

*La estilística de Stavroguin.*

*Para el estudio del nuevo capítulo de Los demonios.*<sup>1</sup>

Leonid Grossman

I

«La confesión de Stavroguin», que despertó toda una serie de preguntas de carácter biográfico, textual y psicológico, representa un fuerte interés desde el aspecto puramente artístico. Se trata de uno de los logros estilísticos más refinados de Dostoievski, tanto por la dificultad de la tarea planteada, como por la seguridad en su solución. El novelista-innovador logró aquí alcanzar un máximo de descomposición del formato narrativo, conservando durante el proceso de la continua deformación de su material toda su integridad compositiva y artística.

El sistema de los medios lingüísticos, los procedimientos de construcción de este capítulo central de *Los demonios* son bastante peculiares. La forma del protocolo oficial, el lenguaje intencionalmente incorrecto y groseramente coloquial, la casi oficinesca negligencia de los apuntes con claros errores e inexactitudes... todo debe crear la sensación de un crudo pedazo de realidad arrancado de la mayor espesura de la vida y arrojado a las páginas de esta novela, con toda su deforme inconclusión y su repulsiva fealdad.

Dostoievski intenta por todos los medios enfatizar la ausencia de artistismo en la confesión de Stavroguin y quiere inculcar en el lector la idea de que ante él se encuentra un documento sin pulir que transmite las terribles confidencias de un ser humano en toda la nítida desnudez de lo vivido. Aquí todo es anguloso, sin adornos y cotidianamente espeluznante, como en toda realidad criminal. Para el autor es importante resaltar este carácter simplificado de sus apuntes, de antemano liberarlos de cualquier vuelo literario.

---

<sup>1</sup> El texto se toma de la siguiente edición en línea: <http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/kritika/grossman-poetika-dostoevskogo/grossman-poetika-dostoevskogo-stilistika.htm>, y está traducido y publicado con permiso de los derechohabientes.

Esto, según su plan, es un testimonio oficial, un informe judicial o psicopatológico, una nota criminal, fría, exacta y atenta, pero, con todo, desproporcionada, llena de errores ortográficos, sintácticos, estilísticos y que rompen con la disposición tradicional de las partes.

«Incorporo a mi crónica este documento respetando su literalidad» -anticipa el autor al presentar el texto de la confesión. «Me tomé la libertad de corregir los errores ortográficos, bastante cuantiosos y que incluso me sorprendieron un poco... En cuanto al estilo no realicé ningún cambio, a pesar de las correcciones. En todo caso queda claro que el autor no es un literato». En las notas de preparación encontramos esta significativa declaración, perteneciente a Stavroguin: «No soy literato». Y sigue: «Eliminé toda reflexión de mi parte». Así, Stavroguin enfatiza el carácter estrictamente protocolario de su manuscrito.

De esta manera, a través de toda una serie de salvedades y, luego, del deliberado sistema narrativo de la «Confesión», Dostoievski busca despojarla de toda cualidad literaria y la transforma en una mera confesión. No es una página de memorias pulida: se trata sólo de la voz de un pecador.

## II

Por medio de un refinado recurso compositivo Dostoievski traza el carácter no literario de esta extraña fórmula psicográfica. Con el filo agudo de los contrastes estilísticos el escritor desnuda la terrible sordidez del primitivismo en el lenguaje de Stavroguin. A las glebas informes de su fraseología se les opone aquí la fina intuición del estilo artístico que posee su confesor. Al pecador con su sed de emociones sensoriales se le opone el fino esteta contemplativo, el jerarca religioso que pasó por una *disciplina* probada por los siglos del gusto literario.

Dostoievski una y otra vez enfatiza el inextinguible instinto artístico del decrepito prelado. Llama la atención el hecho de que este asceta, ya cercano a la tumba, está rodeado por una atmósfera de percepciones artísticas y es capaz de conservarla incluso en las celdas

