elaboración y delimitación de nuevos objetos de estudio. Nuestro enfoque se ha basado en un modelo híbrido entre el basado en corpus y el guiado por el corpus, de manera que la visualización ha servido tanto para ratificar las hipótesis lanzadas y puesta a prueba a lo largo de la

investigación como para plantear nuevas cuestiones, fijar y describir fenómenos relevantes no considerados con anterioridad a la visualización de datos.

VI.2. Conclusiones metodológicas

Una vez que han sido valorados los resultados obtenidos y comprobada la adecuación de los mismos a los objetivos propuestos, creemos conveniente enumerar una serie de conclusiones orientadas hacia la justificación de la metodología empleada para el análisis e interpretación de los datos:

- 1) Existen suficientes modelos de análisis, propuestas y conocimientos derivados de un amplísimo espectro de áreas científicas como para limitarse a las posibilidades de estudio e interpretación de resultados que pueda brindar un solo método. Creemos que un modelo integrador e integrado para el análisis del discurso literario no tiene por qué adolecer de aparato metodológico o procedimental, y mucho menos de sustento teórico. Más bien, debe diseñarse como repertorio de paradigmas de interpretación a los que, previamente, se les haya identificado los campos de acción en que su aplicación es apropiada. Solo así se podrá conjuntar el rico bagaje, digamos, teórico del que el investigador dispone y los nuevos recursos y posibilidades, cuya incidencia en el ámbito de la Lingüística y la Teoría de la Literatura parece ya incuestionable.

- 2) Una buena parte de las cuestiones y debates que a día de hoy siguen surgiendo en torno al problema del autor (*проблема автора, авторская позиция*) en los textos de Dostoievski podrían simplificarse o resolverse si se partiera de una concepción del texto como un todo de sentido, ya no solo a nivel de una obra concreta, sino de la producción completa del autor. Esta conceptualización de la obra completa de Dostoievski exige integrar en el proceso de desambiguación del texto la situación de lectura en que ocurre la recepción, y contrastarla con aquella en que debería haber ocurrido si el lector arbitrario que ahora conforma la tríada autor-texto-lector se

aproximara lo máximo posible a la imagen del lector ideal con la que *disputaba* el autor a la hora de construir el texto.

- 3) Consideramos que el planteamiento óptimo para que el análisis del discurso de Dostoievski sea eficiente, al menos en lo que respecta a los objetivos aquí planteados, ha de centrarse en el estudio de las conexiones intratextuales e intertextuales de las unidades de sentido, puesto que la distribución de información y dotación de potencial retórico responden a unos esquemas prácticamente fijos.
- 4) Es tarea fundamental para el estudioso del discurso de Dostoievski localizar las estrategias de que se sirve el autor para controlar el flujo de información y para *imantar* los enunciados como forma de que perviva lo que de su intención queda en el texto en la mente del lector, en la que irremediamente el sentido pretendido sufre una pérdida inversamente proporcional a la eficacia de las técnicas empleadas para la discursivización del universo ficcionalizado.
- 5) El hecho de que se proponga un enfoque holístico, relacional e integrado del discurso no quiere decir que no aceptemos la existencia e importancia de ciertas reglas heurísticas que el investigador irá desarrollando a medida que descubra o compruebe resultados. No obstante, la localización, sistematización y comprensión previas de las estrategias recurrentes y características en la obra del autor en cuestión para la modalización del discurso bien pueden disminuir la arbitrariedad de esas reglas o guías de interpretación.
- 6) Por lo observado en nuestra investigación, el concepto de deformación del tejido textual ha servido de gran ayuda para ilustrar procedimientos y dinámicas de funcionamiento de los elementos del texto en su constante interacción entre sí y con la mente del lector. Asimismo, ha posibilitado que localicemos las que a nuestro parecer son las estrategias más habituales en Dostoievski para la transposición del universo modelo al ficcional.
- 7) Un evento concreto del texto no debe constituir un objetivo final de análisis, puesto que en su consideración aislada se le exime de fuerza retórica. Al aislar los eventos

del texto, estos pierden la referencia y la posibilidad de referir; en suma, se rompe el engranaje de coherencia y cohesión de la red de sentido que es la obra. A estas mismas consideraciones debería atenderse el estudio del personaje: la visión del mundo e intención del autor no se expresa con la *existencia-en-el-texto* de cierto personaje, sino en las ideas que en él y por él se leen; y estas son resultado de la contraposición con el resto de ideas, del entrelazamiento de los dominios mentales producidos en la interacción texto-lector.

- 8) No se trata, quizá, tanto de estudiar la obra como tal, sino lo que en ella y por ella se representa. En el caso de los textos de Dostoievski, esta afirmación tiene estrecha relación con los mecanismos de supervivencia de la idea, caracterizados normalmente por la incompletitud de los eventos del texto, que existen en él como si estuvieran esperando a ser polarizados. Este rasgo justifica la sensación de ambigüedad que sus textos producen en el lector y la continua oscilación, aparente o no, del sustento ideológico que subyace en las obras. El investigador, en cuanto lector, debe proceder según las guías de lectura que el autor textualizó para condicionar la desambiguación. Camino que difícilmente podrá ser recorrido si no es mediante la conceptualización de la obra como una red de sentido, plagada de interconexiones y en cuya deformación se puede entrever la voz del autor.

VI.3. Propuesta de mejora

En lo relativo al análisis del discurso de Dostoievski, es clara la dificultad que entraña abarcar su obra completa. Suele ocurrir cuando se propone un estudio de algún texto concreto que el deseo de extrapolar hipótesis al resto de textos enrarece o resta firmeza a la base en que se basan las conclusiones extraídas. Quizá en ese sentido habría sido conveniente realizar una justificación aislada de cada una de las categorías analizadas, es decir, de su presencia constante en la obra de Dostoievski con el fin de esclarecer las razones por las que unas categorías fueron elegidas y otras, digamos, discriminadas. Las exigencias en tiempo y espacio hicieron que limitáramos este tipo de justificaciones y que nos apoyáramos en algunas interpretaciones sin que se describiera detalladamente el porqué de su idoneidad. En cualquier caso, se ha intentado en todo momento no dar por presupuesta ninguna hipótesis de sentido que no haya sido tratada con anterioridad en

las diferentes fuentes que componen el grueso de la bibliografía o que no haya sido debidamente descrita a la largo de nuestra propia investigación.

Por otro lado, sería muy conveniente enmarcar la investigación realizada dentro de un estudio profundo de los aspectos socioculturales de los textos de Dostoievski. Al fin y al cabo, la visión del mundo del autor, por muchas singularidades que pudiese mostrar su forma de entender la realidad, no deja de estar dentro de un sistema cultural y de pensamiento, que continuamente se refleja y refracta en sus obras. Creemos, por tanto, que la investigación llevada a cabo podría ser ampliamente mejorada en caso de emprender un análisis de corte sociolingüístico, semiótico o filológico, en el sentido amplio del término, de los textos de este autor; tarea que se podría ver claramente beneficiada de los resultados y conclusiones aquí obtenidos.

Por lo que respecta al aparato metodológico, es necesario aceptar que el enfoque propuesto para el análisis del discurso implica un trabajo manual que, en la mayoría de los casos, puede no ser rentable. Por ejemplo, cabe la posibilidad de plantearse si, en lo que concierne a las aplicaciones informáticas empleadas, no sería preferible optar por hacer un etiquetado menos minucioso y realizar las lematizaciones de forma automática. Más aún cuando, en la actualidad, para casi todas las lenguas existen proyectos dedicados al análisis semántico, sintáctico y pragmático automatizado de corpus. Nuestra elección se debió a que pretendíamos un nivel de detalle en la observación del texto que exigía tener pleno control sobre el corpus a analizar. Somos conscientes de que la labor realizada es demasiado laboriosa como para presentar esta metodología de análisis como una forma atractiva para abordar el texto literario. No obstante, creemos que las posibilidades mostradas a la hora de alcanzar objetivos no abarcables desde otra perspectiva pueden compensar esta laboriosidad o exigencia de dedicación.

Parece claro que el ámbito prioritario a la hora de plantear mejoras es el de las aplicaciones informáticas desarrolladas para el análisis del discurso. Como se ha indicado, algunas de ellas se encuentran en versión de evaluación (beta), precisamente porque es en su uso donde continuamente se revelan las deficiencias a paliar o características a potenciar. En concreto, estamos llevando a cabo una optimización de la aplicación WordSky para que la lematización funcione de manera más eficiente en modo automático. Para todas las visualizaciones realizadas hemos optado por la

lematización manual, pero comprendemos que ese tipo de desambiguación solo es eficiente para corpus de pequeño tamaño. En WordSky-py se ha conseguido ya integrar el lematizador manual y estamos centrando nuestros esfuerzos en la consecución de un tipo de visualización que optimice las posibilidades de significación de colores, tamaños de los nodos, longitud de los arcos, etc. En el caso de TextPlotting es prioritario mejorar la compatibilidad con los caracteres cirílicos, así como la realización de una interfaz que facilite la introducción de datos para su análisis. De momento, no se han introducido cambios ni mejoras en la aplicación Discourllider, aunque sería muy conveniente retomar la implementación de esta herramienta, dados los resultados obtenidos y la rapidez de procesamiento de datos.

VI.4. Perspectivas de investigación

Como suele ocurrir, gran parte de las mejoras a realizar para la investigación llevada a cabo viene provocada por la premura con que uno debe concluirla. Así, una de las tareas que podría mejorar en mayor grado la presente investigación sería la recuperación de todos aquellos momentos, sospechas o evidencias que se han ido dejando al margen. En cualquier caso, ya advertimos que esta investigación tenía, entre otras, la función de servir de *base de datos* para investigaciones futuras. Creemos que las cuestiones aquí planteadas pueden perfectamente ser continuadas no solo en el ámbito específico del discurso dostoievskiano, lo que esperamos que suceda en el menor plazo posible. Solo de esa manera podremos afirmar la utilidad de nuestro trabajo.

Con el desarrollo de esta tesis doctoral se pretendía también, y casi de forma prioritaria, dar a conocer unos datos que pueden facilitar la ejecución de proyectos de investigación sobre los textos de Dostoievski (en especial, de *Crimen y castigo*, por el volumen de información obtenida), pero también en otras áreas que se pueden ver beneficiadas con la metodología propuesta y, ante todo, con el software y el esquema de aplicación de herramientas informáticas. De entre todas las especialidades, no cabe duda que son tres en las que podría seguir desarrollándose una línea de investigación que en esta tesis solo pretende proponerse como tal.

La Lingüística aplicada a la enseñanza de lenguas extranjeras es, sin duda, uno de los campos en que tiene una repercusión mayor la combinación de modelos teóricos con otros derivados del análisis de contenido y visualización de la información. En concreto, creemos que uno de los grandes focos de atención puede ser el estudio de la disponibilidad léxica, cuya importancia en la actualidad rebasa con creces el ámbito del diseño y evaluación de materiales didácticos, llegando a suponer no solo un extraordinario sustento para la reformulación de la metodología de enseñanza en el aula de lengua extranjera, sino un complemento esencial para el entendimiento de los esquemas cognitivos según los que se adquieren las lenguas extranjeras. En esta línea tenemos previsto dar comienzo a un proyecto dedicado al estudio de la disponibilidad léxica como indicador de incidencia de la visión del mundo en el repertorio léxico del aprendiente de lenguas extranjeras, para cuya elaboración haremos uso de versiones implementadas de las herramientas que se han presentado en esta investigación.

Por otro lado, creemos que los estudios literarios y la Teoría de la literatura deben abandonar la, a veces frecuente, reticencia sobre las posibilidades de aplicación de modelos lingüísticos cognitivos y de aplicaciones informáticas a la interpretación de la Literatura. Somos perfectamente conscientes de que la comunicación literaria tiene una serie de especificidades que obliga a plantearse si es o no eficiente el empleo de herramientas informáticas, pero consideramos que se trata, más bien, de un problema metodológico, que solo con su paulatina implementación y puesta en práctica podrá beneficiarse de las grandes posibilidades de las que a día de hoy se disponen para el análisis del discurso y el tratamiento de corpus.

Por las necesidades actuales de mostrar los resultados de la manera más efectiva posible y, a la vez, más eficaz, creemos que el tipo de investigación llevada a cabo puede contribuir a la mejora, renovación u orientación hacia objetivos específicos de los numerosos recursos y aplicaciones existentes para el Análisis crítico del discurso. Dentro de este ámbito, los estudios del discurso político son un foco prioritario, pues creemos que la metodología llevada a cabo en el capítulo dedicado a la visualización de la información podría fácilmente ser empleada para optimizar la extracción, tratamiento y representación de este tipo de datos. Especialmente relevantes serían las investigaciones y visualizaciones propuestas desde enfoques comparados, que podrían servir para localizar los tabúes léxicos y focos léxicos del discurso, es decir, para

identificar, comprobar y sistematizar las tendencias semánticas de las distintas ideologías.

A todo esto hay que sumar el hecho de que la elaboración de esta investigación ha abierto numerosas posibilidades para seguir profundizando en el análisis del discurso de Dostoievski y de la Literatura rusa. La recopilación y tratamiento de datos llevado a cabo han posibilitado que dispongamos de una ingente cantidad de materiales que aún pueden ser explorados y, probablemente, explotados desde muchas perspectivas de investigación.

Confiamos, pues, en que la información de la que ahora disponemos pueda dar sus frutos en próximas investigaciones.

VII

BIBLIOGRAFÍA

VII.1. Fuentes bibliográficas con caracteres latinos

AA.VV. (1976). *Teoría de la novela*. Madrid: SGEL.

AA.VV. (1980). *Elementos para una semiótica del texto artístico. Poesía, narrativa, teatro, cine*. Madrid: Cátedra.

AA.VV. (1982). *Análisis estructural del relato*. Barcelona: Buenos Aires.

Aikhenvald, A.Y. (2004). *Evidentiality*. Oxford: Oxford University Press.

Aikhenvald, A.Y., & Dixon, R.M.W. (1998). Evidentials and areal typology: A case-study from Amazonia. *Language Sciences*, 20, 241-257.

Aikhenvald, A.Y., & Dixon, R.M.W. (Eds.). (2003). *Studies in evidentiality. Typological studies in language (Vol. 54)*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Alarcos Llorach, E. (1976). *Ensayos y estudios literarios*. Madrid: Júcar.

Albaladejo Mayordomo, T. (1981). Aspectos del análisis formal de textos. *Revista Española de Lingüística*, XI (1), 117-160.

