

Literatura

La función del extrañamiento en la obra *Crimen y castigo* de Dostoievski

Benamí BARROS GARCÍA

Universidad de Granada / Centre d'Études Slaves (Université Paris Sorbonne-CNRS)
bbarros@ugr.es

Recibido: Mayo de 2013

Aceptado: Diciembre de 2013

Resumen

En el presente artículo se analiza la función del extrañamiento en la novela *Crimen y castigo*. El objetivo prioritario es la comprensión de cómo el autor revela su voz mediante la creación de una cierta sensación de confusión en el lector, que será aquí interpretada como mecanismo para dar prioridad a determinada interpretación. Se presta especial atención a los sueños de Raskólnikov, su teoría y al estado mental en que comete los asesinatos, así como a algunos *loci* de la novela (habitación-tumba de Raskolnikov, casa de los Marmeladov, taberna y plaza Sennaya) para demostrar que el extrañamiento es un efecto cognitivo lógico de las técnicas con las que Dostoievski controla el flujo de información que le llega al lector.

Palabras clave: Dostoievski, *Crimen y castigo*, lector, Raskolnikov, extrañamiento.

The role of estrangement in Dostoevsky's Crime and Punishment

Abstract

This paper aims to explore the function of the estrangement in *Crime and Punishment*. The main goal is to examine the way Dostoevsky shapes his voice by instilling in the reader such a sense of confusion, which is construed as a mechanism for prioritizing certain intended interpretation. We focus on the. Special attention is given to Raskolnikov's dreams and theory, on his psychological state during murders, and to some *loci* in the novel, e.g. Raskolnikov's (coffin) room, Marmeladov's house, tavern, and Sennaya square. This analysis reveals that estrangement is a cognitive effect of the characteristic strategies used by Dostoevsky to manage the flow of information that reaches the reader.

Key words: Dostoevsky, *Crime and Punishment*, reader, Raskolnikov, estrangement.

SUMARIO: 1. Esa constante ambigüedad: introducción el extrañamiento en la obra Dostoievski 2. El caso de *Crimen y castigo*: el extrañamiento para entender la existencia de Raskolnikov 3. Conclusión 4. Referencias bibliográficas.

1. Esa constante ambigüedad: introducción al extrañamiento en la obra Dostoievski

Encontramos en la obra de Dostoievski unidades de sentido que en su acción o en su hacer generan deformaciones del tejido textual y suelen producir contextos institucionalizados orientados hacia la persuasión del lector. Dentro de estas unidades se agrupan escenas, palabras, construcciones, comportamientos, gestos, marcas metatextuales y otros elementos, siendo todos ellos catalizadores de la coherencia y cohesión con una misma finalidad: generar extrañamiento en el lector como forma de hacerlo susceptible de asestar todos los golpes de intencionalidad lanzados por el autor.

Conceptualizado el extrañamiento como 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, tiene, por tanto, cierta base común con la definición de Victor Shklovski (остраннение/остранение) y con el *Verfremdungseffekt* heredado de Bertolt Brecht¹. Se entenderá por extrañamiento 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 algo potencialmente posible.

El extrañamiento está en relación directa con lo esperado, con el horizonte de expectativas. Probablemente fuese esta una de las razones por las que Dostoievski se esforzaba siempre 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 lugares que pudiera sentir como conocidos, según lo defendido, entre otros, por Lijachev (ЛИХАЧЕВ 1971). 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.

Si bien es cierto que la ambigüedad textual ha sido destacada como característica de este autor en numerosos estudios (САРАСКИНА 2006; АШИМБАЕВА 2008; БАРОС ГАРСИЯ 2010a, 2010b; BARROS GARCÍA, 2009, 2010; ФОКИН 2009), creemos que es fundamental comprenderla como consecuencia-en-el-texto de la polivalencia y como patrón de discursivización en la forma de decir el mundo de Dostoievski. En concreto, consideramos fundamental incluir la ambigüedad textual en los elementos que producen una ruptura en el devenir del texto en la mente del lector.

