

Traducción de
TATIANA BUBNOVA

Problemas de la poética de Dostoievski

por

MIJAÍL M. BAJTÍN



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO

Primera edición en ruso, 1979
Primera edición en español, 1986
Primera reimpresión, 1988
Segunda edición, 2003

Bajtín, Mijaíl M.

Problemas de la poética de Dostoievski / Mijaíl M.

Bajtín ; trad. de Tatiana Bubnova. — 2ª ed. — México :
FCE, 2003.

400 p. ; 17 × 11 cm — (Colec. Breviarios ; 417)

Título original Problemy poetiki Dostoievskogo

ISBN 968-16-6816-2

1. Poesía rusa — Crítica e interpretación 2.

Dostoievski, Fedor — Crítica e interpretación 3.

Literatura rusa 4. Bubnova, Tatiana, tr. I. Ser II. t

LC PG 3328 B3418 2003 Dewey 082.1 B846 V. 417

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra
—incluido el diseño tipográfico y de portada—,
sea cual fuere el medio, electrónico o mecánico,
sin el consentimiento por escrito del editor.

Comentarios y sugerencias: editor@fce.com.mx

Conozca nuestro catálogo: www.fondodeculturaeconomica.com

Diseño de portada: R/4, Pablo Rulfo

Título original: *Problemy poetiki Dostoievskogo*

D. R. © 1979, Sovetskaya Rossiya Izdatelstvo, Moskva

D. R. © 1986, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14200 México, D. F.

ISBN 968-16-6816-2 (segunda edición)

ISBN 968-16-2250-2 (primera edición)

Impreso en México • Printed in Mexico

ALGUNAS PALABRAS ACERCA DE LA VIDA Y LA OBRA DE M. M. BAJTÍN

MIJAÍL MIJÁILOVICH BAJTÍN nació el 5 (17) de noviembre de 1895 en la ciudad de Oriol. Su padre pertenecía a la antigua nobleza, pero procedía de una familia venida a menos y era empleado bancario. La infancia de M. M. Bajtín transcurrió en Oriol, la adolescencia en Vilno (ahora Vilnius) y en Odesa, en la cual terminó en 1913 la educación secundaria, e ingresó a la facultad de historia y filología de la Universidad de Novorossia (actualmente, Universidad de Odesa). En poco tiempo, Bajtín pasó a estudiar a la Universidad de Petersburgo (actualmente, Universidad de Leningrado), en donde se graduó en 1918.

Tuvo entre sus profesores universitarios a eminentes estudiosos como el helenista F. F. Zelinski, el historiador de filosofía N. O. Lossky y el maestro de lógica A. I. Vvedenski, entre otros. Pero el papel más importante en la formación de M. M. Bajtín lo tuvieron sus estudios autodidácticos de filosofía, historia, literatura, estética, psicología, lingüística e historia de las culturas.

En 1918-1923 fue profesor en las ciudades de Nevel y Vítebsk, de Rusia occidental. Se casó en 1921 con Elena Alexándrovna Okolovich, natural de Vítebsk. Durante medio siglo de vida en común, Elena Alexándrovna no sólo fue la fiel compañera de Mijaíl Mijáilovich, sino también una inapreciable ayudante en su labor.

A fines de 1923, M. M. Bajtín regresa a Petersburgo (ahora Leningrado) y lleva a cabo trabajos de investigación en el famoso Instituto de Historia de las Artes. Su primer producto importante en la investigación teórica fue *Problemas metodológicos de la estética de la creación verbal* (1924), en el que se da una solución pe-

hombres. Es absolutamente comprensible que ni el *leitmotiv* ideológico ni la conclusión ideológica que transforman su material en un objeto son posibles en este mundo de sujetos.

Dostoievski escribe en 1878 en una de sus cartas:

Agregue aquí, aparte de todo esto [se acaba de tratar de que el hombre no se somete a la ley general de la naturaleza. M. B.], mi yo que tiene conciencia de todo. Si tiene esa conciencia, o sea, la de toda la tierra y de su axioma [ley de autoconservación. M. B.], entonces, este yo mío está por encima de todo aquello, al menos; no cabe tan sólo dentro de aquello sino que parece colocarse aparte, por encima de todo, juzgándolo y conociéndolo... Pero en este caso mi yo no sólo no se sujeta al axioma terrenal, a la ley terrenal, sino que sale de ellos, tiene una ley por encima de ellos.¹³

Sin embargo, Dostoievski no hizo una aplicación monológica de esta apreciación eminentemente idealista de la conciencia. El yo que conoce y que juzga el mundo como objeto no aparece aquí en singular sino en plural. Dostoievski había superado el solipsismo. La conciencia idealista no se le atribuye a él, sino a sus héroes, y no a uno solo sino a todos. En el centro de su creación, en el lugar de la relación del yo que conoce y juzga al mundo, se coloca el problema de relaciones mutuas; es que estos yo se conocen y se juzgan mutuamente.

¹³ F. M. Dostoievski, *Pis'ma*, t. iv, p. 5.

IV. EL GÉNERO, EL ARGUMENTO Y LA ESTRUCTURA EN LAS OBRAS DE DOSTOIEVSKI

AQUELLOS RASGOS de la poética de Dostoievski que hemos señalado en los capítulos anteriores presuponen, por supuesto, un tratamiento totalmente nuevo de los aspectos del género, argumento y estructura en su obra. Ni el personaje ni la idea ni el mismo principio polifónico caben en la forma genérica o temático-estructural de la novela biográfica, psicológico-social, costumbrista y familiar, es decir, las formas predominantes en la literatura de su tiempo, trabajadas por sus coetáneos Turguenev, Goncharov, L. Tolstoi, etc. En comparación con sus obras, la de Dostoievski pertenece a un tipo genérico absolutamente nuevo y ajeno a ellos.

El argumento de una novela biográfica no se adecua al héroe de Dostoievski porque se apoya en el determinismo social y caracterológico y en la total realización vital del personaje. Debe existir una profunda unidad orgánica entre el carácter del héroe y el argumento de su vida. En esta unidad se fundamenta la novela biográfica. El héroe y el mundo objetivo que lo rodea deben estar hechos de una sola pieza. El héroe de Dostoievski, en este sentido, no está realizado ni lo puede hacer. No puede tener un argumento biográfico normal. Los mismos personajes suenan vanamente, queriendo realizarse e iniciarse en un argumento normal de la vida. El deseo de realización de un soñador, originado por la idea del "hombre del subsuelo" y del "héroe de una familia casual", es uno de los temas más importantes en Dostoievski.

La novela polifónica de Dostoievski se estructura

NO NOVELA BIOGRÁFICA

sobre una base argumental y composicional diferente y se relaciona con otras tradiciones genéricas en el desarrollo de la prosa literaria europea.

→ La crítica a menudo relaciona las particularidades de la obra de Dostoievski con las tradiciones de la novela europea de aventuras. En ello hay una parte de verdad.

Entre el héroe de una novela de aventuras y el de Dostoievski existe una semejanza formal muy importante para la estructuración de la novela. No se puede decir quién es el héroe de aventuras; no posee cualidades sociales típicas o caracterológico-individuales firmes con las cuales se pueda construir una imagen estable de su carácter, de su tipo o de su temperamento. Un personaje que poseyera estas características cargaría el argumento, limitando sus posibilidades. Cualquier cosa le puede pasar a un personaje de aventuras, y puede llegar a ser cualquier cosa. El tampoco es sustancia sino la pura función de aventuras y andanzas. Un héroe de aventuras es tan inconcluso y no predeterminado por su imagen como un héroe de Dostoievski.

Ciertamente, se trata de una semejanza externa y muy general. Pero es suficiente para que los personajes de Dostoievski puedan llegar a ser posibles portadores de un argumento de aventuras. El círculo de relaciones que puedan establecer los héroes y de acontecimientos en los que puedan participar, no se predetermina ni se limita por su carácter ni por el mundo social en que podrían realizarse verdaderamente. Es por eso que Dostoievski pudo utilizar tranquilamente los procedimientos más extremos y consecuentes, [no sólo de una alta novela de aventuras, sino que también aprovechó los de la novela de folletín.] Su héroe no excluye nada de su vida aparte de una cosa: la decencia social de un héroe plenamente realizado de la novela familiar o biográfica.

→ Es por eso que Dostoievski menos que nadie podía seguir o acercarse esencialmente a Turguenev, a Tolstoi

o a los representantes de la novela biográfica de Europa occidental. Pero todo tipo de novela de aventuras deja una profunda huella en su obra. ←

Antes que nada, él reprodujo —dice Grossman—, por única vez en la historia de la novela clásica rusa, las fábulas características de la literatura de aventuras. Los trazos tradicionales de la novela de aventuras europea le sirvieron a Dostoievski más de una vez como esbozos para la construcción de sus intrigas.

Utilizó incluso los patrones de este género literario. En un apuro de trabajo, se dejaba seducir por los argumentos de aventuras más corrientes, muy usados por los autores de la novela trivial y por los narradores de folletín.

Parece que no existe ni un solo atributo de la vieja novela de aventuras que no hubiese usado Dostoievski. Además de los crímenes misteriosos y catástrofes en masa, de títulos y fortunas inesperadas, encontramos en él el rasgo más típico del melodrama: las andanzas de aristócratas por los barrios bajos y su amistad con los bajos fondos de la sociedad. Entre los héroes de Dostoievski, este rasgo no sólo le pertenece a Stavroguin. Es igualmente característico del príncipe Valkovski, del príncipe Sokolski e incluso, en parte, del príncipe Myshkin.¹

Pero, ¿para qué quiso Dostoievski echar mano del mundo de aventuras? ¿Qué funciones tiene este mundo en la totalidad de su concepción artística?

Al contestar esta pregunta, Leonid Grossman señala tres funciones principales del argumento que estamos tratando. En primer lugar, con la introducción del mundo de aventuras se logra un gran interés por la narración misma que le facilitaba al lector el difícil camino por el laberinto de las teorías filosóficas, de imágenes y relaciones humanas que constituyen una novela. En segundo lugar, en la novela de folletín Dos-

¹ Leonid Grossman, *La poética de Dostoievski* (en ruso), ed. cit., pp. 53, 56 y 57.

el héroe de aventuras es "semejante"

toievski encontró una "chispa de simpatía por los humillados y ofendidos que se percibe detrás de todas las aventuras de los indigentes que encuentran felicidad y de los niños abandonados y salvados". Finalmente, y en ello se dejó ver su rasgo más característico, "el deseo de introducir lo excepcional en lo cotidiano, de fundir, según el principio romántico, lo sublime con lo grotesco y llevar los fenómenos de la realidad cotidiana hasta los confines de lo fantástico".²

→ Es imposible estar en desacuerdo con (Grosman) en cuanto a que todas estas funciones de las novelas de Dostoievski sean propias del material de aventuras. No obstante, nos parece que el problema no se agota con indicarlo. La diversión jamás había sido el propósito independiente para Dostoievski, ni tampoco lo fue el principio romántico de fusionar lo sublime y lo grotesco, lo excepcional y lo cotidiano. Si los autores de novelas de aventuras, al introducir los bajos fondos, presidios y hospitales, realmente habían abierto el camino para la novela social, Dostoievski disponía de ejemplos de novela auténticamente social: social y psicológica, cotidiana, biográfica, los cuales, sin embargo, no fueron aprovechados por él. Grigoróvich y otros autores que se habían iniciado junto con Dostoievski presentaron el mismo mundo de humillados y ofendidos siguiendo otros ejemplos.

Las funciones señaladas por Grossman son secundarias. Lo principal y lo básico no está constituido por ellas.