- Albaladejo Mayordomo, T. (1983). Componente pragmático, componente de representación y modelo lingüístico-textual. *Lingua e Stile*, 18, 3-46.
- Albaladejo Mayordomo, T. (1986a). *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus.
- Albaladejo Mayordomo, T. (1986b). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Albaladejo Mayordomo, T. (1987). *Componente pragmático, componente de representación y modelo lingüístico-textual*. En E. Bernárdez (Ed.), *Lingüística del Texto* (pp. 179-228). Madrid: Arco/Libros.
- Albaladejo Mayordomo, T. (1989). *Retórica*. Madrid: Síntesis.
- Albaladejo Mayordomo, T., y Chico Rico, F. (1994). *La teoría de la crítica lingüística y formal* (pp. 175-293). En Aullón de Haro, P. (Ed.), *Teoría de la crítica literaria*. Madrid: Trotta.
- Anthony, L. (2011). *AntConc (Version 3.2.2)* [Computer Software].
- Aristóteles (1971). *Retórica, edición del texto con aparato crítico, traducción, prólogo y notas por Antonio Tovar*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- Aristóteles (1974). *Poética*. Madrid: Gredos.
- Aullón De Haro, P. (2001). *Teoría general del personaje*. Madrid: Heraclea.
- Aullón De Haro, P. (Ed.) (1984). *Introducción a la crítica literaria actual*. Madrid: Playor.
- Austin, J. L. (1980). *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford UP.

- Bajtin, M. (1983). *Estética de la creación verbal*. México D.F.: Siglo XXI.
- Bajtin, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bajtin, M. (2004). *Problemas de la poética de Dostoievski* (2a. ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Baker, P. (2006). *Using Corpora in Discourse Analysis*. London: Continuum
- Bal, M. (1985). *Teoría de la novela: introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.
- Bally, Ch. (1944). *Linguistique générale et linguistique française*. París: Francke Berne.
- Baquero Goyanes, M. (1975). *Estructuras de la novela actual*. Barcelona: Planeta.
- Baquero Goyanes, M. (1978). Engaño óptico-engaño moral (Tres episodios del Quijote). *LHAP*, 33-43.
- Barnbrook, G. (1996). *Language and Computers. A Practical Introduction to the Computer Analysis of Language*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Barrenechea, A. M. (1979). *Operadores pragmáticos de actitud oracional: los adverbios en -mente y otros signos*. En A.M. Barrenechea et al. (Ed.), *Estudios lingüísticos y dialectológicos. Temas hispánico* (pp. 39-59). Buenos Aires: Hachette, 39-59.
- Barros, B. (2007). *Introducción a la simbología del dedo en los clásicos de la Literatura Rusa de la segunda mitad del siglo XIX. Espéculo. Revista de estudios literarios*, 36. [www.ucm.es/info/especulo/numero36/dedorus.html].
- Baršt, K. (2006). El signo cervantino en el “cuaderno de apuntes” de F.M. Dostoievskij, Vercher García, E. (trad.). *Mundo Esloveno*, 5, 63-76.
- Barthes, R. (1970). *S/Z*. París: Seuil.

- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso / retórica de la imagen*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1987). *La muerte del autor*. En R. Barthes, *El susurro del lenguaje* (pp. 65-71). Barcelona: Paidós.
- Benveniste E. (1958). De la subjetividad en el lenguaje. *Journal de Psychologie*, jul.-sept., P.U.F.
- Benveniste, E. (1970). L'appareil formel de l'énonciation. *Langages*, 17, 12-17.
- Benveniste, E. (1978). *Problemas de lingüística general*. México D.F.: Siglo XXI.
- Bercken W. van den (2011). *Christian Fiction and Religious Realism in the Novels of Dostoevsky*. London: Anthem Press.
- Berzlánovich, I., Egg, M. & Redeker, G. (2008). *Coherence structure and lexical cohesion in expository and persuasive texts*. In A. Benz, P. Kühnlein, & M. Stede (Eds.), *Constraints in Discourse III*. Potsdam.
- Bhatia, V. K., Flowerdew, J., & Jones, R. H. (2008). *Advances in discourse studies*. New York: Routledge.
- Blakemore, D. (1987). *Semantic Constraints on Relevance*. Oxford: Blackwell.
- Blesa, T. (1998). Logofagias. Los trazos del silencio. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Anexo nº 5, 1-246.
- Bloom, H. (2001). *How to read and why*. New York: Scribner.
- Bloom, H. (2005). *Fyodor Dostoevsky*. New York: Chelsea House Publishers.
- Bobes Naves, M.C. (1979). *La semiótica como teoría lingüística*. Madrid: Gredos.
- Bobes Naves, M.C. (1985). *Teoría general de la novela*. Madrid: Gredos.

- Bobes Naves, M.C. (1992). *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Gredos.
- Bobes Naves, M.C. (1993). *La novella*. Madrid: Síntesis.
- Bobes Naves, M.C. (1994). *La literatura. La ciencia de la literatura. La crítica de la razón literaria*. En D. Villanueva (Ed.), *Curso de teoría de la literatura* (pp. 19-45). Madrid: Taurus.
- Booth, W.C. (1983), *The rhetoric of fiction*, Chicago: University of Chicago Press.
- Brown, G. & Yule, G. (1983). *Discourse analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bühler, Karl (1967). *Teoría del Lenguaje*. Madrid: Revista de Occidente.
- Burkhardt, J. (2005). *Historia de la cultura griega*. Barcelona: RBA.
- Bybee, J., & Fleischman, S. (1995). *Modality in Grammar and Discourse*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Bybee, J. L., Perkins, R., & Pagliuca, W. (1994). *The evolution of grammar: tense, aspect and modality in the language of the world*. Chicago: University of Chicago Press.
- Calsamiglia, H., y Tusón, A. (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- Camus, A. (2000). *El hombre rebelde*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Cañas Cañas, M.T. (2003). *Dostoievski y el suicidio*. Valladolid: Azul.
- Carrasco, H. (1982). Introducción al estudio del narratorio. *Documentos Lingüísticos y Literarios*, 8, 15-22.

- Carrillo Guerrero, L. (2006). Fuerza retórica del texto. *Analecta Malacitana*, XXIX (1), 113-137.
- Cassedy, S. (1982). The Formal Problem of the Epilogue in Crime and Punishment: The Logic of Tragic and Christian Structures, *Dostoevsky Studies*, 3, 171-190
- Catteau J. (1980). Structure Récurrentes et Répétitives dans la Composition du Roman Dostoevskien, *Dostoevsky Studies*, 1, 41-46.
- Chafe, W.L. & Nichols, J. (Eds.). (1986). *Evidentiality: The linguistic encoding of epistemology*. Norwood, NJ: Ablex.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- Chicharro Chamorro, A. (1995). Estética y teoría de la literatura (Notas para un estudio de sus relaciones según la teoría empírica de la literatura de S. J. Schmidt). *Signa*, 4, 113-126.
- Chico Rico, F. (1987). *Fundamentos metateóricos de la ciencia empírica de la literatura*. *Estudios de Lingüística*, 4, 45-61.
- Chico Rico, F. (1988). *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso literario*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Cicourel, A.V. (1980). *Language and social interaction: philosophical and empirical issues*. Urbino: Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, Università di Urbino.
- Conte, M.E. (1991). Anaphoric Encapsulation. *Belgian Journal of Linguistics*, 10, 1-11.
- Cortés Rodríguez, L. (1998). *Marcadores del discurso y análisis cuantitativo*. En

- M.A.M. Zorraquino y E. Montolío (Eds.), Los marcadores del discurso teoría y análisis (pp. 143-160). Madrid: Arcos libros.
- Coseriu, E. (1962). *Teoría del lenguaje y lingüística general: 5 estudios*. Madrid: Gredos.
- Coseriu, E. (1981). *Principios de semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Croft, W. y Cruse, D. A. (2008). *Lingüística cognitiva*. Madrid: Akal.
- Díaz Fernández, M. (2000). Estudios de las relaciones de cohesión en la producción escrita de textos del orden narrativo y argumentativo. *Letras*, 60, 109-133.
- Dijk, T.A. van (1980a). *Macrostructures. An Interdisciplinary Study of Global Structures in Discourse. Cognition and Interaction*. Hillsdale (Nueva Jersey): Lawrence Erlbaum.
- Dijk, T.A. van (1980b). *Estructuras y funciones del discurso. Una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso*. Madrid: Siglo XXI.
- Dijk, T.A. van (1980c). *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Madrid: Cátedra.
- Dijk, T.A. van (1983). *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*. Barcelona: Paidós.
- Dijk, T.A. van (1999). *La pragmática de la comunicación literaria*. En J. A. Mayoral (Ed.), *Pragmática de la comunicación literaria* (pp. 171-194). Madrid: Arco.
- Doležel, L. (1999). *Estudios de Poética y Teoría de la ficción*. Universidad de Murcia.

- Domínguez Caparros, J. (1981). *Literatura y actos de lenguaje*. En J.A. Mayoral (Ed.), *Pragmática de la comunicación literaria* (pp. 83-121). Madrid: Arco/Libros.
- Domínguez Caparrós, J. (Ed.) (1997). *Hermenéutica*, Madrid: Arco/Libros.
- Ducrot, O. (1980). *Les mots du discours*. París: Minuit.
- Duranti, A. (1997). *Linguistic anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eco, U. (1981). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1990). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen. 1992.
- Escandell, M.V. (1996). *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Ariel.
- Fairclough, N. (1995). *Media discourse*. London: Arnold.
- Fairclough, N., & Wodak, R. (1997). *Critical discourse analysis*. In T. van Dijk (Ed.), *Discourse as social interaction: A multi-disciplinary introduction* (pp. 258-284). London: Sage.
- Fairclough, N., & Wodak, R. (1997). *Critical discourse analysis: the critical study of language*. New York: Longman.
- Fauconnier, G. (1985). *Mental Spaces*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Fauconnier, G. (1994). *Mental spaces: aspects of meaning construction in natural language*. New York: Cambridge University Press.
- Fauconnier, G. (1997). *Mappings in thought and language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fauconnier, G., & Sweetser, E. (1996). *Spaces, worlds, and grammar*. Chicago: University of Chicago Press.

- Fauconnier, G., & Turner, M. (1996). *Blending as a central process of grammar*. In A. Goldberg (Ed.), *Conceptual structure, discourse, and language*. Stanford: Center for the Study of Language and Information.
- Fauconnier, G., & Turner, M. (2002). *The way we think*. New York: Basic Books.
- Feinberg, J. (2010). *Wordle*. In J. Steele, N. Iliinsky (Eds.), *Beautiful visualization: looking at data through the eyes of experts* (pp. 37-58). Sebastopol: O'Reilly Media.
- Fernández Pérez, M. (Ed.) (1996). *Avances en Lingüística Aplicada*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Fernández Smith, G. (2005). *La cohesión léxica y sus implicaciones para la semántica del texto*. En J. Cuartero Otal y G. Wotjak (Eds.), *Entre semántica léxica, teoría del léxico y sintaxis* (pp. 123-132). Frankfurt: Peter Lang.
- Fernández Smith, G. (2007). *Modelos teóricos de la lingüística del texto*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Figueras, C. (1999). *Diferencias en el comportamiento discursivo de los marcadores reformuladores explicativos en español*. En M. Franco, C. Soler, J. de Cos, M. Rivas, y F. Ruíz (Eds.), *Nuevas perspectivas en la enseñanza del español como lengua extranjera. Actas del X Congreso Internacional de ASELE, Vol. 1* (pp. 257-270). Cádiz: Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Fillmore, Ch. (1981). *Pragmatics and the description of discourse*. In P. Cole (Ed.), *Radical pragmatics* (pp. 143-166). New York: Academic Press.

- Fillmore, Ch. (1992). *Corpus linguistics and computer-aided armchair linguistics*. In J. Svartvik (Ed.), *Directions in Corpus Linguistics* (pp. 35-60). Berlin: Mouton de Gruyter.
- Forster, E.M. (1990). *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate.
- Foucault, M. (2010). *La arqueología del saber* (2a ed.). México, D.F.: Siglo XXI.
- Fowler, R. (1970). *The Structure of Criticism and the Languages of Poetry: An Approach through Language*. En M. Bradbury & D. Palmer (Eds.), *Contemporary Criticism* (pp. 172-194). London: Edward Arnold.
- Fowler, R. (1974). *Understanding Language: An Introduction to Linguistics*. Londres: Routledge.
- Fowler, R. (1977). *Linguistics and the Novel*. Londres: Methuen.
- Fowler, R. (1982). How to See Through Language: Perspective in Fiction. *Poetics*, 11, 213-235.
- Friedman, N. (1955a). Forms of the Plot. *Journal of General Education*, 8, 241-253.
- Friedman, N. (1955b). Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept. *PMLA*, 70 (5), 1160–1184.
- Friendly, M. (2008). *A brief history of data visualization*. In C. Chen, W. Härdle, & A. Unwin (Eds.), *Handbook of Computational Statistics: Data Visualization* (pp. 1–34). Heidelberg: Springer.
- Frye, N. (1957). *Anatomy of Criticism*. Princeton (NJ): Princeton UP.
- Fuentes Rodríguez, C. (1998). *El comentario lingüístico-textual*. Madrid: Arco/Libros.
- Fuentes Rodríguez, C. (1998). *Las construcciones adversativas*. Madrid: Arco/Libros.

- Fuentes Rodríguez, C., y Alcaide Lara, E.R. (2007). *La argumentación lingüística y sus medios de expresión*. Madrid: Arco/Libros.
- Fülöp-Miller, R. (1951). *Feodor Dostoyevsky. Visión del alma, fe y profecía*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Gadamer, H.G. (1960). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme.
- García Berrio, A. (1973). *Significado actual del Formalismo ruso. La doctrina de la escuela del método formal ante la poética y la lingüística modernas*. Barcelona: Planeta.
- García Berrio, A. (1980). *Formación de la Teoría literaria moderna (2). Teoría poética del Siglo de Oro*. Murcia: Universidad de Murcia.
- García Berrio, A. (1984). Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una Retórica General). *Estudios de Lingüística*, 2, 7-59.
- García Berrio, A. (1989). *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra.
- García Berrio, A., y Albadalejo Mayordomo, T. (1982). *Introducción a la lingüística.*, Madrid: Alhambra.
- García Berrio, A., y Albadalejo Mayordomo, T. (1983). Estructura composicional. Macroestructuras. *Estudios de Lingüística*, 1, 127-180.
- García Berrio, A., y Hernández, M.T. (1988). *La Poética: tradición y modernidad*. Madrid: Síntesis.
- García Landa, J.A. (1998). *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa*.

Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

García Negroni, M.M., y Tordesillas, M. (2001). *La enunciación en la lengua. De la deixis a la polifonía*. Madrid: Gredos.

Garrido Domínguez, A. (Ed.). (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros.

Garrido, A. (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.

Genette, G. (1993). *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.

Gernsbacher, M.A. (1994). *Handbook of Psycholinguistics*. New York: Academic Press.

Givón, T. (1982). Evidentiality and Epistemic Space. *Studies in Language*, 6, 23-49.

Givón, T. (1995). *Functionalism and grammar*. Philadelphia: John Benjamins.

Grady, J., Oakley, T. and Coulson, S. (1999). *Blending and Metaphor*. In R. Gibbs & G. Steen (Eds.), *Metaphor in Cognitive Linguistics - Selected Papers from the Fifth International Cognitive Linguistics Conference Amsterdam* (pp. 101-124). Amsterdam and Philadelphia, PA: John Benjamins.

Graesser, A.C., Gernsbacher, M.A., & Goldman, S. (Eds.), (2003). *Handbook of discourse processes*. Mahwah, N.J.: Erlbaum.

Gréimas, A.J. (1976). *Maupassant: La sémiotique du texte: Exercices pratiques*. París: Seuil.

Greimas, J. (1983). *La semiótica del texto*. Madrid: Paidós Ibérica.

Gréimas, A.J. (1987). *Actants, Actors, and Figures*. In P.J. Perron & F.H. Collins (trans.), *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory* (pp. 106-120). Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Grice P. (1989). *Studies in the Way of Words*. Cambridge (MA): Harvard UP.
- Grimaldi, W. (1972). *Studies in the philosophy of's rhetoric*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH.
- Grupo μ (1970). *Retórica general*. Barcelona: Paidós. 1987.
- Grupo μ (1993). *Tratado del signo visual: para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra.
- Guentchéva, Z. (Ed.). (1996). *L'Énonciation médiatisée. Bibliothèque de l'information grammaticale*. Louvain: Éditions Peeters.
- Gullón, G., y Gullón A. (1974). *Teoría de la novela*. Madrid: Taurus.
- Hallet Carr, E. (1973). *Dostoievski 1821-1881. Lectura crítico-biográfica*. Barcelona: Laia.
- Halliday, M. A., & Hasan, R. (1976). *Cohesion in English*. London: Longman.
- Halliday, M., & Hasan, R. (1980). *Text and context: aspects of language in a social-semiotic perspective*. Tokyo: Sophia Univ.
- Halliday, M. A., & Hasan, R. (1990). *Language, context, and text: aspects of language in a social-semiotic perspective* (2. Ed.). London: Oxford University Press.
- Hamon, Ph. (1977). *Pour un statut sémiologique du personnage*. En R. Barthes, W. Kayser, W. Booth y P. Hamon (Eds.), *Poétique du récit* (pp. 115-180). París: Seuil.
- Hamon, P. (1992). *Expositions: literature and architecture in nineteenth-century France*. Berkeley: University of California Press.
- Henderson, R.W. (2005). A Faircloughian approach to CDA: Principled eclecticism or

a method searching for a theory. *Melbourne Studies in Education*, 46(2), 9-24.

Hickey, L. (1998). *The pragmatics of translation*. Clevedon: Multilingual Matters.

Hita Jiménez, J.A. (2002). *Dostoievski en la crítica rusa*. Granada: Osuna.

Hita Jiménez, J.A. (2003). *Nueva visión de la obra de Dostoievski*. Granada: Universidad de Granada.

Hoey, M., Mahlberg, M., Stubbs, M., & Teubert, W. (2007). *Text, discourse and corpora*. London: Continuum.

Houser, N., & Kloesel, Ch. J. W. (1992). *The essential Peirce: selected philosophical writings*. Bloomington: Indiana University Press.

Iglesias Santos, M. (Ed.) (1999), *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco/Libros.

Iser, W. (1975). *The implied reader: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press.

Iser, W. (1980). *Interaction Between Text and Reader*. In S. R. Suleiman, & I. Crosman (Eds.), *The Reader in the Text* (pp. 106-119). Princeton: Princeton University Press.

Iser, W. (1987). *El acto de leer*. Madrid: Taurus.

Jakobson, R. (1970). *Sobre el realismo artístico*. En T. Todorov (Ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 71-80). Buenos Aires: Signos.

Jakobson, R. (1984). *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra.

Jauss, H.R. (1977). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus.

Jauss, H.R. (1987). *El lector como instancia de una nueva historia de la literatura*. En

- J.A. Mayoral (Ed.), *Estética de la recepción* (pp. 59-85). Madrid: Arco/Libros.
- Johnstone, B., & Eisenhart, C. (2008). *Rhetoric in detail: discourse analyses of rhetorical talk and text*. Amsterdam: John Benjamins.
- Jones, M. V. (1990). *Dostoyevsky after Bakhtin: readings in Dostoyevsky's fantastic realism*. New York: Cambridge University Press.
- Jörg R., & Schirra, J. (2005). *Computational Visualistics: Dealing with Pictures in Computer Sciences*. In K. Sachs-Hombach (Ed.), *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung* (pp. 494-509). Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Jørgensen, M., & Phillips, L. (2002). *Discourse analysis: as theory and method*. Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Kayser, W. (1968). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- Kennedy, G. (1963). *The art of persuasion in Greece*. Princeton: Princeton University Press
- Kerat-Orecchioni, C. (1986). *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Hachette.
- Kristeva, J. (1982). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Kroo K., & Szabo, T. (Eds.) (2010). *F.M. Dostoevsky in the Context of Cultural Dialogues*. Budapest: ELTE: Russian Literature and Literary Studies.
- Lakoff G., & Johnson M. (1980). *Metaphors we Live by*. Chicago: University of Chicago Press.
- Landone, E. (2009). *Los marcadores del discurso y cortesía verbal en español*. Berna: Peter Lang.

- Lausberg, H. (1960). *Manual de Retórica literaria. Fundamentos de una Ciencia de la Literatura*. 3 Vol. Madrid: Gredos.
- Lavid, J. (2005). *Lenguaje y nuevas tecnologías: nuevas perspectivas, métodos y herramientas para el lingüista del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.
- Lázaro Carreter, F. (1969). *Estudios de poética*. Madrid: Taurus.
- Leech, G. N., & Short M. H. (1981). *Style in fiction: a linguistic introduction to English fictional prose*. London: Longman.
- Leith, D., & Myerson, G. (1989). *The power of address: explorations in rhetoric*. New York: Routledge.
- Levin, S. R. (1976). *Concerning what kind of speech act a poem is*. In T. A. van Dijk (Ed.), *Pragmatics of Language and Literature* (pp. 141-160). Amsterdam: North-Holland.
- Levin, S.R. (1987). *Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema*. En J.A. Mayoral (Ed.), *Pragmática de la comunicación literaria* (pp. 59-82). Madrid: Arco.
- Lewis, T.E. (1979). Notes toward a Theory of the Referent. *PMLA*, 94, 459-473.
- López Eire, A. (2002). *Retórica clásica y teoría literaria moderna*. Madrid: Arco/Libros.
- López Ferrero, C. (2005). Funciones retóricas en la comunicación académica: formas léxicas de modalidad y evidencialidad. *Signo y Seña, revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires*, 115-139.
- Lotman, Y. (1978). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.

- Lotman, Y. (1996). *La semiosfera. La semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- Louwerse, M. (2002). *Computational retrieval of themes*. In M. Louwerse, & W. van Peer (Eds.), *Thematics: Interdisciplinary Studies* (pp.189-212). Amsterdam: Benjamins.
- Louwerse, M. (2004). Semantic variation in idiolect and sociolect: Corpus linguistic evidence from literary texts. *Computers and the Humanities*, 38, 207-221.
- Louwerse, M. (2004). Un modelo conciso de cohesión en el texto y coherencia en la comprensión. *Revista signos*, 37, 41-58.
- Lozano, J., Peña, C., y Abril, G. (1986). *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.
- Lukács, G. (1975). *Teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo.
- Lukács, G. (1985). *El alma y las formas y teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo.
- Luque Durán, J.D. (2004). *Cómo enseñar a colocar en otra lengua. Sistemática y particularidad de las contrucciones colocacionales*. En F.J. García Marcos et al. (Eds.), *Traducción, cultura e inmigración* (pp. 39-50). Granada: Atrio.
- Luque Durán, J.D. (2005). *Algunos aspectos de la semántica de las colocaciones verbo+nombre*. En L. Santos Río et al. (Eds.), *Palabras, norma, discurso*. En memoria de Fernando Lázaro Carreter (pp. 735-746). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Luque Durán, J.D. (2007). *La competencia colocacional. Una perspectiva cognitiva y translingüística de las colocaciones*. En P. Cano López (Ed.), *Actas del VI Congreso de Lingüística General, Vol. 2, Tomo 1: Las lenguas y su estructura*

(IIa) (pp. 1347-1356). Santiago de Compostela.

Maldonado, C. (1991). *Discurso directo y discurso indirecto*. Madrid: Taurus.

Mann, W., & Thompson, S. (1988). Rhetorical structural theory: Toward a functional theory of text organisation. *Text*, 8, 243-281.

Martín Zorraquino, M.A. (1998). *Los marcadores del discurso desde el punto de vista gramatical*. En M.A. Martín Zorraquino, E. Montolío (coords.), *Los marcadores del discurso (teoría y análisis)* (pp. 19-53). Madrid: Arco/Libros.

Martín Zorraquino, M.A., y Portolés Lázaro, J. (1999). *Los marcadores del discurso*. En I. Bosque, y V. Demonte (Eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española* (pp. 4051-4213). Madrid: Real Academia Española / Espasa Calpe.

Matual, D. (1992). In Defense of the Epilogue of Crime and Punishment. *Studies in the Novel*, 24 (1, Spring), 26-34.

Mayoral, J. A. (Ed.). (1987). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros.

Mayoral, J.A. (Ed.). (1987). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros.

Mayoral, J. A. (1994). *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis.

Mignolo, W. D. (1978). *Teoría del texto literario*. Barcelona: Crítica.

Moeschler, J., Reboul, A., Luscher, J.M., & Jayez, J. (1994). *Langage et pertinence. Référence temporelle, anaphore, connecteurs et métaphore*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy.

Montolío, E. (2001). *Conectores de la lengua escrita*. Barcelona: Ariel.

Morillas, J. (2006). La redención a través del amor. La Biblia en la vida y obra de F.M.

- Dostoievski. *Mundo Eslavo*, 5, 77-93.
- Nietzsche, F. (2000). *Escritos sobre retórica*. Madrid: Trotta.
- Ohmann, R. (1971). Speech Acts and the Definition of Literature. *Philosophy and Rhetoric*, 4, 1-19.
- Ohmann, R. (1972). Speech, Literature, and the Space Between. *New Literary History*, 4.1, 47-63.
- Ortega y Gasset, J. (1925). *Ideas sobre la novela*. En J. Ortega y Gasset, La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela. Madrid: Revista de Occidente.
- Palmer, F.R. (1994). *Mood and modality*. In R.E. Asher (Ed.), *The Encyclopedia of language and linguistics (2535–2540)*. Oxford: Pergamon Press.
- Payne, M., & Barbera, J.R. (Eds). (2010). *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*. (2nd ed.). Blackwell Publishing.
- Pérez Juliá, M. (2004). Emoción y relato. *Arbor*, 177 (697). Accesible en [<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/621>].
- Petőfi, J.S. (1992). Lenguaje poético y poesía. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 3, 105-138.
- Portolés, J. (1993). La distinción entre los conectores y otros marcadores del discurso en español. *Verba*, 20, 141-170.
- Portolés, J. (1998). *Marcadores del discurso*. Barcelona: Ariel.
- Pottier, B. (1993). *Semántica General*. Madrid: Gredos.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1988a). *La teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.

- Pozuelo Yvancos, J. M. (1988b). *Del Formalismo a la Neorretórica*. Madrid: Taurus.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- Pratt, M. L. (1977). *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana UP.
- Prince, G. (1973). Introduction a l'étude du narrataire. *Poétique*, 14, 178-96.
- Prince, G. (1991). Narratology, Narrative, Meaning. *Poetics Today*, 12, 542-52.
- Propp, V. (1971). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Quero Gervilla, E. (2011). Translation from Russian into Spanish of the Modal Indetermination in Dostoevsky's Novel the Brothers Karamazov. *Journal of Siberian Federal University*, 4 (10), 1410-1420.
- Quero Gervilla, E., y Quero Gervilla, A. (2006). Análisis de la partícula *как бы* y su componente valorativo en la obra "Los hermanos Karamazov de Dostoevskij" y su traducción al castellano. *Sendebarr*, 17, 85-99.
- Reyes, G. (1990). *El abecé de la pragmática*. Madrid: Arco/Libros.
- Reyes, G. (1990). *La pragmática lingüística*. Barcelona: Montesinos.
- Richards, I. (1967). *Lectura y crítica*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Ricoeur, P. (1969). *Essais d'herméneutique*. París: Seuil.
- Ricoeur, P. (2000). Narratividad, fenomenología y hermenéutica, Análisis. *Quaderns de comunicació i cultura*, 25, 189-207.
- Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Cristiandad.
- Ridruejo, E. (1999). *Modo y Modalidad. El modo en las subordinadas sustantivas*. En I.

