

## **Jerarquía y polifonía en el mundo artístico de Dostoievski.**

Iván Esáulov

Por lo visto, los debates académicos sobre la relación entre jerarquía y polifonía que acompañan la publicación de la primera edición del libro de Bajtín no acabarán nunca. Sería demasiado presuntuoso suponer que un nuevo artículo será capaz de conciliar de algún modo a los partidarios (o epígonos) convencidos del enfoque bajtiniano y a los no menos resueltos críticos de él. Sin embargo, me propongo ofrecer mi solución de esta discusión que data ya de un siglo, tras la cual, en última instancia, se halla un choque de concepciones acerca del predominio de lo horizontal o lo vertical en el mundo de Dostoievski. Empecemos un poco desde lejos.

En el famoso fresco de Rafael *La escuela de Atenas* en la Estancia de la Asignatura del Palacio Apostólico las figuras centrales –Platón y Aristóteles–, según suele considerarse, simbolizan con la posición de sus manos orientaciones filosóficas distintas (o incluso opuestas). El primero señala hacia el cielo (a Dios); el segundo, abajo (la tierra). Desde luego, vemos una paráfrasis pictórica cristiana del antiguo cosmos (de cuya esencia hablaremos más abajo). Si formulamos con mayor exactitud la posición de los filósofos antiguos en el fresco, resulta que el primero –con su mano apretada y el dedo índice– simboliza el anhelo *vertical* hacia arriba, hacia el cielo, mientras que, el segundo –con los dedos extendidos de la mano derecha–, lo *horizontal* de la tierra. En otras palabras, el autor del fresco representa la irreconcilable oposición (discusión) entre lo vertical y lo horizontal.

Este contraste es resaltado y representado en el fresco por unos libros: Platón lleva en posición vertical su tratado el *Timeo*, mientras que Aristóteles sostiene horizontalmente su *Ética a Nicómaco*. Por su parte, la discusión entre las «voces» (hablando en términos bajtinianos) de Aristóteles y Platón, voces que no oímos pero que son bien conocidas –por lo menos en la tradición europea occidental–, se resuelve, en la composición autoral del fresco, en el hecho de que lo vertical y lo horizontal se unen en el centro del fresco de tal modo que son las partes necesarias de una Cruz.

Sin embargo, el problema (y, a la vez, la introducción en el tema de nuestro artículo) reside en que esta intención autoral, desde luego, permanece oculta a las propias figuras representadas (personajes) de *La escuela de Atenas*. Los personajes de Rafael (los «dialoguistas» de su obra) no lo sospechan siquiera; ellos son autosuficientes en su propio *horizonte*; pero, en la intención de Rafael –un cristiano–, su

horizonte es enriquecido por el *entorno*, por la composición, y, por eso, se produce precisamente una reinterpretación radical de la esencia de la «escuela de Atenas»: en lo antiguo se anticipa lo cristiano (lo cual, a su vez, guarda una completa correspondencia tanto con la cristianización medieval como renacentista de la Antigüedad). Es claro que, en el lenguaje de mi descripción, he intentado a sabiendas actualizar la noción bajtiniana de autor y de personaje, tal como aparecen en los trabajos de teoría general del pensador.

Esta analogía con el fresco puede aclarar también la relación entre la jerarquía de los personajes y la polifonía de sus voces en el mundo artístico de Dostoievski. No hay que olvidar que el propio término de polifonía –desde la aparición del famoso artículo de Komaróvich [Komaróvich, 1924]– no es también sino una «analogía metafórica» o, en términos de Bajtín, una «simple metáfora» [Bajtín, 1972: 37]<sup>1</sup>. Ahora no nos pondremos a discutir la prioridad científica (y la búsqueda de las fuentes europeas) en el uso del término<sup>2</sup>. Es bien conocido que Bajtín reinterpretó de raíz tanto la lectura que Komaróvich hacía de la polifonía («exclusivamente» monológica según su convicción) como su propio sostén filosófico, el monologismo de Christiansen, cuyo libro *Filosofía del arte*, publicado en alemán en 1909, ya había sido traducido en 1911 por Fedótov al ruso y había ejercido una influencia considerable en el sistema también «monológico» del formalismo ruso (y no solo en él) (*cf.* [Bogdánova]).

Según Bajtín, que subraya la diferencia de su enfoque respecto de la concepción de Komaróvich, «la esencia de la polifonía radica precisamente en que las voces aquí siguen siendo independientes y, como tales, se combinan en una unidad de orden más elevado que en la homofonía. Si hablamos de la voluntad individual, es precisamente en la polifonía donde se produce la combinación de varias voluntades individuales, donde acaece la salida fundamental de los límites de una voluntad. Podría decirse así: la voluntad artística de la polifonía es la voluntad por combinar muchas voluntades, es la voluntad por el acontecimiento» [Bajtín, 1972: 36].

---

<sup>1</sup> Aunque el autor, sin embargo, añade: «Pero esta metáfora la transformamos en el término “novela polifónica”, dado que no hallamos una designación más adecuada. Pero no hay que olvidar el origen metafórico de nuestro término» [Bajtín, 1972: 37]. Algo similar ocurre en la estética bajtiniana de la creación verbal con el término «cronotopo», que, en su transposición de la teoría de la relatividad al de la crítica literaria, el autor lo utiliza «casi como metáfora (casi pero no del todo)» [Bajtín, 1975: 235].

<sup>2</sup> *Cf.* uno de los últimos trabajos que he conocido sobre este tema: [Majlin, 2023], [Popova]. En el segundo tomo de las obras selectas de Bajtín se ofrece un panorama y un análisis bastante representativo (aunque no del todo) de los distintos juicios sobre esta cuestión [Bocharov, 2000]. No dejan de aparecer nuevas versiones hipotéticas de esas fuentes, *cf.* [Pool].

Aquí cabe tener en cuenta también que el propio creador de la teoría de la novela polifónica cumplió –tanto en la primera como en la segunda edición de su libro– solo una parte del objetivo (de lo que él mismo era claramente consciente, a juzgar por sus conversaciones con Bocharov)<sup>3</sup>. Supongo que debemos creer en la correcta transmisión de estas conversaciones de Bocharov, aunque más no sea porque él mismo, en este caso, polemiza con Bajtín y encuentra cierto sentido positivo en esta –¡forzada!–<sup>4</sup> autolimitación.

Inmediatamente después de la publicación de estas conversaciones traté reiteradas veces se acentuar la atención en tales confesiones de Bajtín (*cf.*, por ejemplo, [Esaúlov, 1995b; 1997], incluyendo los simposios de la Sociedad Internacional Dostoievski<sup>5</sup>, por no mencionar ya mis libros (*cf.* [Esaúlov, 1995a: 131-134; 2004: 282-284; 2012: 107-108]); por desgracia, casi sin éxito<sup>6</sup>. Sin embargo, a juzgar por la

---

<sup>3</sup> *Cf.*: «¿Acaso podría haberlo [el libro sobre Dostoievski –I. E.] escrito así? Porque yo ahí separé la forma de lo *principal* (la cursiva es mía –I. E.). No podía hablar directamente de las cuestiones principales [...] Las filosóficas, de aquello que atormentó a Dostoievski toda su vida: la existencia de Dios. Ahí tenía que andarme todo el tiempo con rodeos, para un lado y para el otro. Tenía que retener mi mano. En cuanto una idea surgía, había que detenerla [...]. Incluso difamaba a la Iglesia [...]. Muchos contextos religiosos y filosóficos quedaron al margen» [Bocharov, 1993: 71-72, 83].

<sup>4</sup> *Cf.*: «¿Qué importancia tiene todo eso, la autoría, el nombre? Todo lo que ha sido creado en el último medio siglo (la conversación tuvo lugar el 9 de junio de 1970 –I. E.) en esta desgraciada tierra bajo este cielo carente de libertad, todo en mayor o menor medida está viciado». «En efecto, lo hemos traicionado todo, la patria, la cultura». «Y, ¿cómo era posible no traicionar?». «Muriendo» (conversación del 21 de noviembre de 1974 –I. E.). [Bocharov, 1993: 71, 83]. Y, sin embargo, Bocharov, a pesar de su absoluto desacuerdo con la dura valoración que Bajtín hacía de su propio trabajo, subraya con justicia: «Existe el rechazo por principio a terminar de construir un edificio y a coronarlo con una cúpula, y existe la mera reticencia. Bajtín fue *reticente* (cursiva del autor –I. E.) [...]. Y en las conversaciones se deslizaba, a medida que su fama crecía, que parecía mirar toda su vida como un fracaso» [Bocharov, 1993: 86]. Al mismo tiempo, no se puede dejar de prestar atención a un quiebre cultural fundamental: Bajtín «también en la época de su fama mundial», según las palabras del asombrado Bocharov, percibe con extrema agudeza («décadas después» de haberlo escrito) que en su libro sobre Dostoievski «debía haber una salida a otros mundos», pero eso no sucedió. Por eso, «en el consejo supremo esta “palabra” [su libro –I. E.] no sería considerada. *Allí* no la leerían» (cursiva del autor –I. E.), mientras que para su interlocutor resulta de suma importancia, en su formulación, el «giro bajtiniano de la crítica filosófica de principios de siglo al análisis estructural-eidético de Dostoievski» [Bocharov, 1993: 72].

<sup>5</sup> Empezando por la ponencia en el X Simposio de la IDS en 1998 (New York, Columbia University). El artículo preparado sobre la base de esa ponencia fue publicado ese mismo año en el quinto número de *Problemas de Poética Histórica* [Esaúlov, 1998]. Las ponencias en las que intenté dirigir la atención de mis colegas a esas confesiones de Bajtín se publicaron también en inglés (*cf.* [Esaúlov]; aquí se presenta mi ponencia de 2007 en el XIII Simposio de la IDS en Budapest).

<sup>6</sup> Por supuesto, luego de trabajar algunos semestres como profesor invitado en Estados Unidos, me di cabal cuenta –y sin que me lo dijera Morson, a quien citaré en lo siguiente– del «estado excepcionalmente politizado de la crítica literaria en Estados Unidos». Así como de que, «para hacer carrera [...], lo mejor, es decir, lo más cómodo, es ser marxista (o, más ampliamente, si se tiene que “elegir”, que sea exclusivamente de entre el espectro ideológico de “izquierda” –I. E.), mientras que lo peor y lo menos cómodo es ser antimarxista» [Morson:6]. Sabía a la perfección también que «lo peor para hacer carrera es no acordar con la opinión universalmente admitida (en el medio universitario de las humanidades –I. E.)» [Majlin, Morson: 38]. Por lo que a mí respecta, hay que decir que tuve suerte: nadie me impidió expresar en las aulas universitarias convicciones radicalmente distintas a las «universalmente admitidas» (incluso en los ciclos de lecciones dedicadas exclusivamente a Dostoievski). Pero era más que claro que esos

ponencia de Emerson en el simposio de 2019 en Boston<sup>7</sup>, estas confesiones empiezan a ser objeto de reflexión –más de un cuarto de siglo después– tanto de los especialistas estadounidenses en Dostoievski como también de los principales bajtinistas occidentales (no evalúo ahora el grado de corrección de sus interpretaciones).