2. El caso de *Crimen y castigo*: el extrañamiento para entender la existencia de Raskolnikov

2.1. Forma y sentido del extrañamiento 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) podría parecer una

¹ No entramos aquí a valorar si son o no similares los conceptos de Shklovsky y Brecht (MITCHELL 1974, BREWSTER 1974, entre otros), siendo ambos claros antecedentes para la formulación que aquí se propone.

hipótesis irrefutable². No obstante, y a pesar de su posible validez, creemos que en la obra que aquí nos ocupa este episodio adquiere una significación, en tanto que argumento, más bien de carácter refutatorio. Es por esto que dentro del sistema significativo –los mundos posibles de la novela– 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 estructura de la novela está elaborada sobre la base del 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. Dentro de esta estructura encontramos toda la red de referentes (mundo referencial) que el lector debe, mediante la tarea de desambiguación pertinente, descodificar para inferir lo comunicado. En este sentido, consideramos necesario detallar ciertos motivos que, en su textualización, actúan como elementos de fuerza argumentativa en *Crimen y castigo*: los sueños como textualización del mundo onírico; la teoría de Raskolnikov como forma textual de las ideas parásitas y del pensamiento como producto social; el crimen y la enfermedad como conectores entre los mundos posibles del *yo soy* y del *yo quiero ser*.

Es evidente la relevancia de que dota Dostoievski a estas funciones en cualquiera de sus obras, donde siempre aparecen supeditadas a la macrofunción del extrañamiento. 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 algunos incisos al respecto para facilitar la comprensión del papel que desempeñan en la conciencia literaria de este autor.

En el caso de lo onírico, cabe advertir que el sueño se debe concebir no solo, según la tradición heredada de los griegos, 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 inmundada. La demonización que sufre Raskolnikov tiene lugar precisamente en sus sueños. Digamos que sus tres primeros sueños pueden comprenderse como 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 iniciación³ con que se representa el comienzo de la *curación*. Las nuevas posibilidades que los sueños le descubren a Dostoievski son muchas y diversas. Entre ellas, hacer posible lo inverosímil. Cualquier ensoñación evoca un conjunto referencial mítico, por lo que 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

² 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.

³ Un sueño de reducción según FÜLÖP-MILLER (1951: 111).

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 porvenir⁴. Los estados oníricos, en sus funciones anafóricas y catafóricas en la construcción del texto por y en el personaje, le sirven a Dostoievski de mecanismo 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 personalidad*, 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, además, en epicentro de la refutación de la teoría de Raskolnikov. La aventura mimética que vive el personaje en sus cuatro sueños no hace más que alejarlo de la validez de sus supuestos principios⁵. 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 producto (o reducto) de la intención del autor.

Raskolnikov se halla en un constante ejercicio de proyección de su *yo* ficticio sobre los demás, sobre toda esa gente a la que dice despreciar⁶. Ardua tarea que, sin duda, lo 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

⁴ 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. Esto se puede ver de forma más clara en el relato *El sueño de un hombre ridículo* [25, 109-119].

⁵ Muy acertada la interpretación que hace Kroo (KPOO 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).

⁶ Es interesante en este mismo sentido recordar un tema profusamente debatido en la crítica: 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. Según este enfoque, los personajes de la obra se comportan como dobles de Raskolnikov y forman los siguientes *dúos*: 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 2004). 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.

Afrosiniuchka, con la vieja usurera y, en general, con todos los personajes. 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 en una suerte de imposibilidad empática 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, en ese momento, por la labor. Sonia sí lo hace y, consecuentemente, cuenta con el *beneplácito retórico* de la voz del propio Dostoievski.

Hay que destacar que todo lo soñado por Raskolnikov se encuentra contenido en el texto, es decir, en su proyección sobre la vigilia. Este simple hecho revela cómo Dostoievski construye el texto en torno a su propia voz, muestra su verdadero posicionamiento 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 palabras, están escritos para (de)mostrar las tinieblas en que el personaje se halla sumergido y, por tanto, hacen al lector dudar de la conveniencia de los enunciados y de la propia convicción de Raskolnikov en ellos. Se produce así un distanciamiento del lector con respecto al personaje que irá aumentando a medida que avanza la lectura.