ajenas del monasterio provinciano al que se retiró «en busca de paz»<sup>2</sup>. El estetismo de Tijon se matiza, ante todo, por su entorno: unos muebles con un excelente acabado, una costosa alfombra de Bujará, unos grabados de contenido mundano de los tiempos mitológicos y, por último, un librero tallado en el que, «junto a las obras de los grandes santos y ascetas del cristianismo, se encontraban obras de teatro y novelas y, quizá, hasta cosas peores». Es característica la atención de Tijon incluso por las obras histórico-militares, pero sólo debido a que éstas contienen «la más interesante descripción», «una exposición talentosa en un sentido puramente literario»; es decir, representan valores de orden estilístico y compositivo. Y es lógico, puesto que el viejo eparca, durante su larga vida, pasó por la dura y enriquecedora escuela del arte de la palabra. Las tradiciones centenarias de la poética litúrgica y las creaciones escritas de la patrística lo acostumbraron a las exquisitas y magníficas vestiduras del estilo bizantino, incluso tratándose de todo tipo de arrepenimientos y contriciones del alma. La brillante elocuencia y el estilo arabesco-expresivo de los poetas-teólogos, expertos en el desarrollo multifacético del tema erótico con todas sus incitantes tentaciones y sus oscuros fracasos, revelan inmediatamente, ante este agudo lector de Isaac el Sirio o Basilio el Grande, toda la terrible pobreza verbal de Nikolái Stavroguin. En lugar de la grandiosa humildad de estos poetas ortodoxos, ¡qué orgullosa miseria y arrogante esterilidad! ¿No sirve acaso esta palabra tullida a la expresión más completa de un alma desolada y sin alas? ¿No es la estilística de Stavroguin la prueba más terrible en su contra? Así al parecer piensa el viejo confesor.

Las páginas de la «Confesión» con sus revelaciones conmovedoras provocan en su primer lector, ante todo, una crítica literaria:

Tijon se quitó los lentes...

¿Podrían hacerse en este documento algunas correcciones?

¿Para qué? Yo escribí con sinceridad- respondió Stavroguin.

*No estarían mal algunas en el estilo...*

---

<sup>2</sup> En el original ruso dice «на покой» que, por un lado, significa «tranquilidad, paz» y, por otro, «aposento» [De aquí en adelante, todas las notas son del traductor].

Pero Stavroguin se apresura a desvincularse de toda preocupación literaria y verbal ligada a cualquier exigencia retórica: «Note que con esta frase no ingeniosa, o ingeniosa -piense lo que quiera-, no estoy pidiendo nada»... y así sucesivamente. Él mira con desdén la cocina del escritor y no entiende el profundo enfoque con el que analiza el manuscrito el orador espiritual. Maestro del lenguaje oral y, probablemente, también del escrito; conocedor de todo tipo de literatura eclesiástica y mundana Tijon está acostumbrado a descubrir en la palabra la creación orgánica del espíritu personal, su expresión directa y su cristalización más transparente.

He aquí por qué la estilística rota de Stavroguin sorprende al confesor no menos que el crimen realizado por éste. En la charla que tuvo efecto el problema de la forma artística y del estilo literario acompaña insistentemente al tema principal acerca del pecado y el arrepentimiento. El moralista y el pastor espiritual no apagan en Tijon en lo más mínimo al «catador»<sup>3</sup> del valor de la palabra. Él introduce en su sermón, junto con el problema ético, el inesperado tema estético, lo cual transforma, por momentos, el diálogo del pecador con el santo en una disputa de dos retóricos pertenecientes a escuelas hostiles.

Como si se olvidaran del problema principal ininterrumpidamente discuten acerca del estilo artístico, de la forma literaria de la «Confesión», de las distintas fórmulas lingüísticas y, por último, incluso de la elegancia o de la insuficiente belleza del mismo crimen.

Pongamos atención en las extrañas réplicas de esta charla «en el espíritu» bajo la mirada de los iconos y las deidades paganas, entre el confort sensual de la celda monástica:

- Incluso en la forma de este más grande arrepentimiento existe algo ridículo-, critica con agudeza el filólogo monástico. Pero, en caso de arrepentimiento, incluso esta forma vencerá (señaló las hojas). Stavroguin, sorprendido por este dominio de la estética en las enseñanzas del monje, dijo:
- Así, ¿usted sólo en la forma, en el estilo, es posible, encuentra lo ridículo?

---

<sup>3</sup> Las comillas son del traductor.

Tijon explica, pero no abandona su postura estética:

- Y en la esencia. La fealdad te mata- susurró Tijon, bajando los ojos.
- ¡La fealdad! ¿Qué fealdad?
- La del crimen. Hay crímenes en verdad feos... incluso excesivamente faltos de elegancia...