En esa misma época, es decir, desde la primera mitad de los años 1990, el autor del presente artículo trató de demostrar que la versión bajtiniana de la polifonía novelesca se remonta a la concepción de la creación de Dostoievski de Viacheslav Ivánov como creación conciliar (*соборное творчество*) [Ivanov]. Aquí no voy a repetir mis anteriores argumentos en favor del parentesco ontológico de la conciliaridad (*соборность*) ortodoxa y la polifonía: en el párrafo anterior hay referencias

---

intentos míos de señalar lo evidente (¡las propias palabras de Bajtín!) pueden ser interpretados, valiéndome de una formulación posterior, como una indignante aspiración a «enrolar al pensador ruso en el panteón ortodoxo» [Tijánov: 11]. Sin embargo, yo quería, al hacer hincapié en esas confesiones de Bajtín en la «comunidad humanística internacional», modificar siquiera un poco su reputación de «izquierda» (marxista, formalista, estructuralista, postestructuralista). Tijánov, señalando con razón el rechazo *ideológico*, en este medio humanístico occidental, del círculo «conservador» de Bajtín (lo cual, dicho sea de paso, explica los torpes intentos de excluir al pensador de su entorno más íntimo de amistades en sus últimos años de vida), parece no notar que la negación de la «subjektividad», que él mismo atribuye precisamente al «dialoguista» Bajtín (¡!), era el fundamento común declarado tanto del formalismo como del estructuralismo en su persecución de una «cientificidad» específicamente entendida. Yo apoyo por completo la conclusión argumentada de Zajárov: «Para entender a Bajtín hay que leer a Dostoievski» [Zajárov: 89], solo que estoy casi seguro de que en el «paradigma científico contemporáneo» (y también en la parte preponderante de la comunidad bajtiniana) eso será percibido como otra indebida «muestra de lealtad a la tradición cristiana ortodoxa oriental» [Tijánov: 11], con las correspondientes conclusiones ideológicas.

<sup>7</sup> Emerson, Caryl, «Bakhtin's Dostoevsky and the Burden of Virtues» (Boston University, XVII Symposium of the International Dostoevsky Society). En esta reciente interpretación del legado de Bajtín, Emerson se apartó considerablemente de sus orientaciones científicas tempranas, en las cuales se acentuaba más la divergencia, desde su punto de vista, entre Bajtín y la tradición ortodoxa y la idea rusa [Emerson]. Los cortes restablecidos en las últimas ediciones –postsoviéticas– de Bajtín (incluyendo sus obras selectas), que sin duda testimonian una compenetración bastante mayor de su parte con el pensamiento cristiano ruso de lo que se creía antes, han obligado a los antiguos apologetas de Bajtín (de orientación liberal de izquierda), o bien a corregir significativamente sus opiniones, o bien, tratando de amoldarse a la «moda» ideológica, que conoció un brusco cambio, a enfriarse por completo respecto de Bajtín. Por no mencionar los nuevos intentos, cada vez más sofisticados, de desacreditar al pensador, también ligados, evidentemente, con el descubrimiento del nuevo texto religioso y de los subtextos de sus trabajos (*cf.*, por ejemplo, la orientación de la revista *Nuevo Panorama Literario* [Esaúlov, 2008: 609-611]. Hay que reconocer que el enfoque de Holquist [Holquist], [Clark, Holquist: 120-133] resultó, en definitiva, más adecuado. Entre los primeros investigadores rusos del tema «Bajtín y la ortodoxia» hay que señalar con justicia a Kózhinov [Kózhinov]. Con pena, hay que constatar que, en determinado segmento de la rusística universitaria occidental (al igual que de la bajtinística), por lo visto, a causa del rechazo de la posición ideológica del pensador (considerada «eslavófila» o «neoeslavófila»), sus consideraciones son a menudo sencillamente ignoradas. Una rara excepción la constituye la reciente publicación de Tijánov en la que se reconoce que el papel de Kózhinov en el «regreso» triunfal del legado de Bajtín «es sin duda central y decisivo, mucho más importante que el papel de Bocharov o Gáchev» [Tijánov: 9] (aunque tampoco Tijánov, ¡ay!, se privó de una contextualización biográfica irónica y rebajadora ligada con la vida familiar de Kózhinov). Con todo, debo hacer la aclaración de que una serie de afirmaciones demasiado ampulosas y polémicas de Kózhinov, por ejemplo, que la genealogía del dialogismo de Bajtín se remonta a las obras del reverendo Nil Sorski y de otros, afirmaciones que testimonian, por desgracia, la noción demasiado superficial que nuestros «sesentistas», incluyendo también a Kózhinov, tenían de la tradición rusa ortodoxa, son inaceptables para el autor del presente artículo.

precisamente a esos trabajos<sup>8</sup>. No hay que olvidar tampoco que Komaróvich, que empleaba la metáfora polifonía antes de Bajtín, se consideraba en sentido científico un sucesor directo de Viacheslav Ivánov.

A su vez, Ivánov, junto con otras personalidades de la cultura de nuestros «siglo de plata», se encontraba en el singular ambiente del renacimiento religioso, y él mismo era un partícipe activo de él<sup>9</sup>, por eso la *plurivocalidad* que los investigadores veían en el mundo artístico de Dostoievski puede tener también fuentes que no son en absoluto evidentes: la cultura *popular* (recordemos el título del segundo libro de Bajtín) y, más precisamente, la cultura popular *rusa* (por lo menos, tal como era entendida por los miembros de ese renacimiento religioso)<sup>10</sup>. Más aún, existe un punto común de encuentro entre la filosofía religiosa rusa de comienzos de siglo –con su comprensión de Dostoievski– y la cultura popular rusa que nos permite comprender mejor –con cierto esfuerzo intelectual apuntalado por una simpatía axiológica [Esaúlov, 1994] por estas tres «fuentes» de nuestras reflexiones– el fondo dialogizante de la polifonía bajtiniana, así como la libertad completamente singular de las «voces» de los personajes de Dostoievski.

---

<sup>8</sup> Es una pena que en los recientes trabajos dedicados a Bajtín, que en su creación científica encuentran una «negación cada vez más poderosa de la subjetividad», no se tenga en cuenta que la naturaleza conciliar ortodoxa, a diferencia del colectivismo, «es solo resultado de una personalidad más refinada» (Prishvin: 33). Es cierto que Tijánov, a quien cito, añade entre paréntesis: de la subjetividad «en su variante clásica» [Tijánov: 20]. Por lo visto, la personalidad conciliar es una variante a tal punto «no-clásica» que no solo Kristeva pudo introducir el concepto bajtiniano de «diálogo» en la ciencia universitaria occidental (y del modo más afin también en la conciencia «cartesiana» francesa) despersonalizando a la vez al sujeto (a la persona) y transmitiéndolo con el término «intertextualidad», lo que fue aceptado con gran satisfacción tanto por la ciencia universitaria occidental como por nuestra versión patria y epigonal de ella. Esta irrupción de la desubjetivada y despersonalizada «intertextualidad» tampoco es analizada, por desgracia, en el artículo de Tijánov, interesante en general. Y es posible entender por qué. Su propia noción de «humanismo descentrado sin subjetividad» (*decentred humanism without subjectivity*) –en apariencia, el «gran descubrimiento de Bajtín» [Tijánov: 23]– también puede ser interpretada, en general, como algo «intertextual», solo acaso atribuible no a la comunidad universitaria, sino al propio Bajtín.

<sup>9</sup> Al igual que, en cierto grado, el propio Bajtín. Por intermedio de A. V. Kartashov logró ingresar ya en 1916 en la Sociedad Filosófico-Religiosa de San Petersburgo; de eso se desprende, en particular, que escuchó también a Dmitri Merezhkovski. Por eso no siempre se puede, ni remotamente, establecer con certeza la «prioridad» científica del autor, incluso respecto de conceptos clave de esa época tan rica en talentos. Así, la definición conceptualmente desarrollada de Viacheslav Ivánov de la «novela-tragedia», como recuerda Kéldish, se remonta al libro de Merezhkovski [Kéldish: 477].

<sup>10</sup> Esto no se tiene absolutamente en cuenta en las entradas de los diccionarios rusos sobre la polifonía, incluso en aquellos en los cuales se acentúan especialmente las analogías musicológicas a las que se remontan las «voces» de los personajes de Dostoievski en la interpretación de Dostoievski (cf. [Peuranen], [Magomédoва], [Majlin, 2001], [Svitelski]). Señalemos también aquí que en los trabajos especializados en Bajtín de los rusistas chinos de los últimos años, a juzgar por el panorama que ofrecen sus publicaciones, se presta una gran atención, no carente de simpatía, precisamente al contexto ortodoxo ruso de las ideas de Bajtín (cf. [Ma]).

En cualquier caso, al argumentar su rechazo filosófico del «sistema» científico racionalista y al fundamentar su preferencia por la «sinarquía» (posteriormente Bajtín impugnaría la «dialéctica» en favor del «diálogo»), Pável Florenski, para aclarar su idea, citó un «símil» (o sea, también, en cierto sentido, una comparación *metafórica*) de la sinarquía: la canción rusa. Nos permitiremos, al respecto, una cita extensa: «En la música se han descubierto hasta hoy dos estilos plurivocales: la *homofonía* de la Edad Moderna, o estilo armónico, con el predominio de una voz melódica principal sobre todas las restantes, y la *polifonía* de la Edad Media, o estilo contrapuntístico, con la mutua subordinación de todas las voces la una a la otra. Pero los sinfonistas intentan dar con un tercer estilo que, en su esencia, precedió a la polifonía y, a su modo, se reveló en la plurivocalidad de la canción popular rusa. Se trata, siguiendo la terminología de Adler, de la *heterofonía*, la plena libertad de todas las voces, su “com-posición” conjunta, por oposición a la subordinación. En ella *no hay* “partidos” corales fijados de una vez y para siempre e inmutables. Con cada repetición de la melodía, sobre nuevas palabras, aparecen nuevas variantes, tanto en la primera voz como en los cantantes del coro. Más aún, a menudo el coro, en las repeticiones, interviene no en el mismo pasaje que antes, y tampoco lo hace de golpe, sino desordenadamente; a veces ni siquiera se calla durante una o varias intervenciones del solista. La unidad se alcanza por la mutua comprensión interna de los ejecutantes, no por marcos externos. Cada cual improvisa en mayor o menor medida, pero sin alterar el conjunto<sup>11</sup>; al contrario, le da más cohesión, ya que la causa común es tejida por *cada* ejecutante, de modo repetido y variado. El coro conserva la total libertad de pasar del unísono, particular o general, a la plurivocalidad realizada» [Florenski, 1999a: 37-38]; (cursiva del autor –I. E.).

---

<sup>11</sup> Gógol, en el artículo «Sobre las canciones ucranianas», señala el singular «estado» en el que las canciones son capaces de «provenir del alma humana»: «... cuando pensamientos extraña e incomprensiblemente *en divergencia suenan con interna armonía* [...], el alma [...] y toda la existencia se abren, se amplían ilimitadamente (la cursiva es mía –I. E.). Él [el oyente –I. E.] se separa de pronto de la tierra...» [Gógol; t. 8: 95-96]. Luego, citando a M. A. Maksímovich, Gógol menciona la canción rusa, en la que se expresa el «olvido de la vida» [Gógol; t. 8: 96]. Cf. también la nota 19. No está de más señalar que la canción es un atributo imprescindible en el paso de lo terrenal a lo celestial también en el final de *Almas muertas* (de la horizontalidad del cuerpo de la pecadora Rusia a la verticalidad espiritual de la Santa Rus' [Esaúlov, 2020: 198-203]); además, si en la primera fase de esta transfiguración «entonó una canción» un cochero aún en la tierra, después unos caballos «desconocidos por el mundo» «oyeron una canción conocida» (! –I. E.) ya «desde arriba», es decir, desde el cielo, y solo después de ello, «casi sin tocar el suelo con los cascos, se convirtieron en unas líneas alargadas que volaban por el aire». La frase de Gógol sobre el ave-troika (Rus') acaba con las palabras: «vuela ella, toda inspirada por Dios» [Gógol; t. 6: 246-247]. Para mí era importante subrayar la sacralización del principio cancionesco, que, por lo visto, está profundamente enraizado en la tradición literaria rusa, pero transferido a otro plano por la filosofía religiosa rusa de principios del siglo XX.