El argumento de la novela psicológico-social, cotidiana y biográfica, vincula a un personaje con otro, no como a un hombre con otro hombre, sino como al padre con su hijo, al marido con su mujer, a un rival con otro, al amante con su amada, o como al terrateniente con el campesino, como al propietario con el proletario, como a un burgués acomodado con un vagabundo, etc. Las

² Ibid., pp. 61 y 62.

el héroe se da concluido

relaciones familiares, cotidianas y biográficas, socialmente estamentales y socialmente clasistas, representan un fundamento sólido y plenamente determinante de todos los nexos argumentales; lo gratuito, en este caso, se excluye. El héroe se inicia en el argumento como un hombre encarnado y estrictamente localizado en la vida, en el marco concreto e impermeable de su clase o estamento, de su situación familiar, de su edad, de sus propósitos biográficos. Su humanidad está tan concretizada y especificada por el lugar que ocupa en la vida, que en sí misma carece de influencia determinante sobre las relaciones argumentales. Sólo puede manifestarse en el rígido marco de estas relaciones. ←

Los personajes se distribuyen de acuerdo con el argumento y sólo pueden reunirse sobre un terreno concreto y determinado. Sus relaciones mutuas se constituyen por él y se concluyen en él mismo. Sus autoconciencias y sus conciencias en tanto que personas no pueden relacionarse esencialmente entre sí fuera del argumento. Este último no puede ser jamás, en este caso, un simple material para una comunicación extraargumental de las conciencias, puesto que el héroe y el argumento están hechos de una misma pieza. Los héroes como tales se originan gracias al argumento. Éste no es solamente su ropaje externo, sino su cuerpo y su alma. Y a la inversa: su cuerpo y alma sólo pueden manifestarse esencialmente en él. ←

Por el contrario, un argumento de aventuras es precisamente tan sólo el ropaje que encubre al héroe, ropaje que puede ser cambiado por él en cualquier momento. Un argumento de aventuras se apoya precisamente, no en aquello que representa el personaje y el lugar que ocupa en la vida, sino más bien en lo que él no representa y que desde el punto de vista de toda realidad existente no está predeterminado y resulta inesperado. El argumento de aventuras no se fundamenta en situaciones existentes y estables (familia, sociedad, biografía), sino que se desarrolla a pesar de ellas. Una

MONOLÓGICO

situación de aventura es aquella en la que puede caer cualquier hombre como tal. Es más, un argumento de aventuras aprovecha cualquier ubicación social estable no como forma vital conclusiva, sino como "situación". Así, un aristócrata de una novela de folletín no tiene nada que ver con el aristócrata de una novela social de tipo familiar. El aristócrata de la novela de folletín representa la situación en que ha quedado el hombre. El hombre actúa, en traje de aristócrata, como hombre: dispara, comete crímenes, escapa de sus enemigos, supera los obstáculos, etc. En este sentido, el argumento de aventuras es profundamente humano. Todas las instituciones sociales y culturales, los preceptos, los estatutos, clases y relaciones familiares no representan más que situaciones en que puede verse involucrado un hombre eterno e igual a sí mismo. Las tareas que le dicta la eterna naturaleza humana —esto es, la autoconservación, la voluntad de triunfar, el deseo de poseer, el amor sensual— son las que determinan dicho argumento.

→ Es cierto que este hombre eterno del argumento mencionado sea un hombre corporal o corporal-anímico. Por lo mismo, fuera del argumento queda vacío y, por consiguiente, no establece ningún vínculo extraargumental con otros personajes. Un argumento de aventuras, por lo tanto, no puede llegar a ser un último vínculo en el mundo novelesco de Dostoievski, pero como argumento viene a ser un material favorable para la realización de su propósito artístico.

En Dostoievski, un argumento de aventuras se conjuga con una problemática profunda y aguda; es más, el argumento está totalmente al servicio de la idea: coloca al hombre en situaciones excepcionales que lo provocan y lo obligan a manifestarse, lo une y lo hace chocar con otros hombres en circunstancias poco habituales e inesperadas, precisamente con el propósito de poner a prueba a la idea y al hombre de la idea, es decir, al "hombre en el hombre". Lo cual permite combi-

nar con la aventura géneros que al parecer le son tan ajenos como la confesión, la hagiografía, etcétera.

→ Esta unión de la aventura, a menudo de carácter trivial, con la idea, con un diálogo problemático, con la confesión, con la hagiografía y el sermón, en el siglo XIX y desde el punto de vista de las naciones del género predominantes parecía algo inusual, se percibía como una violación burda e injustificada de la "estética del género". Efectivamente, en el siglo XIX todos estos géneros y los elementos genéricos se veían como aislados y parecían heterogéneos. Recordemos la magnífica caracterización de esta heterogeneidad hecha por L. P. Grosman (véase *supra*, pp. 27-29). Hemos tratado de demostrar que esta heterogeneidad genérica y estilística se comprende y se supera en Dostoievski con base en una consecuente polifonía de su obra. Ahora ya es tiempo de vislumbrar este problema también desde el punto de vista de la historia de los géneros, es decir, de trasladarlo al plano de la poética histórica.

En realidad, esta combinación de la aventura con una problemática aguda, con el dialogismo, la confesión, la hagiografía y el sermón, no es algo absolutamente nuevo. Lo nuevo corresponde tan sólo a la utilización y comprensión polifónica de esta mezcla genérica por Dostoievski. El fenómeno mismo tiene sus raíces en la Antigüedad más lejana. La novela de aventuras decimonónica es tan sólo una ramificación empobrecida y deformada de una poderosa tradición genérica de gran envergadura que asciende a los mismos inicios de la literatura europea. Consideramos indispensable analizar esta tradición hasta sus orígenes. Es imposible limitarse a un examen de los fenómenos genéricos más próximos a Dostoievski. Es más, nuestra intención es concentrar la máxima atención justamente en los orígenes. Por esto, nos vemos obligados a alejarnos de Dostoievski para hojear unas cuantas páginas antiguas, y casi olvidadas por nosotros, de la historia de los géneros literarios. Esta digresión histórica nos ayudará a

entender las particularidades genéricas y estructurales de las obras de Dostoiévski que aún no han sido explicadas por la crítica de un modo profundo y correcto. Además, consideramos que este problema tiene también importancia para la teoría y la historia de los géneros literarios.]

→ Por su misma naturaleza, el género literario refleja las tendencias seculares más estables del desarrollo literario. En él siempre se conservan los imperecederos elementos del arcaísmo. Ciertamente, éste se conserva en aquél tan sólo debido a una permanente renovación o actualización. El género es siempre el mismo y otro simultáneamente, siempre es viejo y nuevo, renace y se renueva en cada nueva etapa del desarrollo literario y en cada obra individual de un género determinado. En ello consiste la vida del género. Por eso el arcaísmo que se salva en el género no es un arcaísmo muerto, sino eternamente vivo, o sea, capaz de renovarse. El género vive en el presente pero siempre recuerda su pasado, sus inicios, es representante de la memoria creativa en el proceso del desarrollo literario y, por eso, capaz de asegurar la unidad y la continuidad de este desarrollo.

Por eso, para una correcta comprensión del género es necesario remontarnos a sus orígenes.]

A fines de la Antigüedad clásica y posteriormente, durante la época helenística, se constituyen y se desarrollan numerosos géneros, bastante heterogéneos externamente pero relacionados por un parentesco interno, por lo que conforman una zona específica de la literatura que los antiguos llamaron tan expresivamente *σπουδαίον*, es decir, lo cómico-serio. Los antiguos referían a este dominio los mimos de Sofrón, el "diálogo socrático" (como un género aparte), la vasta literatura de los banquetes (también como un género especial), las primeras memorias (Ión de Quío, Critio), los panfletos, toda la poesía bucólica, la "sátira menipea" (como género especial) y algunos otros géneros. Difícilmente

podríamos marcar fronteras claras y estables del dominio de lo cómico-serio. Mas los antiguos percibían netamente su distinción fundamental y lo oponían a los géneros serios: la epopeya, la tragedia, la historia, la retórica clásica, etc. Efectivamente, las diferencias, de este dominio en comparación con otros dominios literarios de la Antigüedad clásica son muy importantes.

→ ¿Cuáles son los rasgos de los géneros cómico-serios? →

A pesar de su aparente diversidad, están unidos por un profundo nexo con el folclor carnavalesco. Todos reflejan, en mayor o menor grado, una percepción carnavalesca del mundo, en tanto que algunos de ellos son variantes literarias de los géneros orales del folclor carnavalesco. La percepción carnavalesca del mundo que impregna a estos géneros determina plenamente sus particularidades principales colocando su imagen y su palabra en una relación específica con la realidad. Por cierto, en todos los géneros cómico-serios existe también un fuerte elemento retórico, pero en la atmósfera de la alegre relatividad de la percepción carnavalesca del mundo este elemento varía esencialmente: se debilitan su seriedad retórica y unilateral, su racionalismo, su monismo y su dogmatismo.

La percepción carnavalesca del mundo posee una poderosa fuerza vivificante y transformadora y una vitalidad invencible. Por eso, incluso en nuestra época, los géneros que tienen un vínculo aunque sea muy remoto con las tradiciones de lo cómico-serio conservan un fermento carnavalesco que los distingue de otros; guardan siempre un sello especial gracias al cual los reconocemos. Un oído atento siempre adivina los ecos más lejanos de la percepción carnavalesca del mundo.

Llamaremos literatura carnavalizada a aquella que haya experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma del folclor carnavalesco (antiguo o medieval). Todo el dominio de lo cómico-serio es un primer ejemplo de esta literatura. Consideramos que el

género, diálogo con el género "paradoja"

Lo Cómico-Serio

Carnavalesca

problema de la carnavalización literaria es uno de los más importantes para la poética histórica, sobre todo para la poética de los géneros.

Sin embargo, vamos a analizar el problema de la carnavalización un poco más adelante (después de un examen del carnaval y de la percepción carnavalesca del mundo). Aquí nos vamos a detener en algunos rasgos genéricos externos del dominio de lo cómico-serio que aparecen como resultado de la influencia transformadora de la percepción carnavalesca del mundo.

El primer rasgo de todos los géneros cómico-serios es una nueva actitud hacia la realidad: su objeto o, lo cual es aún más importante, su punto de partida para la comprensión, valoración y tratamiento de la realidad es la actualidad más viva y a menudo directamente cotidiana. Por primera vez en la literatura antigua, el objeto de una representación *seria* (aunque a la vez cómica) se da sin distanciamiento épico o trágico alguno, aparece no en el pasado absoluto del mito y de la tradición sino en la actualidad, en la zona del contacto inmediato e incluso groseramente familiar con los coetáneos, los vivos. Los héroes mitológicos y las figuras históricas del pasado se actualizan en estos géneros de una manera deliberada y manifiesta, actúan y hablan en la zona del contacto familiar con la contemporaneidad inconclusa. Por consiguiente, en el dominio de lo cómico-serio tiene lugar un cambio radical de la zona temporal y valorativa de la estructura de una imagen artística. Esta es su primera particularidad.

La segunda está vinculada indisolublemente a la primera: los géneros cómico-serios no se apoyan en la tradición ni se consagran por ella, sino que se fundamentan conscientemente en la experiencia (aún no suficientemente madura) y en la libre invención; su actitud hacia la tradición en la mayoría de los casos es profundamente crítica y a veces cínicamente reveladora. Por consiguiente, aquí aparece por primera vez una imagen casi completamente libre de la tradición basada en la expe-

actualidad
inconclusa

experiencia
libre invención

heterogeneidad de estilos y voces

riencia y en la libre invención. Se trata de toda una revolución en la historia de la imagen literaria.

La tercera particularidad es una deliberada heterogeneidad de estilos y de voces que caracteriza todos estos géneros. Niegan la unidad de estilo (estrictamente, la unicidad estilística) de la epopeya, la tragedia, la alta retórica, la lírica. Los caracteriza la pluralidad de tono en la narración, la mezcla de lo alto y lo bajo, de lo serio y lo ridículo, y utilizan ampliamente los géneros intercalados (cartas, manuscritos encontrados, diálogos narrados, parodias de los géneros altos, citas con acentuación paródica, etc.); en algunos de estos géneros se observa una mezcla de prosa y verso, se introducen los dialectos y las jergas vivas (en la literatura romana aparece ya un bilingüismo directo), aparecen diversas máscaras para el autor. Junto con la palabra que representa, aparece la palabra representada: en algunos géneros, el papel principal le pertenece al discurso bivocal. Consiguientemente, aquí aparece también una actitud radicalmente nueva hacia la palabra en tanto que material de la literatura.

Estos son los tres rasgos principales comunes a todos los géneros que forman parte del dominio de lo cómico-serio. Ya a partir de aquí está clara la enorme importancia de este dominio de la literatura antigua para el desarrollo de la futura novela europea y de la prosa artística que tiende a la novela y se desarrolla bajo su influencia.