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 esa *idea*⁷, 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 verlo⁸. Es llamativo el contraste que se produce, por tanto, si lo comparamos con la carta de la madre de Raskolnikov, que sí se encuentra reproducida en el texto. De nuevo se encuentra el lector ante una estrategia orientada hacia la devaluación de la verosimilitud del discurso de Raskolnikov. Este hecho queda más claro si observamos que el personaje parece no recordar el contenido de su artículo ni saber que se había publicado —curiosamente, 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 versaba sobre un libro (*no поводу одной книги*). Se deduce, por tanto, que existe un texto precedente al que sirve de respuesta. La teoría, como observamos, parece estar lejos de ser un ideario suyo.

⁷ 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.

⁸ Conviene destacar que otros personajes sí lo tienen en sus manos y lo leen, factor con el que se acentúa el alejamiento, el agravio comparativo si se quiere, que produce Raskolnikov en el lector.

El modo en que la teoría opera en la mente de Raskolnikov se asemeja a una idea parásita a la que se aferra, en una suerte de alienación, y es incapaz de advertir su contenido negativo⁹. Ni siquiera cuando ante el lector el arrepentimiento de Raskolnikov parece presentarse como un hecho consumado (supuestamente en el Epílogo), puede encontrarse en el discurso del personaje rastro alguno de inviabilidad o invalidez de esta teoría.

Como se ha apuntado, la teoría *de* Raskolnikov se consolida en la conversación que casualmente escucha en una taberna. 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 constante búsqueda de pruebas por parte del personaje para demostrar, no tanto ante los demás como ante sí mismo¹⁰, que la teoría es válida le sirve a Dostoievski para refutar 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, incoherente a pesar de todo.

Se ha dejado entrever el estado mental en que nace la idea parásita 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]¹¹. A Dostoievski no le convenía que el lector percibiera a Raskolnikov como alguien que sufre de un desequilibrio mental (*como si no fuese él*) 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 el afecto lector, hay posibilidades de identificación. Pero a partir del crimen, puesto que Dostoievski pretende juzgar las deleznales consecuencias de la teoría *de* Raskolnikov, 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 autor. De tal forma, la supuesta enajenación mental de Raskolnikov puede considerarse un procedimiento 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:

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]

⁹ Probablemente la única forma de construir una nueva realidad en que el yo al que aspira es posible.

¹⁰ En una lucha quimérica por construir su también quimérico *yo para sí*.

¹¹ Todas las citas se hacen de acuerdo con la edición académica en treinta tomos de las obras completas de Dostoievski editada por el Instituto de literatura rusa de la Academia de ciencias de la URSS: Достоевский Ф.М. *Полное собрание сочинений в 30 томах*. Л.: Наука, 1972-1990. Entre corchetes se indica el número del tomo, seguido de la/s página/s.

Todo está construido para que Raskolnikov 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 –lo deja hablar– para que sus discursos puedan gozar de aparente firmeza.

Dostoievski, 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 confeccionada y en la que su *yo* de hombre extraordinario sería válido; y hace carnal, extremadamente carnal, a la eterna e inmaculada Sonia.

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, análogos¹². A través de ellos se suele representar el conflicto hombre-orden de cosas e individuo-sociedad. En la ficción de Dostoievski desempeñan también la función de crear mundos posibles entre los que oscilan los personajes. Es decir, la locura (enfermedad/alienación), en cuanto realidad creada, puede albergar el crimen como fenómeno positivo e, incluso, redentor. Recordemos, en este punto, las observaciones 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 podemos ver cómo se tematiza la frustrada justificación que pretende hacer Raskolnikov (para sí y para los demás¹³) de su crimen, según él mismo aclara en la explicación que da a Porfiri sobre el contenido de su artículo:

- Я [Раскольников] рассматривал [в 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