Esa «plena libertad de todas las voces» opuesta a la «subordinación», que Florenski ve precisamente en la canción rusa, opuesta tanto al monologismo («homofonía») como a la polifonía «gótica» (en la interpretación de Komaróvich criticada por Bajtín), anticipa la posterior concepción bajtiniana. A los interlocutores, y después ya a los comentaristas del legado del pensador los asombraba a veces una especie de paradoja: «Bajtín nos mostró la idea occidental de la personalidad en la creación de Dostoievski, y la idea rusa de conciliaridad en la creación de Rabelais» [Majlin, 1992: 186]<sup>12</sup>. Sin embargo, ya por la extensa cita transcrita más arriba está claro que Florenski también contrapone, a la *plena* libertad rusa, cualquier «subordinación» de la personalidad («en ella *no hay* “partidos” corales fijados de una vez y para siempre e inmutables»).

Después en Florenski esa contraposición fundamental alcanza una culminación conceptual: «Así pues, la música popular abarca el inagotable océano de sentimientos surgidos, en contraposición al gótico rígido y cristalizado de estilo contrapuntístico. Dicho de otro modo, la canción rusa es precisamente la realización de ese “principio coral” sobre el que los eslavófilos pensaban apoyar la opinión pública rusa. Se trata de una sinarquía teocrática, en contraposición al juridismo de la Edad Media occidental (estilo contrapuntístico) y al absolutismo ilustrado de la Edad Moderna –sea imperialismo o democracia–, lo que corresponde al estilo armónico» [Florenski, 1999a: 38].

A este tipo de acuerdo sinárquico mutuo de las *voces* en la canción rusa se le puede dar perfectamente el nombre de *conciliar*. Sería interesante trazar los posibles paralelos entre la concepción florenskiana de la naturaleza de la canción rusa (en particular, al estudiar la relación de la primera voz y los cantantes del coro) y la noción de Viacheslav Ivánov sobre el papel del coro en la tragedia griega (en particular, al dilucidar la relación entre las voces del héroe y el coro)<sup>13</sup>; desde luego, teniendo en

---

<sup>12</sup> Palabras de L. E. Pinski en la inauguración de las Jornadas Conmemorativas de Bajtín el 31 de marzo de 1976 en el Museo Pushkin. Agradezco al famoso investigador de la filosofía bajtiniana Majlin, que publicó por primera vez (con autorización de I. M. Kagán) esa frase usual en el ámbito de los bajtinistas, por haberme recordado su fuente. Al igual que Majlin (aunque por razones un tanto diferentes a las de él), considero esa formulación un equívoco característico, no solo del ingenioso (y notable investigador) Pinski.

<sup>13</sup> Desde luego, no se puede ignorar aquí el impulso a todas luces nietzscheano de las ideas de Viacheslav Ivánov sobre la tragedia, impulso que no podía desconocer Bajtín cuando cuestionaba las ideas de Ivánov sobre la «novela-tragedia» en Dostoievski. Sin embargo, a nosotros nos interesa más no el carácter «dionisiaco» de la tragedia (que evidentemente también influyó en la polifonía de Dostoievski tal como la entendían Komaróvich y Bajtín), sino la idea del significado y el papel del *coro* (del principio coral) presente tanto en el filósofo alemán como en su seguidor ruso. En efecto, no solo Nietzsche subraya

cuenta precisamente la posterior concepción bajtiniana de la polifonía (así como de las relaciones entre el autor y el personaje); pero eso es tarea no de una, sino de muchas investigaciones. Por ahora señalaré que la *metáfora* cancionesca (el «símil», según Florenski, de ese *diálogo* conciliar que él deseaba, cuya esencia trató de exponer en el segundo prólogo del libro *En la divisoria de aguas del pensamiento*) dista de ser casual. Bajtín distinguía la polifonía como metáfora y la novela polifónica como término que tiene un origen metafórico. Ahora escuchemos con atención el «torrente de ebullición»<sup>14</sup> de Florenski, que, tratando de librarse de las cadenas de la «fe en el sistema» que triunfaba en la ciencia europea (fe que también cabe considerar un «monologismo» indebido),<sup>15</sup> fundamenta, al igual que en el caso de la canción rusa, «una unidad *distinta* (cursiva del autor –I. E.), incomparablemente más cohesionada y vitalmente más profunda que un plano pulido [...]. Aquí ninguno [tema –I. E.] predomina, en ninguno se debe buscar el origen [...]. Aquí se trata de una sociedad amistosa en la que cada cual conversa con cada cual...» [Florenski, 1999a: 37].

Por último, en el mismo prólogo (sobre todo en las versiones anteriores a la censura)<sup>16</sup>, Florenski, con sumo atrevimiento, anticipando la conocida comparación heideggeriana de su filosofía con el trabajo de un campesino [Heidegger: 218-221], solo que con más audacia aún, declara<sup>17</sup>: «Aquí el autor quiere expresar en la filosofía *lo mismo que canta en la canción el alma del pueblo ruso* (la cursiva es mía –I. E.). La libre “composición” de los temas no determina un sistema de conceptos filosóficos

---

insistentemente el tipo especial de co-participación (*co-участие*) de cada espectador (que puede «creerse parte del coro» [Nietzsche: 85]) en el acontecimiento (*co-бытие*) coral que se despliega ante sus ojos en el antiguo teatro circular (estas ideas las desarrolla más tarde Viacheslav Ivánov), sino que también Florenski habla de «pensamiento circular», ligándolo con la filosofía que él desea y con la canción rusa. De modo que, parafraseando al mismo Nietzsche, quisiera continuar mis anteriores búsquedas, en las que se acentuaba el vínculo de la polifonía de Bajtín con la conciliaridad de Viacheslav Ivánov y se planteaba la hipótesis de que *la polifonía de Dostoievski nació del espíritu de la canción rusa*, a la vez que se liberaba de la plurivocalidad del, diríase, sobretono constante del «dionisismo», que de una u otra manera palpita inevitablemente en las ideas sobre la esencia de la «novela-tragedia».

<sup>14</sup> Me he permitido reproducir el verso de Tiútchev que Florenski cita en el mismo prólogo de su libro.

<sup>15</sup> Precisamente por eso los intentos de los epígonos de Bajtín de ajustar su modo «heterocientífico» de exposición en los marcos de un sistema legítimo afín a la propia conciencia se oponen al espíritu mismo de la filología bajtiniana, ya que constituyen también el mismo «teoretismo» estéril que Bajtín rechazaba de plano.

<sup>16</sup> «Pero nosotros hablamos en la filosofía precisamente de lo mismo de lo que habla el alma de la Santa Rus’ en su canción y en su fe en el zar como padre designado por Dios “en el lugar de Cristo”» [Florenski, 1999a: 509].

<sup>17</sup> Solo queda lamentar que en la brillante interpretación que A. V. Mijáilov hace de *Caminos de bosque* de Heidegger [cf. Heidegger: XII-XXXI] no hubiera lugar siquiera para un análisis muy superficial de sus análogos rusos: el prólogo primero («En el Mávovets») y segundo («Caminos y centros») del libro de Florenski *En la divisoria de aguas del pensamiento*, aunque su nombre (junto con el de V. I. Vernadski) sí lo menciona.

subordinados escritos en una *Summa*<sup>18</sup>, ni tampoco el empleo auxiliar, convencional y pragmático de muchos conceptos subordinados a uno solo como finalidad práctica, sino la suma de todo el tejido del pensar» [Florenski, 1999a:38].

Sin embargo, señalemos aquí mismo que, en la definición de Florenski de la «sinarquía teocrática» ya está claramente presente la jerarquía (solo hay que tener en cuenta que, a diferencia de las desgraciadas jerarquías políticas o burocráticas que unifican y despersonalizan a la gente, esta jerarquía es de un orden completamente diferente)<sup>19</sup>. El término sinarquía (del griego *συναρχία*, es decir, «con orden», «poder conjunto»), hoy prácticamente desusado, y que Florenski, al parecer, tomó del libro de V. A. Shmákov *La ley de la sinarquía* (1915), supone precisamente, entre otras cosas, la *jerarquía*, que además es adicionalmente acentuada en este caso por el adjetivo «teocrática».

Bajtín construyó la «horizontalidad» polifónica, que tanto cautivó al mundo científico a fines de los años 1960, pero que después fue sometida a una furibunda crítica. En cambio, la «verticalidad» (inseparable de la «existencia de Dios») no se la dejaron crear, a diferencia de Rafael (más precisamente, Bajtín «retuvo su mano» en su autolimitación). Es preciso recordar esta penosa constatación del autor y, necesariamente, al «terminar de construir» en las propias teorías científicas esa Cruz que, de acuerdo con la intención del autor, transmite el cosmos de Dostoievski, no impugnar la «polifonía» horizontal de Bajtín, sino completarla (más precisamente,

---

<sup>18</sup> Como señalan los comentadores del trabajo de Florenski, la referencia, evidentemente, es a los distintos tratados sistematizadores como la *Summa Theologiae* de santo Tomás de Aquino.

<sup>19</sup> En la canción rusa, su «horizontalidad» plurivocal siempre colinda de un modo u otro con la «verticalidad» (la nostalgia por lo Celestial). Puede decirse que es el lamento terrenal por el paraíso perdido, el castigo de lo celestial. Un observador con ideas tan preconcebidas sobre Rusia como el Marqués de Custine reparó con toda sagacidad, sin embargo, en las características esenciales de la canción rusa (suponiendo que la «música rusa fue llevada a Moscovia desde Bizancio»): «La canción rusa sorprende a todos los extranjeros por su tristeza, pero también es sofisticada y está hecha con maestría [...]. A menudo, al pasar por alguna aldea, me detenía a escuchar cómo entonaban una canción a tres o cuatro voces y con tal precisión y sentido musical que no dejaba de asombrarme. Los ejecutantes de esos quintetos rurales *comprenden intuitivamente las leyes del contrapunto*, las reglas de la composición, la armonía, los efectos de las diversas voces; *en cuanto al canto al unísono, lo desdeñan* [...]. La impresión que producen al ejecutar magistralmente pasajes tan complejos es, a mi ver, mucho más fuerte que la que producen las canciones populares de cualquier otro país [...]. En la ejecución [...] en coro esa canción lastimosa adquiere *cierta seriedad religiosa* y causa asombrosos efectos armónicos [...]. *La mutua superposición de diversos partidos*, la inesperada observancia de los acordes, el dibujo composicional, *la introducción de nuevas voces*: todo eso es conmovedor y siempre extraordinario; solo aquí, en las canciones populares, oí trinos en gran cantidad [...]. Tal es la música de Rusia, en cuyos rincones más remotos y desiertos la voz del hombre *dirige al cielo sus canciones* de venganza y pesar, pidiendo a Dios siquiera una partícula de esa dicha que le ha sido negada en la tierra...» [Custine: 227-229]; (la cursiva es mía –I. E.). Agradezco al folklorista N. V. Morojin por indicarme esta fuente. Señalaré que Custine interpreta la nostalgia por lo celestial de un modo bastante llano, por no decir primitivo, no solo reduciéndola a la «opresión» terrenal, sino también tratando de «explicarla» políticamente («régimen despótico»).

equilibrarla, como pudo mostrar Rafael en su fresco), en nuestro caso filológico, con las categorías cristocéntricas capaces de continuar la construcción heurística del pensador ruso: ternura [Zajárov: 179-198], conciliaridad, pascualidad, gracia; tener en consideración la oposición entre «locura en Cristo» y bufonada en las novelas de Dostoievski, etc. Esta terminología se adecua por completo no solo al mundo artístico de Dostoievski, sino también a la cultura rusa como tal; permite equilibrar el enfoque ético, dominante en la crítica literaria contemporánea, con el enfoque émico [Esaúlov, 2012: 23-26; 2021].

Hasta donde puede juzgarse, en los estudios mundiales sobre Dostoievski todavía predomina una tendencia para la cual, según formulara Jones en su polémica con Nina Perlina, «la jerarquía en favor de la Palabra autoritaria del Evangelio» y la concepción de la novela polifónica *se contradicen* patentemente (*cf.* [Jones: 192-196]). En este caso, me he limitado a constatar lo evidente.