- Bosque, y V. Demonte, (Eds.), Gramática Descriptiva de la Lengua Española, Vol. 2 (pp. 3209-3251). Madrid: Real Academia Española/Espasa-Calpe.
- Rimmon-Kenan, S. (1976). A Comprehensive Theory of Narrative: Genette's 'Figures III' and the Structuralist Study of Fiction. *Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 1, 33-62.
- Robyns, C. (1999). *Traducción e identidad discursiva*. En M. Iglesias Santos (Ed.), Teoría de los polisistemas (281-309). Madrid: Arco/Libros.
- Romo Feito, F. (2005). *La Retórica: un paseo por la retórica clásica*. Barcelona: Montesinos.
- Sartre, J.P. (1976). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.
- Schiffrin, D. (1987). *Discourse markers*. Cambridge: University Press.
- Schiller, F. (1987). *Sobre la educación estética del hombre. Carta decimocuarta*. En J. Arnaldo (Ed.), Fragmentos para una teoría romántica del arte. Madrid: Tecnos.
- Schlieben-Langen, B. (1987). *Pragmática lingüística*. Madrid: Gredos.
- Schmidt, S.J. (1974). La ciencia de la literatura entre la lingüística y la sociopsicología (Algunos conceptos y problemas teórico-empíricos sobre una ciencia de la literatura). *Dispositio*, III (7-8), 39-70.
- Schmidt, S.J. (1978). *La comunicación literaria*. En J.A. Mayoral (Ed.), Pragmática de la comunicación literaria (pp. 195-212). Madrid: Arco/Libros.
- Schmidt, S.J. (1980). *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura (El ámbito de actuación social)*. Madrid: Taurus.
- Searle, J.R. (1975). The Logical Status of Fictional Discourse. *New Literary History*,

6.2, 319-332.

Searle, J. (1979). *Expression and meaning*. Cambridge: University Press.

Searle, J.R. (1980). *Actos de habla*. Madrid: Cátedra.

Segre, C. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.

Simone, R. (2001). *Fundamentos de Lingüística*. Barcelona: Ariel Lingüística.

Sinclair, J. (1991). *Corpus, Concordance, Collocation*. Oxford : Oxford University Press.

Sinclair, J. (2004). *Trust the Text. Language, corpus and discourse*. London: Routledge.

Sinclair, J., & Coulthard, M. (1975). *Towards an analysis of discourse*. Oxford: Oxford University Press.

Smith, T. G. (1981). *Duality and Dualism in Dostoevskv and Camus*. Nottingham: M. Phil, thesis, Univ. of Nottingham

Sperber, D. (1975). Rudiments de rhétorique cognitive. *Poétique*, 23, 389-415.

Sperber, D., & D. Wilson (1986). *Relevance: Communication and cognition*. Oxford: Blackwell.

Sperber, D., & D. Wilson (1987). Précis of Relevance: Communication and Cognition. *Behavioral and Brain Science*, 10, 697-754.

Sperber, D., & D. Wilson (2004). *Relevance Theory*. In L. R. Horn, & G. Ward (Eds.). *The Handbook of Pragmatics* (pp. 607-632). Oxford: Blackwell.

Stanzel, F. K. (1978). Towards a "Grammar of fiction". *Novel*, 11 (3), 247-264.

Steiner, G. (2002). *Tolstói o Dostoievski*. Madrid: Siruela.

- Stubbs, M. (1996). *Text and Corpus Analysis*. Oxford: Blackwell.
- Stubbs, M. (2001). *Computer-assisted text and corpus analysis: lexical cohesion and communicative competence*. In D. Schiffrin, D. Tannen & H. E. Hamilton (Eds.), *The handbook of discourse analysis* (pp. 304-320). Oxford: Blackwell.
- Stubbs, M. (2001). *Words and Phrases: Corpus Studies of Lexical Semantics*. Oxford: Blackwell.
- Stubbs, M. (2005). Conrad in the computer: examples of quantitative stylistics methods. *Language and Literature*, 14 (1), 5-24.
- Suleiman, S. R., & Wimmers, I. C. (1980). *The reader in the text: essays on audience and interpretation*. Princeton: Princeton University Press.
- Svartvik, J. (Ed.) (1992). *Directions in Corpus Linguistics. Proceedings of Nobel Symposium 82 (Trends in Linguistics. Studies and Monographs, 65)*. Berlin: Mouton - de Gruyter.
- Taboada, M. T. (2004). *Building coherence and cohesion: Task-oriented dialogue in English and Spanish*. Philadelphia: John Benjamins
- Talens, J. et al. (1978). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.
- Terras, V. (1998). *Reading Dostoevsky*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Terras, V. (2002). *A Karamazov Companion*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Thompson, S. (1994). Aspects of cohesion in monologue. *Applied Linguistics* 15(1), 58-75.
- Todorov, T. (1974). *Literatura y significación* (2a. ed.). Barcelona: Planeta.

Todorov T. (ed.) (2002). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.

Tomachevski, B. (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal.

Torop, P. (2003). Simultaneidad y dialogismo en la poética de Dostoievski. *Entretextos: Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, 2. Accesible en [<http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre2/escritos11.htm>].

Tyler, Stephen A. (1978). *The said and the unsaid. Mind, meaning, and culture*. New York: Academic Press.

Tymms, R. (1949). *Doubles in Literary Psychology*. Cambridge: Bowes and Bowes.

Uribe, M. R. (2002). *El camino de la lectura: Entre topics y marcas de cohesión*. Accesible en [www.ledonline.it/mpw/saggi.html].

Varo Varo, C. (2002). *El principio de la neutralización en las relaciones de antonimia*. En M. Villayandre Llamazares (Ed.), *Actas del V Congreso de Lingüística General*. León: Universidad de León.

Vercher García, E.J. (2010). *Estudio comparado de partículas modales en ruso y español* [Tesis doctoral]. Accesible en [digibug.ugr.es/handle/10481/2100].

Vico, G. (2004). *Obras II. Retórica (Instituciones de Oratoria)*. Barcelona: Anthropos.

Vidal, A. (1972). *Dostoievski*. Barcelona: Barral.

Vidal, M. V. (1996). *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Ariel.

Villanueva, D. (1989). *El comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Júcar.

Villanueva, D. (1990). El realismo intencional. *SEMIOSIS*, 24, 177-199

Villanueva, D. (1991). *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura*

- comparada*. Barcelona: PPU.
- Villanueva, D. (1994). *Fenomenología y pragmática del realismo literario*. En D. Villanueva (Ed.), *Avances en Teoría de la Literatura* (pp. 175-86). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Vladiv-Glover, S. (1988). Dostoevsky's Major Novels as Semiotic Models. *Dostoevsky Studies*, 9, 157-162.
- Vogüé, E. M. (1912). *Le Roman russe*. Paris: Plon.
- Whorf B.L (1956). *Language, thought and reality*. In J. B. Carroll & N. Y.: Wiley (Eds), *Selected writings of Benjamin Lee Whorf* (213).
- Wierzbicka A. (1992). *Semantics, Culture and Cognition*. New York: Oxford University Press.
- Wierzbicka A. (1997). *Understanding cultures through their keywords*. New York / Oxford: Oxford University Press.
- Willet, T.L. (1988). A cross-linguistic survey of the grammaticalization of evidentiality. *Studies in Language*, 12, 51-97.
- Wilson, D. (1998). Discourse, coherence and relevance: A reply to Rachel Giora. *Journal of Pragmatics*, 29, 57-74.
- Wise, J.A., Thomas, J.J., Pennock, K., Lantrip, D., Pottier, M., Schur, A., Crow, V. (1995). *Visualizing the Non-Visual: Spatial Analysis and interaction with information from text documents*. InfoVis'95. Atlanta: IEEE Press.
- Wodak, R., & Meyer, M. (2001). *Methods of critical discourse analysis*. London: Sage.
- Woodin Rowe W. (1968). *Dostoevsky: child and man in his works*. New York: New

York Univ. Press.

Yahalom, Shelly (2003), *De lo no-literario a lo literario. Sobre la elaboración de un modelo novelístico en el siglo XVIII*. En M. Iglesias Santos (Ed.), *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco/Libros.

Young, R. E., & Liu, Y. (1994). *Landmark essays on rhetorical invention in writing*. Davis, California: Hermagoras Press.

Zohar, S. (1999). *La posición ambivalente de los textos. El caso de la Literatura para niños*. En M., Iglesias Santos (Ed.), *Teoría de los polisistemas* (147-181). Madrid: Arco/Libros.

Obras de F.M. Dostoievski en español:

Dostoievski, F. (2007). *Crimen y castigo*, Sergio Hernández-Ranera (trad.). Madrid: Akal.

Dostoievski, F.M. (1969). *Crimen y castigo*, Augusto Vidal (trad.). En F.M. Dostoievski, *Obras completas* (en nueve tomos). Barcelona: Vergara.

Dostoyevski, F. (2006). *Crimen y castigo*, Isabel Vicente (ed. y trad.). Madrid: Cátedra.

Dostoyevski, F.M. (1967). *Noches Blancas. Diario de Raskolnikov*, Rafael Cansinos Assens (trad.). Madrid: Espasa-Calpe.

Dostoyevski, F.M. (2003a). *Crimen y castigo*, Juan López-Morillas (trad.). Madrid: Alianza.

Dostoyevski, F.M. (2003b). *Crimen y castigo*, Rafael Cansinos Assens (trad., pról. y notas), t. II. En F.M. Dostoyevski, *Obras completas* (en cuatro tomos). Madrid: Aguilar.

VII.2. Fuentes bibliográficas con caracteres cirílicos²⁷⁴

1. Sub specie tolerantiae [Суб спэциэ толерантие]. Памяти В. А. Туниманова. - СПб.: Наука, 2008.
2. Андерсон Р. О визуальной композиции “Преступления и наказания”// Достоевский. Материалы и исследования. – Вып. 11. - СПб., 1994.
3. Анненский И. Книги отражений. - М., 1979.
4. Апресян Ю. Д. Выглядеть, казаться¹ // Апресян Ю.Д. Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. – Вып.2. - М.: Языки русской культуры, 2000а. – С. 61-66.
5. Апресян Ю. Д. Казаться¹, сдаваться², представляться², думаться¹ // Апресян Ю.Д. Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. – Вып. 2. - М.: Языки русской культуры, 2000b. – С. 156-163.
6. Апресян Ю. Д. Лексическая семантика. Синонимические средства языка. - М., 1974.
7. Апресян Ю. Д. Чудиться [сов. почудиться], мерещиться [сов. померещиться], казаться² [сов. показаться] // Апресян Ю.Д. Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. – Вып.1. - М.: Языки русской культуры, 1997. - С. 467-471.
8. Апресян Ю. Избранные труды. Лексическая семантика. - М., 1995.
9. Апресян Ю.Д. Лексические антонимы и преобразования с ними // Проблемы структурной лингвистики. - М.: Наука, 1972. - С.326-348.

²⁷⁴ Para la citación de las referencias bibliograficas con caracteres cirílicos se ha empleado el criterio oficial vigente en la Federación de Rusia. Es también por esa razón que las referencias van numeradas.

10. Апресян Ю.Д. Опыт теории антонимов //Структурно-математические методы моделирования языка: Тезисы докладов и сообщений всесоюзной научной конференции. - Киев, 1970. - С. 8 - 10.
11. Артемьева С. Образы ада в произведениях Достоевского // XIX Международные Старорусские чтения «Достоевский и современность». - Старая Русса, 2004.
12. Арутюнова Н.Д. Лингвистические проблемы референции // Новое в зарубежной лингвистике. Логика и лингвистика (Проблемы референции). – М.: Радуга, 1982. – С. 80 – 102.
13. Арутюнова Н.Д. Предложение и его смысл. – М.: Наука, 1976.
14. Арутюнова Н.Д. Стиль Достоевского в рамке русской картины мира // Поэтика. Стилистика. Язык и культура. Памяти Т.Г. Винокур. - М.: Наука, 1996. - С. 61-91.
15. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. - М., 1999.
16. Арутюнова Н.Д. О понятии системы словообразования //Филологические науки. -1960. - № 2. - С. 24 - 31.
17. Арутюнова Н. Неопределенность признака в русском дискурсе // Логический анализ языка. Истина и истинность. - М.: Наука, 1995. - С. 182-188.
18. Арутюнова Н. Стиль Достоевского в рамках русской картины мира // Язык и мир человека. - М., 1996. - С. 61-76.
19. Аувера Й. ван дер, Схаллей Э. От оптатива и конъюнктива к ирреалису // Ландер Ю.А., Плунгян В.А., Урманчиева А.Ю. Исследования по теории грамматики 3: Ирреалис и ирреальность [Studies in the Theory of Grammar 3:

- Irrealis and Irreality. In Russian]. - Moscow: Gnosis. - С. 75-87.
20. Ашимбаева Н. Достоевский. Контекст творчества и времени. - СПб., 2005.
 21. Ашимбаева Н. Поэтика двусмысленности и недосказанности у Достоевского. Явное и прикровенное родство героев // Kroo Katalin, Szabo Tunde. F.M. Dostoevsky in the Context of Cultural Dialogues. - Budapest: ELTE, 2010. - С. 33 - 40.
 22. Ашимбаева Н. Т. Поэтика двусмысленности и недосказанности у Достоевского (Явное и прикровенное родство героев) // Sub specie tolerantiae [Суб спэциэ толерантие]. Памяти В. А. Туниманова. - СПб.: Наука, 2008.
 23. Баррос Б. Трансцендентность поцелуя в произведениях Ф.М. Достоевского: псевдо-телесное приближение к всеобщему счастью // Достоевский и мировая культура. - СПб., 2009. - С. 178 - 202.
 24. Баррос Б. Читатель внутри текста и фикциональный мир «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского // Europa Orientalis. – 2010. - XXIX. – С. 45-59.
 25. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX - XX вв. – М.: Изд-во МГУ, 1987. - С. 387 - 422.
 26. Баршт К. Федор Достоевский. Тексты и рисунки. - М., 1989.
 27. Бахтин М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. - СПб., 2000.
 28. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. - М., 1986.
 29. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. - М., 1963.
 30. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. - М., 1972.

31. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. - М., 1979.
32. Бахтин М. Собрание сочинений. - Т 5. - М., 1996.
33. Бахтин М. Человек в мире слова. - М., 1995.
34. Белобровцева И.З. Мимика и жест у Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. - СПб., 2010. – С. 195-204.
35. Белов С. В. Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»: комментарий. - М.: УРСС, 2010.
36. Белошапкина В.А. Предложения с союзом *как* в современном русском языке // Русский язык в школе. – 1960. – № 6.
37. Бем А. Достоевский: Психоаналитические этюды. - Берлин: Петрополис, 1936.
38. Бем А. Эволюция образа Ставрогина // "Бесы": антология русской критики. - М., 1996.
39. Бердяев Н. Духи русской революции. - Рига, 1990.
40. Бердяев Н. Откровение о человеке в творчестве Достоевского. – М.: Русская мысль, 1918.
41. Библиотека Ф.М. Достоевского: Опыт реконструкции / Отв. ред. Н.Ф. Буданова. -СПб., 2005.
42. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. - М., 1968.
43. Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. - СПб., 1883.
44. Бондарко А.В. Аспектуальность // Основы функциональной грамматики. – СПб., 2001. – С. 153-159.
45. Бондарко А.В. Грамматическая категория и контекст. - Л.: Наука, 1971.