¹² Esta analogía podría estar motivada por la creencia de que el crimen se solía cometer en un estado de enajenación mental que escapaba del control de la consciencia del individuo. Tanto la locura como el crimen son formas de romper con el orden de cosas y, por tanto, gestos de cierta rebeldía –ampliamente presentes en el Romanticismo– a través de los que se pretende elevar el grito afligido. En la Ortodoxia se hace especial hincapié en las implicaciones morales que tiene el crimen y en la desviación en el camino hacia Dios que conlleva. Esta desviación es también típica en los episodios de locura presentes en la literatura rusa decimonónica, en la que la línea de separación entre crimen y locura en cuanto a fenómenos de pensamiento o de acción no está muy clara. Esa frontera parece esclarecerse en las obras de A.P. Chéjov, donde la enfermedad tiende a psicosomatizarse.

¹³ 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 (БАХТИН 1997: 364-374) sobre el problema del *yo* en la obra de Dostoievski: «Я» по природе своей не может быть одиноким, одним «я». (op. cit.: 366).

una alienación fingida y con la que convierte en viable y posible el inverosímil contenido positivo de su doble asesinato: la hermana de la vieja usurera aparece *inesperadamente y contra todo pronóstico* en el lugar del crimen. Así, Raskolnikov ejecuta por 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 supone un exceso, un error de cálculo: 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, obtendremos la adecuada y determinada disposición de los hechos que Dostoievski pretende plantearle al lector.

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, omite la palabra crimen (СТЕПАНЯН 2005: 299, BARROS GARCÍA 2010b), 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 inocente¹⁴, 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 válido¹⁵. Raskolnikov creará haber engañado a todos, pero 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:

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

¹⁴ La similitud entre el 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 ha sido repetidamente señalada (БАРИШТ 1989: 100, ТРОФИМОВ 1996, 181, ИСАКОВ 2000). Este último interpreta, probablemente con acierto, el gesto como elemento de unión entre los tres personajes.

¹⁵ Kirpotin (КИРПОТИН 1970) y Karyakin (КАРЯКИН 1976) hicieron especial hincapié en la idea del autoengaño de Raskolnikov.

el propio Raskolnikov. En ella encuentra la posibilidad de cancelar el dúo pseudo-paranoide 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. En las anotaciones a *Crimen y castigo* encontramos un apunte muy significativo para esto que defendemos: “*Por una parte, enterrados y la perdición; por otra, la resurrección*”¹⁶.

2.2. Los lugares del extrañamiento en *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 satánico¹⁷ (habitación de Raskolnikov, taberna, etc.).

Uno de los lugares que determinan el desarrollo de la novela es, sin duda, la plaza Sennaya. Se trata, junto con otros *loci*, del lugar desde el que parte la argumentación del autor. En la disposición espacial de *Crimen y castigo* esta plaza es el lugar *decisorio* en que se intensionaliza lo acontecido en los distintos escenarios de la novela. Uno de esos escenarios es el lugar donde vive el personaje. Recordemos la reflexión de Bajtin sobre la imagen de las habitaciones en las obras de Dostoievski:

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 principal subrayar la demonización (alienación) de que es *víctima* el personaje¹⁸. La primera descripción del cuchitril se encuentra en el párrafo con que comienza la novela¹⁹. A través de las descripciones posteriores, se semiotiza el mundo interior del personaje y el cuchitril adquiere, sucesivamente, interpretaciones más complejas, aunque siempre orientadas a ayudar al lector en la tarea de inferir la falsedad de sus, *a priori*, verosímiles y coherentes premisas. Entre las posibles interpretaciones, destacan: lugar en y al que huye (*como una tortuga en su caparazón*) de los demás²⁰; lugar en que reflexiona sobre su teoría

¹⁶ *С одной стороны похороны и проклятие, с другой – воскресение.* [7, 138]

¹⁷ Vetlovskaya (ВЕТЛОВСКАЯ 1997: 120) demuestra formas lingüísticas que referirían a la presencia del diablo en Raskolnikov. La investigadora rusa trata de concretar lo que en su día advirtió Annenski (АННЕНСКИЙ 1979: 198).