Y dejando de lado toda moral, Tijon, al estilo de Konstantin Leóntiev, habla acerca de lo pictórico de los crímenes terribles y sangrientos, acerca de su espectacular «capacidad de impresionar»... ¿No será que Stavroguin leyó, bajo sus descuidados intereses de lector, el famoso tratado inglés *El asesinato como una de las bellas artes*?<sup>4</sup>

No en vano desde la primera charla Stavroguin se sorprende: «Encantadoras, extrañas palabras para un obispo...» Por lo demás, él se inclina más a condenar el estilo monástico, que le es ajeno: «Estas fórmulas monásticas no son nada elegantes... Dígalo lo más cínicamente posible», interrumpe Stavroguin a Tijon.

Y Stavroguin mantiene su propio fragmento de estas memorias, a excepción de la parte final, en un tono premeditado de total desnudez verbal, sin adornos. De la misma manera son rechazadas por él las maneras estilísticas de todos sus maestros de la juventud. El discurso inspirado y elegante de Stepán Trofímovich, coloreado de citas ingeniosas y aforismos franceses, tan olvidada por Stavroguin, como la elocuencia catedralicia de los profesores de Göttingen con sus raros términos científicos y sus síntesis lógicas, tan llenas de vida. El estilo de Stavroguin más bien recuerda el detalle desnudo del heptamerón verbal de Prójor Málov, o de esos funcionarios descalzos con los que el príncipe Harry se había juntado en algún momento. Quizás también brilló por un momento el recuerdo de la impulsividad automática del habla del ingeniero medio loco Kirílov, miembro del mismo ridículo círculo. Todo esto pudo contribuir a la rápida revelación de ese sistema verbal sin precedentes en el que encontraron su nítido reflejo los planos mecánicamente entrecruzados de esta conciencia muerta.

---

<sup>4</sup> El autor se refiere, más que a un «tratado», al ensayo de Thomas de Quincey *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*.

### III

Pongamos atención a estas frases ineptas, colocadas inadecuadamente y que ralentizan el relato a todo lo largo y ancho:

«En *una* recibía a una que me había amado dama»; «*a uno de estos dos* apartamentos»; «pero antes de eso hubo he aquí esto»; «la hizo reír como a infancia»; «se alejó y se levantó *hacia la ventana hacia mí* de espaldas»; «ellos mismos se colocaron junto en el otro, más cerca y hasta que la puerta que siempre separaba permanecía abierta, lo cual quería». O más aún: «Yo era tan ruin *que* me tembló el corazón de alegría, *que* sostuve el carácter y esperé a *que* ella saliera primera»... «yo sentí una terrible tentación para un nuevo crimen, precisamente realizar la bigamia, pues ya estaba casado, pero corrí por consejo de otra chica, a la cual me abrí casi en todo e incluso en que no amo para nada a aquella, a la cual tanto deseaba y que a nadie nunca podré amar».

Tan indefensa sintaxis a cada paso desenrolla la frase, como si la arrojara a merced de la entonación oral, que es la única capaz de suavizar estos incesantes golpes de las frases registradas.

Tal es la labor del artista: transmitir todo el carácter del discurso oral cortado, nacido en el pervertido intelecto del criminal. Y, por supuesto, esta aspiración a deformar la narrativa literaria usual, estos artificios de deliberado tartajeo son la experiencia más difícil para un novelista. La descomposición de la suavidad literaria tradicional, la destrucción de todos los medios establecidos de la transmisión verbal armoniosa, la ruptura externa con la tradición impresa aceptada: todo esto constituye en sí mismo el más complejo experimento estilístico, tan admirablemente logrado por Dostoievski.

La estratificación del discurso tradicionalmente considerado como correcto, la destrucción de la sintaxis y la ruptura de la «prosa artística» crean un efecto completamente nuevo que desnuda la conciencia criminal.

En el texto de la novela a lo anteriormente expresado corresponde la carta que, antes de suicidarse, deja Stavroguin, transmitida «palabra por palabra, sin la corrección del más mínimo error en el discurso del barón ruso, quien no había aprendido del todo el arte de escribir»...