46. Бондарко А.В. Грамматическое значение и смысл. - Л., 1978.
47. Бондарко А.В. Основы функциональной грамматики: Языковая интерпретация идеи времени. - СПб, 2001.
48. Бондарко А.В. Принципы функциональной грамматики и вопросы аспектологии. - М.: Эдиториал УРСС, 2001.
49. Бондарко А.В. Проблемы грамматической семантики и русской аспектологии. -СПб., 1996.
50. Борисова В. Об одном фольклорном источнике в романах Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. - Вып. 13. - СПб., 1996. - С. 65-73.
51. Бочаров С. Филологические сюжеты. - М., Языки славянских культур, 2007.
52. Буданова Н. Достоевский и Тургенев: творческий диалог. - Л., 1987.
53. Буданова Н. Ф. Достоевский о Христе и истине // Достоевский. Материалы и исследования. - Вып. 10. - СПб., 1992.
54. Булыгина Т. В., Шмелев А. Д. Языковая концептуализация мира: На материале русской грамматики. - М., 1997.
55. Булыгина Т.В., Шмелев А.Д. Неожиданности в русской языковой картине мира // POLYTROPON. К 70-летию Владимира Николаевича Топорова. - М., 1998.
56. Вараксин Л.А. Однокорневые префиксальные глаголы-антонимы в современном русском языке: Автореф. дис. ... канд. филолог. наук. - М.,1970.
57. Вараксин Л.А. Семантический аспект русской глагольной префиксации. - Екатеринбург, 1996.
58. Верч И. „Вечный муж” Ф.М. Достоевского и некоторые вопросы о жанре

- произведения // DOSTOEVSKY STUDIES. – 1983. - vol. 4. - p. 69-79.
59. Ветловская В. Анализ эпического произведения. Логика положений. («Тот свет» в Преступлении и наказании) // Ветловская В. Анализ эпического произведения. - М., 1997. - С. 117-129.
60. Ветловская В. Поэтика романа «Братья Карамазовы». - Л., 1977.
61. Ветловская В. Способы логического опровержения противника в «Преступлении и наказании» Достоевского // Русская литература. – 1994. - № 4. - С. 112-120.
62. Ветловская В.Е. Некоторые особенности повествовательной манеры в "Братьях Карамазовых". - Русская литература. – 1967. - № 4. - С. 67-78.
63. Виноградов В. В. Русский язык. М. - Л., 1947.
64. Виноградов В.В. Проблема автора в художественной литературе // Виноградов В.В. О теории художественной речи. - М., 1971.
65. Виноградов В. В. История слов: Отв. ред. Н. Ю. Шведова — М.: Толк, 1994.
66. Власкин А. П. Творчество Ф. М. Достоевского и народная религиозная культура. -Магнитогорск, 1994.
67. Волгин И. Последний год Достоевского. Исторические записки. - М., 1986.
68. Волгин И. Родиться в России. - М., 1991.
69. Волгин И. Родиться в России. Достоевский и современники: жизнь в документах. - М., 1991.
70. Габдуллина В.И. Авторский дискурс Ф.М.Достоевского: проблемы изучения. - Барнаул, 2010.
71. Галкин А. Пространство и время в произведениях Ф. М. Достоевского. —

- Вопросы литературы. – 1996. - № 1.
72. Гаспаров М. Избранные труды. - М., 1997.
73. Гибиан Дж. Традиционная символика в «Преступлении и наказании» // Достоевский. Материалы и исследования. - Вып. 10. - СПб., 1992.
74. Гливенко И. «Преступление и наказание» (из «Записных книжек» Ф. М. Достоевского) // «Красный архив». - 1924. – VII.
75. Гливенко И. Раскольников и Достоевский (по неизданным материалам) // «Печать и революция». - 1926. – IV. - С. 70—85.
76. Говорухо, Р. (2003). Сложное предложение с временным значением в итальянском и русском языках и проблемы речевого узуса // "L'analisi linguistica e letteraria", XV, 93-115
77. Голованевский А.Л. Лексема *вдруг* в художественном дискурсе // Семантика языковых единиц разных уровней. Сб. научных статей. – Калуга: Калужский государственный педагогический университет им. К.Э. Циолковского, 2006. – С. 33 – 37.
78. Горький А.М. Заметки о мещанстве. О "карамазовщине", Еще о "карамазовщине". Т. 23, 24. - М., 1953.
79. Гроссман Л. Достоевский. - М., 1962.
80. Гроссман Л. П. Город и люди «Преступления и наказания» // Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. - М., 1939. - С. 43, 49, 50.
81. Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского. - М: ГАХН, 1925.
82. Добролюбов Н. Забитые люди // Добролюбов Н.А. Избранные сочинения. - М.-Л., 1947.
83. Долинин А.С. В творческой лаборатории Достоевского. - М., 1947.

84. Достоевская А. Воспоминания. - М., 1971.
85. Достоевский в конце 20 века [Сост. К. Степанян]. – М., 1996.
86. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 томах. - Л., 1972-1990.
87. Достоевский Ф.М. Пушкин. (Очерк) // Достоевский Ф.М. ПСС: В 30 т. Т. 26. - Л.: Наука, 1984.
88. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 15 томах. - СПб., 1994-1995.
89. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 12-14. - СПб., 1994-1995.
90. Ермошин Ф. А. Автор и читатель в публицистике Достоевского 70-х гг. XIX в.: дис... кан. филолог. н.- М.: 2009.
91. Жернакова Н. «Мужик Марей» Достоевского // Dostoevsky Studies. – 1988. - Vol. 9 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/DS/09/101 .shtml>.
92. Зализняк Анна А., Левонтина И.Б., Шмелёв А.Д. Ключевые идеи русской языковой картины мира. - М.: Языки славянской культуры, 2005.
93. Золотова Г. А., Онипенко Н. К., Сидорова М. Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. - М., 1998.
94. Золотова Г.А., Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. - М., 2004.
95. Из архива Достоевского. «Преступление и наказание». Неизданные материалы / Предисл. И. Гливенко. - М., 1931.
96. Исаков А. Статус иного // Метафизические исследования. Вып.14. Альманах лаборатории метафизических исследований при философском факультете СПбГУ. - СПб., 2000. - С. 106-126.

97. Исследования по теории грамматики. Вып. 3. Ирреалис и ирреальность. / Ред. Ю. А. Ландер, В. А. Плунгян, А. Ю. Урманчиева. - М.: Гнозис, 2004.
98. Кантор В.К. Трагические герои Достоевского. Роман «Подросток» // Kroo Katalin, Szabo Tunde. F.M. Dostoevsky in the Context of Cultural Dialogues. - Budapest: ELTE: Russian Literature and Literary Studies, 2010. - С. 218-227.
99. Карасаев Л. О символах Достоевского // Вопросы философии. – 1994. - № 10.
100. Карякин Ю. Самообман Раскольникова // Карякин Ю.Ф. Достоевский и канун XXI века. - М., 1989.
101. Карякин Ю. Ф. Достоевский и канун XXI века. — М.: Советский писатель, 1989.
102. Карякин Ю. Ф. Достоевский. Очерки — М.: Правда, 1984.
103. Карякин Ю. Ф. Перемена убеждений (От ослепления к прозрению). — М.: Радуга, 2007.
104. Касаткина В. Тайна человека. Своеобразие реализма Ф. М. Достоевского. - М., 1994.
105. Касаткина Т. А. Авторская позиция в произведениях Достоевского // Вопросы литературы. - 2008. - № 1. - С. 196-227.
106. Касаткина Т. А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». - М.: ИМЛИ РАН, 2004.
107. Касаткина Т. Воскрешение Лазаря: опыт экзегетического прочтения романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Вопросы литературы. - 2003. - Январь-февраль. - С. 176-208.

108. Касаткина Т. Время, пространство, образ, имя, символика цвета, символическая деталь в «Преступлении и наказании». Комментарии // Достоевский. Дополнения к комментарию / Под ред. Т.А. Касаткиной. - М.: Наука, 2005. - С. 236-269.
109. Касаткина Т. Категория пространства в восприятии личности трагической мироориентации (Раскольников) // Достоевский: Мат-лы иссл-я. Т. 11. - СПб., 1994.
110. Касаткина Т. Рай и ад в произведениях Ф.М. Достоевского 1860-х годов // Достоевский и современность. Материалы XX Международных Старорусских чтений 2005 года. - Великий Новгород, 2006. - С. 191-213.
111. Касаткина Т. Софиология Достоевского // Достоевский и мировая культура. – 2003. - № 17.
112. Кашина Н. Эстетика Достоевского. - М., 1989.
113. Келдыш В.А., Полонский В.В. Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. - М.: ИМЛИ РАН, 2009.
114. Кибрик А.А. Об анафоре, дейксисе, и их соотношении // Разработка и применение лингвистических процессоров. - Новосибирск, 1983.
115. Кибрик А.А., Прозорова Е.В. Референциальный выбор в русском жестовом языке // Труды международной конференции «Диалог 2007». - М., 2007. – С. 220 - 230.
116. Киносита Т. Антропология и поэтика творчества Достоевского. - СПб., 2005.
117. Кирпотин В. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. - М., 1970.
118. Клейман Р. Я. Достоевский: константы поэтики. - Кишинев, 2001.

119. Ковач А. Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский. - Frankfurt am Main, 1994.
120. Коган Г. Вечное и текущее (Евангелия Достоевского и его значение в творчестве писателя) // Достоевский в конце XX века. - М., 1996. - С. 147-167.
121. Коган Г. Преступление и наказание. - М.: Наука, 1970.
122. Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы. - Ижевск, 2006.
123. Кроо К. Творческое слово Достоевского – герой, текст, интертекст. - СПб., 2005.
124. Кудрявцев Ю. Три круга Достоевского. (Событийное. Социальное. Философское). - М., 1979.
125. Кушникова М. Черный человек сочинителя Достоевского (Загадки и толкования). - Новокузнецк, 1992.
126. Ландер Ю.А., Плунгян В.А., Урманчиева А.Ю. Исследования по теории грамматики 3: Ирреалис и ирреальность. – М.: 2004.
127. Лекант П. А. К вопросу о модальных разновидностях предложения // Современный русский язык. Лингвистический сборник. – 1976. - Вып.6. - С. 92-102.
128. Летучий А.А. Сравнительные конструкции, ирреалис и эвиденциальность // Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 72. - München: Sagner, 2008.
129. Летучий А.А. Конструкции сравнения ситуаций с показателями как бы и как будто // НТИ. – 2008. - Сер. 2. - № 2. - С. 19-27.
130. Лихачев Д. В поисках выражения реального // Вопросы литературы. – 1971. - №11. - С. 74-88.

131. Лихачев Д. Историческая поэтика русской литературы. - М., 1995.
132. Лотман Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. - М.: Просвещение, 1988.– С.325-348.
133. Лотман Ю.М. Автокоммуникация: “Я” и “Другой” как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры) // Лотман Ю. М. Семиосфера. — СПб.: Искусство—СПБ, 2000. – С.159-165.
134. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – СПб.: Искусство-СПБ, 1999.
135. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах.Т.І. Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин: “Александра”, 1992.
136. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: Искусство, 1998. – С. 14 – 285.
137. Луначарский А. В. Достоевский как художник и мыслитель // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов. – М., 1990.
138. Мальчукова Т. Достоевский и Гомер (к постановке проблемы) // Новые аспекты в изучении Достоевского. – Пермь: Изд-во ПГУ, 1994.
139. Манн Ю. В. Автор и повествование // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. Т.50 — М.: Наука, 1991. - № 1. — С. 3—19.
140. Мельник В. К теме: Раскольников и Наполеон // Достоевский. Материалы и исследования. – Вып. 6. - Л., 1996. - С. 230-236.
141. Михнюкевич В. А. Поэтика детских образов Ф. М. Достоевского в контексте

- "народного христианства" // Вестн. Челяб. ун-та. Сер. 2. Филология. - 1994. - № 1. - С. 21-29.
142. Мочульский К. Достоевский. Жизнь и творчество. - Париж, 1980.
143. Нагорный И. А. К вопросу о статусе модально-персуазивной квалификации // Русский литературный язык: Номинация, предикация, экспрессия. - М., 2002. - С. 194-199.
144. Нагорный И. А. Функциональная семантика русских предположительных частиц // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. - 2007. - № 1. - С. 105—108.
145. Наседкин Н. П. Герой-литератор в мире Достоевского // За строкой учебника: сб. ст. [сост. П. Горелов]. - М. : Молодая гвардия, 1989. - С. 103-127.
146. Ничик Н.Н. Семантика жеста в «сентиментальном романе» Ф.М. Достоевского // Проблемы материальной культуры. - Симферополь, 1999. - С. 44-51.
147. Новикова Е. Соня и софийность (роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание») // Достоевский и мировая культура. - М., 1999. - С. 89-98.
148. Одинцов В. О языке художественной прозы. - М., 1973.
149. Осмоловский О. Достоевский и русский психологический роман. - Кишинев, 1981.
150. Павлова Т. Музыка в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Достоевский и современность. Материалы XXIV Международных Старорусских чтений 2009 года. - Великий Новгород, 2010. - С. 398-406.