¹⁸ 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 (ВЕТЛОВСКАЯ 1977: 118).

¹⁹ 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.

²⁰ 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.

y sufre, posteriormente, la tortura de la conciencia; dimensión espacial en que tienen lugar los estadios avanzados de distanciamiento del mundo²¹; lugar en que se producen sus tres primeros sueños²².

De la cita anterior de Bajtin (БАХТИН 1997: 43), nos parece especialmente acertada la identificación del cuchitril de Raskolnikov con un pedazo del infierno y del paraíso, pues queda patente la naturaleza dual dostoiévskiana 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 espiritual²³, pero una lectura más allá revela el preciso proceder seguido por Dostoiévski para moldear el discurso de tal forma que la sugerida resurrección y supuesto arrepentimiento de Raskolnikov sean creíbles y no tan espontáneos ni repentinos como se podría presuponer tras una lectura superficial.

Además, los *loci* le sirven a Dostoiévski para reforzar el potencial persuasivo de los argumentos que de ellos se extraen, normalmente mediante un tipo de amplificación muy recurrente en todas sus obras: el proceso de generalización como artimaña para acercar al lector hacia el mundo del personaje²⁴. En este caso, y como bien advierte Bajtin (БАХТИН 1997: 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 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. Es sabido que uno de los relatos que dio pie a la creación de *Crimen y castigo* estaba dedicado a este problema [7, 309]. A través de Marmeladov nos da Dostoiévski 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 la taberna 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 toda su obra como antítesis de los monasterios (especialmente clara en *Los hermanos Karamazov*), pero

²¹ 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 Dostoiévski 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 sea exactamente seis metros.

²² El tercer sueño de Raskolnikov anticipa la posible resurrección del personaje y, por tanto, la habitación tiene una función persuasiva primordial.

²³ Su muerte física parece textualizarse a través de la enfermedad, de la que solo se recuperará en el Epílogo de la novela.

²⁴ De entre las formas de expresión de estas amplificaciones (como figuras retóricas), destaca en la obra de Dostoiévski la que tiene lugar a través de los nombres 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 (НОВИКОВА 1999; КАСАТКИНА 2003; STEINER 2002: 306). JAKOBSON (1970: 77) hace una valiosa reflexión sobre la exageración como procedimiento para nombrar los objetos en la obra de Dostoiévski.

Dostoievski solía empeñarse en sacar de estos ignominiosos lugares gran parte del contenido positivo a inferir por el lector. Recordemos las escenas de suicidio de Marmeladov y de Afrosiniuchka²⁵. El primero se presenta como un suicidio (solo 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 Afrosiniuchka) 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*. De ahí la conocida confesión a Sonia:

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 a favor de la necesidad de buscar siempre a Dios, de amar al hombre incluso en su pecado y de convencer a los demás 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.

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 constituye una especie de moraleja. 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 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 *bogatyř* de las *bylinas* rusas. El porqué de la decisión de Raskolnikov —que no es sino una posibilidad barajada *a posteriori*— de no acabar suicidándose es, también, evidente en términos narratológicos.

²⁵ Para una tipología y caracterización en español más detallada del suicidio en la obra, remitimos a CAÑAS (2003).

La casa de los Marmeladov 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 (Marmeladov²⁶) 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 capital y sintetizador de la novela. También allí Pólenka y Sonia besan a Raskolnikov, *a pesar de todo* (БАРРОС ГАРСИЯ 2010a) 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 y tras haber *superado* la novela para llegar al Epílogo.

3. Conclusión

Todo lo analizado presupone la expresión de la voz del autor en el texto y la imprimación de su propia ideología a través de lo escrito, pero su mera presencia no garantiza la consecución de los objetivos propuestos. Las proyecciones textuales de las convicciones de Dostoievski —o intencionalidad como reducto de la intención— debe estar cimentada sobre unos mecanismos de cohesión y coherencia capaces de mantener un equilibrio aparente entre todos los elementos que componen el texto, muchos de ellos alejados del control del *texto de Dostoievski*.