En el libro de Perlina [Perlina] se demuestra irrefutablemente la presencia de una jerarquía sacral (evangélica) en el mundo polifónico de Dostoievski (especialmente productiva nos parece la idea de la investigadora sobre la naturaleza de las «citas encubiertas» en *Los hermanos Karamázov* que se remontan a la idea generalizada de santidad, idea que permite evitar colocar la letra «intertextual» por encima del espíritu/sentido). Sin embargo, reconociendo el mérito de su notable trabajo, Jones señala con mucha razón que «la concepción intelectual predominante de nuestro tiempo, al menos de la sociedad occidental desarrollada» sobre la creación de Dostoievski es tal que, incluso si puede hablarse de una jerarquía de voces (como hace Perlina), de acuerdo con esta concepción intelectual (desde Camus hasta los marxistas, existencialistas y freudianos), las «profecías de Dostoievski» se vinculan «no a las voces de Zosima o Aliosha, sino a la voz de Iván», no a la «defensa ideológica del cristianismo» hecha por Dostoievski, sino al ateísmo, «que ha vuelto premeditadamente ridículo todo “regreso de lo religioso”» [Jones: 195].

El investigador trata de proponer una solución de compromiso: «Es verdad que la novela indudablemente responde en parte a una lectura polifónica y, en parte, a una lectura jerárquica, pero a ninguna de ellas por completo en toda su dimensión» [Jones: 196]. Hay que señalar que «en toda su dimensión» cualquier obra verdaderamente de arte, desde luego, es irreductible a cualquiera de sus interpretaciones, por muy profunda y refinada que sea. Pero la sagacidad de Jones también radica, a mi ver, en que en la investigación de Perlina, conocida partidaria e incluso una suerte de apologeta de los

postulados teóricos fundamentales de Bajtín, sintió, por lo visto, ese monologismo – objeto de investigación externalizante inaceptable para este último– que puede caracterizarse como una orientación legalista-externalizante según la cual la *idea* (aun aquella por la que el Dostoievski autor sentía una gran simpatía) expresada en un sistema de citas (incluyendo las encubiertas) es, sin embargo, jerárquicamente superior a la personalidad, más importante que el personaje, más significativa que la *persona*.

*El diálogo de entendimiento* entre la jerarquía y la polifonía (para utilizar con cierta libertad el concepto de Bajtín) consiste no en el reconocimiento de la autenticidad *relativa* de ambas ni tampoco en el reconocimiento de la «verdad» de la jerarquía como refutación de la «falsedad» de la horizontalidad relativa para una adecuada descripción científica del mundo artístico de Dostoievski, sino en otra cosa. ¿En qué precisamente?

Según creo, en el hecho de que la jerarquía (tras la cual puede verse muy fácilmente el «autoritarismo», como lo vio en efecto Jones), al que la mayoría de nosotros, entre los que me cuento, reconocemos plenamente en el mundo artístico de Dostoievski, puede convertirse fácilmente en nuestras descripciones científicas de este mundo en un «legalismo» religioso externalizante, ideológico en su misma esencia.

Pero ¿en qué caso puede suceder eso? Si, para afirmar esta jerarquía, la *otra* conciencia, la conciencia del personaje, nos parece apenas el recipiente externo de una u otra «idea». Si los personajes nos interesan solo en cuanto «ideólogos» en el «ideológico» mundo novelesco de Dostoievski, y el propio «diálogo» de ellos nos interesa en cuanto diálogo de ideas.

Recordemos que en el célebre libro de Berdiáiev *La concepción del mundo de Dostoievski*, en el comienzo mismo, aparece una palabra dominante que Berdiáiev destaca en cursiva: *idea*. Esta palabra ejerce una acción sugestiva en el lector de Berdiáiev: «Las *ideas* desempeñan un papel inmenso, central en la creación de Dostoievski [...]. Él penetra con su creación en los principios de la vida de las ideas, y la vida de las ideas impregna su creación. Las ideas viven en él con una vida orgánica; tienen su inevitable destino vital. Esta vida de las ideas es una vida dinámica, en ella no hay nada estático, no hay detención ni parálisis. Y Dostoievski investiga los procesos dinámicos en la vida de las ideas [...]. La vida de las ideas transcurre en un ambiente incandescente, ígneo; en Dostoievski no hay ideas frías; éstas a él no le interesan [...]. Las ideas en Dostoievski no son categorías rígidas y estáticas, sino corrientes de fuego [...]. Las ideas determinan el destino» [Berdiáiev: 9]. Si tan importante es precisamente la «vida de las ideas» (*cf.* [Zelinski]), entonces, desde luego, debe inevitablemente

producirse una polémica sobre la *jerarquía* de las ideas en Dostoievski. Por supuesto, siempre que ella, la jerarquía, exista.

A principios de los años 1920 aparece el libro de Borís Engelhardt titulado precisamente *La novela ideológica de Dostoievski* [Engelhardt], libro ampliamente conocido –al menos por la exposición de Bajtín. En él se afirma que la *idea* lleva una vida independiente en la conciencia de los personajes de Dostoievski; que no son ellos los que viven, sino las ideas; que el novelista ofrece no la biografía de los personajes, sino la biografía de las ideas en ellos: «Las ideas [...] adquieren un poder aterrador sobre la persona [...]. El momento principal que determina y por el cual se orientan las características individuales de la persona es la idea central que ha afectado su mente e imaginación». El personaje de Dostoievski es un «hombre de la idea». Se constata «la supremacía de la idea-fuerza sobre la conciencia [...], la idea deforma y estropea [...] la conciencia [...], la desuela por completo [...]. La idea no es un esquema lógico abstracto cualquiera. Es casi un ser vivo que habita en la conciencia humana, un ser preponderantemente ávido de poder y cruel [...]; las “poderosas” ideas se precipitan sobre las personas y las aplastan, las desfiguran, como si fueran rocas». En opinión de Engelhardt, Dostoievski «escribía no novelas con idea, no novelas filosóficas al gusto del siglo XVIII, sino *novelas sobre la idea* [...]; la protagonista era la idea [...]. Era precisamente esa vida de la idea la que el genial escritor contemplaba como la auténtica realidad, ora asustándose de ella y odiándola, ora enterneciéndose» [Engelhardt: 85-86, 88-91]. El personaje de Dostoievski, según esta interpretación, «resulta en última instancia sometido por entero a su idea» [Engelhardt: 86]. Pero, a pesar de toda la importancia de la idea en la novela, ¿dónde está, a fin de cuentas, el propio personaje, el hombre, o la gente? ¿En verdad el personaje interesa por esa idea que lo domina o, de todos modos, también interesa por sí mismo, en cuanto tal?

Hagámonos esta pregunta: ¿acaso se trata solo de las ideas *falsas*? ¿De aquellas ideas que eran notoriamente ajenas a Dostoievski? No, se trata de cualquier idea, la que sea. Sin embargo, si esto es así, la idea se convierte en ese mismo «sábado» que, pese a su posible «corrección», pero contrariando el espíritu del Evangelio, no es *para* el hombre, sino que está *por encima* del hombre. Por eso me he permitido la palabra «legalismo», que remite con transparencia a la «sólida ley antigua», en palabras de Dostoievski [Dostoievski; t. 14: 232].

Por tanto, el asunto no estriba en si existe en el mundo de Dostoievski una *jerarquía* de ideas o una *polifonía* de ideas equitativas expresadas por personajes-«ideólogos», sino en otra parte. Pero, ¿en cuál?

Creo que solo el reconocimiento del fundamento conciliar (*соборный*) de la polifonía de Bajtín (cuando en el indestructible e insustituible «Tú eres» de la persona de los personajes de Dostoievski reluce siempre Otro Rostro que perdona y ama a los pecadores, ya que el «autoritario» e indulgente amor del Evangelio no puede ser de otra manera) es capaz de «reconciliar» verdaderamente esos diversos principios de interpretación que, en los diferentes enfoques, llevan inevitablemente a tal o cual externalización de los personajes, a esa pérdida de su singular personificación en la que insistía Bajtín; por tanto, también a la reducción de los sentidos de las obras de Dostoievski.

En efecto, a pesar del carácter incondicionalmente cristocéntrico del iconostasio en la iglesia, así como de la jerarquía de sus diferentes niveles, los rostros de los santos son sustancialmente distintos; el iconostasio es multicolor porque los santos tienen múltiples rostros, cada uno expresa a su manera los límites del Designio de Dios, que de ningún modo puede caber en una conciencia humana única, en una «idea» (o «ideología»). También son profundamente diferentes –en la polifonía de sus voces– los personajes de Dostoievski.

Desde luego, polifonía no puede ser sinónimo absoluto de conciliaridad; en efecto, a diferencia del concilio de los santos, en Dostoievski lo que tenemos es una polifonía de «voces» de pecadores. Pero muy a menudo, en la bibliografía científica sobre Dostoievski, esta polifonía es entendida como una suerte de contraposición, en su mundo artístico, de las diversas ideas, de las orientaciones ideológicas de los personajes-«ideólogos». En otras palabras, como una colisión en realidad *no de personas, sino de ideas*, o aún peor, de *ideologías*.

En rigor, el centelleo de la conciliaridad ortodoxa en la polifonía de Dostoievski se expresa no en el valor «equitativo» de las posiciones (para el conjunto novelesco) de las orientaciones ideológicas de los personajes, por caso, de Smerdiakov y el *starets* Zosima (es claro que ese planteamiento de la cuestión es absurdo), sino en que en ambos casos la propia persona humana representada por el autor (tras la cual está el Rostro de Dios) es jerárquicamente más importante que la posición ideológica que, como suponen otros intérpretes, esa persona expresa *cabalmente*. ¿Por qué es más

importante? Porque la orientación ideológica externaliza inevitablemente a esa persona, y precisamente en este caso puede hablarse de «esclavización» del hombre por la idea.

Una u otra orientación «ideológica» –diría, *cualquier* orientación «legalista» abstracta– puede ser *superada* (y en el mundo de Dostoievski encontramos esa superación); sin embargo, es superada no por los otros razonamientos monológicos que se le oponen, es decir, siendo sustituida por otra «ideología», sino por un *acto* acontecimental (*со-бытийный*).

Cabe recordar la célebre formulación de Florenski, según la cual «la ortodoxia se muestra, pero no se demuestra» [Florenski, 1990: 8] (cuando se plantea una idea contra otra). ¿Cómo sucede eso en Dostoievski? Ofreceré algunos ejemplos extensos con una argumentación detallada y con una concretización minuciosa de los postulados teóricos arriba expuestos.

En su tiempo, el filósofo Karsavin publicó un artículo con un título desafiante: «Fiódor Pávlovich Karamázov como ideólogo del amor». En él intentaba demostrar que ese «sucio voluptuoso» –en su aspecto externo– penetra, sin embargo, en el mundo novelesco de Dostoievski, en la «naturaleza misma del amor [...], ve lo que no ven los otros, capta lo individualmente irrepetible» [Karsavin: 264]. Pero también para Karsavin, por desgracia, Fiódor Pávlovich es valorado precisamente como «ideólogo» y no como persona insustituible. Karsavin trata de formular una «ideología del amor», llama a «comprender la imperecedera verdad de lo karamazoviano» [Karsavin: 277], pero no es capaz de comprender y perdonar al *propio* pecador, a Fiódor Pávlovich (el exceso precisamente de su personalidad, su «yo» humano, que no cabe en lo «karamazoviano»). También en este caso, la «idea» que oculta al filósofo la personalidad del personaje (en este caso, lo «karamazoviano»), y que tanto le interesa, obstaculiza una comprensión auténtica del otro «Tú».