151. Падучева Е. Семантические исследования. - М., 1996.
152. Падучева Е.В. Высказывание и его соотнесенность с действительностью. - М., 1985.
153. Падучева Е.В. Высказывание и его соотнесённость с действительностью. – М.: Наука, 1985.
154. Падучева Е.В. Семантика нарратива // Е.В. Падучева. Семантические исследования. - М., 1996. - С. 193-418.
155. Панфилов В.З. Категория модальности и ее роль в конструировании структуры предложения и суждения. – ВЯ. - 1977.
156. Писарев Д.И. Борьба за жизнь // Писарев Д.И. Сочинения в 4 томах. - М., 1956.
157. Писарев Д.И. Реалисты // Писарев Д.И. Сочинения в 4 томах. - М., 1956.
158. Поддубная Р. Особенности художественной структуры романа «Преступление и наказание». - Вологда, 1970.
159. Подлеская В.И. Вопросы лексической и синтаксической семантики: анафора в современном японском языке. - М., 1990.
160. Померанц Г. Открытость бездне. Встречи с Достоевским. - М., 1990.
161. Потехина А.А. Мысль и язык // Потехина А.А. Слово и миф. - М.: Правда, 1989.
162. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 1998.
163. Розенблюм Л. “Красота спасет мир”. О “символе веры” Ф. М. Достоевского // Вопросы литературы. – 1991. - № 11-12.
164. Сараскина Л. "Бесы": роман-предупреждение. - М., 1990.
165. Сараскина Л. Федор Достоевский: одоление демонов. - М., 1996.
166. Сараскина Л.И. Достоевский в созвучиях и сопряжениях: (от Пушкина до

- Солженицына). — М.: Русский путь, 2006.
167. Селезнев Ю. Достоевский. - М., 1981.
168. Семенова С. Метафизика русской литературы: В 2 т. - М., 2004.
169. Слонимский А. «Вдруг» у Достоевского // «Книга и революция». – 1922. – кн. 8(20).
170. Соколов О.М. Некоторые вопросы морфолого-семантической дивергенции глагольных лексем // Вопросы языкознания и сибирской диалектологии. – Томск, 1971. - Вып. II. - С.138-154.
171. Степанян К. «Сознать и сказать». «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф.М. Достоевского. - М., 2005.
172. Стрелков П.Н. Глаголы со связанными основами в современном русском языке и их происхождение: Автореф. дис. ... канд. филолог. наук. - М., 1961.
173. Стрелков П.Н. О причинах возникновения приставочных глаголов со связанными основами в русском языке // Учёные записки Горьковского пединститута им.М.Горького. Серия филологических наук. – 1967. - Вып.62. - С.70-77.
174. Тарасова Н. Условные знаки в рукописях Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах. – 2004. - № 20 – С. 375-397.
175. Твардовская В. Достоевский в общественной жизни России (1861-1881). -М., 1990.
176. Тихомиров Б. Н. «Лазарь! Гряди вон». Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. - СПб.: Серебряный век, 2005. - С. 60-61.
177. Тихомиров Б. О “христорологии” Достоевского. // Достоевский. Материалы и

- исследования. - Вып. 11. - 1994.
178. Тодоров Ц. Понятие литературы // Семиотика. - М., 1983. - С. 355-369.
179. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против»: Сб. статей. - М., 1975. - С.37-113.
180. Тодоров Ц. Семиотика литературы // Семиотика. - М., 1983. - С. 350-354.
181. Томашевский Б.В. Определение поэтики // Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. - М.: Аспект Пресс, 1996 (1999).
182. Топоров В.Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления (Преступление и наказание) // Structure of Texts and Semiotics of Culture [ed. Jan van der Eng]. - The Hague, Mouton, 1973. - С. 267.
183. Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. — М.: Издательская группа «Прогресс» - «Культура», 1995.
184. Трофимов Е. К осмыслению глубиной перспективы романа «Преступление и наказание» // Достоевский в конце XX века. - М., 1996. - С. 167-189.
185. Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — С. 198-226.
186. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю.Н. Литературный факт. - М.: Высшая школа, 1993. - С.23-121.
187. Улуханов И.С. Словообразовательные отношения между частями речи // ВЯ. - 1979. - №4. - С.101-107.
188. Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. В 2-х томах. Т. 2. - М.,

- 1990.
189. Ф.М.Достоевский в забытых и неизвестных воспоминаниях современников. - СПб., 1993.
190. Филипповская И.А. Модальность предложения. - Душанбе, 1978.
191. Флоровский Г. Религиозные темы Достоевского // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов.– М., 1990.
192. Фокин П.Е. Поэтика синектохи. // Kroo Katalin, Szabo Tunde F.M. Dostoevsky in the Context of Cultural Dialogues. - Budapest: ELTE, 2009. - С. 151-155.
193. Франк С. Этика русского нигилизма // Вехи. Интеллигенция в России: сборники статей 1909-1910. - М., 1991.
194. Фридлендер Г. М. Реализм Достоевского. – М-Л.: Наука, 1964.
195. Фридлендер Г. М. Речь о Пушкине как выражение эстетического самосознания Достоевского // Рус. лит. — 1981. — № 1. — С. 57—64.
196. Фридлендер Г. Художественный мир Достоевского и современность // Достоевский: материалы и исследования. Т.5. - Л., 1983.
197. Фундаментальные направления современной американской лингвистики. Под ред. А.А.Кибрика, И.М.Кобозевой и И.А.Секериной. - М., 1997.
198. Хон Ки-Сун. «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского: генезис повествования и рисунки в рукописях писателя // Вестник Томского гос.пед.ун-та. Сер. Гуманитарные науки (Филология). – 2007. - №8. - С. 11-17(7).
199. Хоц А. Пределы авторской оценочной активности в полифоническом “самосознании” героя Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. -Вып. 9. - Л., 1991.

200. Чернышевский Н. Что делать? - М., 1969.
201. Шведова Н.Ю. Очерки по синтаксису русской разговорной речи. - М.: Изд-во Акад.наук СССР, 1960.
202. Шестов Л. Достоевский и Ницше (Философия трагедии). - СПб., 1911.
203. Шкловский В. Структура рассказа и романа // О теории прозы. - М., 1925. -С. 56-69.
204. Шкловский В.Б. Искусство как прием // О теории прозы. - М.: Сов. писатель, 1983.
205. Шкловский В.Б. О теории прозы. - М., 1983.
206. Шкловский Виктор. За и против. Заметки о Достоевском – М.: Советский писатель, 1957.
207. Шмелев А.Д. Определенность / неопределенность в аспекте теории референции // Теория функциональной грамматики. Субъектность. Объектность. Коммуникативная перспектива высказывания. Определенность / Неопределенность. - СПб.: Наука, 1992.
208. Шмелев А.Д. Русская языковая модель мира. Материалы к словарю. - М., 2002.
209. Шмид В. Нарратология. - М.: Языки славянской культуры, 2003.
210. Шмид В. Рассказывание и рассказываемое в «Братьях Карамазовых» // Шмид В. Проза как поэзия: Статьи о повествовании в русской литературе. - СПб., 1994. - С. 142—150.
211. Щенников Г. Художественное мышление Ф. М. Достоевского. - Свердловск, 1978.
212. Энгельгардт Б.М. Идеологический роман Достоевского //

«Ф.М.Достоевский. Статьи и материалы». - М. –Л., 1924.

Ediciones de las obras completas de F.M. Dostoievski (en ruso) utilizadas

Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 томах. Л., 1972-1990.

Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 15 томах. СПб., 1994-1995.

Bases de datos y diccionarios

Словарь языка Достоевского. Лексический строй идиолекта / Российская академия наук. Институт русского языка им. В. В. Виноградова; Главный редактор чл.-корр. РАН Ю. Н. Караулов – М.: Азбуковник, 2001. < <http://www.slovari.ru/default.aspx?p=227> > [15.06.2008].

Статистический словарь языка Достоевского, А.Я. Шайкевич, В.М. Андрющенко, Н.А. Ребецкая, < http://cfrl.ru/dost_cd0/dostoevski.htm >, Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН [16.06.2008].

Национальный корпус русского языка, < <http://ruscorpora.ru/index.html> >, Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН.

VIII

ABSTRACT AND CONCLUSIONS

VIII.1. Abstract

The aim of this doctoral thesis is to analyse the discourse of F.M. Dostoyevsky's work, with special attention to *Crime and Punishment*. The research methodology shall combine proposed paradigms from areas such as Linguistics (textual, pragmatic, applied, cognitive, etc.), Literary Theory and Data Visualization, among others, and shall also discuss contributions from Dostoyevskian critics. This thesis thus endeavours to combine and apply a collective of interpretative models to prove their efficiency, manageability and influence on the current study and, as it will be proposed, on the subsequent ones beyond the objective of this study as proposed here.

Firstly, the study shall examine the Problem of the Author in Dostoyevsky's work as the category used by those that champion polyphony in their criticism. This is because certain interpretative axioms must be reviewed, which are frequently praised or rejected, but not often applied. A model of comprehension is proposed for the literary work as a meaningful whole, based on text deformations, a key concept in the development of this research. To explain Dostoyevsky's tendency towards text deformations, I shall distinguish between 'intention' and 'intentionality', 'the ideal reader' and 'the recipient', 'polyvalence' and 'ambiguity', and 'intentionality' and 'text reception'. To this end, I shall analyse units of meaning in the novel, since they are considered the most effective mechanisms in Dostoyevskian discourse that provide his texts with cohesion and coherence. Among others, special attention shall be given to the following: the fictionalisation of the model world and its textualisation through fixed or recurring strategies; the construction, function and functioning of the characters as a network of interwoven ideas; the author-text-reader triad's marks; the typical linguistic devices used to express the author's voice; and the *existence-in-the-text* of discursive strategies to invoke and evoke mental spaces in the reader. These strategies aim to propose and ascertain that extremely modalised texts can be disambiguated, i.e. to steer the reader towards an intended univocal interpretation.

Applications and tools from the Digital Humanities support the proposed approach to texts from such relational perspective. Present research makes use of the existing tools

from Statistical Linguistics, Qualitative Data Analysis and Data Visualization. In addition, four software programs have been developed for the text analysis methodology discussed in the present work. These programs were designed to optimise linguistic research, in the wide sense of the term, with regard to textual phenomena that are not necessarily literary.

VIII.2. General Conclusions

Below are the most relevant conclusions and results, which are in accordance with the objectives set and criteria indicated to achieve them:

1. Given that the study started by conceiving the discourse as a system of entangled elements, it made it easier to examine behaviour in the deep structure of the Dostoyevskian text. This approach allowed for the identification and description of some of the elements whose *existence-in-the-text* produces a greater deformation, and which, therefore crucially influence the way that the message is received. Among which, the characteristic ways in which words are enunciated and fictivised in Dostoyevsky's work are analysed. In this sense, the mechanisms repeatedly used by the author to discursivise the ideas that he wants to present refer us to the distribution of information and give rhetorical potential to each one of the textual events that constitute the network of meaning.
2. Transposition as a linguistic-cognitive activity, both with regards to the fictionalisation of a model world and the way in which the reader receives it, is unquestionably relevant. As such, the reader's profile that Dostoyevsky reflects in his texts was studied, with the aim of getting any reader as close as possible to the expected reader's image and discourse which he had in his mind when co-creating the work. To do so, the analysis of the *reader-in-the-text* construction was polarised, as it is easier to observe how and to what extent the author's voice is expressed, despite the apparent equiponderance of the argumentative weighting and rhetorical force of the text's voices. From this perspective it was very important to consider

polyphonic approaches towards Dostoyevsky's work as interpretative paradigms, whose limits must be recognised given their very nature.

3. Deformation of the textual weaving as a prevailing compositional model in Dostoyevsky's work justifies the estrangement that his texts often awake in the reader's mind. These deformations are produced because certain mental space builders appear, occur, interact or co-occur, and aim to promote certain plausible and preferred forms of interpretation. The element of estrangement in the reader's mind derives from an interpretative tendency towards the intended message, whose survival is directly related to the efficiency of the mechanisms used to generate enough tension to stretch the text without breaking the perfectly cohesioned weaving.

4. It is pointless to differentiate between two of the most important entities employed in Dostoyevsky's work, words and ideas. The two are entangled within one another, as are the rest of the elements that constitute and are configured in and from the macrosystem of Dostoyevsky's work. This is why its disambiguation is particularly complex. Studying the characters is effectively one of the best possibilities to simplify these strategies to recognise the *ideas-in-its-expression*, as well as correctly localise them within the scale of rhetorical potential. But it must be remembered that a character must be defined as a pragmatic and discursive connector, as a text event that transmits a potentiality of the language, conduct and meaning. This is why Dostoyevskian characters can be defined as a type of self-referential and reflective utterance, anaphorically related to the ideological, socio-cultural, discursive and behavioural repertoire to which it is assigned, and cataphorically associated with the manner in which the text is projected to the outside world, i.e., the warning that is launched by the text. It was proven that conceptualising the character involves the image of a character that bases its *existence-in-the-text* on a continuous battle to find itself, i.e. to achieve the correct utterance formulation for the idea in and from which the character lives.

5. In Dostoyevsky's work, the author's world vision is not asserted or refuted by the characters: it emerges from the inescapable interaction between the text events. These discursive interactions are expressed by flows of information that guide the

reader in the act of reading. Dostoyevskian character' discourse, as a result of utterances that do not intend to be real, but appropriate within the fiction credibility scale, is discovered within a continual discourse: the character is no more than its own interrelated discourse. In a sense, when the character uncovers a fact about itself, it is uncovering a fact about the world, and vice versa.

6. The network of characters needs to be examined when approaching the character-utterance relationship from a qualitative discourse analysis perspective; i.e. the overall relationship of the work with its text. The Dostoyevskian character represents, says and is constructed upon a potentially possible idea, which is put to the test when it interacts with the text. As such, the character's speech shows the double functionality with which the character is outlined: reflecting upon and evaluating its existence (cause of its existence) and predicting and warning of the coming future (meaning of its existence). Concerning this need to closely link the character to the past, background and repertoire, as well as outline its projection as a coherent and appropriate phenomenon in the mental spaces emerging in the reader's mind, the characters' main discursive-behavioural configuration pattern was identified as being the problems that derive from proprioception. The characters' mission par excellence in Dostoyevsky's texts is therefore self-knowledge, i.e. considering its own involvement as a type of tragedy or victory of its own words with regards the alien ones.

7. The real importance is not given by the existence of a certain type of character, but from the consequences that its discourse leads to in the dynamics of the work. This led to the analysis of the text behaviour in the representation of different characters' discourses. It seems clear that Dostoyevsky played with the stream of consciousness and with the distance between the utterance and the reader, whose fluctuations emerge thanks to a much elaborated algorithm. Although it would not appear as such, this algorithm provides the different fictional pacts with rhetorical force in a non-hegemonic manner. Not in vain, the characters' actions oscillate between invocation and evocation, in a kind of fictionalised reading situation, which is often textualised in the character-reader, character-writer or character-narrator figures. Dostoyevsky knew how to perfectly outline the *future reader-in-the-text trace* and it

is probably this that allowed him to, on one hand, polarise the utterances in a way that could almost not be noticed when he expected a deviation in the reading situation – in such a way that even he thought that he could not refute them – and on the other hand, present his characters in an overlapping of functions: the same actor can be a narrator, a narratee, a reader, or a writer.