El estilo epistolar de Stavroguin es tan deformadamente impotente, como su modo confesional. Es verdad que aquí hay el intento de cierto peculiar lirismo, pero ya que tales confesiones están aisladas en el contexto general de la introspección protocolaria éstas causan una impresión escalofriante. La carta de amor de Stavroguin se sustenta en un, tan característico en él, tono sórdido y sin alma propio de un testimonio durante una investigación judicial, como si respondiera a un interrogatorio o llenara un cuestionario policiaco: «Yo parto después de dos días... Tengo todavía doce mil rublos... Afirmo que, en mi conciencia, soy culpable de la muerte de mi esposa. No me he visto con usted y, en consecuencia afirmo»... y así sucesivamente.

La carta a Dasha en el plano estilístico es una continuación directa de la «Confesión». Al final de la novela, antes de que Stavroguin perezca, suena el eco del más trágico tema de su recorrido vital. Es como si de esta manera compensara la eliminación del capítulo central de la composición general de la novela. Así, no se omite el recurso de representación del personaje a través del propio estilo literario de este, algo tan importante para Dostoievski. La última carta de Stavroguin, a pesar de la ausencia en ella del conmovedor tema de la «Confesión», inspira la misma terrible impresión con el uso de la frase difusa, como si ésta estuviera descompuesta y podrida. Aquí la sintaxis y el estilo general atestiguan el naufragio moral, los cambios catastróficos, la muerte interna y la llegada del no ser. La putrefacción espiritual, he aquí la fórmula estilística de Stavroguin en las hojas de la tipografía ilegal asentada en el extranjero y en la carta, enviada desde una lejana estación rusa.

#### IV

Pero todo este carácter «no literario» de la «Confesión» es, por supuesto, mera apariencia. El desglose estilístico nos muestra aquí que el texto tiene su propia normatividad y se combina con una notable fidelidad a la forma artística de la confesión autobiográfica. A pesar de que

Dostoievski destruye la suavidad más irreprochable de la forma narrativa establecida, conserva sin embargo el inviolable canon de la confesión literaria. En este sentido, el relato de Stavroguin es profundamente literario, pues de manera irreprochable reproduce todos los aspectos esenciales del *género confesional*, tal cual fue establecido en la novela europea de mediados del siglo. El relato de Stavroguin, aun externamente sin pulir y con la clara simulación de un tosco apunte, internamente está estrictamente subordinado a las reglas artísticas propias del correspondiente género literario,

Echemos ahora, ante todo, un vistazo al complejo sistema de efectos estéticos de este discurso deliberadamente deconstruido y artificialmente distorsionado.

El tejido sólido del relato, como hemos visto, está aquí por todas partes desgarrado por extraños giros erróneos. El autor plantea las correcciones estilísticas como una tarea establecida y cuidadosamente se mantienen en el transcurso de toda la confesión. Este recurso es ejecutado con un tacto notable y con un alto sentido de la medida: apenas se nota durante la lectura, si bien, entretanto, de alguna manera invisible se percibe y, por último, se descubre en toda su extensión sólo después de un atento estudio.

Pero la frase discordante, ensamblada torpemente y dislocada sirve como un excelente marco para fórmulas certeras, penetrantes e ingeniosas. En el contexto de esta sintaxis deforme y de estas expresiones opacas destellan intensamente imágenes nítidas, en relieve, bruscamente trazadas: «Ella era albina y pecosa; su rostro, ordinario, pero tenía mucho de infantil y tranquilo, extremadamente tranquilo»... ¡Qué expresividad del retrato en una frase corta y discordante! Estas transgresiones del canon literario a veces le confieren a la descripción una expresividad excepcional: «La vieja esta montó en cólera porque por primera vez clavó injustamente»... o: «Estoy convencido de que podría vivir toda una vida de monje, a pesar de la pasión animal con que fui agraciado y que siempre despertaba»... Al mismo tiempo, un asombroso pintoresquismo y una casi patológica capacidad de observación de los detalles finos, incluso en las frases construidas con indiferencia como, por ejemplo, la descripción de la diminuta arañita roja en una hoja de geranio. También aquí debe incluirse la excelente imagen sonora: «Las ventanas estaban abiertas. En la casa vivían sólo artesanos

y el día completo de todos los pisos se escuchaba el golpeteo de los martillos o las canciones»...