En *Crimen y castigo*, «en la lectura del libro eterno» [Dostoievski; t. 6: 252] se reunieron no solo el «asesino» y la «adúltera», como los define el narrador (solo pueden ser tales desde un punto de vista «legalista», cuando los pecadores representan por completo los pecados), sino también *Rodia* y *Sonia*, que conservan la esperanza de la resurrección mientras están vivos. Por eso precisamente las últimas palabras de Marmeládov están dirigidas no a la «adúltera», sino a la persona: «¡Sonia! ¡Hija! ¡Perdona!» [Dostoievski; t. 6: 145]. En cambio, la comprensión de los personajes como «asesino» y «adúltera» constituye justamente la externalización, la cosificación de ellos. Sin embargo, los personajes –en la intención del autor– pueden superar en su interior los

pecados del asesinato y del adulterio convirtiéndose enteramente en Rodia (Rodión Románovich) y Sonia. Pero, en el mundo de Dostoievski, eso pueden hacerlo no mediante el esfuerzo individual, sino en el marco de una tarea conciliar, viendo la persona (el rostro de Dios) en el *otro*, separando tanto el rostro propio como el ajeno del pecado (asesinato/adulterio).

Marmeládov, en la taberna, puede ser entendido no solo por sus interlocutores, sino también por los lectores como un bufón (un «chistoso»). Sin embargo, en realidad hereda la locura en Cristo ortodoxa, no la tradición bufonesca; en otras palabras, esa tradición en la que el *llanto* por la caída del pecador es más adecuado que la *risa*. Marmeládov apela al suprallegal perdón divino de los pecadores, no para sí mismo, sino para *todos* («a todos juzgará y perdonará, a buenos y malos, a sabios y a mansos»). El vocabulario solemne que culmina la tirada («¡Señor, que llegue Tu Reino!») surte efecto aun en el público que se mofa del orador, aunque sea por unos pocos momentos («Sus palabras causaron cierta impresión; por un momento reinó el silencio...» [Dostoievski; t. 6: 21]).

Representando una suerte de extremo de la caída humana, Marmeládov, al mismo tiempo –en el exceso de visión autoral–, *pone a prueba* de modo radical la *humanidad* de los otros, no solo la de los personajes que se mofan de él, sino también la del lector. Este test de humanidad (el amor cristiano por el pecador) corresponde íntegramente tanto a la tradición cristiana como a la semántica de la locura en Cristo.

Por supuesto, en el mundo de Dostoievski se presenta, por así decirlo, una locura en Cristo «no clásica» (lindante no solo con la santidad en su «memoria del género» de la tradición de la locura en Cristo, sino también con el *pecado*); la encarnan pecadores, «caídos» y también enfermos. Algunos de ellos (tales como Marmeládov) parecen llevar además el gorro de *bufón* (y son entendidos por los otros precisamente como *bufones*), como enmascarando de ese modo la tradición de la locura en Cristo.

Sin embargo, esa provocación radical de los *otros* (personas con el alma muerta), que linda con la extrema humillación de sí mismo –que para los locos en Cristo es la forma de *resucitar* en esos *otros* la imagen de Dios y, por ello, en última instancia, su salvación espiritual– es inherente en grado sumo a una serie de personajes de Dostoievski.

El espíritu de «sistema», que tanto Bajtín como Florenski<sup>20</sup> trataron de superar de distinta manera en sus trabajos, lleva a ver en la persona (singularidad) una cosa (general), es decir, un medio, y por eso puede (e incluso debe) ser utilizada<sup>21</sup>. Como sabemos, la construcción mental de uno u otro tipo de «sistema» es una tentación constante no solo para muchos personajes de Dostoievski (la idea de Rothschild, el dilema de Raskólnikov, etc.), sino también para el propio escritor: basta con recordar, por ejemplo, el «sistema» que, como esperaba Dostoievski, le daría la «receta» para ganar en la ruleta.

En *La mansa* por «sistema» se entiende la racionalidad que el prestamista considera adecuada para comunicarse con su clienta y después esposa: «Había creado un auténtico sistema» [...] Debí crear ese sistema [...] El sistema era auténtico [...] Escuchen» [Dostoievski; t. 24: 13]. Esta «sistematicidad» del prestamista debía justamente proporcionarle la ansiada *victoria* en su duelo con la Mansa y, por tanto, en su combate con el mundo: «El duelo de aquel cobarde de ayer echado por sus compañeros a causa de su cobardía» [Dostoievski; t. 24: 21]. En este sentido, el prestamista es un *revanchista*. Con ayuda de un «sistema», debe cobrarse revancha de su derrota y, según le parece, de su humillación global. En otras palabras, el «sistema» debe ayudarlo a pasar del «destronamiento» carnavalesco a la «entronización». En determinado momento, al personaje le parece que el «sistema» ha funcionado: «¡Yo había vencido y ella había sido para siempre derrotada!» [Dostoievski; t. 24: 22].

Sin embargo, ese mismo «sistema» –incluso durante el triunfo del prestamista– externaliza el propio objeto de su amor (precisamente en el momento de la búsqueda Revancha). Porque la frase «he vencido» (es decir, superado el miedo del pasado) tiene una continuación inesperada que testimonia la *derrota* del «otro»: «Ella ha sido para siempre derrotada». Aquí las palabras más extrañas (y un poco siniestras) son «para siempre», que sin duda confieren a la «victoria» del prestamista un sentido algo infernal, en el estilo de Mefistófeles, al que anteriormente ha citado. La victoria del «Yo» (además, con connotaciones tan inusuales) es aquí comprada al precio de la derrota del «Tú», en la que el «Tú» se convierte de persona en «cosa», es privada de toda perspectiva personal.<sup>22</sup> El «Tú» aquí, en rigor, no es un «Tú» (no es el «Tú eres»,

---

<sup>20</sup> Cf. «La superstición es mejor que la fe en el sistema» [Florenski, 1999a: 35].

<sup>21</sup> Cf. la sección «Persona y cosa» [Florenski, 1999b: 20-21]; cf. [Bajtín, 1979: 363-367].

<sup>22</sup> Como, sobre la base de otro material, muestra el reverendo Iustín (Pópovich) al examinar el plano espiritual de las obras del escritor, se produce la «despersonalización de la personalidad» [Iustín (Pópovich): 112].

por recordar una vez más tanto a Viacheslav Ivánov como a la tradición ortodoxa rusa), sino que es íntegramente un enajenante «ella». De ahí la palabra «para siempre». Después el prestamista parece adivinar ese reverso de la «derrota» de la Mansa: «Está *demasiado* conmocionada, *demasiado* vencida –pensé–...» [Dostoievski; t. 24: 23]; (la cursiva es mía –I. E.). El protagonista ama a su manera a la Mansa (de ahí la frase: «¿Acaso no la amaba ya entonces?» [Dostoievski; t. 24: 12]; sin embargo, la *ama* no como a un «Tú» equitativo a él, sino como a una «cosa», la ama como medio para la *auto*-afirmación.

Sin embargo, la complejidad y la multidimensionalidad de los personajes de Dostoievski en este cuento radica además en que la Mansa también es revanchista a su manera.

En esencia, los dos rounds del combate entre la Mansa y el prestamista son casi especulares. La «verdad oculta» de ella es terrible: le pegaban, le reprochaban cada mendrugo, se disponían a venderla. Por eso el prestamista sospecha también que «ella pudiera pensar esto: “Ya que con uno o con otro seré desdichada, ¿no sería mejor elegir directamente al peor, es decir, al comerciante gordo, así me mata *cuanto antes* en una de sus borracheras?”» [Dostoievski; t. 24: 12]. Sin embargo, después de su «derrota», la Mansa *vence* al prestamista: «Le besaba los pies embargado de felicidad [...]. Seguía besando el sitio del suelo donde los había apoyado» [Dostoievski; t. 24: 28]. El prestamista «repetía a cada instante»: «Solo déjame mirarte desde un rincón, conviérteme *en un objeto tuyo*, en un perrito...» [Dostoievski; t. 24: 28]. Señalaré que, *antes de eso*, el prestamista afirmaba: «Entre nosotros se estaba librando una batalla, un terrible duelo a vida o muerte» [Dostoievski; t. 24: 21]. El narrador, con su «victoria» sobre la Mansa, «se había *vengado* de todo el sombrío pasado» [Dostoievski; t. 24: 24]. Pero también la Mansa, al principio con su «severo asombro» [Dostoievski; t. 24: 34], y después ya con el suicidio también se vengó. ¿A Boulogne, a «darse baños de mar», donde, según los sueños excesivamente optimistas, pero luminosos del prestamista, comenzaría, por así decirlo, «menipeamente» «algo *totalmente nuevo*» [Dostoievski; t. 24: 28], cuando, al parecer, la catarsis buscada era del todo accesible, o tirarse «por la ventana» [Dostoievski; t. 24: 5]; (la cursiva es mía –I. E.)? ¿Por supuesto, tirarse «por la ventana»!

Desde el punto de vista de la fábula, la Mansa transforma su «derrota» (primero empeñando el ícono, después por su incapacidad de «castigar» al prestamista engañándolo o disparándole) en una indudable «victoria» personal sobre él, negándose

voluntariamente a la plenitud del amor, «devolviendo la entrada», así como antes el prestamista se había negado a disparar: no quiso «amarme *por entero*, y no como hubiera amado a aquel tendero» [Dostoievski; t. 24: 33]; (la cursiva es mía –I. E.).

Sin embargo, aunque el texto se llama *La Mansa*, en el foco de atención de la visión del autor está la conciencia precisamente del «marido», no de la «esposa»; la de él, no la de ella. Por eso es importante la sucesión de pensamientos del prestamista-marido y la sucesión de las partes que Dostoievski organiza con su texto. Para el *carnaval*, como lo concebía Bajtín, semejante sucesión no era fundamental debido a la importante ausencia de una culminación escatológica (el cuerpo popular carnavalesco es inmortal). En *La Mansa*, en cambio, las cosas no son del todo así.

Desde el punto de vista de la *fábula*, «en el duelo a vida o muerte» primero vence el prestamista, pero después vence ella. Mejor dicho, la fábula es tal que un hombre magnífico es ofendido por el mundo, se convierte –a despecho del mundo– en prestamista para vengarse de «todo el sombrío pasado» [Dostoievski; t. 24: 24]. Después él, en la persona de la Mansa, vence al mundo; ella sufre una derrota, pero después la que vence es ella, aunque sea al precio de su muerte, y es él quien pierde («solo llegué cinco minutos tarde») y reflexiona penosamente en las causas de esa indudable y cabal derrota.

Pero este cuadro se forma exclusivamente en la autoconciencia del personaje, en su propio «horizonte». En cambio, en la culminación autoral del personaje hay una perspectiva distinta. De la cita de Fausto al texto evangélico, de *Mefistófeles* comprando el alma de Fausto a *Cristo*, de la muerte espiritual a la resurrección («¡Hombres, amaos los unos a los otros!») [Dostoievski; t. 24: 35], de la inánime bufonada a la locura en Cristo. Precisamente este movimiento es lo que «eleva» la conciencia del prestamista, lo cual es subrayado por el despliegue narrativo del texto, pero el vector de ese camino está dado ya en la parte introductoria, «Del autor».

La Mansa no solo se quita a sí misma la vida. Además –y de manera completamente mefistofélica–, con ese suicidio hace mal al propio protagonista, le inflige un daño máximo e irremediable. En el fondo, ese suicidio, en el momento en el que él espera la felicidad, en el momento en que renuncia a su «sistema», al silencio, a la cosificación de la Mansa, es un segundo disparo, pero ya eficaz. Ella no pudo realizar en su momento el primer disparo, pero este *segundo* «disparo», concretado, no solo contra sí misma, sino también contra él, es mucho más preciso. Ya no es posible responder, no hay modo de hacerlo (de ahí el pesar del marido por los «cinco minutos»:

la joven, al dispararse, se quitó la vida; por así decirlo, «devolvió la entrada» a Boulogne, renunció para siempre a lo «nuevo»). Las palabras «para siempre», concebidas en su soberbia por el prestamista respecto de su pasada «victoria» sobre la Mansa, son del todo adecuadas en este caso. «Para siempre» porque en la vida terrenal «burlar» de algún modo el carácter definitivo del «para siempre» resulta ahora absolutamente imposible para el marido.