Simplificando y esquematizando un poco, se podría decir que el género novelesco tiene tres raíces principales: la epopeya, la retórica y el carnaval. Según la predominancia de alguna de estas raíces, se constituyen tres líneas en el desarrollo de la novela europea: la épica, la retórica y la carnavalizada (entre ellas existen, por supuesto, numerosas formas de transición). Los puntos de partida para el desarrollo de diversas variantes de la tercera línea de novela, la carnavalizada,

incluso la que lleva a la obra de Dostoievski, se deben buscar en el dominio de la cómico-seria.

Para la formación de esta variante del desarrollo de la novela y de la prosa literaria en general, a la que llamaremos convencionalmente "dialógica" y la que, como hemos dicho, lleva hacia Dostoievski, tienen una importancia determinante dos géneros cómico-serios: el "diálogo socrático" y la "sátira menipea". Los tenemos que analizar más detenidamente.

El "diálogo socrático" fue un género muy difundido en su época. Platón, Jenofonte, Antisfeno, Esquino, Fedón, Euclides, Alexameno, Glaucón, Simmio, Gratón y otros escribieron "diálogos socráticos". De éstos, sólo nos llegaron los de Platón y Jenofonte; acerca de los otros autores sólo tenemos noticias y algunos fragmentos. Pero con base en todo esto podemos formarnos un concepto sobre las características de este género.

El "diálogo socrático" no es un género retórico. Crece sobre la base popular carnavalesca y se encuentra profundamente compenetrado de la percepción carnavalesca del mundo; sobre todo, por supuesto, en la fase socrática oral de su desarrollo. Pero regresaremos posteriormente al fundamento carnavalesco de este género.

Inicialmente, el género del "diálogo socrático", ya en la fase literaria de su desarrollo, tenía carácter casi de memorias: se trataba de los recuerdos de aquellas conversaciones reales con Sócrates, los apuntes de las pláticas recordadas enmarcadas en un breve relato. Pero muy pronto la actitud libre y creativa hacia el material salva el género de sus limitaciones históricas y memorísticas conservando en él tan sólo el mismo método socrático del descubrimiento dialógico de la verdad y la forma externa de un diálogo escrito enmarcado en un relato. Este carácter libremente creativo lo tienen los "diálogos socráticos" de Platón y, en menor grado, los de Jenofonte y los de Antisfeno, que conocemos por algunos fragmentos.

Nos detendremos aquí en aquellos momentos del

"diálogo socrático" que tengan importancia específica para nuestra concepción.

1. En la base del género está la noción socrática acerca de la naturaleza dialógica de la verdad y del pensamiento humano acerca de esta. El método dialógico de la búsqueda de la verdad se opone a un monologismo oficial que pretende poseer una verdad ya hecha, y se opone también a la ingenua seguridad de los hombres que creen saber algo, es decir, que creen poseer algunas verdades. La verdad no nace ni se encuentra en la cabeza de un solo hombre, sino que se origina entre los hombres que la buscan conjuntamente, en el proceso de su comunicación dialógica. Sócrates se decía "alcahuite": reunía a la gente y la hacía chocar en una discusión cuyo resultado era precisamente la verdad; Sócrates se decía "partero" de esta verdad recién nacida, puesto que había ayudado a su alumbramiento. Por eso también llamaba "mayéutico" el método que empleaba.

➤ Pero Sócrates jamás se consideró propietario único de la verdad ya hecha. Reiteramos que la noción socrática acerca de la naturaleza dialógica de la verdad estaba en el fundamento popular carnavalesco del "diálogo socrático", determinando su forma, aunque no siempre encontraba expresión en el contenido mismo de los diálogos. El contenido adquiría a menudo un carácter monológico que contradecía la idea constitutiva del género. También en los diálogos de Platón, de su primero y segundo periodos, todavía se conserva el reconocimiento de la naturaleza dialógica de la verdad en su visión filosófica del mundo, aunque en una forma debilitada. Por eso el diálogo de estos periodos no se transforma aún en un simple modo de exponer las ideas preconcebidas (con fines pedagógicos), y Sócrates aún no se convierte en "maestro"; aunque en el último periodo de Platón esto ya tiene lugar, el monologismo del contenido empieza a destruir la forma del "diálogo socrático". Posteriormente, cuando este género empezó a servir a las visiones dogmáticas del mundo de diversas es-

cuelas y doctrinas filosóficas, perdió toda relación con la percepción carnavalesca del mundo y se convirtió en una simple forma de exposición de la verdad encontrada, hecha e irrevocable y, finalmente, degeneró completamente en una forma de enseñanza de neófitos mediante preguntas y respuestas. ✱

2. Los dos procedimientos principales del "diálogo socrático" fueron la síncretisis (συγκρησις) y la anácrisis (ανακρισις). La síncretisis era una confrontación de diversos puntos de vista sobre un objeto determinado. En este diálogo se daba una gran importancia a la técnica de esta confrontación de diferentes discursos-opiniones sobre el objeto, lo cual se deducía de la misma naturaleza del género. Por anácrisis se entendían los modos de provocar el discurso del interlocutor, de hacerlo expresar su opinión manifestándola plenamente. Sócrates fue un gran maestro de la anácrisis, sabía hacer hablar a la gente, hacer que ésta expresara por medio de la palabra sus opiniones, aunque vagas no por eso menos obstinadas y preconcebidas. Iluminándolas con la palabra y desenmascarando de este modo su falsedad o parcialidad, Sócrates sabía sacar a la luz las verdades comunes. La anácrisis es provocación de la palabra por la palabra (y no por medio de una situación del argumento, como en la "sátira menipea" de la que hablaremos más adelante). La síncretisis y la anácrisis dialogizan el pensamiento, lo exteriorizan convirtiéndolo en réplica, lo inician en la comunicación dialógica entre la gente. Ambos procedimientos son consecuencia del concepto dialógico acerca de la naturaleza de la verdad al cual fundamenta el "diálogo socrático". En este género carnavalesado, la síncretisis y la anácrisis pierden su carácter restringido y abstractamente retórico.

3. Los protagonistas del "diálogo socrático" son ideólogos. En primer lugar, lo es el mismo Sócrates, igual que todos sus interlocutores, sus alumnos, los sofistas, la gente común a la que hace participar en el diálogo haciendo de ellos ideólogos a fuerzas. El mismo aconte-

cimiento que se lleva a cabo en el "diálogo socrático" (o que, más bien, se reproduce en él) es un suceso puramente ideológico de la búsqueda de la verdad y de su puesta a prueba. El acontecimiento a veces se desarrolla con dramatismo auténtico aunque especial; por ejemplo, las peripecias de la idea de la inmortalidad del alma en el *Fedón* de Platón. De este modo, el "diálogo socrático" introduce por primera vez en toda la literatura europea al héroe como ideólogo.

4. En el "diálogo socrático", junto con la anácrisis, o sea, la provocación del discurso por medio del discurso, se utiliza a veces con el mismo fin la situación temática del diálogo. En la *Apología* de Platón, la situación del juicio y la espera de la pena de muerte determinan el carácter especial del discurso de Sócrates como una confesión autoanalítica del hombre ubicado en el umbral. En el *Fedón*, la conversación sobre la inmortalidad del alma, con todas sus peripecias internas y externas, se determina directamente por la situación premortuoria. Aquí, en ambos casos, hay una tendencia hacia la creación de una situación excepcional que purifica la palabra de todo automatismo y el carácter cosificado de la vida y obliga al hombre a descubrir los estratos profundos de la personalidad y del pensamiento. Por supuesto, la libertad de creación de las situaciones excepcionales que hacen aparecer el discurso profundo está muy limitada en el "diálogo socrático" por la naturaleza historiográfica y memorística de este género (en su fase literaria). Sin embargo, ya podemos hablar del origen del específico "diálogo en el umbral" (*Schwellendialog*), que posteriormente se utilizaría ampliamente en la literatura helenística y romana, luego durante la Edad Media y, finalmente, en la literatura del Renacimiento y de la Reforma.

5. La idea en el "diálogo socrático" conjuga orgánicamente con la imagen de su portador (Sócrates y otros de sus protagonistas). Al mismo tiempo, la puesta a prueba de la idea por el diálogo es la puesta a prueba

situación excepcional

por el hombre que la representa. Por consiguiente, podemos hablar aquí del germen de una *imagen de la idea*. También se observa una actitud libre y creadora hacia esta imagen. Las ideas de Sócrates, de los sofistas principales y de otros personajes históricos no se citan ni se reproducen aquí, sino que se dan dentro de un desarrollo libre y creador junto con otras ideas que las dialogizan. En la medida en que se iba debilitando la base historiográfica y memorística del género, las ideas ajenas se volvían cada vez más plásticas, en los diálogos se iban enfrentando los hombres y las ideas que en la realidad histórica jamás habían tenido contacto dialógico alguno (aunque hubiesen podido tenerlo). De aquí sólo media un paso hacia el futuro "diálogo entre los muertos", donde en un plano dialógico se enfrentan hombres e ideas separados por siglos, pero el "diálogo socrático" aún no realiza este paso, aunque, por cierto, Sócrates, en su *Apología*, parece anunciar este futuro género dialógico cuando, al esperar su pena de muerte, habla de los diálogos que llevaría en el más allá con las sombras del pasado de la misma manera en que lo había hecho aquí en la tierra. Sin embargo, es necesario subrayar que la *imagen de la idea en el "diálogo socrático"*, a diferencia de dicha imagen en Dostoevski, tiene todavía un carácter *sincrético*; el proceso de delimitación entre la *noción científica y filosófica abstracta y la imagen artística aún no concluía en la época de aparición de dicho diálogo*. Este es un género filosófico literario que todavía posee esta característica.

➔ Estos son los rasgos principales del "diálogo socrático" que nos permiten considerar a este género como uno de los orígenes de la línea de desarrollo de la novela europea que nos lleva a la obra de Dostoevski.

El "diálogo socrático", como género determinado, no existió durante mucho tiempo, pero en el proceso de su desintegración surgieron otros géneros dialógicos, entre ellos la "sátira menipea", aunque ésta no puede,

desde luego, ser analizada como un simple producto de desintegración de dicho diálogo (como a veces se hace), puesto que sus raíces se encuentran *directamente en el folclor carnavalesco, cuya influencia, determinante en ella, es aún más importante que en aquél*.

Antes de analizar a fondo el género de la "sátira menipea" conviene dar alguna información acerca de él.

La "sátira menipea" recibió su nombre de un filósofo del siglo III a.C., Menipo de Gadara, quien le dio su forma clásica;³ este término que por primera vez designará un género determinado fue introducido en el siglo I a.C. por el sabio Varrón, quien llamó a sus obras *satirae menippeae*. Pero dicho género había surgido mucho antes, y su primer exponente quizá hubiese sido Antisfeno, un discípulo de Sócrates y uno de los autores del "diálogo socrático". También el coetáneo de Aristóteles, Heráclido Póntico, quien, según Cicerón, fue el creador del género cercano *logistoricus* (combinación del "diálogo socrático" con historias fantásticas), escribió "sátiras menipeas". Un representante ya directo de esta sátira fue Bion de Boristenes (o sea, el de las orillas del Dniéper), del siglo III a.C. Después aparece Menipo, que define más claramente el género, y luego Varrón, de cuyas sátiras nos llegaron numerosos fragmentos. Una sátira menipea clásica es el *Apokolokyntosis* [Conversión en calabaza] de Séneca, así como *El satiricón* de Petronio, que no es sino una "sátira menipea" extendida hasta el tamaño de una novela. Una noción más completa del género nos la ofrecen las sátiras de Luciano (aunque no se trata de todas sus subespecies), las *Metamorfosis* (*El asno de oro*) de Apuleyo (igual que su fuente griega, que conocemos gracias al resumen de Luciano), etc. Un ejemplo muy interesante de este género es la llamada *Novela de Hipócrates*, que es la primera novela epistolar europea. En la etapa antigua,

³ Sus sátiras no han llegado a nosotros, pero Diógenes Laercio refiere sus títulos. ←

el desarrollo de esta sátira se concluye con la Consolación de la filosofía de Boecio y encontramos algunos de sus elementos en ciertas novelas bizantinas, en las utopías, en la sátira romana (Lucilio y Horacio), etc. En su órbita se han desarrollado algunos géneros emparentados, relacionados genéticamente con el "diálogo socrático", como por ejemplo la diatriba, el ya mencionado logistoricus, el soliloquio, los géneros aretológicos, etcétera.