La estilística de la confesión está orgánicamente relacionada con la temática: por todas partes en donde domina el tema del crimen vergonzoso, el discurso de quien se confiesa, a pesar de su aspiración de conservar un tono protocolario, está totalmente roto con frases inusuales, atropelladas y cortadas. Tal manera se rompe sólo en el momento de la «catarsis» con la introducción del cuadro de Dresde de Claude Lorrain *Acis y Galatea*, transformado en el sueño de la Edad de Oro. Este fragmento, que posteriormente fue transferido a las confesiones de Versílov, se distingue por la armonía excepcional de la construcción y distribución de las palabras, por la fluidez rítmica del modo casi poético y por la ligereza y el suave vuelo de las frases, armoniosamente compuestas. La profusión de las combinaciones *la, lo, al y ol* crea musicalmente una suave imagen sonora en forma de olas: «Este es un rincón del archipiélago griego: suaves olas azules, islas y acantilados, una floreciente costa, un mágico panorama y en la lejanía el sol poniente que nos llama. No se puede transmitir en palabras. La humanidad europea recordó aquí su cuna»...<sup>5</sup> La prosa de este pasaje se muestra en versos de métrica libre:

Aquí vivió gente maravillosa.

Se levantaba y dormía

Feliz e inocente;

Las arboledas se llenaban de sus alegres canciones.

El gran excedente de fuerzas sin usar

Se iba en dirección al amor y a la ingenua alegría.

El sol bañaba con sus rayos

---

<sup>5</sup> En el texto que cita Grossman es notorio el uso de las combinaciones *al, ol, lo, la* que él menciona, pero en la traducción se pierde mucho. A continuación, incluyo aquí el texto ruso original y resalto las combinaciones que confirman las palabras de Grossman: «Это уголок греческого архипелага: голубые ласковые волны, острова и скалы, цветущее побережье, волшебная панорама, вдали заходящее, зовущее солнце -- словами этого не передашь. Тут запомнило свою колыбель европейское человечество».

Estas islas y el mar,

Regocijándose en sus hermosos hijos...

¡Maravilloso sueño, gran extravío!

Aquí el testimonio criminal se convierte en un antiguo ditirambo y el lenguaje de madera del protocolo sobre un crimen sucio se limpia elevándolo a la altura de la estructura de un himno del templo.

Toda esta composición compleja y diversa está enmarcada por trozos crudos de un estilo oficinesco. La confesión empieza y termina con el uso de las formas tradicionales de los testimonios oficiales, como si las esquinas de los documentos con sellos gubernamentales estallaran en unas formas policiaco-judiciales tanto en el inicio, como en el desenlace de esta novela criminal.

«De Stavroguin. Yo, Nikolái Stavroguin, oficial retirado, en el año 186... viví en San Petersburgo»... etc. Y en conclusión, una referencia a la policía de San Petersburgo: yo «a la autoridad local», luego una pregunta sobre la «persecución jurídica» y, por último, una declaración: «yo no saldré a ningún lado y durante cierto tiempo (un año o dos), siempre estaré en Skovariéshniki, la finca de mi madre. Si lo requieren, apareceré en donde lo pidan. *Nikolái Stavroguin*».

Todo como se debe: nombre, título, fecha y lugar de acción; indicación de los testigos (los pequeños burgueses pueden estar todavía en San Petersburgo; recordarán, por supuesto, la casa...), domicilio permanente, obligación de no salir, firma. Todo como en una sala de interrogatorio. Y ya sólo esperas ver el «lugar del sello» y el estampado ilegible de los sellos oficiales.

Tales son estos jirones desnudos de un documento oficinesco en la biografía del gran pecador.

A pesar de toda la originalidad de las técnicas usadas por Dostoievski la composición del testimonio de Stavroguin se mantiene en el estilo tradicional de la confesión clásica.

Este género literario fue particularmente popular en la época del trabajo creativo de Dostoievski. En 1839 Frédéric Soulié, en el cual estaba interesado el joven autor de *El doble*, publicó una novela bajo el título de *Confesión General (Confession générale)*. También la famosa novela de Alfred de Musset *Confesión de un hijo del siglo (Confession d'un enfant du siècle)*. No mucho antes se había traducido la monografía de Thomas de Quincey *La confesión de un inglés fumador de opio (The Confession of an opiumeater<sup>6</sup>)* y que Dostoievski había leído en la Escuela para Ingenieros. Una de las novelas tardías de George Sand ante la cual Dostoievski conservó hasta el final un sentido de reverencia se titula *Confesión de una joven (Confession d'une jeune fille)*.