La Mansa causa una pena extrema al protagonista: lo mata también a él con esa decisión inesperada de un modo más eficaz y sofisticado que si lo hubiera matado –bajo emoción violenta– con el revólver mientras él dormía. Su «masedumbre» en verdad asesina, incluso con el ícono de la Virgen en las manos, es un Escarmiento para el protagonista, no solo un castigo: precisamente así es como se lo puede escarmentar del modo más cruel, es decir, en suma, vencerlo definitivamente («para siempre»). Así es como sucede solo en el nivel de la fábula, en el nivel de los actos éticos de los personajes.

Sin embargo, en un nivel más profundo de comprensión, el cuento *fantástico* de Dostoievski muestra no el duelo entre los protagonistas, duelo que se agota con la «victoria» y/o «derrota» de él o ella, no en el torbellino carnavalesco de «entronización/destronamiento», sino en la construcción autoral de un vector muy definido de movimiento «vertical»: de la muerte a la resurrección.

El prestamista *ya* estaba espiritualmente muerto antes de encontrarse con la Mansa, ya que la «rebelión» bufonesca del hombre del subsuelo externaliza, es decir, lo mata a él mismo y después también a la Mansa, que se encuentra en una situación desesperada. Él trató de convertirla en «objeto», y así matarla espiritualmente: la comprensión de las relaciones entre ellos a través del prisma de la «victoria» y la «derrota» testimonia precisamente la externalización de la protagonista. La malograda rebelión de la Mansa constituye justamente un intento de escapar de esa externalización, de «vencer» a su vez al prestamista. Las propias categorías de «victoria» y «derrota» son categorías *externalizantes*, ya que se basan, en este caso, exclusivamente en la *auto*-afirmación, en la conversión del «otro» de «persona» en «cosa».

Sin embargo, la protagonista, tras «vencer» en suma al prestamista, no soportó su propia «victoria», no estaba ella misma preparada para un amor auténtico, *personal*, en el que no hay –ni para el otro ni para sí mismo– «victoria» o «derrota». Existe una dosis de culpa en el propio prestamista que él comprende claramente, reconoce y formula al final: «¡La atormenté, eso es!» [Dostoievski; t. 24: 35]. Sin embargo, en

última instancia, precisamente la *muerte* de ella se convierte –¡en el exceso de visión autoral, no en el nivel de la fábula!– en una especie de conmoción que convoca a la vida al propio narrador. Ella muere no en su propia *auto*-afirmación egoísta como protagonista, sino en la «tarea» estética autoral, que se manifiesta en la construcción de su texto artístico; muere para resucitar al protagonista, cuya alma está muerta, y precisamente aquí es donde surge la Cruz. La protagonista muere para que él deje de ser *prestamista* y se convierta en un *marido* sufriente. Sufriente no a causa del amor propio menoscabado, sino a causa del amor por la *esposa*, que ya no es «ella», sino «Tú». Y él se vuelve tal. Así se manifiesta en esta obra el arquetipo pascual de la literatura rusa. En suma, «ella», de objeto de la *auto*-afirmación del prestamista, *se transfigura* –no solo en el exceso de la visión autoral, sino también en el horizonte del protagonista– en sujeto, en «Tú». Precisamente es esta transfiguración de una «cosa» en «persona» lo que simboliza la resurrección del propio protagonista, ella es precisamente, en palabras del autor, la que «eleva de modo irrefrenable su mente y su corazón» [Dostoievski; t. 24: 5].

La «verticalidad», en este caso, se simboliza –en el nivel de la estructuración del texto– por dos citas extremas: primero el protagonista, siendo aún un cabal prestamista, cita a Mefistófeles; y en el final, convertido en Marido (y en modo alguno en una hipóstasis carnal, sino de loco en Cristo), cita las palabras de Cristo.

Si en *La mansa* (como en *Memorias del subsuelo*) se explicita, aunque con diferentes variantes, la orientación autoral «explicativa» que dirige la recepción del lector, en *Sueño de un hombre ridículo* tales orientaciones están ausentes. El espacio del «sueño» –ya de por sí irreal, carente de tratamientos mínimamente unívocos–, cuya relación con la realidad cotidiana interesaba mucho a Dostoievski, se relativiza además por la notable ausencia, en este caso, de palabras introductorias o acotaciones del autor. De principio a fin tenemos una *Ich-Erzählung* en forma pura, no diluida por «advertencias» autorales, destilada, por así decirlo. Esto significa que todas las sentencias, sin excepción, pronunciadas por el protagonista-narrador, ese mismo hombre «ridículo» (desde la primera frase: «Soy un hombre ridículo», hasta las últimas palabras: «¡Y seguiré! ¡Y seguiré!» [Dostoievski; t. 25: 119]), no pertenecen en absoluto al autor del *Diario*, no a Dostoievski, que expone así, en esa «forma», sus

*propias* «ideas»<sup>23</sup> filosófico-religiosas (y demás), sino exclusivamente a la conciencia de su *personaje*.

El total predominio de la conciencia del protagonista-narrador (y no del autor) corresponde plenamente a los cuadros fantásticos que describe del paraíso terrenal y del pecado original. Si no tenemos esto *plenamente* en cuenta, abandonamos el ámbito del análisis propiamente filológico e ingresamos en unas esferas distintas que pueden llamarse parafilosóficas o cuasiteológicas. Estas transposiciones interpretativas pueden ser muy ingeniosas e inesperadas, pero, por desgracia (por desgracia para la filología), más bien nos alejan de la comprensión del sentido mismo de la obra de Dostoievski que ahondan en dicha comprensión.

¿De qué se ocupan precisamente no solo este, sino también todos los demás personajes de Dostoievski, además de intentar comprender su propia vida? Como sabemos, «necesitan resolver una idea» [Dostoievski; t. 14: 76]. Por así decirlo, resuelven problemas *universales*, plantean «preguntas malditas», muchas de las cuales, hay que reconocer, es imposible resolver definitivamente, de una vez y para siempre, aquí, en la tierra, por la razón humana... Pero ¿de qué se ocupa entonces el autor (si se tienen en cuenta precisa y únicamente las obras artísticas)? El autor, si se recuerda el subtexto cristiano de los postulados de Bajtín, trata a su personaje como Dios al hombre (en eso radica justamente el profundo sentido del «Tú eres»). Sin atentar contra su libertad cristiana, añadimos nosotros, contra su libertad de elección, sino amándolo tal como es, como una persona única, como su creación, compadeciéndolo y no reduciéndolo a un «reflejo» de ciertas «regularidades» o «ideas» sociales (o cualesquiera otras); es decir, no «externalizando» al personaje (si otra vez recordamos uno de los términos bajtinianos más importantes).

La célebre «igualdad de derechos» de las voces de los personajes y del autor en el mundo novelesco de Dostoievski, en la que tanto insistía Bajtín y que en más de una ocasión sirvió de objeto para una crítica argumentada (*cf.* [Zajárov: 81-89]), puede interpretarse también *en un contexto cristiano de comprensión*. El autor y el personaje, en efecto, son «iguales en derechos», pero ante la verdad divina, que en toda su plenitud solo es accesible a Dios y que se revela, en rigor, a una conciencia *conciliar*, no a una individual.

---

<sup>23</sup> *Cf.* uno de los últimos trabajos, enfocado en revelar las opiniones conceptuales extraídas del tejido artístico del relato: [Kliúkina].

Pero ¿qué sucede cuando voluntaria o involuntariamente se ignora la especificidad puramente filológica? Por ejemplo, Komaróvich, al encontrar «coincidencias sorprendentes» entre el cuento fantástico de Dostoievski y *Destino social* de Considérant, llegó a la conclusión de que también el Dostoievski mayor, a pesar de todos sus famosos reparos y su brusco distanciamiento de su «fantasioso delirio» juvenil con utopías sociales [Komaróvich, 1997: 584], «no solo conservó su ideal humanista (*sic* –I. E.) del «paraíso terrenal», sino que lo identificaba conscientemente con su ideal juvenil basado en utopías sociales francesas...» [Komaróvich, 1997: 610].

Es posible tanto acordar como polemizar con la interpretación de Komaróvich. Sin embargo, lo más importante, a mi ver, radica en que *Destino social* es un *tratado*, una obra filosófica en la que no hay autor ni personaje, sino solo la exposición de la postura del autor, mientras que *Sueño de un hombre ridículo* de Dostoievski es una obra *artística*: lo principal en ella no es la «filosofía», no es la exposición de opiniones sociales, no es un tratado (en el que el «sueño» del personaje fuera un «medio puramente técnico» para transmitir las ideas del autor), sino la *representación del personaje* (con sus opiniones propias, profundamente independientes, y con su propio cuadro del mundo, lo que distingue, como sabemos, precisamente a Dostoievski).

Por eso, la conclusión final de Komaróvich no puede considerarse correcta. Todo lo que él notó y describió con mucho tino, Dostoievski en su paráfrasis lo traspone al ámbito de la ética y los actos del personaje, pero no propiamente del autor. Así, las esperanzas autorales de Considérant se objetivan, se externalizan, se convierten en objeto de análisis, de un juego artístico parafrástico, mientras que el protagonista, el «hombre ridículo», por el contrario, es colocado –por la propia estructura del cuento– en el primer plano de la representación.

Al protagonista no lo salvó en absoluto su sueño fantástico, ni tampoco su resistencia a las utópicas «leyes de la felicidad», que son «superiores a la felicidad» en cuanto tal [Dostoievski; t. 25: 116], sino la *niña*: «Y sin dudas me habría suicidado, si no fuera por aquella niña», «*aquella niña me salvó*, porque con esas preguntas aplacé el disparo» [Dostoievski; t. 25: 107-108]; (la cursiva es mía –I. E.). Reviste suma importancia que ella lo «salvó», pero él la rechazó groseramente, la *echó*: «Pero ella juntó las manitos y, sollozando y sofocándose, seguía corriendo a mi lado sin apartarse de mí. Entonces di una patada en el suelo en dirección a ella y lancé un grito» [Dostoievski; t. 25: 106]. No se puede sino notar cierta singular exaltación, exagerada

podría decirse, en el personaje: «¡Oh, ahora solo vida y vida! [...]. El entusiasmo, un infinito entusiasmo, elevaba todo mi ser. ¡Sí, la vida y... la prédica! ¡Decidí predicar en ese mismo instante y, por supuesto, para toda la vida! *Iría a predicar, quería predicar...*» [Dostoievski; t. 25: 118]; (la cursiva es mía I. E.). Aquí hay un momento delicado, bastante complejo para la interpretación. «Ama a los otros como a ti mismo», esa «vieja verdad» [Dostoievski; t. 25: 119], como dice el hombre ridículo, es decir, la verdad evangélica, es indiscutiblemente importante no solo para el «hombre ridículo», sino también para el propio Dostoievski, pues es una especie de imperativo categórico del amor. Sin embargo, la exaltación del *personaje*, que se expresa en sus esperanzas fantasiosas y utópicas («¡Oh, soy vigoroso, lozano, y seguiré y seguiré aunque sea mil años!» [Dostoievski; t. 25: 118]), es esfera precisamente del *personaje*, y no es correcto atribuírselas al autor. Me refiero, ante todo, a este pasaje citado muy a menudo por distintos investigadores (y que atribuyen directamente a la orientación autoral, a la orientación del *propio* Dostoievski): «Y, no obstante, aquello es tan sencillo: un día, *a una hora*, ¡todo se realizaría de una vez! [...] Si tan solo todos quisieran, ahora mismo todo se realizaría» [Dostoievski; t. 25: 119]; (cursiva del autor –I. E.).