La "sátira menipea" influyó profundamente en la literatura cristiana (en su primera etapa) y en la bizantina (a través de ésta, en las antiguas letras rusas), siguió su desarrollo bajo diversos nombres y con algunas variantes en épocas posteriores, durante la Edad Media, el Renacimiento y la Reforma, así como en la época moderna; en realidad, hasta ahora sigue desarrollándose (tanto con el conocimiento claro de su origen como sin él). Este género carnavalizado, flexible y cambiante como Proteo, capaz de penetrar en otros géneros, tuvo enorme y aún no apreciada importancia en el desarrollo de las literaturas europeas, llegó a ser uno de los primeros portadores y conductores de la percepción carnavalesca del mundo en la literatura, incluso hasta nuestros días. Volveremos a hablar más adelante acerca de su importancia.

Después de nuestra breve y muy incompleta reseña de las "sátiras menipeas" antiguas, hemos de descubrir las características principales de este género, definidas ya en su etapa antigua. A partir de aquí la llamaremos menipea a secas.

1. En comparación con el "diálogo socrático", en la menipea en general aumenta el elemento risa; a pesar de oscilar considerablemente, según las variedades de este género flexible, dicho elemento prolifera, por ejemplo en Varrón, y desaparece o tiende a reducirse⁴ en

Boecio. En el carácter específicamente *carnavalesco* (en el sentido amplio de la palabra) de este elemento nos detendremos más adelante.)

(2.) La menipea queda completamente libre de las limitaciones historiográficas y de las del género de memorias que caracterizaron al "diálogo socrático" (a pesar de que la forma externa de memorias a veces se mantenga), está libre de la tradición y no se ajusta a ninguna exigencia de la verosimilitud externa, se destaca por una excepcional libertad de la invención temática y filosófica. Lo cual no impide que sus héroes principales sean figuras históricas o legendarias (Diógenes, Menipo y otros). Quizá en toda la literatura universal no hallemos un género tan libre en cuanto a la invención y la fantasía como ella. ←

(3.) Su particularidad más importante consiste en que en ella la fantasía más audaz e irrefrenable y la aventura se motivan, se justifican y se consagran interiormente por el propósito netamente filosófico de crear situaciones excepcionales para provocar y poner a prueba la idea filosófica, la palabra y la verdad plasmada en la imagen del sabio buscador de esta verdad. Subrayamos que lo fantástico sirve no para encarnar positivamente la verdad, sino para buscarla y provocarla y, sobre todo, para ponerla a prueba. ¡Con este fin, los héroes de la "sátira menipea" suben hasta los cielos, descienden a los infiernos, viajan por países fantásticos y desconocidos, caen en situaciones excepcionales (Diógenes, por ejemplo, se vende a sí mismo como esclavo en la plaza del mercado; Peregrino se quema solemnemente en los juegos olímpicos; Lucio, el asno, siempre se ve involucrado en situaciones insólitas, etc.)! Con frecuencia, la fantasía adquiere un carácter de aventura, a

expresión inmediata: "no suena", por así decirlo, pero su huella permanece en la estructura de la imagen del discurso, se adivina en esta estructura. Parafraseando a Gógol, se puede hablar de "una risa indivisible para el mundo". La vamos a encontrar en las obras de Dostoievski. ←

→ ⁴ El fenómeno de la risa reducida tiene una importancia bastante grande en la literatura universal. La risa reducida carece de

veces simbólica o incluso místico-religiosa (en Apuleyo), pero siempre la aventura se somete a la función netamente ideológica de provocar y poner a prueba la verdad. Las aventuras fantásticas más irrefrenables y las ideas filosóficas más extremas se ven aquí en una unidad artística orgánica e indisoluble. Es necesario subrayar que se trata precisamente de poner a prueba la verdad, la idea, y no un carácter humano individual o socialmente determinado. La puesta a prueba de un sabio es la prueba de sus posiciones filosóficas en el mundo y no de algunos rasgos del carácter independientes de estas posiciones. En este sentido se puede decir que el contenido de la menipea son las aventuras de la *idea* o la *verdad* en el mundo, en la tierra, en el infierno, en el Olimpo.

④ Una particularidad suya muy importante es la combinación orgánica de la libre fantasía, del simbolismo y a veces de un elemento místico-religioso con un naturalismo de bajos fondos sumamente extremo y grosero (desde nuestro punto de vista). Las aventuras de la verdad en la tierra tienen lugar en los caminos reales, en los lupanares, en los antros de ladrones, en cantinas, plazas de mercado, en las cárceles, en las orgías eróticas de los cultos secretos, etc. La idea aquí no se intimida frente a ningún bajo fondo ni a ninguna suciedad de la vida. El hombre de la idea, el sabio, se topa con la expresión extrema del mal universal, de licencia, bajeza y trivialidad. Este naturalismo de bajos fondos aparece ya, por lo visto, en las primeras menipeas. Ya se decía acerca de Bion de Borístenes que él "fue el primero en vestir a la filosofía con la ropa de colores de la hetaira". En Luciano y en Varrón hay muchísimo naturalismo de bajos fondos, pero éste sólo pudo recibir un desarrollo más amplio y pleno, extendido hasta el tamaño de una novela, en las menipeas de Petronio y Apuleyo. La combinación orgánica de diálogo filosófico, alto simbolismo, aventuras fantásticas y naturalismo de bajos fondos es el rasgo notable de la menipea que se conserva en todas

las etapas posteriores del desarrollo de línea dialógica en la prosa novelesca hasta Dostoievski.

⑤ La audacia de la fantasía y la invención se conjugan en la menipea con un universalismo filosófico excepcional y con una extrema capacidad de contemplación del mundo. La menipea es el género de las "últimas cuestiones" y en ella se ponen a prueba las últimas posiciones filosóficas, y tiende a proponer los discursos y actos extremos y decisivos del hombre, en cada uno de los cuales aparezca con su vida plena; este rasgo del género, por lo visto, apareció más claramente en sus primeras manifestaciones (en Heráclido Póntico, en Bion, en Teles y Menipo), pero se ha conservado como su característica específica, aunque a veces bajo un aspecto muy débil, en todas las variantes de dicho género. En la menipea, el mismo carácter de la problemática filosófica debió haber cambiado bruscamente en comparación con el "diálogo socrático". Se cancelaron todos los problemas más o menos "académicos" (los gnoseológicos y los estéticos); desapareció la argumentación compleja y extensa y permanecieron, de hecho, sólo las "últimas cuestiones" con tendencia ética y práctica. A la menipea la caracteriza la síncretis (o la confrontación) de las "últimas cuestiones del mundo", desnudas; por ejemplo, la representación carnavalesca y satírica en la Venta de vidas, es decir, de las últimas posiciones, en Luciano; las navegaciones fantásticas por los mares ideológicos en Varrón (*Sesculixes*); el paso por todas las escuelas filosóficas (aparece, ya desde Bion de Borístenes), etc. En todas partes aparecen los desnudos, pro y contra en las últimas cuestiones de la vida.

⑥ En relación con el universalismo filosófico, en la menipea aparece una estructura a tres planos: la acción y las síncretis dialógicas se trasladan de la tierra al Olimpo o a los infiernos. Con una mayor evidencia, está triplé estructura aparece, por ejemplo, en el *Apolokhyntosis* de Séneca; en la misma obra aparecen también con una gran claridad externa los "diálogos en

diálogos de los maestros naturalismo de bajos fondos

el umbral": en la entrada al Olimpo (adonde no dejan entrar a Claudio) y en la puerta del infierno. La estructura en tres planos característica de la menipea influyó de un modo determinante en la correspondiente estructura del misterio medieval y en su representación. El género del "diálogo en el umbral" también tuvo una gran difusión durante la Edad Media, tanto en los géneros serios como en los cómicos (por ejemplo, el conocido *fabliau* acerca de las disputas que arma un campesino en las puertas del paraíso), y es sobre todo representativo de la literatura de la Reforma, la llamada "literatura de las puertas del cielo" (*Himmelsporten-Literatur*). En la menipea tiene una gran importancia la representación del infierno: a partir de ahí se origina el género específico de "diálogos de los muertos" difundido ampliamente en la literatura europea del Renacimiento y de los siglos XVII y XVIII.]

7. En la menipea aparece un tipo específico de *fantasía experimental* totalmente ajeno a la epopeya y la tragedia antigua: la observación desde un punto de vista inusitado, por ejemplo, desde la altura, cuando cambian drásticamente las escalas de los fenómenos observables de la vida, como en el *Icaromenipo* de Luciano o el *Endimión* de Varrón (observación de la vida ciudadana desde la altura). La línea de esta fantasía experimental prosigue también durante las épocas posteriores, bajo la influencia determinante de la menipea, en Rabelais, en Swift, en Voltaire (*Micromegas*) y otros.]

8. En la menipea también aparece por primera vez aquello que podría llamarse experimentación psicológico-moral: la representación de estados inhabituales, anormales, psíquico-morales del hombre, toda clase de demencias ("temática maniaca"), desdoblamiento de la personalidad, ilusiones irrefrenables, sueños raros, pasiones que rayan en la locura,⁵ suicidios, etc. Todos

⁵ Varrón, en las *Euménides* (fragmentos), representa las pasiones de la ambición, la usura y otras, como la demencia.

estos fenómenos no son de carácter estrictamente temático en la menipea sino de índole genérica-formal. Sueños, visiones y locura destruyen la integridad épica y trágica del hombre y su destino; manifiestan las posibilidades de otro hombre y de otro destino en la persona que pierde su carácter conclusivo y simple y deja de coincidir consigo misma. Los sueños nocturnos son habituales en la epopeya, pero aparecen como profecía, impulsan una acción o sirven como premonición y no hacen salir al hombre fuera de su destino y carácter, no destruyen su integridad. Desde luego, en la menipea este carácter inconclusivo del hombre y esta su no coincidencia consigo mismo son aún elementales e incipientes, pero ya están descubiertos y permiten una nueva visión del hombre. La actitud dialógica para uno mismo (que se aproxima al desdoblamiento de la personalidad), en la menipea contribuye también a la destrucción de la integridad y cerrazón del hombre. En este sentido, es muy interesante la menipea de Varrón, *Bimarcus* [Doble Marco]. Como en todas las menipeas de este autor, en ésta es muy importante el elemento cómico. Marco había prometido escribir un trabajo acerca de tropos y figuras, pero no cumplió su promesa. El segundo Marco, es decir, su conciencia, su doble, se la recuerda constantemente, no lo deja en paz. El primer Marco trata de cumplir la promesa pero no puede concentrarse, se distrae con la lectura de Homero, empieza a escribir versos, etc. Este diálogo entre los dos Marcos, esto es, entre el hombre y su conciencia, aparece en Varrón como cómico, y sin embargo influyó de un modo significativo en tanto que una suerte de descubrimiento artístico en los *Soliloquia* de San Agustín. Al mismo tiempo señalemos que también Dostoiévski, al representar el desdoblamiento de la personalidad, siempre conserva, junto con el trágico, un elemento cómico (tanto en *El doble* como en la conversación de Iván Karámazov con el diablo).

9. En la menipea son características las escenas de

La inconclusión de la epopeya

escándalos, de conductas excéntricas, de discursos y apariciones inoportunas, es decir, de toda clase de violaciones del curso normal y común de acontecimientos, de reglas establecidas, de comportamientos y etiqueta e incluso de conducta discursiva. Estos escándalos difieren ostensiblemente, por su estructura artística, de los eventos épicos y catástrofes trágicas. También se distinguen significativamente de las peleas y desmascaramientos cómicos. Se puede decir que en la menipea aparecen nuevas categorías artísticas de lo escandaloso y lo excéntrico que son totalmente ajenas a la epopeya clásica y a los géneros dramáticos (hablaremos más adelante acerca del carácter carnalesco de estas categorías). Los escándalos y las excentricidades destruyen la integridad épica y trágica del mundo, abren una brecha en el curso irrevocable y normal ("venerable") de asuntos y sucesos humanos y liberan la conducta humana de las normas y motivaciones que la predeterminan. Las reuniones de dioses en el Olimpo (en Luciano, Séneca, Julián el Apóstata y otros), las escenas en el infierno, las que se dan en la tierra (por ejemplo, en Petronio, alborotos en la plaza, en una posada, en los baños) están llenas de escándalos y de manifestaciones excéntricas. También es característica de la menipea la "palabra inoportuna": un discurso fuera de lugar bien por su sinceridad cínica, por una profanación de lo sagrado o por una brusca violación de la etiqueta.