Aquella observación de 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 (TERRÁS 1998: 54) sintetiza a la perfección, siempre que la obra de Dostoievski sea concebida como un todo de sentido fuertemente interconectado y cohesionado y no como un sumatorio de escenas, la necesidad de realizar un estudio sobre la forma en que Dostoievski pretende conseguir ciertos efectos cognitivos en el lector.

Esa constante ambigüedad y sensación de extrañamiento que Dostoievski despierta en el lector y que para algunos podría ser muestra de un estilo apresurado y estéticamente mediocre, creemos que no es sino la demostración de un dominio excelente 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. El extrañamiento es una consecuencia cognitiva de las estrategias de distribución de la información a las que suele recurrir Dostoievski con el fin de lograr esa aparente equidad entre los diferentes fenómenos del texto a la vez que promueve una cierta interpretación deseada, a pesar de (quizá, gracias a) la ambigüedad ante la que el lector se encuentra. Del extrañamiento en la mente del lector deriva una tendencia

²⁶ En él se puede reconocer lo que A. Bem destacó como *trágicas posibilidades de los personajes* de Dostoievski (BEM 1936: 46, 67).

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. A través del extrañamiento Dostoievski logra condicionar la desambiguación y el proceso inferencial del lector hacia el mensaje pretendido en una suerte de oscilación entre la atracción y el distanciamiento del lector (БАРОС ГАРСИЯ, 2010b).

En este análisis de una de las técnicas más frecuentes de Dostoievski para la transposición desde el universo modelo al universo ficcionalizado, se ha tratado de demostrar que tanto la característica ambigüedad como las aparentes contradicciones que en ella 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. La polivalencia produce marcas en el texto de ambigüedad e indeterminación, predispuestas para que el lector recupere o infiera la información necesaria para dotar de completitud y desambiguar los eventos del texto. La ambigüedad, entendida como *reducto-en-el-texto* de la conciencia polivalente, y el extrañamiento, entendido como efecto cognitivo de aquella, revelan la preocupación de Dostoievski por el ensamblaje, la comunión, de la cohesión ideológica con la supervivencia de todas las ideas presentes en el texto; una preocupación mediante la que Dostoievski dota de sentido global a la obra y prioriza las ideas que espera que sobrevivan a la lectura.

Referencias bibliográficas

- BARROS GARCÍA, B. (2010a): “El papel del lector en la obra de FM Dostoievski: sobre la necesidad de un nuevo enfoque lingüístico-literario”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 30.
- BARROS GARCÍA, B. (2010b): “Retórica y ficción en FM Dostoievski: modos de decir en *Crimen y castigo*”, *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, 9.
- BLOOM, H. (2004): *Fyodor Dostoevsky's Crime and Punishment*, Chelsea House Publishers, New York.
- BREWSTER, B. (1974): “From Shklovsky to Brecht: A Reply, Screen”, *Screen*, 15 (2), doi:10.1093/screen/15.2.82, pp. 82-102.
- CAÑAS CAÑAS, M.T. (2003): *Dostoievski y el suicidio*, Azul, Valladolid.
- FÜLÖP-MILLER, R. (1951): *Feodor Dostoyevsky. Visión del alma, fe y profecía*, Espasa-Calpe, Buenos Aires.
- HALLET CARR, E. (1973): *Dostoievski 1821-1881. Lectura crítico-biográfica*, Laia, Barcelona.
- JAKOBSON, R. (1970): “Sobre el realismo artístico”, en T. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Signos, Buenos Aires, pp. 71-80.
- LUKÁCS, G. (1985): *El alma y las formas y teoría de la novela*, Grijalbo, Barcelona.
- MITCHELL, S. (1974): “From Shklovsky to Brecht: Some preliminary remarks towards a history of the politicisation of Russian Formalism”, *Screen*, 15 (2), doi:10.1093/screen/15.2.74, pp. 74-81.