Si así *terminara* el texto de Dostoievski, podríamos –siquiera en parte– acordar con Komaróvich, con sus especulaciones antes mencionadas. Sin embargo, el texto finaliza no con un *todos* impersonal («si tan solo todos quisieran»), sino con la misma *niña* que tan detalladamente fuera descrita antes: «En cuanto a aquella niñita, la he encontrado...» [Dostoievski; t. 25: 119]. Inmediatamente después siguen las extrañas –y sumamente exaltadas– palabras del personaje: «¡Y seguiré! ¡Y seguiré!». ¿Adónde *seguirá*? ¿A «predicar? Pero ¿a quién? ¿A *todos*? Entonces, ¿por qué la mención a la niña?

Por lo visto, si va a «predicar», será –en la culminación estética autoral del personaje, no en el propio horizonte de este– no en aras de la utópica esperanza de que «todo se realizaría», sino en aras de la salvación de sí mismo, de la salvación de su alma. El exaltado personaje, el «hombre ridículo», evidentemente, siempre desde el mismo ángulo autoral, ha sido llamado a pensar ante todo no en el «mundo», sino en cómo salvar su propia alma (que estuvo a punto de echar a perder). En cualquier caso, en el final no se puede hablar todavía de una salvación definitiva, ya que él, al igual que muchos otros personajes de Dostoievski, es un hombre *de camino* y no de finalización del camino. Con las palabras «seguiré, seguiré» finaliza el *texto* del cuento, pero en modo alguno el *camino* del «hombre ridículo» (de ahí la inconclusión formal referida al

futuro: «seguiré, seguiré»). Pero así está estructurado el mundo de Dostoievski, no hay nada que hacerle; en este mundo predomina la noción de la salvación *conciliar*, no solo la individual. Sin embargo, esta salvación conciliar no está en modo alguno en el camino impersonal-colectivo (no está allí donde están *todos*: «Si tan solo *todos* quisieran»): el «hombre ridículo» –en su culminación autoral– necesita salvar no a esos impersonales *ellos*, sino a *Tú*, a esa misma niñita que un mes antes lo salvó a él (y así salvarse a sí mismo). Por eso, después de las palabras «a aquella niñita la he encontrado», en el texto hay puntos suspensivos, que también indican inconclusión. En el mundo de Dostoievski esa niñita (*Tú*) necesita –mucho más que los abstractos «todos»– de su cuidado y salvación, puesto que –aún antes del sueño del protagonista– en la calle desierta y nocturna «había aparecido un transeúnte», y la niñita abandonó al protagonista para «lanzarse» sobre él [Dostoievski; t. 25: 106]. Es posible suponer cuál puede ser ese «transeúnte» y qué puede pasar después con la niñita, que tan crédulamente se lanza, en las desiertas calles nocturnas de Petersburgo, sobre personas desconocidas: ora sobre el protagonista, ora sobre «un transeúnte».

Pero los investigadores, como hipnotizados por la condensación de reflexiones utópico-filosóficas del personaje que transmite el autor, si bien se formulan preguntas importantes (por ejemplo, ¿por qué en ese mundo utópico-ideal del sueño del «hombre ridículo» no está Cristo ni, en general, Dios?), pasan sin darse cuenta de la esfera propiamente filológica a la esfera filosófico-religiosa, examinando las «ideas» (y su génesis) y no a las personas representadas. Así, en el mundo personalista de Dostoievski, lo principal no es en modo alguno la descripción del propio «sueño» (y del «paradisíaco» orden del mundo); ni siquiera lo es esa «verdad» que el personaje «supo en noviembre pasado, exactamente el tres de noviembre» [Dostoievski; t. 25: 105]; no lo es tampoco el llamado a «predicar» ni la propia prédica (en última instancia, la prédica es monológica, no dialógica, y ya por eso no puede ser «principal» para Dostoievski). Lo principal es «aquella niñita» que impidió que el «hombre ridículo» se pegara un tiro. Lo que contuvo del suicidio al protagonista no fueron en absoluto los razonamientos «filosóficos» racionales de su «yo» («Pero si iba a matarme, pongamos, dentro de dos horas, ¿qué me importaban la niña, la vergüenza y todo en el mundo? Iba a convertirme en una nulidad, en una nulidad absoluta» [Dostoievski; t. 25: 107-108]), sino la lástima y la vergüenza ante el «Tú». Precisamente por eso el «hombre ridículo», en el mismo final, pasa del «ellos», de la «verdad» y del «todos» al «Tú». Ese movimiento del «Yo» (y también de las consideraciones «filosóficas» sobre la felicidad,

el mal, el bien, etc., en las que se concentraba preferentemente la atención de los investigadores, con la intención de deducir sin falta el «sistema filosófico» o incluso la «teología» del escritor) al «Tú», consonante en general con el mundo artístico de Dostoievski, resume el camino del narrador («¡Y seguiré!, ¡Y seguiré!») y simboliza en su conjunto una de las características principales de la poética del escritor.

La *idea*, así como el *sistema* –una u otro– externalizante de la persona es la *esclavización por el pecado* (precisamente en este sentido Cristo –como Persona Absoluta– es separado por Dostoievski de la «verdad» impersonal que siempre –en ese estatus– es más o menos una mentira legalista). Pero la conciliar «comunicación de almas no fundidas» (Bajtín) en el mundo novelesco de Dostoievski es posible no como correlación «polifónica» de sus «ideologías» relativas», no como «colisión de ideas», sino como diálogo personificado de personas insustituibles, un diálogo de *personas*, no de *ideas*.

Por eso la polifonía conciliar, a pesar del equívoco extendido hasta la fecha, no es un combate entre «ideólogos» (en esencia, una colisión de ideas, es decir, de concepciones, de diferentes «verdades»), sino que, en *último* extremo, es un encuentro de personas (aunque en una realidad poética); un *encuentro* tal que involucra en su horizonte ético tanto al autor como al lector. Desde este ángulo de comprensión, ni el autor ni el lector pueden estar *verticalmente* «por encima» de los héroes, ya que ellos también son personas y no «representantes» de tal o cual «ideología». En todo caso, no son solo representantes, no es eso lo principal en ellos.

Sin embargo, la *persona* que refleja alguna faceta del Rostro no es patrimonio exclusivo de tal o cual tiempo pequeño, de su propia «contemporaneidad». De aquí resulta claro que este tipo de encuentro del autor, los personajes y el lector, siendo *acontecimentalmente* (*со-бытийно*) compartida por el lector, continúa su existencia (*со-бытие*) también en los *espacios interminables del gran tiempo* (el único en el que es posible, en toda su plenitud, esa *comunicación de almas no fundidas*, según Bajtín). Del mismo modo, y en general, el «diálogo» personal presentado en el libro de Bajtín (imposible sin gestos incómodos, sin tal o cual entonación del hablante y sin la reacción espontánea del oyente, etc.), se distingue de la despersonalizada y mecánica «intertextualidad», que inevitablemente –dentro de sus límites– culmina, según el pensamiento de Lacan, en dividización (*dividización* del lector) (*cf.* [Esaúlov, 2006]).

En conclusión, me atreveré a plantear un juicio radical. Cualquier *persona* en el mundo de Dostoievski que conserve un reflejo, aunque alterado, del Rostro de Dios,

está *por encima*, es decir, es jerárquicamente más importante, que cualquier «*ideología*» impersonal; por eso, la discusión entre la «horizontalidad» y la «verticalidad» hay que ponerla en el contexto de comprensión adecuado (cristiano), en el que el hombre está por encima del Sábado, así como la Gracia está por encima de la Ley, el legalismo y la idea de derecho. Y solo en ese sentido completamente singular, a mi ver, pueden relacionarse correctamente la verticalidad y la horizontalidad en Dostoievski, la jerarquía y la polifonía.

Traducción de Alejandro Ariel González.

### Referencias bibliográficas

- Bajtín M. M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [*Problemas de la poética de Dostoievski*]. Moscú, Khudozhestvennaya literatura, 1972. 470 p.
- Bajtín M. M. *Voprosy literatury i estetiki: issledovaniya raznykh let* [*Cuestiones de literatura y estética: investigaciones de distintos años*]. Moscú, Khudozhestvennaya literatura, 1975. 504 p.
- Bajtín M. M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [*Estética de la creación verbal*]. Moscú, Iskusstvo, 1979. 424 p.
- Berdiaiev N. A. Dostoevsky's Worldview. En: *Berdyaev N. A. Filosofiya tvorchestva, kul'tury, iskusstva: v 2 tomakh* [*Berdiaiev N. A. Filosofía de la creación, de la cultura, del arte en 2 tomos*]. Moscú, Iskusstvo, 1994, vol. 2, págs. 7–150.
- Bocharov S. G. Around and About One Conversation. En: *Novoe literaturnoe obozrenie*, 1993, no. 2, págs. 70–89. Disponible en: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=9204742&ysclid=m2vwebjdxr492937267> (consultado el 10 de julio de 2024). EDN: HTLCVJ.
- Bocharov S. G. Comments. En: *Bakhtin M. M. Sobranie sochineniy: v 7 tomakh* [*Bajtín M. M. Obras selectas en 7 tomos*]. Moscú, Russkie slovari, 2000, vol. 2, págs. 431–543.
- Bogdánova O. A. Aesthetic Ideas by B. Christiansen and Russian Science About Dostoevsky in the 1910–1920s. (M. M. Bakhtin, B. M. Engelhardt, V. L. Komarovich, Y. A. Nikolsky). En: *Novyy filologicheskiy vestnik* [*Nuevo Boletín de Filología*], 2014, no. 4 (31), págs. 21–33. Disponible en: URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=23147684&ysclid=m2vwwbu8uw819495539> (consultado el 10 de julio de 2024). EDN: TMOBJJ.
- Clark K., Holquist M. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press Publ., 1984. 398 p.
- Custine A. de. *Rossiya v 1839 godu: v 2 tomakh* [*Rusia en 1839: en 2 tomos*]. Moscú, Izdatel'stvo imeni Sabashnikovykh, 1996, vol. 2. 480 p.
- Dostoievski F. M. *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 tomakh* [*Obras completas en 30 tomos*]. Leningrado, Nauka, 1972–1990.
- Emerson K. Russian Orthodoxy and the Early Bakhtin. En: *Bakhtinskiy sbornik* [*Antología de Bajtín*]. Moscú, 1992, n° 2, págs. 44–69.