9 La menipea está llena de oxímoros y de marcados contrastes: hetaira virtuosa, libertad verdadera del sabio y su situación de esclavo, emperador convertido en esclavo, caídas y purificaciones morales, lujo y miseria, noble ladrón, etc. La menipea prefiere bruscas transiciones y cambios, altos y bajos, subidas y caídas, aproximaciones inesperadas entre cosas alejadas y desunidas, toda clase de desigualdades.

11 La menipea incluye a menudo elementos de utopía social que se introducen en forma de sueños o via-

jes a países desconocidos; a veces se transforma directamente en novela utópica (*Abaris* de Heráclido Póntico). El elemento utópico conjuga orgánicamente con todos los demás elementos del género.

12 La menipea se caracteriza por un amplio uso de géneros intercalados: cuentos, cartas, discursos oratorios, simposios, etc., y es típica la mezcla del discurso en prosas y en verso. Los géneros intercalados se dan con diferente distancia de la última postura del autor, es decir, con diferente grado de parodia y de objetivación.

13 La presencia de los géneros intercalados refuerza la pluralidad de estilos y tonos de la menipea; aquí se forma una nueva actitud hacia la palabra en tanto que material para la literatura, actitud característica para toda la línea dialógica de desarrollo de la prosa literaria.

14 Finalmente, la última particularidad de la menipea es su carácter de actualidad más cercana. Es una especie de género periodístico de la Antigüedad clásica que reacciona inmediatamente a los acentos ideológicos más actuales. Las sátiras de Luciano en su conjunto representan toda una enciclopedia de su tiempo: están llenas de polemismo abierto y oculto con diversas escuelas filosóficas, religiosas, ideológicas, científicas, con tendencias y corrientes de actualidad; están llenas de imágenes de personalidades contemporáneas o recién desaparecidas, de líderes en todas las esferas de la vida social e ideológica (que aparecen bajo sus nombres o bajo un nombre codificado), están repletas de alusiones a sucesos grandes y pequeños de su época, perciben nuevos caminos en el desarrollo de la vida cotidiana, muestran los nacientes tipos sociales en todas las capas de la sociedad, etc. Es una especie de *Diario de un escritor* que trata de adivinar y apreciar el espíritu general y la tendencia de la actualidad en su devenir. También las sátiras de Varrón, tomadas en su totalidad, son semejantes al "diario de un escritor" (pero con una marcada predominancia de elemento cómico-carnalessco). La

misma particularidad aparece en Petronio, en Apuleyo, etc. Este carácter publicístico, de folletín, o de revista, esta actualidad, caracterizan en un mayor o menor grado a todos los representantes de la menipea. Este último rasgo que señalamos conjuga orgánicamente con todas las demás particularidades del género. ←

Estas son las características principales de la menipea. Es necesario volver a subrayar la unidad orgánica de todos estos indicios al parecer tan desiguales, la profunda integración interna de este género. Se ha ido formando en la época de la descomposición de la tradición nacional, de la destrucción de las normas éticas que habían integrado el ideal "venerable" de la Antigüedad clásica ("belleza-generosidad"), en la época de una intensa lucha entre numerosas y heterogéneas escuelas religiosas y filosóficas, cuando las discusiones acerca de las "últimas cuestiones" de la visión del mundo llegaron a ser un fenómeno cotidiano y de masas en todos los estratos sociales y tuvieron lugar en todas partes donde se reunía la gente: en las plazas de mercado, en las calles, en los caminos, en las tabernas, en los baños públicos, en las cubiertas de los barcos, etc., cuando la figura del filósofo, sabio (cínico, estoico, epicúreo), profeta o taumaturgo se hizo típica y se encontraba aún más a menudo que la del monje durante la Edad Media, la época de máximo florecimiento de órdenes monásticas. Aquella fue la época de preparación y formación de terreno para una nueva religión universal: el cristianismo.]

→ Otro aspecto de aquella época es la desvalorización de todas las situaciones externas de la vida del hombre, su conversión en papeles representados en el escenario del teatro universal según la voluntad de un destino ciego (la comprensión filosófica más profunda de este aspecto aparece en Epicteto y en Marco Aurelio; en cuanto a la literatura, en Luciano y Apuleyo). (Todo ello conducía a la destrucción de la integridad épica y trágica del hombre y también de su destino.)

época de crisis
teatro del mundo

Por eso el género de la menipea aparece quizá como la expresión más adecuada de las particularidades de aquella época. El contenido existencial cobró en ella una forma genérica estable con una lógica interna que determina la unión indisoluble de todos sus elementos. Gracias a ello el género de la menipea pudo adquirir una enorme importancia aún no apreciada por la ciencia, en la historia del desarrollo de la novela europea. → La menipea posee una integridad interior y al mismo tiempo una gran plasticidad exterior y una ejemplar capacidad de absorber los géneros menores emparentados, penetrando además como elemento constitutivo en otros géneros grandes. ←

De este modo, la menipea absorbe tales géneros emparentados, como la diatriba, el soliloquio, el simposio. El parentesco de estos géneros se determina por su dialogismo externo e interno en el enfoque de la vida y del pensamiento humano.

[La diatriba es un género retórico internamente dialogizado y construido habitualmente en forma de conversación con un interlocutor ausente, lo cual conduce a la dialogización del mismo proceso del discurso y del pensamiento. Los antiguos consideraban a Bion de Boristenes como fundador del género de la diatriba y asimismo de la menipea.] Hay que señalar que fue la diatriba y no la retórica clásica la que influyó de una manera determinante en las características genéricas del sermón cristiano.]

La actitud dialógica hacia uno mismo determina también el género del soliloquio. Se trata de una plática consigo mismo. Ya Antisfeno (discípulo de Sócrates que tal vez ya escribía menipeas) consideraba como logro superior de su filosofía la "capacidad de comunicarse dialógicamente consigo mismo". Epicteto, Marco Aurelio y San Agustín fueron notables maestros de este género. En su base está el descubrimiento del hombre interior; de uno mismo accesible no a una auto-observación pasiva sino tan sólo a un enfoque dialógico

de su persona, enfoque que destruye la ingenua integridad de conceptos acerca de uno mismo que fundamentaba la imagen lírica, épica y trágica del hombre. El enfoque dialógico de la propia persona rompe las capas externas de su imagen, que existe para otros hombres, que determina la valoración externa del hombre (por otros) y que enturbia la pureza de la autoconciencia.

Ambos géneros, tanto la diatriba como el soliloquio, se desarrollaron en la órbita de la menipea, se entretejieron y penetraron en ella (sobre todo en la literatura romana y cristiana).

El simposio representa un diálogo festivo que existió en la época del "diálogo socrático" (sus ejemplos aparecen en Platón y Jenofonte), pero recibió un gran desarrollo, bastante heterogéneo, en épocas posteriores. El discurso dialógico festivo tenía privilegios especiales (inicialmente, con carácter de culto): derecho a una libertad particular, a la excentricidad, a la sinceridad, a la ambivalencia, es decir, a la conjunción en la palabra de elogio y de injuria. El simposio, por su naturaleza, es un género netamente carnavalesco. La menipea a veces adquiría directamente la forma de simposio (por lo visto, ya en Menipo; en Varrón, tres sátiras tienen formas de simposio, y también Luciano y Petronio muestran elementos de simposio).

→ Como hemos dicho, la menipea tenía la capacidad de penetrar en los géneros mayores transformándolos en cierta medida. Así, en las novelas bizantinas aparecen algunos de sus elementos; por ejemplo, en algunas imágenes y episodios de la *Novela de Efeso* de Jenofonte de Efeso, se dan claros matices de su presencia. La representación de bajos fondos de la sociedad se da con un naturalismo especial: cárceles, esclavos, ladrones, pescadores, etc. Otras novelas se caracterizan por un dialogismo interior, por los elementos de parodia y de risa reducida. Los elementos de la menipea penetran también en las obras utópicas de la Antigüedad clásica y en aretalogías (por ejemplo, en la *Vida de Apolonio de Tia-*

na). También es importante su influencia transformadora en los géneros de la literatura cristiana antigua.

→ Nuestra caracterización descriptiva de las particularidades genéricas de la menipea y de los géneros relacionados con ella se acerca mucho a una posible caracterización de rasgos genéricos en la obra de Dostoievski (cf., por ejemplo, la que da L. P. Grossman en las pp. 28-30 de este trabajo). En realidad, todas sus peculiaridades (por supuesto, con modificaciones y complicaciones correspondientes) pueden encontrarse en Dostoievski. Efectivamente, se trata del mismo mundo genérico, pero en las menipeas este mundo se presenta en el inicio de su desarrollo, mientras que en Dostoievski logra su cúspide. Pero ya sabemos que el inicio, esto es, el arcaísmo genérico, se preserva, bajo un aspecto renovado, también en las fases superiores del desarrollo del género. Es más, cuanto más alto y complejo es el desarrollo del género, tanto mejor y más plenamente recuerda este género su pasado.

¿Significa esto que Dostoievski partió de la menipea clásica de una manera inmediata y consciente? Desde luego que no. Dostoievski no acostumbraba estilizar los géneros antiguos. Se conectó a la cadena de la tradición genérica en el punto que atravesaba su época, a pesar de que los eslabones anteriores de esta cadena, incluyendo el eslabón clásico, le eran más o menos conocidos y próximos (todavía regresaremos a las fuentes genéricas de Dostoievski). Hablando un poco paradójicamente, se puede decir que no fue la memoria subjetiva de Dostoievski, sino la memoria objetiva del mismo género que él trabajaba, la que conservó las características de la menipea clásica.

→ Las particularidades genéricas de la menipea no solamente se regeneraron sino que se renovaron en la obra de Dostoievski. Este se alejó mucho de los autores de las menipeas antiguas en el aprovechamiento creativo de sus posibilidades genéricas. En comparación con Dostoievski, las menipeas clásicas parecen primiti-

vas y pálidas, tanto en su problemática filosófica y social como en sus méritos artísticos, y la diferencia más grande está en el hecho de que la menipea clásica aún no conoce la polifonía; la menipea, así como el "diálogo socrático", sólo pudo preparar algunas condiciones para su aparición.

Pasaremos ahora al problema del carnaval y la carnavalización de la literatura señalados antes.

El problema del *carnaval* (en el sentido del conjunto de diferentes festejos, ritos y formas de tipo carnavalesco), de su esencia, de sus profundas raíces en la sociedad y en el pensamiento primitivo del hombre, de su desarrollo en una sociedad de clases, de su excepcional fuerza vital y de su encanto imperecedero, es uno de los problemas más complejos e interesantes de la historia de la cultura, pero no lo podemos abarcar aquí de una manera consistente. En realidad, aquí nos interesa tan sólo el problema de la carnavalización, es decir, de la influencia determinante del carnaval sobre la literatura, y sobre todo en su aspecto genérico.

El carnaval en sí (reiteramos: en el sentido del conjunto de todos los festejos diversos de tipo carnavalesco) no es desde luego un fenómeno literario. Es una forma de espectáculo sincrético con carácter ritual. Se trata de una forma sumamente compleja, heterogénea, que siendo carnavalesca en su fundamento tiene muchas variantes de acuerdo con las épocas, pueblos y festejos determinados. El carnaval había elaborado todo un lenguaje de formas simbólicas concretas y sensibles, desde grandes y complejas acciones de masa hasta aislados gestos carnavalescos. Este lenguaje expresaba de una manera diferenciada, se podría decir articulada (como toda lengua), una percepción carnavalesca unitaria (pero compleja) que impregnaba todas sus formas. Este lenguaje no puede ser traducido satisfactoriamente al discurso verbal, y menos al lenguaje de conceptos abstractos, pero se presta a una cierta transposición al

lenguaje de imágenes artísticas que está emparentado con él por su carácter sensorial y concreto, esto es, al lenguaje de la literatura. llamaremos carnavalización literaria a esta transposición del carnaval al lenguaje de la literatura. Los aspectos y rasgos aislados del carnaval se separarán y se examinarán también desde el punto de vista de esta transposición.