A fines de los años 40 salió el libro de Proudhon *La confesión de un revolucionario*. Por último, dos obras clásicas de este tipo: las *Confesiones* de San Agustín y las famosas *Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau, pudieron servir a Dostoievski de los modelos más expresivos para el capítulo central de *Los demonios*.

En la época de las participaciones literarias de Dostoievski en su círculo se interesaban por *Las confesiones* de Rousseau. Bielinski comenta en sus cartas (septiembre de 1846):

«Ahora leo *Las confesiones*. Pocos libros en mi vida me han afectado con tanta fuerza como éste». Y en una de sus siguientes cartas acerca de Rousseau escribe: «Fuerte asco por este señor. Es tan parecido a Dostoievski»...

Esta temprana comparación entre el autor de las *Pobres gentes* y el creador de la famosa obra de *Las confesiones* no está libre de una aguda observación literario-psicológica.

---

<sup>6</sup> Grossman cita aquí el título de manera incorrecta, pues el título real es *Confessions of an English Opium-Eater*.

Dostoievski siempre sintió una decidida inclinación por este poco estudiado género. El estilo de la confesión, en efecto, le iba notablemente bien a la naturaleza del diseño planteado. La forma epistolar de su primera novela constituye, en esencia, un tipo de cambio de este género literario. La abundancia de desarrollos del tema en primera persona, la indudable predilección de Dostoievski por el tipo de *Ich-Erzählung*, desde las *Noches blancas*, *Netochka Nezvánova*, *El árbol de Navidad y la boda* hasta *El jugador*, *Los demonios* y *El adolescente*, todo ello perfila una atracción por la misma forma. A manera de rupturas se hacen sentir en otras obras como, por ejemplo, *El idiota* (Confesión de Ippolit) o *Los hermanos Karamázov*, donde tres capítulos tienen el título característico de «Confesión de un corazón cálido». A principios de los años 60 Dostoievski informó en su revista sobre la futura publicación de su nueva novela *Confesión*. Este título por alguna razón no se conservó y la obra se llamó *Apuntes del subsuelo*. Pero la concepción, el estilo y el género de la tradicional «confesión» literaria claramente se manifiestan aquí, de la misma manera en que se manifestarán en *La mansa* y *El sueño de un hombre ridículo*.

¿Cuáles son los principales rasgos de este género? En el centro de la composición se yergue el relato acerca de un crimen secreto como el nodo principal de todo el sistema narrativo. La historia del pecado, los pesados vagabundeos del alma y los vicios secretos son el tema fundamental que marca el desarrollo de toda la exposición. La trama, como tal, puede estar ausente, en tanto que la cadena de episodios esta ensartada en algún tema moral, filosófico o psicológico de rectificación, de renacimiento moral, de adormecimiento o purificación de la conciencia y de expiación del pecado por el sufrimiento. Tal es el tipo de género literario que se vio reflejado en el famoso libro de San Agustín, en la autobiografía de Jean-Jacques Rousseau y en las *Confesiones de un inglés fumador de opio*.

Ciertamente Dostoievski sostiene este canon: en el centro, la exposición de un crimen terrible; en la conclusión, en lugar del tradicional renacimiento y la salvación del pecador muestra una visión del paraíso, un sueño sublime sobre la Edad de Oro. *El infierno* de crueles pasiones, aunque sea momentáneamente, se ilumina con el resplandor del paraíso inalcanzable. En San Agustín se desarrolla un amplio cuadro de caídas en el pecado, cortado abruptamente por la conversión al camino verdadero. En las *Confesiones de un inglés*, que

tanto atrajeron en sus años mozos a Dostoievski, el tema de los vagabundeos tormentosos y la dolorosa toma de conciencia acerca de sí mismo como criminal, son reemplazados, bajo los efectos de la droga, por las deslumbrantes iluminaciones del opiómano. Finalmente, en Rousseau la amplia crónica de los pecados, los errores y los graves equívocos morales conducen a una orgullosa toma de conciencia de su superioridad ante los demás.

Las confesiones de Stavroguin son, sobre todo, cercanas a las *Confessions* de Rousseau. En ellas se siente la misma saturación sexual del relato, la misma perversión del tema erótico. Es necesario remarcar que el delito grave en contra de la menor de edad es realizado por Stavroguin en su departamento de soltero, en el cual, con tal de divertirse, reúne a la dama que lo ama con la criada de ésta, según la versión original, «en presencia de sus amigos y de su esposo».