8. The very denseness of Dostoyevsky's texts is a projection in the reception of an extremely deformed textual weaving. An analysis based on reinforcement and meaning-cancelling relationships between lexical units from an extract of *The Idiot* was conducted to understand how these deformations function and to validate the hypothesis that text deformation can be considered an essential strategy in controlling the flow of information. In addition, detailed observations were taken with regard the deep structuring of the meta-narration when *The Resurrection of Lazarus* was read in *Crime and Punishment*. These analyses verified the importance of text deformation, its way of acting, and especially, its function as a connector between text segments, which aided in highlighting the idea of recurrence, coherence and cohesion in Dostoyevsky's work, always being conceived as a meaningful whole.
9. Observing the author, narrator, narratee and reader marks present in Dostoyevsky's texts led to the conclusion that most of them are simply the invocation of a reader who will have to polarise the respective utterances. As a starting point when examining them, the references to the reader (explicit references, meta-textual segments, pronominal structure, deixis, etc.) cannot be separated from the work's implicit context, given that the reader of that time does not coincide with the recipient. Similarly, having analysed all the examples of the different types of marks, it was proven that one of the differences that should be given more consideration when systematising the behaviour of any type of Dostoyevskian text phenomenon is whether it is constructed as a self-referential utterance or not.
10. Among the author-text-reader triad marks and their shadows in the text, the objective is to study the reader's replacement strategies, whose main function is to

provide the different text segments in which they are used with a new identity. More specifically, there are three main strategies:

- d. A speaker that utters the misunderstanding problem.
- e. A speaker that excuses itself excessively (overjustification).
- f. A speaker that utters the non-knowledge.

Focussing on the text and on a typological differentiation based on functional criteria, the first strategy (a) underlined the importance that Dostoyevsky gave to representing thought and converging and diverging action systems when characterising all of the world visions present in the text. Therefore, it was proposed that target affection should be included as an indicator of the distancing that the author intends to achieve among the text events in its interconnections (speaker versus utterances, situation versus speaker, etc.); something which, in the last instance results in a fluctuation in the distance between the event and the reader. As such, it could be thought that Dostoyevsky presents understanding phenomena as a fictivisation of credibility. Studying overjustifications (b) revealed the importance and frequency that they have on this author's literary texts. Based on the specialised literature about overjustification and meta-textual utterances, they were conceptualised as drawing the attention of the reader, as a blow against the expectations of a reader who did not expect or believe to need the information that is being provided. Furthermore, this act of rhetorical pardoning was observed as having the objective of contrasting the narration to that narrated, at all levels of narratological immanence. The reasons for which the author resorts to this type of overjustification formula are as follows: to present the speaker as a subject that is concerned about self-knowledge (which does not imply that the speaker is able or is really concerned); to apparently validate those utterances that did not need to be overjustified for its *existence-in-the-text* and, therefore, compare them with those that were; and to distance the speaker from the uttered object. Lastly, in discursive situations in which the speaker utters the non-knowledge (c) attention is drawn to the importance of the appropriation and alienation of the own or alien words. In this category, a content analysis on the ways to express the (non-)knowledge of the cause or purpose was conducted, and it was proven that the non-knowledge of the

cause is much more frequent on the first-person narrative. Subsequently, comparing an important corpus of texts by authors contemporary to Dostoyevsky yielded revealing data concerning the high incidence of expressing knowledge of purpose in Dostoyevsky by using phraseological units with the words ‘God’ and ‘Demons’ (бог, черт). On the other hand, the (non-)knowledge that is expressed in Dostoyevsky’s texts could represent a lack of knowledge, which is often resolved by an anaphoric or cataphoric projection or an (intrinsic or extrinsic) impossibility for understanding. These latter situations would be similar to those observed in (a), but with a greater tendency towards representing the involuntariness (and consequent distancing between the speaker and the uttered object). Finally, all the strategies to build instances of non-knowledge in the text were examined, leading us to the conclusion that they refer us to the opposition between reality (the utterance action) and unreality (the utterance object). This last observation allowed the characterisation of cotexts that present this type of situation in the deformation of the text that they generate.

11. Dostoyevsky’s words were studied conceptualising the work as a meaningful whole in which all events are interconnected. This contributed to a perception that was to become one of the essential ideas in this research: that the meaning depends on the text’s overall rhetorical potential. This fact, although predictable, can only be observed in text deformations, which explain the degree of cohesion and connection between the elements that form the network of meaning.
12. Amongst the particularities of Dostoyevskian discourse, attention was focused on polyvalence, ambiguity and indetermination, used as cohesion mechanisms; in the symbolic phenomena used as strategies to weave the network of meaning and generate fixed text deformations; in precision and correction strategies as an integrating element for most utterance situations; in the repetition and recurrence as intertextuality and intratextuality builders; and, lastly, in what is named here as the linguistic formulae of ‘estrangement’. All the different categories showed a common behaviour and orientation towards estrangement, meaning that this concept was widely studied, from its linguistic forms of expression to the functioning that it shows from a cognitive, reception-based approach. It was proven that the optimum

model to analyse estrangement, understood as the impact on the reader's mind, is to focus the textual weaving deformations on their continuous production of mental spaces.

13. Analysing the techniques used to transpose from the model world to the fictionalised one, showed that the ambiguous style characteristic of Dostoyevskian works and the apparent contradictions found in them, are a consequence of polyvalence, as a way of thinking and worldview, on the one hand, and the text's own needs to reconstruct the meaning on the other. At the same time that intention becomes intentionality once it is textualised, polyvalence produces ambiguity and indetermination marks in the text, predisposed so that the reader recovers or infers the information needed to provide completeness and disambiguate the text events. Ambiguity was considered as *redoubt-in-the-text* of the polyvalent conscience, whilst the indetermination was conceptualised as playing with the reference. The hypothesis was refuted that the presence of ambiguity builders in the text involves an intended message that is not very clear or defined. After having examined the specialised literature, some especially ambiguous scenes were analysed, with the aim of showing that this lack of precision is only apparent and that there are enough marks in the text to be able to contextualise them correctly, especially in due time. As such, it was made apparent that ambiguity and indetermination phenomena are elements of cohesive force, through which Dostoyevsky provides an overall meaning to the text and prioritises the ideas that must survive the reading process.

14. Simultaneously to the ambiguity analysis and as a consequence of such, the 'false impossibility' mechanism was proposed as a recurring mechanism in the discursivisation mechanisms in Dostoyevsky's texts. This point makes special emphasis to 'text promises' as a mechanism to understand intratextuality phenomena, coreference and information recovery processes that take place in the reader's mind. This category is furthermore believed to be especially fruitful with regards studying style, poetics, and constructing possible worlds in Dostoyevskian work.

15. By analysing symbolic phenomena, it was proven that Dostoyevskian work effectively forms a highly cohesioned meaningful whole. Examining the symbolic networks focused on understanding the meaning, form and function of the kiss in Dostoyevsky's work, as it is one of the most relevant and defining phenomena of its work. The study was carried out throughout his complete works and proved that symbolic phenomena produce a text deformation, dragging with them certain context elements with which they constitute a rhetorical force system. The detailed analysis of Christ kissing the Grand Inquisitor in *The Brothers Karamazov* served as a foundation to study some key concepts concerning the author's world vision. It proved that the mechanisms used to express his voice are almost constant in shape and content.
16. Precision and correction were recognised as very frequent and significant utterance attitudes in the discourses of all Dostoyevskian characters (including the narrator). By means of a linguistic-type approach based on the logical relationships between clauses connected by markers of reformulation (i.e. 'one would rather say, 'in other words', 'i.e.', 'not p, but q', etc.), it is understood that their existence-in-the-text aims to show the character in continuous struggle for self-knowledge, and at the same time, strengthen the rhetorical potential of the textual segments that face, add to, or exclude one another using this type of formula.
17. As a consequence of conceptualising Dostoyevskian work as a meaningful whole, recurrence structures were analysed, i.e. the units of meaning that are repeated in one or several Dostoyevskian texts. This analysis revealed that recurrence structures do not only allow the network of meaning to remain cohesioned, but they hold the responsibility of controlling the flow of information that reaches the reader. Having defined this category of analysis and placed it in a wide bibliographical corpus dedicated to Intertextuality, Relevance Theory and discourse markers, a detailed description was performed regarding the most common recurrence structures: the words that anticipate certain aspects of the text (headers, titles, etc.) the threshold actions, i.e. those events that remain in the boundary between existence and non-existence in the text; the linguistic formulae of estrangement that, given their

abundance in works by this author, may be considered real singularities of his discourse (*как бы, как будто and вдруг*).

18. Describing threshold actions showed that Dostoyevsky did follow some linguistic patterns to apparently unnoticeably alter or divert the inference. Among others, it showed that the great Russian writer often plays with the precision of descriptions, in which he sets up a system based on imprecise precision which allows him to oppose text events in view of the target affection. An example of which is the comparison between the states described as ‘exactly in’ and ‘almost in’ (*точно в, почти в*).

19. Dostoyevsky resorts to multiple operators, markers and connectors with the aim of assuring maximum equality between the reader’s reactions that he predicted and the hypotheses of meaning that any reader may formulate. As a consequence of this way of constructing discourse, based on the impression of confusion that is generated in the reader’s mind, continual reflection is required from the recipient concerning his own reading expectations. Among the ‘estrangement operators’, i.e. those that, given their almost exaggerated use, could be considered as a lack of style on the part of Dostoyevsky, were described and analysed. However, these operators have subsequently shown to precisely refer to an absolute control of the *reception-in-the-text*, a constant concern about the projection of the text to the outside world, and assuring a definite future for the uttered words.

20. Given that one of the differentiating Dostoyevskian discourse features is the continual appearance of the adverb *вдруг* (suddenly), which is a modal particle, or in my opinion, an estrangement operator, the main function that this adverb plays in the construction of Dostoyevskian discourse was described. To do so an analysis was proposed from its conceptualisation as a connector, capable of covering the wide range of meanings that it may acquire and confer in different contexts in which it emerges and that it generates. Classic interpretations that understand this operator as the reflection of spontaneity with which actions occur in Dostoyevsky were considered and identified in the text, but it was also decided that the functions of this operator, understood as an evoking element of the meta-textual reality, should

be researched. Finally, it was considered appropriate to set out a hypothesis that the frequency of occurrence of *вдпыз* (suddenly) is closely related to levels of fiction. By analysing the frequency throughout the Dostoyevsky's complete literary works, it was proven that its presence is clearly related to textual weaving deformation requirements, and, therefore, the degree of complexity to discursivise the reality that the author wishes to show. As well as showing why *вдпыз* (suddenly) appears more or less in different works by this author, it was found that its behaviour, as occurs with the rest of the estrangement operators in Dostoyevsky, depends on the utterance situation in which they emerge.

21. While studying suddenness situations, evidence was being found that the relationship and co-occurrence of *вдпыз* (suddenly) with other more characteristic estrangement operators in Dostoyevsky discourse (*как бѹдмо* and *как бы*) was not incidental. The results extracted from the collocations analysis have supported this hypothesis; which, as well as showing a link between *suddenness* and *as-if-situations* proves the crucial idea that, in Dostoyevsky, the work is a meaningful whole, whose elements are perfectly interconnected.

22. The extensive literature dedicated to studying the modal particles *как бы* and *как бѹдмо* often treat them differently, depending on the analysis approach used (modal particles, modal approximation operators or lexical units of irreality). It is for this reason that their analysis was justified, as they had been included as estrangement operators. The definition proposed for them as creators of an *as-if-situation* was also considered, i.e. situations that evoke, by means of fundamentally linguistic procedures, a comparison between the mental space that the discourse utters and another mental space generated in another domain, *a priori*, and which is not explicitly present in that discourse. Having focused on its effect in the reception (at the time of reading), it was proven that the realities which, from a classic approach, should compare these operators (regarding their function as comparative particles), rather refer to different entangled mental spaces that are not necessarily constructed in the same cotext. As such, it was also proven that estrangement operators strengthen the hypothesis that Dostoyevsky's work must be analysed by its interconnections.

23. With the aim of finding out more about the difference between operators *как бы* and *как будто* which unjustly has not been widely studied by Dostoyevskian critics, the evolution of both were represented graphically throughout Dostoyevsky's complete works. The results showed that, despite the extended idea –based simply on the overall number of occurrences– that *как будто* appears more frequently in this author's texts, the operator *как бы* is more relevant: firstly, because it shows a constant growth, whereas *как будто* shows a decrease which is also constant; and secondly, because this increase is produced precisely when he created his major novels. These data have served to more accurately describe the differences in functioning that these two estrangement operators acquire in Dostoyevsky's work.
24. It has shown that there is a clear correlation between *suddenness* and *as-if-situations* introduced by the operator *как бы*. This has once more confirmed the hypothesis that Dostoyevskian discourse elements are interconnected, and therefore, that there are established text deformations in Dostoyevsky, which appear to generate certain mental spaces. This is also the reason why, as in the case of symbolic phenomena and other specific or characteristic elements in this author's work, estrangement operators tend to act in conjunction with other text deformers, i.e. other meaning hypothesis builders.
25. Having focused on studying *Crime and Punishment*, the importance of non-hegemonic distribution of rhetorical potential of some of the most relevant events was proven: The role of the narrator, the most pragmatically loaded events (the alleged Raskolnikov's Theory, dreams, etc.), *loci comunes*, the structure as a relevant factor to refute or award credibility, structure functions, Epilogue, etc. All of these events have shown their interconnection and their clear relationship with the *reader-in-the-text*. The narration technique used, conceived as a rhetorical solution to the problem launched in and by the work, has proven to be still based on the first-person narrative found in his first drafts, and that including a heterodiegetic narrator was the only possibility of maintaining coherence with the text's discourse. When analysing the Epilogue it was revealed that, in reality, this constitutes the end of playing pragmatically with the distance between the Raskolnikov and the reader. In

fact, the reader's involvement in recreating the character as a new non-textualised world was identified as being one of the Epilogue's main functions.

26. The argumentative structure of *Crime and Punishment* was analysed using estrangement, around which, other, equally relevant operators were discovered: memory, alter ego and dreaminess. Having verified the suspicion that they are linked to Dostoyevsky hoping that the reader knows how to disambiguate the text deformations that they generate, his way of operating has been illustrated through analysing Raskolnikov's alleged repentance. The conclusion reached lies in that solving the problems posed in the text, can only be recovered in the reader's mind. That is why the novel concludes with a text that is waiting its projection to the outside world.