El carnaval es un espectáculo sin escenario ni división en actores y espectadores. En el carnaval todos participan, todo mundo comulga en la acción. El carnaval no se contempla ni tampoco se representa, sino que se vive en él según sus leyes mientras éstas permanecen actuales, es decir se vive la vida carnavalesca. Esta es una vida desviada de su curso normal; es, en cierta medida, la "vida al revés", el "mundo al revés" (*monde à l'envers*).

Las leyes, prohibiciones y limitaciones que determinan el curso y del orden de la vida normal, o sea, de la vida no carnavalesca, se cancelan durante el carnaval: antes que nada, se suprimen las jerarquías y las formas de miedo, etiqueta, etc., relacionadas con ellas; es decir, se elimina todo lo determinado por la desigualdad jerárquica social y por cualquier otra desigualdad (incluyendo la de edades) de los hombres. Se aniquila toda distancia entre las personas y empieza a funcionar una específica categoría carnavalesca: el contacto libre y familiar entre la gente. Se trata de un momento muy importante en la percepción carnavalesca del mundo. Los hombres, divididos en la vida cotidiana por las insalvables barreras jerárquicas, entran en contacto libre y familiar en la plaza del carnaval. El carácter especial de la organización de acciones de masas y la libre gesticulación carnavalesca se determinan asimismo por esta categoría del contacto familiar.

En el carnaval se elabora, en una forma sensorialmente concreta y vivida entre realidad y juego, un nuevo modo de relaciones entre toda la gente que se opone a las relaciones jerárquicas y todopoderosas de la vida

cotidiana. [El comportamiento, el gesto y la palabra del hombre se liberan del poder de toda situación jerárquica (estamento, rango, edad, fortuna) que los suele determinar totalmente en la vida normal, volviéndose excéntricos e importunos desde el punto de vista habitual. La excentricidad es una categoría especial dentro de la percepción carnavalesca del mundo, relacionada orgánicamente con la del contacto familiar; la excentricidad permite que los aspectos subliminales de la naturaleza humana se manifiesten y se expresen en una forma sensorialmente concreta.]

También se relaciona con la familiarización [la tercera categoría] de la percepción carnavalesca del mundo: las disparidades carnavalescas. La actitud libre y familiar se extiende a todos los valores, ideas, fenómenos y cosas. Todo aquello que había sido cerrado, desunido, distanciado por la visión jerárquica de la vida normal, entra en contactos y combinaciones carnavalescas. El carnaval une, acerca, compromete y conjuga lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido, etcétera.]

De ello deriva la cuarta categoría carnavalesca: la profanación, los sacrilegios carnavalescos, todo un sistema de rebajamientos y menguas carnavalescas, las obscuridades relacionadas con la fuerza generadora de la tierra y del cuerpo, las parodias carnavalescas de textos y sentencias, etcétera.

Todas estas categorías carnavalescas no son ideas abstractas sobre la igualdad y la libertad, sobre la relación universal entre todas las cosas, sobre la unidad de contrarios, etc. Se trata de "pensamientos" sensoriales concretos vividos como la vida misma, que se fueron constituyendo y existiendo durante milenios en las masas más amplias de la humanidad europea. Precisamente por eso pudieron ejercer una influencia tan profunda en la formación del género en la literatura.

→ Estas categorías carnavalescas, y ante todo la de la libre familiarización del hombre y del mundo, durante

milenios se iban trasponiendo a la literatura, sobre todo a la línea dialógica del desarrollo de la prosa novelística. La familiarización ha contribuido a la destrucción de la distancia épica y trágica y a la trasposición de todo lo representado a la zona del contacto familiar, se ha reflejado significativamente en la organización del argumento y de sus situaciones, ha determinado una específica familiaridad de la posición del autor con respecto a los personajes (imposibles en los géneros altos), ha aportado la lógica de disparidades y de rebajamientos profanatorios y, finalmente, ha influido poderosamente en el mismo estilo verbal de la literatura. Todo esto es muy evidente en la menipea. Más adelante regresaremos a ello, pero por lo pronto es necesario tocar algunos otros aspectos del carnaval, y antes que nada las acciones carnavalescas.

La acción carnavalesca principal es la coronación burlesca y el subsiguiente destronamiento del rey del carnaval. Este rito aparece en una u otra forma en todos los festejos carnavalescos; de un modo más elaborado, en las saturnales, en el carnaval europeo y en la fiesta de tontos (en esta última se solía elegir, en lugar del rey, a un sacerdote, obispo o papa bufonesco, según el rango de la iglesia); en una forma menos elaborada aparece en todos los demás festejos de este tipo, incluso en cenas festivas con elección de reinas y reyes efímeros de la fiesta.

En la base del rito de coronación y destronamiento del rey se encuentra el núcleo mismo de la percepción carnavalesca del mundo: el pathos de cambios y transformaciones, de muerte y renovación. El carnaval es la fiesta del tiempo que aniquila y renueva todo. Así es como puede ser expresada la idea principal del carnaval. Pero subrayemos una vez más: no se trata de una idea abstracta, sino de una viva percepción del mundo que se manifiesta en las formas vividas y representadas de una acción sensorialmente concreta.]

Coronación-destronamiento es un rito doble y ambi-

valente que expresa lo inevitable y lo constructivo del cambio-renovación, la alegre relatividad de todo estado y orden, de todo poder y de toda situación jerárquica. En la coronación ya está presente la idea de un futuro destronamiento: la coronación desde un principio es ambivalente. El que se corona es un antípoda del rey verdadero: esclavo o bufón, con lo cual se inaugura y se consagra el mundo al revés del carnaval. En el rito de coronación, todos los momentos de la ceremonia, todos los símbolos del poder que se entregan al coronado y su vestimenta se vuelven ambivalentes, adquieren un matiz de alegre relatividad, de accesorio ritual; su significado simbólico se ubica en dos niveles (como símbolos reales del poder, es decir, en el mundo normal, están en un solo plano, son absolutos, pesados y de carácter monolíticamente serio). Desde el principio, en la coronación se presiente el destronamiento. Así son todos los símbolos carnalescos: siempre incluyen la perspectiva de la negación (muerte) o su contrario. El nacimiento está preñado de muerte, la muerte, de un nuevo nacimiento.

El rito del destronamiento parece concluir la coronación y es inseparable de ella (reitero: se trata de un rito doble). Y a través del destronamiento trasluce una nueva coronación. El carnaval celebra el cambio mismo, el propio proceso de transformación y no el objeto del cambio. Por decirlo de alguna manera, el carnaval es funcional y no substancial. No absolutiza nada, sino que proclama la alegre relatividad de todo. La ceremonia del rito de destronamiento se contrapone al rito de coronación; al destronado se le quitan sus ropajes, se le arranca la corona y otros símbolos del poder, se hace burla de él y se le golpea. Todos los momentos simbólicos de esta ceremonia de destronamiento se ubican también en otro plano positivo, no se trata de la negación ni de la aniquilación plena y absoluta (el carnaval no conoce la negación ni la afirmación absolutas). Es más, precisamente en el rito de destronamiento se

manifestaba con una particular claridad el *pathos* carnalesco de cambios y renovaciones, la imagen de la muerte creativa. Es por eso que el rito de destronamiento se traspuso con tanta frecuencia a la literatura. Pero repetimos: la coronación y el destronamiento son inseparables, es un rito doble cuyos dos componentes se convierten uno en otro mutuamente; en la división absoluta se perdería totalmente su sentido carnalesco.

La acción de coronación-destronamiento está desde luego compenetrada de categorías carnalescas (de la lógica del mundo carnalesco): de contacto libre y familiar (que se revela sobre todo en el destronamiento), de disparidades carnalescas (esclavo-rey), de profanación (juego con los símbolos del supremo poder), etcétera.

Aquí no nos vamos a detener en los detalles del rito de coronación-destronamiento (a pesar de ser muy interesantes) y en sus variaciones según las épocas y festejos carnalescos determinados. Tampoco vamos a analizar los diferentes ritos colaterales del carnaval, como por ejemplo los disfraces, o sea, los cambios carnalescos de vestimenta, de posiciones y destinos; o como las mixtificaciones carnalescas, las guerras sin derramamiento de sangre, los intercambios de injurias, los intercambios de regalos (la abundancia como momento de utopía carnalesca), etc. Todos estos ritos también fueron traspuestos a la literatura dando la profundidad simbólica y la ambivalencia a los correspondientes argumentos y situaciones o una alegre relatividad, frivolidad carnalesca y rápidas sustituciones.

Pero, por supuesto, el rito de la coronación y destronamiento tuvo una influencia excepcionalmente grande sobre el pensamiento literario. Fue este rito el que determinó el tipo de destronamiento en la estructuración de imágenes artísticas de obras enteras, donde el destronamiento tenía un carácter básicamente ambivalente y a doble plano. Cuando la ambivalencia carnalesca se extinguía en las imágenes de destronamiento,

éstas solían degenerar en una negación y un *desenmascaramiento* puro de tipo moral o sociopolítico, volviéndose unitarias, perdiendo su carácter artístico, convirtiéndose en una propaganda desnuda.]

Es necesario subrayar una vez más la naturaleza ambivalente de las imágenes carnaavalescas. Todas las imágenes del carnaval son dobles, reúnen en sí ambos polos del cambio y de la crisis: nacimiento y muerte (imagen de la muerte embarazada), bendición y maldición (las maldiciones carnaavalescas que bendicen, con un simultáneo deseo de muerte y regeneración), elogio e injuria, juventud y vejez, alto y bajo, cara y cruz, estupidez y sabiduría. Para el pensamiento carnaavalesco son muy características las imágenes pares contrastantes (alto-bajo, gordo-flaco, etc.) y similares (dobles-gemelos). También es típica la utilización de los objetos al revés: la ropa puesta al revés, los útiles de cocina en lugar de sombreros, los utensilios caseros usados como armas, etc. Se trata de una manifestación específica de la categoría carnaavalesca de excentricidad, de la violación de lo normal y de lo acostumbrado, la vida desviada de su curso habitual.

La imagen del fuego carnaavalesco es profundamente ambivalente. Es un fuego que simultáneamente aniquila y renueva el mundo. En los carnavales europeos casi siempre se usaba una construcción especial (habitualmente se trataba de un carro con toda clase de chácharas carnaavalescas) que se llamaba "infierno", y al final del carnaval aquel "infierno" se quemaba solemnemente (a veces el "infierno" se combinaba, de una manera ambivalente, con el cuerno de la abundancia). Es muy significativo el rito de *moccoli* del carnaval de Roma: cada participante del carnaval llevaba una vela encendida (un "cabo" de bujía), y cada cual trataba de apagar la vela del otro gritando "*Sia ammazzato!*" ["¡Que muera!"] En su famosa descripción del carnaval de Roma (en el *Viaje a Italia*), Goethe, al tratar de descubrir el sentido profundo de las imágenes carnaavales-

cas, plasma una escena sumamente simbólica: durante el rito de *moccoli* un muchacho apaga la vela de su padre con un alegre grito carnaavalesco: "*Sia ammazzato il Signore Padre!*" ["¡Que muera el señor padre!"]

La risa carnaavalesca también es profundamente ambivalente. Se relaciona genéticamente con las formas más antiguas de risa ritual. La risa ritual iba dirigida hacia las instancias supremas: se injuriaba y se ridiculizaba al sol (divinidad superior), a otros dioses, a las máximas autoridades en la tierra para obligarlas a *renovarse*. Todas las formas de risa ritual se relacionan con las muertes y la resurrección, con la producción, con los símbolos de las fuerzas productoras. La risa ritual reaccionaba a las *crisis* en la vida del sol (solsticios), a las crisis en la vida de la divinidad, en la vida del hombre y del mundo (risa funeraria). En ella se fundía la ridiculización con el júbilo.

Esta antigua orientación ritual de la risa hacia las instancias superiores (divinidad y poder) determinó sus privilegios en la Antigüedad y en la Edad Media. Con la risa se resolvían muchas cosas no permitidas en forma seria. Durante la Edad Media, al amparo de la libertad legitimada de la risa, fue posible la parodia sacra, o sea, la parodia de textos y ritos sagrados.