- Engelhardt B. M. Dostoevsky's Ideological Novel. En: *F. M. Dostoevskiy: stat'i i materialy* [*F. M. Dostoievski: artículos y materiales*]. Leningrado, Moscú, Mysl, 1924, antología 2, págs. 71–105.
- Esaúlov I. A. Axiology of Literary Criticism: Concept Establishment Experience. En: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*Problemas de Poética Histórica*]. Petrozavodsk, Editorial de la Universidad Estatal de Petrozavodsk, 1994, vol. 3, págs. 378–383. Disponible en: <https://poetica.pro/journal/article.php?id=2435> (consultado el 10 de julio de 2024). DOI: 10.15393/j9.art.1994.2435.
- Esaúlov I. A. *Kategoriya sobornosti v russkoy literature* [*La categoría de conciliaridad en la literatura rusa*]. Petrozavodsk, Editorial de la Universidad Estatal de Petrozavodsk, 1995. 288 p. (a)
- Esaúlov I. A. Polyphony and Sobornost' (M. M. Bakhtin and Vyach. Ivanov). En: *The Seventh International Bakhtin Conference*. Moscow, 1995, libro 1, págs. 110–114. (b)
- Esaúlov I. A. Polyphony and Sobornost' (M. M. Bakhtin and Vyach. Ivanov). En: *Bakhtinskiy tezaurus: materialy i issledovaniya: sbornik statey* [*Glosario de Bajtín: Materiales e investigaciones: antología de artículos*]. Moscú, Editorial de la Universidad Rusa de Humanidades, 1997, págs. 133–137. Disponible en: <https://www.elibrary.ru/item.asp?edn=phxxgv> (consultado el 10 de julio de 2024). EDN: PHXXGV
- Esaúlov I. A. Easter Archetype in Fyodor Dostoevsky's Poetics. En: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*Problemas de Poética Histórica*]. Petrozavodsk, Editorial de la Universidad Estatal de Petrozavodsk, 1998, vol. 5, págs. 349–362. Disponible en: <https://poetica.pro/journal/article.php?id=2526> (consultado el 10 de julio de 2024). DOI: 10.15393/j9.art.1998.2526.
- Esaúlov I. A. *Paskhal'nost' russkoy slovesnosti* [*El carácter pascual de la literatura rusa*]. Moscú, Krug, 2004. 560 p.
- Esaúlov I. A. Bakhtin's "Carnival" and Postmodernism: the Division of Personality in French Literary Criticism. En: *Bakhtin. Europa. Wiek dwudziesty* [*Bajtín. Europa. Siglo veinte*]. Krakow, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2006, págs. 107–112.
- Esaúlov I. A. The Scylla of Liberal Progressivism and the Charybdis of Dogmatism in the Study of Russian Literature. En: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*Problemas de Poética Histórica*]. Petrozavodsk, Editorial de la Universidad Estatal de

- Petrozavodsk, 2008, vol. 8, págs. 606–660. Disponible en: <https://poetica.pro/journal/article.php?id=3471> (consultado el 10 de julio de 2024). DOI: 10.15393/j9.art.2008.3471.
- Esaúlov I. A. *Russkaya klassika: novoe ponimanie* [*Literatura rusa clásica: nueva comprensión*]. San Petersburgo, Aleteyya, 2012. 448 p.
- Esaúlov I. A. The Native and the Universal in the “Dead Souls”: a Paraphrastic Context of Understanding. En: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*Problemas de Poética Histórica*]. Petrozavodsk, Editorial de la Universidad Estatal de Petrozavodsk, 2020, vol. 18, no. 1, págs. 175–210. Disponible en: [https://poetica.pro/files/redaktor\\_pdf/1582894223.pdf](https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1582894223.pdf) (consultado el 10 de julio de 2024). DOI: 10.15393/j9.art.2020.7322.
- Esaúlov I. A. Etic- and Emic- Approaches in the Study of Russian Literature. En: *Venok pamyati Sergeyu Kormilovu (1951–2020): sbornik vospominaniy* [*Una corona en memoria de Serguéi Kornílov (1951–2020): antología de memorias*]. Moscú, Flinta, 2021, págs. 389–395.
- Esaúlov I. New Categories for Philological Analysis and Dostoevsky Scholarship. En: *The New Russian Dostoevsky: Readings for the Twenty-First Century*. Bloomington, Slavica Publishers, 2010, págs. 25–35. Disponible en: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=45582514&pff=1> (consultado el 10 de julio de 2024). EDN: LAIXAS.
- Florenski P. A. *Sochineniya* [*Obras*]. Moscú, Pravda, 1990, vol. 1 (I): The Pillar and Ground of the Truth. 490 p.
- Florenski P. A. *Sochineniya: v 4 tomakh* [*Obras en 4 tomos*]. Moscú, Mysl, 1999, vol. 3 (1): At the Watersheds of Thought. 621 p. (a)
- Florenski P. A. *Sochineniya: v 4 tomakh* [*Obras en 4 tomos*]. Moscú, Mysl, 1999, vol.3 (2): At the Watersheds of Thought. 623 p. (b)
- Gógol N. V. *Polnoe sobranie sochineniy: v 14 tomakh* [*Obras completas en 14 tomos*]. Leningrado, Academia de Ciencias de la URSS, 1951, vol. 6: Almas muertas, parte 1. 924 p.
- Gógol N. V. *Polnoe sobranie sochineniy: v 14 tomakh* [*Obras completas en 14 tomos*]. Leningrado, Academia de Ciencias de la URSS, 1951, vol. 8: Artículos. 816 p.
- Heidegger M. *Raboty i razmyshleniya raznykh let* [*Obras y reflexiones de distintos años*]. Moscú, Gnozis, 1993. 464 p.

- Holquist M. *The Poetics Representation*. En: *Allegory and Representation*. Baltimore, Johns Hopkins University Press Publ., 1981, págs. 161–183.
- Iustín (Pópovich). *Dostoievskiy o Evrope i slavyanstve* [*Dostoievski sobre Europa y el eslavismo*]. Moscú, San Petersburgo, The Sretensky Monastery, 2002. 288 p.
- Ivanov V. *Borozdy i Mezhi* [*Surcos y límites*]. Moscú, Musaget, 1916. 351 p.
- Jones M. V. *Dostoievskiy posle Bakhtina: issledovanie fantasticheskogo realizma Dostoievskogo* [*Dostoievski después de Bajtín: Un estudio sobre el realismo fantástico de Dostoievski*]. San Petersburgo, Akademicheskiiy proekt, 1998. 256 p.
- Karsavin L. P. *Fyodor Pavlovich Karamazov as an Ideologist of Love*. En: *O Dostoievskom: tvorchestvo Dostoievskogo v russkoy mysli 1881–1931 godov* [*Sobre Dostoievski: la creación de Dostoievski en el pensamiento ruso de los años 1881-1931*]. Moscú, Kniga, 1990, págs. 264–277.
- Kéldish V. A. *Dostoevsky in the Criticism of D. Merezhkovsky*. En: *Keldysh V. A. O "Serebryanom veke" russkoy literatury: obshchie zakonomernosti. Problemy prozy* [*Kéldish V. A. Sobre el «Siglo de Plata» de la literatura rusa: rasgos predominantes. Problemas de la prosa*]. Moscú, Editorial del Instituto de Literatura Universal de la Academia de Ciencias de Rusia A. M. Gorki, 2010, págs. 467–479.
- Kliúkina L. A. *Religious and Philosophical Ideas in "The Dream of a Ridiculous Man" by Fyodor Dostoevsky*. En: *Studia Humanitatis Borealis*, 2021, no. 1, págs. 36–42. Disponible en: <https://sthb.petrus.ru/journal/article.php?id=3682> (consultado el 10 de julio de 2024). DOI: 10.15393/j12.art.2021.3682
- Komaróvich V. L. *Dostoevsky's Novel "The Adolescent" as an Artistic Unity*. En: *F. M. Dostoievskiy: stat'i i materialy* [*F. M. Dostoievski: Artículos y Materiales*]. Leningrado, Moscú, Mysl', 1924, collection 2, págs. 31–71.
- Komaróvich V. L. *"World Harmony" by Dostoevsky*. En: *Vlastitel' dum. F. M. Dostoievskiy v russkoy kritike kontsa XIX — nachala XX veka* [*El amo de los pensamientos. F. M. Dostoievski en la crítica rusa de finales del siglo XIX – principios del siglo XX*]. San Petersburgo, Khudozhestvennaya literatura, 1997, págs. 583–611.
- Kózhinov V. V. *Bakhtin and His Readers. Reflections and Partly Memories*. En: *Dialog. Karnaval. Khronotop* [*Diálogo. Carnaval. Cronotopo*], 1993, no. 2–3, págs. 120–134. Disponible en: <https://www.elibrary.ru/item.asp?edn=wlqqmh> (consultado el 10 de julio de 2024). EDN: WLQQMH

- Ma M. Bakhtin as a Bearer of the Russian Tradition: On the Current Status of the Reception of Bakhtin's Thought in China. En: *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Literaturovedenie. Zhurnalistika* [Boletín de la Universidad Rusa de Amistad con los Pueblos. Serie: Periodismo y Crítica Literaria], 2022, vol. 27, no. 2, págs. 359–370. Disponible en: <https://journals.rudn.ru/literary-criticism/article/view/31461/20922> (consultado el 10 de julio de 2024). DOI: 10.22363/2312-9220-2022-27-2-359-370.
- Magomédova D. M. Polyphony. En: *Bakhtinskiy tezaurus: materialy i issledovaniya: sbornik statey* [Glosario de Bajtín: Materiales e investigaciones: antología de artículos]. Moscú, Editorial de la Universidad Estatal Rusa de Humanidades, 1997, págs. 164–174. Disponible en: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=26146590&pff=1> (consultado el 10 de julio de 2024). EDN: WAEHWT.
- Majlin V. L. “Laughter Invisible to the World”. Carnival Anatomy of the New Middle Ages. En: *Bakhtinskiy sbornik* [Antología de Bajtín]. Moscú, 1992, n° 2, págs. 156–211.
- Majlin V. L. Polyphony. En: *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [Enciclopedia literaria de términos y conceptos]. Moscú, Intelvak, 2001, columnas 756–759.
- Majlin V. L. Dostoevsky in Dostoevsky. M. Bakhtin and the Methodological Turnaround in the 1910s — 1920s. En: *Voprosy literatury*, 2023, no. 5, págs. 83–104. Disponible en: <https://www.voplit.com/jour/article/view/684> (consultado el 10 de julio de 2024). DOI: 10.31425/0042-8795-2023-5-83-104.
- Majlin V. L., Morson G. S. Correspondence from Two Worlds. En: *Bakhtinskiy sbornik* [Antología de Bajtín]. Moscú, 1992, n° 2, págs. 31–43.
- Morson G. S. Bakhtin and Our Present. En: *Bakhtinskiy sbornik* [Antología de Bajtín]. Moscú, 1992, n° 2, págs. 5–30.
- Nietzsche F. The Birth of Tragedy, or Hellenism and Pessimism. En: *Nietzsche F. Sochineniya: v 2 tomakh* [Nietzsche F. Obras en todos tomos]. Moscú, Mysl', 1990, vol. 1, págs. 47–157.
- Perina N. *Varieties of Poetic Utterance: Quotation in “The Brothers Karamazov”*. Lanham, New York, London, University Press of America Publ., 1985. 228 p.
- Peuranen E. O. Polyphony. En: *Literaturnyy entsiklopedicheskiy slovar'* [Diccionario enciclopédico literario]. Moscú, Sovetskaya entsiklopediya, 1987, p. 285.

- Pool B. From Phenomenology to Dialogue: Max Scheler's Phenomenological Tradition and Mikhail Bakhtin's Development from "Toward a Philosophy of the Act" to His Study of Dostoevsky. En: *Bakhtin and Cultural Theory*. Manchester, Manchester University Press Publ., 2001, págs. 109–135.
- Popova I. L. Polyphony for a Novel's Stylistics: a Logistical Map of "Transsemiotization". En: *Voprosy literatury*, 2023, no. 5, pp 105–127. Disponible en: <https://www.voplit.com/jour/article/view/685> (consultado el 10 de julio de 2024). DOI: 10.31425/0042-8795-2023-5-105-127.
- Prishvin M. M. *Sobranie sochineniy: v 8 tomakh* [Obras completas en 8 tomos]. Moscú, Khudozestvennaya literatura, 1986, vol. 8. 759 p.
- Svitelski V. A. Artistic Polyphony. En: *Dostoevskiy: estetika i poetika. Slovar'-spravochnik* [Dostoievski: estética y poética. Diccionario y guía]. Chelyabinsk, Metall, 1997, págs. 107–109.
- Tijánov G. Bakhtin's Discovery and Appropriations: in Russia and in the West. En: *Problemy istoricheskoy poetiki* [Problemas de Poética Histórica]. Petrozavodsk, Editorial de la Universidad Estatal de Petrozavodsk, 2024, vol. 22, no. 1, pp. 7–25. Disponible en: [https://poetica.pro/files/redaktor\\_pdf/1707979753.pdf](https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1707979753.pdf) (consultado el 10 de julio de 2024). DOI: 10.15393/j9. art.2024.13583. EDN: NGOCMN.
- Zajárov V. N. *Problemy istoricheskoy poetiki. Etnologicheskie aspekty* [Problemas de poética histórica. Aspectos Etnológicos]. Moscú, Indrik, 2012. 264 p.
- Zelinski F. *Iz zhizni idey: v 2 tomakh* [De la vida de las ideas, en dos tomos]. Moscú, Ladomir, 1995, vol. 1. 900 p.; vol. 2. 920 p.