27. Discourse visualisation, based on the Network theory and other interpretation techniques, study and representation of interconnected system elements has revealed that not only do they have high possibilities to manage large quantities of data, but that they are also extremely useful in acting as a guide to form hypotheses. With the data obtained after processing the corpus and data collected to perform this research, the network of interconnected characters was shown. Furthermore, centrality degrees and betweenness degrees –measures accessible by labelling *Crime and Punishment* manually– reflect, for example, why the crime committed by Raskolnikov affects almost all of the other characters in the book.

28. The software applications specifically designed to achieve the objectives set out for this study, together with the tools available, have shown efficiency in representing previous conclusions, and also in facilitating the search of new objects and relevant moments not previously considered. This is what happened with one of the tasks that could only be performed using visualisation techniques: comparing and contrasting discourses of some characters and scenes. By presenting the data in this manner, it was proven that there are many very significant differences in the characters' lexical repertoire, motivated by having to contribute a potentially possible idea (i.e. given that it is based on reality models) and by the requirements imposed by the very text, which is a meaningful whole. In the same sense, it was

shown that there are trends towards certain semantic-lexical fields in the characters' discourse and events of another nature in the novel. The results obtained were greater than were expected prior to the analysis, meaning that visualisation also served to elaborate a series of initial hypotheses for future research projects focused on lexical taboos in the discourse.

29. Discourse visualisation in *Crime and Punishment*, specifically for the estrangement operators *вдруг, как бы* and *как будто* have confirmed that there is a relationship between *suddenness* situations and *as-if-situations*. It also showed that its distribution in the text responds to the definite algorithms which, for example, mark the prevalence of some over others, or that strengthen the co-appearance of some of them, depending on the mental space that has to be generated in each individual case.

30. Applying and integrating tools and data visualisation techniques and network analysis has resulted in being an ideal complement for content analysis techniques: firstly, because a more organised and intuitive observation of the textual phenomena is possible; secondly, because research possibilities were widened by means of simplifying work and calculations with network analysis measures; thirdly, because it represents an especially productive method for formulating initial hypotheses, and therefore, to assure continuity in the line and methodology of the research outlined.

31. Data visualisation requires a considerable amount of manual work, and in some cases, correction and monitoring so as to mitigate the deficiencies caused by programs that were not designed specifically for that purpose. Despite this fact, it was proven that when a large quantity of data or a considerably large corpus is qualitatively analysed, interesting results can emerge, regarding the verification of previous premises or elaboration and delimitation of new study objectives. The approach used here was based on a hybrid corpus-based/corpus-driven model, so that visualisation served to confirm the hypotheses launched and put to test throughout the research, and to set out new questions, and establish and describe relevant phenomena not considered before data visualisation.

VIII.3. Methodological conclusions

Having assessed the results and checked that they are in line with the objectives proposed, the following conclusions have been reached, justifying the methodology used to analyse and interpret the data:

1. There are an abundance of analysis models, proposals and knowledge from an extremely wide spectrum of scientific areas, meaning that the study and result interpretation possibilities should not be limited to a single methodology. An integrating and integrated literary discourse analysis model does not necessarily have to lack a methodological or procedural system, and even less so theoretical support. It must rather be designed as a collection of interpretation paradigms, having previously identified the fields to which they can be correctly applied. It is only in this way that the rich “theoretical” knowledge that the researcher has can be combined with new resources and possibilities, whose impact on Linguistics and Literary Theory already seems unquestionable.
2. By considering the text as meaningful whole, i.e. examining the author’s complete works and not simply a single text, most of the questions and debates regarding the Problem of the Author that continue to emerge (*проблема автора, авторская позиция*) in Dostoyevsky’s texts can be simplified or resolved. In order to conceptualise the complete works of Dostoyevsky, the reading situation in which text reception occurs must be integrated into the text’s disambiguation process. It is then compared to the situation that would have occurred if the arbitrary reader, who now forms part of the author-text-reader triad, were to be as close as possible to the image of the ideal reader that the author *disputed* with when he was constructing the text.
3. For the Dostoyevskian discourse to be efficient, the optimum approach, at least with regards the objectives set here, must focus on examining the intratextual and intertextual connections between the units of meaning, given that the distribution of

information and the provision of rhetorical potential respond to some practically fixed strategies.

4. For scholars who study Dostoyevsky's discourse, this task is essential to identify the strategies that are used by the author to control the flow of information and *magnetise* the utterances so that the remains of his intention deposited in the text stay in the reader's mind, where the intended meaning inevitably suffers a loss, which is inversely proportional to the efficiency of the techniques used to discursivise the fictionalised world.
5. Although a holistic, relational and integrated approach towards discourse was proposed, it does not mean that certain heuristic rules are not accepted or considered as being less important; they shall be developed as results are found or proven. However, prior localisation, systematisation and understanding of recurrent and characteristic strategies in the author's work in question to modalise the discourse could reduce the arbitrariness of these rules or guides for interpretation.
6. From the evidence found, the concept concerning the deformation of the textual weaving served as a great aid in illustrating procedures and the dynamics of text elements' functioning in their constant interaction with one another and with the reader's mind. Furthermore, it allowed for the identification of the strategies that to our belief are the most usual in Dostoyevsky to transpose from the model universe to the fictional one.
7. One specific text event must not constitute a final analysis objective, given that it is considered in an isolated manner and it is free from rhetorical force. When text events are isolated they lose reference and possibility of referring; in short, the coherence and cohesion mechanism of the network of meaning that the work is breaks. Characters should also be analysed under these considerations: the author's world vision and intention is not expressed with a certain character's *existence-in-the-text*, but by the ideas that are read into and from that character. These ideas are the consequence of the opposition to the rest of ideas, of the entanglement of mental spaces produced by the text-reader interaction.

8. Maybe it does not involve examining the work as such, but what is represented in and by the work. In the case of Dostoyevsky's texts, this statement is closely related to the idea survival mechanisms, normally characterised by the incompleteness of the text events, which exist in the text as if they were waiting to be polarised. This characteristic justifies the sensation of ambiguity that his texts produce on the reader and the continuous oscillation, which may or may not be apparent, in the ideological sustenance underlying in his works. The researcher, as a reader, must proceed according to the reading guides that the author textualised to determine the disambiguation. This may be a rocky path to walk along if the work is not conceptualised as a network of meaning, plagued by interconnections and in whose deformation the author's voice can be made out.

IX. ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Determinación-Indeterminación. Fragmento de <i>El idiota</i>	36
Figura 2. Fragmento de <i>El Idiota</i> : grafo de palabras en interrelación. Elaborado con WordSky.	38
Figura 3. Fragmento de <i>El idiota</i> : diagrama de fuerzas	39
Figura 4. Niveles de inmanencia en la narración.....	60
Figura 5. Frecuencia de ocurrencia de los lemas ‘ <i>правильно</i> ’ y ‘ <i>неправильно</i> ’	67
Figura 5b. Representación del afecto lector. Fragmento de <i>El jugador</i>	75
Figura 6. Comparación conocimiento de causa y finalidad en la obra de Dostoievski	84
Figura 7. Comparación conocimiento de causa y finalidad entre la obra de Dostoievski y el corpus de autores contemporáneos (1821-1882)	84
Figura 8. Intención, intencionalidad: condiciones de éxito	104
Figura 9. Tránsición retórica de la idea-personaje	106
Figura 10. Grafo de palabras en relación (con WordSky). Fragmento de <i>Los demonios</i>	165
Figura 11. <i>Точно в / почти в</i> . Frecuencia de ocurrencia comparada Dostoievski-corpus autores contemporáneos	166
Figura 12. Frecuencia relativa de ocurrencia de <i>вдрыз</i> en las obras literarias de Dostoievski	175
Figura 13. Colocaciones de <i>вдрыз</i> en la obra literaria completa de Dostoievski (Distancia: ± 1)	183
Figura 14. Colocaciones de <i>вдрыз</i> en la obra literaria completa de Dostoievski (Distancia: ± 4)	184

Figura 15. Porcentaje de peso en la categoría “comparación” de <i>как бы, как будто</i> y <i>словно</i> en la obra literaria completa de Dostoievski	195
Figura 16. Frecuencia de ocurrencia de <i>как бы, как будто</i> y <i>вдруг</i> en la obra literaria completa de Dostoievski	196
Figura 17. Comparación inicio de <i>Crimen y castigo</i> – inicio del Epílogo	223
Figura 18. Los <i>topoi</i> de <i>Crimen y castigo</i>	235
Figura 19. Macrofunción del extrañamiento	241
Figura 20. Transformaciones semántico-referenciales en la confesión de Raskolnikov	256
Figura 21. Captura de pantalla del etiquetado de <i>Crimen y castigo</i>	271
Figura 22. Ejemplo de extracción del discurso de Raskolnikov	271
Figura 23. Interconexiones discursivas de Raskolnikov	273
Figura 24. Captura de pantalla de la interfaz de WordSky (opciones de lematización)	274
Figura 25. Capturas de pantalla de la aplicación WordSky-py. Funcionamiento	276
Figura 26. Ejemplo de grafo resultante con Wordsky-py: interconexiones léxicas de <i>вдруг</i> en El árbol de Navidad celestial (<i>Мальчик и Христа на елке</i>)	277
Figura 27. Captura de pantalla. Funcionamiento de TextPlotting	278
Figura 28. Ejemplo de archivos resultantes tras una colisión de dos discursos con Discourllider	279
Figura 29. Corrección de frecuencias en Wordle y comparación con los resultados de AntConc	281
Figura 30. Grafo de interrelaciones entre personajes en <i>Crimen y castigo</i>	285
Figura 31. <i>Centrality degree</i> global de cada personaje en <i>Crimen y castigo</i>	287
Figura 32. Comparación del <i>indegree</i> (izquierda) y <i>outdegree</i> (derecha) de centralidad para los personajes de <i>Crimen y castigo</i>	287

Figura 33. Grado de centralidad (<i>centrality</i>) frente a grado de intermediación (<i>betweenness</i>) para los personajes de <i>Crimen y Castigo</i>	288
Figura 34. Ejemplos de caminos geodésicos Puljeria→Lizaveta, Lizaveta→Alena Ivanovna, Alena Ivanovna→Sonia en <i>Crimen y castigo</i>	290
Figura 35. Nube de palabras (fw) del discurso de Raskolnikov	298
Figura 35. Nube de palabras (-fw) del discurso de Raskolnikov	298
Figura 36. Nubes de palabras Raskolnikov (fw), Raskolnikov (-fw), Raskolnikov discurso entre comillas (fw), Raskolnikov discurso entre comillas (-fw)	301
Figura 37. Concordancias de <i>кажется</i> en el discurso del narrador en la apropiación de la palabra de Raskolnikov	303
Figura 38. Concordancias de <i>господи</i> en el discurso de Raskolnikov	304
Figura 39. Nube de palabras compartidas (fw) por Raskolnikov y el narrador en la apropiación de palabra de Raskolnikov (discurso impuesto)	304
Figura 40. Nube de palabras compartidas (-fw) por Raskolnikov y el narrador en la apropiación de palabra de Raskolnikov (discurso impuesto)	305
Figura 41. Nube de palabras no compartidas (fw) por Raskolnikov y el narrador en la apropiación de palabra de Raskolnikov (discurso impuesto)	305
Figura 42. Nube de palabras exclusivas del narrador en su apropiación de la palabra de Raskolnikov frente al discurso de Raskolnikov (discurso impuesto)	306
Figura 43. Nube de palabras exclusivas de Raskolnikov frente al discurso del narrador	307
Figura 44. Nube de palabras del discurso de Sonia (fw)	308
Figura 45. Nube de palabras del discurso de Sonia (-fw)	309
Figura 46. Nube de palabras del discurso entrecomillado de Sonia (fw)	310
Figura 47. Nube de palabras no compartidas entre Sonia y Raskolnikov (fw)	311

Figura 48. Nube de palabras exclusivas de Raskolnikov frente al discurso de Sonia (fw)	311
Figura 49. Distribución de las ocurrencias de <i>как бы</i> en <i>Crimen y castigo</i>	312
Figura 50. Distribución de las ocurrencias de <i>как будто</i> en <i>Crimen y castigo</i>	313
Figura 51. Distribución comparada de <i>как бы</i> y <i>как будто</i> en <i>Crimen y castigo</i> (TextPlotting)	313
Figura 52. Distribución comparada de <i>как бы</i> , <i>как будто</i> y <i>вдруг</i> en <i>Crimen y castigo</i> . Elaborada con TextPlotting.....	314
Figura 53. Comparación de ocurrencias de <i>как бы</i> en varios discursos de <i>Crimen y castigo</i>	315
Figura 54. Comparación de ocurrencias de <i>как будто</i> en varios discursos de <i>Crimen y castigo</i>	316
Figura 55. Comparación de ocurrencias de <i>вдруг</i> en varios discursos de <i>Crimen y castigo</i>	317
Figura 56. Interrelaciones de <i>как бы</i> y <i>как будто</i> en el discurso de Sonia (WordSky)	317
Figura 57. Interrelaciones de <i>как бы</i> , <i>как будто</i> y <i>вдруг</i> en el discurso de Sonia (WordSky)	318
Figura 58. Interrelaciones de <i>как бы</i> , <i>как будто</i> y <i>вдруг</i> en el discurso de Sonia (WordSky-ру)	318
Figura 59. Interrelaciones de <i>как бы</i> , <i>как будто</i> y <i>вдруг</i> en el discurso de Sonia (WordSky) con un factor de +5 en la distancia de conexiones	319
Figura 60. Interrelaciones de <i>как бы</i> y <i>как будто</i> y <i>вдруг</i> en el discurso de Raskolnikov (WordSky)	320
Figura 61. Interrelaciones de <i>как бы</i> , <i>как будто</i> y <i>вдруг</i> en el discurso de Raskolnikov (WordSky)	320

Figura 62. Interrelaciones de <i>как бы</i> , <i>как будто</i> y <i>вдруг</i> en el discurso de Raskolnikov (WordSky-py).....	321
Figura 63. Conexiones de <i>как бы</i> en el discurso de Raskolnikov con distancia de conexión de +5 (WordSky)	322
Figura 64. Conexiones de <i>как будто</i> en el discurso de Raskolnikov con distancia de conexión de +5 (WordSky)	322
Figura 65. Grafo de conexiones entre <i>как бы</i> , <i>как будто</i> y <i>вдруг</i> en el discurso de Raskólnikov (con un factor de +5 en la distancia de conexiones)	323
Figura 66. Grafo de conexiones entre <i>как бы</i> y <i>как будто</i> en la escena de la confesión de Raskolnikov ante Sonia	324