La risa carnaavalesca asimismo va dirigida hacia las instancias supremas: hacia el cambio de poderes y verdades, hacia el cambio del orden universal. La risa abarca ambos polos del cambio, se refiere al mismo proceso del cambio, a la misma *crisis*. En el acto de la risa ritual se conjugan la muerte y la resurrección, la negación (buria) y la afirmación (risa jubilosa). Se trata de una risa de contemplación universal profunda. Esta es la especificidad de la risa carnaavalesca ambivalente.

En relación con la risa, señalemos un problema más: el de la naturaleza carnaavalesca de la parodia. La parodia, como ya lo hemos dicho, es un elemento imprescindible de la sátira menipea y en general de todos los géneros carnavalizados. La parodia es orgánicamente

parodia

ajena a los géneros "puros" (la epopeya, la tragedia) y, por el contrario, es orgánicamente propia de los géneros carnavalizados. En la Antigüedad clásica la parodia estaba indisolublemente vinculada a la percepción carnavalesca del mundo. Parodiar significa crear un doble destronador, un "mundo al revés". Por eso la parodia es ambivalente. En la Antigüedad, de hecho, todo se parodiaba: el drama satírico, por ejemplo, inicialmente había sido el aspecto paródico ridiculizante de la trilogía trágica. Allí la parodia no fue, por supuesto, una desnuda negación de lo parodiado. Todo posee su parodia, es decir, su aspecto irrisorio, puesto que todo renace y se renueva a través de la muerte. En Roma, la parodia fue el momento obligatorio tanto de la risa fúnebre como de la triunfal (ambas representaban, por supuesto, ritos carnavalescos). En el carnaval, la parodia se utilizaba muy ampliamente y tenía formas y grados diversos: imágenes variadas (por ejemplo, las parejas carnavalescas de diferente tipo) de cualquier manera y desde varios puntos de vista se parodiaban recíprocamente, se trataba de todo un sistema, de una suerte de espejos convexos y cóncavos que alargaban, disminuían y distorsionaban en diversas direcciones y en grado diferente.

Los dobles paródicos llegaron a ser un fenómeno muy frecuente de la literatura carnavalizada. En Dostoievski, este aspecto aparece con una claridad singular; casi todos los protagonistas de sus novelas tienen varios dobles que los parodian de diferentes modos: para Raskólnikov, son dobles Svidrigáilov, Luzhin, Lebeziátnikov; los dobles de Stavroguin son Piotr Verjovenski, Shátov, Kiríllov; los de Iván Karámazov son Smerdiákov, el diablo, Rakitin. En cada uno de sus dobles el protagonista muere (es decir, se niega) para renovarse (es decir, para purificarse y superarse a sí mismo).

En la parodia estrictamente formal de la época moderna, la relación con la percepción carnavalesca del mundo se rompe casi por completo. Pero en las paro-

dias del Renacimiento (en Erasmo, Rabelais y otros) el fuego carnavalesco aún permanecía ardiendo: la parodia era ambivalente y percibía su relación con la muerte renovadora. Es por eso que en el seno de la parodia pudo originarse una de las magnas y al mismo tiempo más carnavalizadas novelas de la literatura universal: el *Don Quijote* de Cervantes. Dostoievski valoró a esta novela de la manera siguiente:

En el mundo entero no existe una obra más profunda y consistente. Por el momento, es la última y máxima palabra del pensamiento humano, es la ironía más amarga que hubiese podido expresar un hombre, y si el mundo se terminara y en algún lugar del más allá se preguntara a los hombres: "¿Han entendido su vida en la tierra?", entonces el hombre podría argumentar calladamente por medio del *Quijote*: "Ésta es mi conclusión sobre la vida, ¿me pueden enjuiciar por ella?"

Es característico que Dostoievski estructure su valoración del *Quijote* en forma de un típico "diálogo en el umbral".

Para concluir nuestro análisis del carnaval (desde el punto de vista de la carnavalización literaria) diremos algunas palabras sobre la plaza carnavalesca.

La arena principal de acciones carnavalescas era la plaza con las calles adjuntas. El carnaval, ciertamente, también penetraba en las casas y se delimitaba en realidad tan sólo en el tiempo y no en el espacio; el carnaval no conoce el escenario ni las candelillas del teatro y su espacio principal podía ser solamente la plaza, puesto que por su misma idea el carnaval es popular y universal, y todos deben participar en el contacto familiar. La plaza fue el símbolo de lo popular. La plaza del carnaval — plaza de acciones carnavalescas — adquirió un matiz simbólico complementario que la ampliaba y profundizaba. En la literatura carnavalizada la plaza, en tanto que lugar de la acción del argumento, es biplana y ambivalente: a través de la plaza real parece vis-

lumbrar la plaza carnavalesca el libre contacto familiar y las coronaciones y destronamientos universales. También otros lugares de acción (por supuesto, motivados por el argumento y por la realidad), al poder ser espacios de encuentro y contacto de todo tipo de gente —calles, tabernas, caminos, baños públicos, cubiertas de buques, etc.—, adquieren un sentido complementario de plaza carnavalesca (a pesar de todo el realismo posible de su representación, puesto que el simbolismo universal carnavalesco no teme a naturalismo alguno).

Las festividades carnavalescas ocupaban un enorme lugar en la vida de las masas más amplias de los pueblos de la Antigüedad clásica: en Grecia y sobre todo en Roma, en la cual las saturnales eran la festividad carnavalesca principal (pero no la única). Una importancia quizá todavía más grande tuvieron estas festividades también durante el Medievo europeo, así como durante el Renacimiento, donde eran en parte una especie de continuación inmediata y viviente de las saturnales romanas. En cuanto a la cultura popular carnavalesca, entre la Antigüedad y el Medievo no hubo ruptura alguna en la tradición. Las festividades carnavalescas dejaron en todas las épocas de su desarrollo una influencia enorme y hasta el momento casi no evaluada ni estudiada en el desarrollo de toda la cultura, incluyendo a la literatura y algunos géneros y corrientes que sufrieron una carnavalización particularmente poderosa. Durante la Antigüedad clásica, la antigua comedia ática y toda la zona de lo cómico-serio sufrieron una carnavalización sumamente intensa. En Roma, todas las variedades de la sátira y los epigramas también se relacionaban con las saturnales, se escribían para ellas o, en todo caso, se creaban al amparo de las libertades legitimadas de esta festividad (por ejemplo, toda la obra de Marcial está relacionada indisolublemente con las saturnales).

En la Edad Media, la espaciosa literatura cómica y paródica en lenguas vernáculas se relacionaba de una

u otra manera con las festividades carnavalescas: con el mismo carnaval, con las “fiestas de los bobos”, con el *risus paschalis* (risa pascual) y con otras. En la Edad Media, en realidad, casi cualquier festividad eclesiástica tenía su aspecto de plaza carnavalesca (sobre todo fiestas como la del Corpus). Muchas festividades nacionales, como las corridas de toros, eran de marcado carácter carnavalesco. La atmósfera de carnaval dominaba en los días de feria, durante la vendimia, en las representaciones de los *miracles*, misterios, *sauties*, etc., todos los espectáculos teatrales del Medievo eran de carácter carnavalesco. Las grandes ciudades de la baja Edad Media (Roma, Nápoles, Venecia, París, Lyon, Nuremberg, Colonia y otras) llevaban una vida completamente carnavalesca durante tres meses al año, aproximadamente (a veces más). Se puede decir (con ciertas reservas, por supuesto) que el hombre medieval vivía dos vidas: una era oficial, monolíticamente seria y sombría, subordinada a un estricto orden jerárquico, llena de miedo, dogmatismo, veneración y piedad, y otra era la de plaza carnavalesca, una vida libre, plena de risa ambivalente, de sacrilegios, de profanaciones de todo lo sagrado, de rebajamientos y obscenidades que provienen del contacto familiar con todo y con todos. Y ambas vidas eran legítimas, pero separadas por estrictos límites temporales.

Sin tomar en cuenta la alternancia y el mutuo extrañamiento de estos dos sistemas de vida y de pensamiento (el oficial y el carnavalesco) no se puede comprender correctamente la conciencia cultural del hombre del Medievo ni deslindar muchos fenómenos de la literatura medieval, como la *parodia sacra*, por ejemplo.⁶

En aquella época se iba produciendo también la carnavalización de la vida discursiva de los pueblos euro-

⁶ También en el mundo de la Antigüedad clásica existieron dos vidas: la oficial y la carnavalesca, pero en aquel entonces entre las dos jamás existió una ruptura tan profunda (sobre todo en Grecia).

peos: los estratos enteros de la lengua (el discurso familiar de la plaza pública) estaban penetrados de la percepción carnavalesca del mundo; se creaba también el enorme fondo de libre gesticulación carnavalesca. El discurso familiar de todos los pueblos europeos, sobre todo las injurias y las burlas, conserva, incluso hasta nuestros días, los vestigios del carnaval; el actual sistema de gestos de burla e injuria también está lleno de simbolismo carnavalesco.

[Se podría decir que durante la época del Renacimiento la corriente carnavalesca arrasó con muchas barreras e irrumpió en vastas zonas de la vida y la visión del mundo oficial. Ante todo, se posesionó de casi todos los géneros de la gran literatura y los transformó fundamentalmente. Tuvo lugar una profunda y casi total carnavalesización de las letras. La percepción carnavalesca del mundo con sus categorías, la risa carnavalesca, el simbolismo de las acciones carnavalescas de coronación y destronamiento, de cambios y disfraces, la ambivalencia carnavalesca y todos los matices de la libre palabra del carnaval — palabra familiar, cínica, franca, excéntrica, laudatoria o injuriosa, etc. — penetraron en casi todos los géneros literarios. Sobre la base de la percepción carnavalesca del mundo se forman también las complejas formas de la visión del mundo renacentista. A través del prisma de la percepción carnavalesca del mundo se refracta en cierta medida la Antigüedad clásica asimilada por los humanistas de la época. El Renacimiento representa la cumbre de la vida carnavalesca.⁷ Después se inicia el descenso.

A partir del siglo XVII la vida popular carnavalesca

⁷ Mi libro *La obra de François Rabelais y la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento* (en ruso), Moscú, Judozhestvennaia literatura, 1965, está dedicado a la cultura popular del carnaval durante el Medioevo y el Renacimiento (en parte, también durante la Antigüedad clásica). Allí aparece la biografía especial acerca del problema (trad. española: *François Rabelais y la cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores, 1974).

empieza a decrecer: casi pierde su carácter universal, disminuye su peso específico en la vida de los hombres, sus formas se empobrecen, se reducen y se simplifican. Ya a partir de la época del Renacimiento empieza a desarrollarse la cultura *cortesana de festejos y mascaradas* que absorbe toda una serie de formas y símbolos carnavalescos (principalmente, de carácter externo y decorativo). Más adelante empieza a desarrollarse la corriente más amplia (ya no cortesana) de festejos y celebraciones que podría recibir el nombre de *corriente de mascarada*; ésta aún preservaba algunas libertades y reflejos lejanos de la percepción carnavalesca del mundo. Muchas de las formas carnavalescas se desprendieron de su base popular y se retiraron de la plaza pública al cerrado ambiente de la corriente de mascarada que sobrevive hasta ahora. Muchas de las antiguas formas del carnaval siguen viviendo y renovándose en la comicidad de la carpa de plaza pública, así como en el circo. En el espectáculo teatral de la época moderna perduran algunos elementos del carnaval. Es característico que el mundo teatral siga preservando algunas libertades carnavalescas, los restos de la percepción carnavalesca del mundo y del encanto del carnaval; todo ello fue muy bien representado por Goethe en los *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, y en la época contemporánea lo hizo Nemiróvich-Dánchenko en sus memorias. Se ha conservado algo de la atmósfera del carnaval, bajo ciertas condiciones, en la llamada vida bohemia, pero en la mayoría de los casos más bien se trata de la degradación y trivialización de la percepción carnavalesca del mundo (porque aquí ya no quedan ni vestigios del espíritu universal carnavalesco).