- STEINER, G. (2002): *Tolstói o Dostoievski*, Siruela, Madrid.
- АННЕНСКИЙ, И. (1979): *Книги отражений*, Наука, Москва.
- АШИМБАЕВА, Н.Т. (2008): “Поэтика двусмысленности и недосказанности у Достоевского (Явное и прикровенное родство героев)”, en *Sub specie tolerantiae [Суб спэциэ толерантие]*. Памяти В. А. Туниманова, Наука, СПб.
- БАРРОС ГАРСИЯ, Б. (2010а): “Трансцендентность поцелуя в произведениях Ф.М. Достоевского: псевдо-телесное приближение к всеобщему счастью”, *Достоевский и мировая культура*, 25, pp. 178 - 20.
- БАРРОС ГАРСИЯ, Б.(2010б): “Читатель внутри текста и фикциональный мир «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского”, *Europa Orientalis*, XXIX, pp. 45-59.
- БАРШТ, К. (1989): *Федор Достоевский. Тексты и рисунки*, Русский язык, Москва.
- БАХТИН, М. (1979): *Проблемы поэтики Достоевского*, Советская Россия, Москва.
- БАХТИН, М. (1997): *Собрание сочинений: В 7 т., т. 5*, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Москва.
- БЕМ, А. (1936): *Достоевский. Психоаналитические этюды*, Петрополис, Берлин.
- БОРИСОВА, В. (1996): “Об одном фольклорном источнике в романах Достоевского”, *Достоевский. Материалы и исследования*, 13, pp. 65-73.
- ВЕТЛОВСКАЯ, В. (1977): *Поэтика романа “Братья Карамазовы”*, Наука, Ленинград.
- ВЕТЛОВСКАЯ, В. (1997): “Анализ эпического произведения. Логика положений. («Тот свет» в Преступлении и наказании)”, en *Анализ эпического произведения*, Москва, pp. 117-129.
- ГАБДУЛЛИНА, В.И. (2010): *Авторский дискурс Ф.М.Достоевского: проблемы изучения*, Барнаул.
- ДОСТОЕВСКИЙ, Ф.М. (1972-1990): *Полное собрание сочинений в 30 томах*. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние.
- ИСАКОВ, А. (2000): “Статус иноного”, *Метафизические исследования*, 14, pp. 106-126.
- КАРЯКИН, Ю. (1976): *Самообман Раскольникова. Роман Ф.М.Достоевского «Преступление и наказание»*, Художественная литература, Москва.
- КАСАТКИНА, В. (1994): *Тайна человека. Своеобразие реализма Ф.М. Достоевского*, МПУ, Москва.
- КАСАТКИНА, Т. (2003): “Воскрешение Лазаря: опыт экзегетического прочтения романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»”, *Вопросы литературы*, 1, pp. 176-208.
- КИРПОТИН, В. (1970): *Разочарование и крушение Родиона Раскольникова*, Советский писатель, Москва.
- КОВАЧ, А. (1994): *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский*, Frankfurt am Main.
- КРОО, К. (2005): *Творческое слово Достоевского – герой, текст, интертекст*, Академический проект, СПб.
- ЛИХАЧЕВ, Д. (1971): “В поисках выражения реального”, *Вопросы литературы*, 11, pp. 74 – 88.
- МОЧУЛЬСКИЙ, К. (1980): *Достоевский. Жизнь и творчество*, УМСА-Press, Париж.
- НОВИКОВА, Е. (1999): “Соня и софийность (роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»)”, *Достоевский и мировая культура*, Москва, pp. 89-98.

- САРАСКИНА, Л.И. (2006): *Достоевский в созвучиях и сопряжениях: (от Пушкина до Солженицына)*, Русский путь, Москва.
- СТЕПАНЯН, К. (2005): *Сознать и сказать. «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф.М. Достоевского*, Москва.
- ТРОФИМОВ, Е. (1996): “К осмыслению глубины перспективы романа «Преступление и наказание»”, en *Достоевский в конце XX века*, Москва, pp. 167-189.
- ФОКИН, П.Е. (2009): “Поэтика синектохи”, en Katalin Kroo & Tunde Szabo, *F.M. Dostoevsky in the Context of Cultural Dialogues*, ELTE, Budapest, pp. 151-155.