La escena del castigo de Matriosha con azotes, quien despertara en Stavroguin «la pasión de la bestia» en definitiva atestigua los instintos sádicos que lo dominan. Todo esto, a pesar del aumento de las sensaciones trágicas, se sostiene en el estilo más puro de los detallados relatos de Jean-Jacques acerca de sus anomalías sexuales y de su apasionado temperamento, al tiempo que conserva una mente fría.

Igualmente revelador es el relato de Stavroguin acerca de otro de sus delitos: sobre el robo del dinero de un pobre funcionario público. Rousseau se atormenta y atormenta a sus lectores con las narraciones de sus diferentes robos, en tanto que, por otra parte, en ningún lado baja el tono orgulloso de sus declaraciones: «Je ne me souviens pas d'avoir pris de ma vie un liard à personne hors une seule fois il n'y a pas quinze ans que je volai sept livres dix sous», y así sucesivamente. «Fue el único robo en mi vida», de manera analógica advierte Stavroguin en el relato detallado sobre la sustracción de los 32 rublos del uniforme.

Cuando Rousseau narra su conducta canalla con la infeliz Mariana, él confiesa que el peso que desde entonces cargaba su conciencia lo obligó a dedicarse a la escritura de sus confesiones. Al mismo tiempo él no oculta que en la sensación de vergüenza e ignominia encontró un toque de placer sensual. Aborda su relato con altivez y con un peculiar sentido de superioridad sobre toda la «gente decente» que en secreto realiza hechos oscuros. Arroja

un arrogante desafío a aquellos indignos e hipócritas que tendrán que leer este relato de pecados y caídas morales. Y, sin embargo, el relato mismo contiene no pocos rasgos de áspera desnudez y de cinismo repulsivo.

Todo esto, que pareciera profundamente personal e irrepetible, se reproduce con diferentes variaciones en el capítulo de «Con Tijon». Stavroguin sin duda repite el experimento psicológico de Rousseau, de la misma forma en que Dostoievski repite el estilo de este genial arrepentimiento. Llama la atención que en la redacción original Stavroguin citaba este libro clásico. En las galeras se conservó una prueba de un apunte tachado: «Entregándome hasta los 16 años al vicio con la inusual falta de medida, *en el que se confesó* J.-J. Rousseau, yo me detuve en aquel minuto, en que lo puse en el 17».

De esta manera, la obra maestra del género confesional, tan bien conocida por Stavroguin, se reflejó en la construcción de su fragmento autobiográfico. El capítulo publicado de *Los demonios*, marcado por algunas técnicas características de las *Confessions*, lleva en sí las huellas claras de este peculiar género literario.

## VI

Tal es el extraordinario y sutil sistema de composición de la «Confesión» de Stavroguin. El agudo autoanálisis de la conciencia criminal y el registro despiadado de todas sus diminutas ramificaciones exigían en el tono del relato cierto nuevo principio de estratificación de la palabra y la prolija apertura de un discurso completo y suave. Casi a lo largo de todo el relato se percibe el principio de descomposición del estilo narrativo armónico. El tema asesino-analítico de la confesión del temible pecador exigía una realización tan desmembrada y como si continuamente tendiera a desintegrarse. El discurso, sintéticamente terminado, suave y equilibrado de la descripción literaria correspondería menos que nada a este mundo caóticamente espeluznante e inquietantemente inestable del espíritu criminal. Toda la monstruosa deformidad y el inagotable horror de los recuerdos de Stavroguin exigían este

trastorno de la palabra tradicional; la «pesadillez»<sup>7</sup> del tema persistentemente buscaba nuevas técnicas de una frase distorsionada y molesta.

«La confesión de Stavroguin» es un notable experimento estilístico en el que la prosa clásica de la novela rusa por primera vez se tambaleó convulsivamente, se distorsionó y se movió hacia la dirección de algunos logros futuros, aún desconocidos. Sólo en el contexto del arte europeo contemporáneo nuestro es posible encontrar un criterio para la evaluación de todos los recursos proféticos empleados en esta desorganizada estilística stavroguiniana.

Traducción y anotación de Luis Flores

---

<sup>7</sup> Las comillas son del traductor.