Junto con estas ramificaciones más tardías del tronco carnavalesco que se habían agotado al último continúa existiendo también el carnaval de plaza en sentido propio, así como otros festejos de tipo carnavalesco que, sin embargo, han perdido su importancia y la riqueza de formas y símbolos de antaño.

en la plaza pública - carnavalesco.
gesticulación
discurso familiar

carnavalesización - Renacimiento - transformación de los grandes géneros

S. XVII
decrecimiento
de la vida
delo carnavalesco

1º el carnaval es fuente de la carnavalización (literaria)

(2º la carnavalización) 2º lo ya carnavalizado (literario) es fuente de la carnavalización: se interconectan

interlocutan los géneros!

Como resultado de todo ello, tuvo lugar un decrecimiento y una dispersión del carnaval y de la percepción carnalesca del mundo, la pérdida del auténtico universalismo de plaza pública. Por eso también ha cambiado el carácter de la carnavalización literaria. Hasta la segunda mitad del siglo xvii la gente participaba directamente de las acciones y de la percepción del mundo propios del carnaval, solía vivir en el carnaval, es decir, el carnaval fue una de las formas de la vida misma. Por ello la carnavalización era inmediata (algunos géneros se destinaban directamente para el carnaval). La fuente de la carnavalización fue el carnaval mismo. Además, la carnavalización determinaba la formación de los géneros, es decir, no sólo tocaba el contenido sino también los mismos fundamentos genéricos de la obra literaria. A partir de la segunda mitad del siglo xvii el carnaval deja de ser casi por completo la fuente inmediata de la carnavalización, cediendo su lugar a la influencia de la literatura ya carnavalizada anteriormente; de este modo, la carnavalización llega a ser una tradición puramente literaria. Así, ya en Sorel y Scarron se observa, junto con la influencia directa del carnaval, el influjo poderoso de la literatura carnavalizada del Renacimiento (principalmente, de Rabelais y de Cervantes), y predomina este último influjo. Por lo consiguiente, la carnavalización se convierte ya en una tradición de género literario. En esta literatura ya separada de la fuente inmediata que fue el carnaval, los elementos carnalescos se transforman y cobran así un nuevo significado.

Por supuesto, también el carnaval en sentido propio, así como otros festejos carnalescos (por ejemplo, la corrida de toros) y la corriente de mascarada, la comicidad de carpa y otras formas del folclor carnalesco siguen influyendo directamente sobre la literatura incluso en nuestros días. Pero esta influencia en la mayoría de los casos se limita al contenido de las obras sin tocar su base genérica, es decir, carece de capacidad para producir géneros nuevos.

Ahora podemos retornar a la carnavalización de los géneros cómico-serios, cuyo nombre de por sí ya suena a ambivalencia carnalesca.

→ La base carnalesca del "diálogo socrático", a pesar de su forma literaria tan compleja y de su profundidad filosófica, no se presta a dudas. Los populares "debates" carnalescos entre la vida y la muerte, entre la oscuridad y la luz, entre el invierno y el verano, etc., llenos del pathos de cambios y de la alegre relatividad que no permiten que el pensamiento se detenga y se petrifique en una seriedad unilateral, en el determinismo irresoluble y en el monismo, formaron el fundamento del núcleo inicial de este género. Es lo que distingue al "diálogo socrático", tanto del diálogo netamente retórico como del diálogo trágico, pero en cambio la base carnalesca lo aproxima en cierta medida a los agones de la antigua comedia ática y a los mimos de Sofrón (incluso se han hecho intentos de reconstruir éstos según algunos diálogos de Platón). Ese mismo descubrimiento socrático de la naturaleza dialógica del pensamiento y de la verdad presupone la familiarización carnalesca de las relaciones entre las personas que entablan un diálogo, la abolición de toda distancia entre ellos; es más, presupone la familiarización de las relaciones con respecto al mismo objeto del pensamiento por más sublime e importante que sea, así como con respecto a la verdad misma. Algunos diálogos de Platón se estructuran de acuerdo con el principio carnalesco de coronación-destronamiento. El "diálogo socrático" se caracteriza por las libres disparidades de ideas e imágenes. La "ironía socrática" es la risa carnalesca reducida.

También la imagen de Sócrates (véase la caracterización hecha por Alcibiades en el Banquete de Platón) es ambivalente (combinación de belleza y de deformidad); también las características propias de Sócrates ("alcahuete" y "partero") están presentadas como rebajamientos carnalescos. También la vida privada de Sócrates estuvo rodeada de leyendas carnalescas

debates, discusiones, polémicas

(por ejemplo, acerca de sus relaciones con Jantipa, su mujer). [En general, las leyendas carnaavalescas son profundamente distintas a las tradiciones épicas heroizantes: rebajan y aproximan a la tierra al héroe, lo familiarizan, acercan y humanizan; la risa ambivalente del carnaval quema todo lo que es rígido y petrificado, sin eliminar el núcleo auténticamente heroico de la imagen. Hay que decir que también las imágenes de los protagonistas de novelas (Gargantúa, Eulenspiegel, Don Quijote, Fausto, Simplicissimus y otros) se iban formando en la atmósfera de leyendas carnaavalescas.]

2º La naturaleza carnaavalesca de la menipea se manifiesta todavía con más obviedad. Tanto sus estratos como su núcleo interior están impregnados de la carnavalización. Algunas de las menipeas representan directamente los festejos de tipo carnaavalesco (por ejemplo, en dos sátiras de Varrón se representan las festividades romanas; en una de las menipeas de Julián el Apóstata se representaba la celebración de las saturnales en el Olimpo). Este es aún un nexo netamente externo (temático) que, sin embargo, también es característico. Es más consistente el tratamiento carnaavalesco de los tres planos de la menipea: el Olimpo, el infierno y la tierra. La representación del Olimpo tiene un carácter ostensiblemente carnaavalesco: libre familiarización, escándalo y excentricidades y coronación-destronamiento son muy típicos en el Olimpo de la menipea. El Olimpo parece transformarse en plaza del carnaval (por ejemplo, Zeus el trágico de Luciano). A veces las escenas olímpicas se dan de acuerdo con el esquema de rebajamiento y envilecimiento carnaavalescos (en el mismo Luciano). Es aún más interesante la sistemática carnavalización de los infiernos. El averno iguala a los representantes de todos los estados terrenales: allí, con derechos iguales, se reúnen y establecen contacto familiar el emperador y el esclavo, el rico y el mendigo, etc.; la muerte suele destronar a todos los coronados en vida. A menudo, al representar los infer-

nos se aplicaba la lógica carnaavalesca del "mundo al revés": el emperador se convertía en esclavo y el esclavo en emperador, etc. El infierno carnavalizado de la menipea determinó la tradición medieval del infierno alegre que tiene su conclusión en Rabelais. Esta tradición medieval se caracteriza por una intencional mezcla del infierno clásico con el cristiano. En los misterios (y en las "diablerías") el infierno y los diablos también aparecen metódicamente carnavalizados.]

También el plano terrenal se carnavaliza en la menipea: casi detrás de cada escena o suceso de la vida real representados frecuentemente de una manera naturalista se vislumbra más o menos claramente la plaza del carnaval con su lógica específica de contactos familiares, de uniones dispares, de disfraces y mixtificaciones, de imágenes de parejas contrastantes, de coronaciones y destronamientos, etc. Así, en todas las escenas de naturalismo de bajos fondos de *El satiricón* se trasluce más o menos obviamente la plaza carnaavalesca. El mismo argumento de *El satiricón* aparece sistemáticamente carnavalizado. Lo mismo se observa en las *Metamorfosis* (*El asno de oro*) de Apuleyo. A veces la carnavalización aparece en los estratos más profundos y tan sólo permite hablar de los matices carnaavalescos de algunas imágenes y acontecimientos. A veces, sin embargo, sale a la superficie; por ejemplo, en el episodio netamente carnaavalesco del falso asesinato en el *umbral*, cuando Lucio en vez de personas corta los odres de vino creyendo que el vino es sangre, y en la siguiente escena de la mixtificación de su enjuiciamiento. Los matices carnaavalescos aparecen incluso en una menipea tan seria como la *Consolación de la filosofía* de Boecio.

La carnavalización penetra también en el profundo núcleo del dialogismo filosófico de la menipea. Hemos visto que este género se caracteriza por el planteamiento directo de las últimas cuestiones de la vida y la muerte y por el universalismo extremo (este género no conoce los problemas particulares y la argumentación

[realismo grotesco → grotta]

→ la tierra, el plano terrenal

→ dialogismo filosófico de la menipea

El Olimpo "al revés"

los infiernos

→ un tipo de... de la vida... de la muerte

inconclusas
filosófica extensa). El pensamiento carnavalesco también existe en la esfera de las últimas cuestiones, pero no les da una solución abstracta filosófica o dogmáticamente religiosa, sino que las representa en la forma sensorial concreta de las acciones e imágenes carnavalescas. Por eso la carnavalización permitía trasladar las últimas cuestiones de la esfera filosófica abstracta, mediante la percepción carnavalesca del mundo, al plano sensorialmente concreto de variadas y brillantes imágenes y acontecimientos, con su dinamismo carnavalesco. La percepción carnavalesca del mundo permitió "vestir a la filosofía con ropajes coloreados de hetaira", unió a la idea con la aventura en forma de imagen artística. En la literatura europea moderna lo anterior está perfectamente ejemplificado en las novelas filosóficas de Voltaire, con su ideología universalista y heterogénea (*Cándido*, por ejemplo); en estas novelas se manifiestan las tradiciones de la menipea y de la carnavalización de una manera muy evidente.

De este modo, la carnavalización penetra en el mismo núcleo filosófico de la menipea.

Ahora se puede hacer la siguiente conclusión. Hemos encontrado en la menipea una combinación notable de elementos al parecer absolutamente heterogéneos e incompatibles: el diálogo filosófico, la aventura y lo fantástico, el naturalismo bajo, la utopía, etc. Ahora podemos decir que el principio unificador que relacionaba los más variados elementos en un todo orgánico del género, principio de una fuerza y vitalidad excepcionales, fue el carnaval junto con la percepción carnavalesca del mundo. En el desarrollo posterior de la literatura europea la carnavalización ayudó constantemente a eliminar toda clase de barreras entre los géneros, entre los sistemas cerrados de pensamiento, entre diversos estilos, etc.; eliminó toda cerrazón y toda subestimación mutua, acercó lo lejano, unió lo desunido. En esto consiste la gran función de la carnavalización literaria.

*menipea
aretología → literatura cristiana*
 Quiero añadir algunas palabras acerca de la menipea y la carnavalización en la literatura cristiana. La menipea y los géneros emparentados que se desarrollaban en su órbita influyeron de manera determinante en la literatura cristiana en proceso de formación: la griega, la romana y la bizantina.

Los principales géneros narrativos de la literatura cristiana antigua (evangelios, "hechos de apóstoles", "apocalipsis", "vidas de santos y mártires") se relacionan con la aretología clásica que en los primeros siglos de nuestra era se desarrollaba en la órbita de la menipea. En los géneros cristianos esta influencia se refuerza bruscamente, sobre todo por cuenta del elemento dialógico de la menipea. En estos géneros, especialmente en los numerosos "evangelios" y "hechos", se elaboran las clásicas sincrisis dialógicas cristianas: el tentado (Cristo, el justo) con el tentador, el creyente con el incrédulo, el justo con el pecador, el mendigo con el rico, el seguidor de Cristo con el fariseo, el apóstol cristiano con el pagano, etc. Las sincrisis semejantes son conocidas por todos gracias a los evangelios y los hechos canonizados. Se elaboran también las anácrisis correspondientes (la provocación mediante la palabra o la situación temática).

*griega
romana
bizantina*
 Así como en la menipea, en los géneros cristianos tiene una enorme importancia en cuanto a la organización la puesta a prueba de la idea y de su portador: la prueba de tentaciones y martirios (sobre todo, por supuesto, en la hagiografía). Igual que en la menipea, aquí se unen en un solo plano dialogizado y con derechos iguales los ricos y los poderosos, los ladrones, los mendigos, las hetairas, etc. Tienen cierta importancia, como en la menipea, los sueños, la demencia y las obsesiones de toda clase. Finalmente, la narrativa cristiana absorbió también los géneros emparentados: el simposio (las cenas evangélicas) y el soliloquio.

narrativa cristiana
La narrativa cristiana (independientemente de la influencia de la carnavalizada menipea) también estu-

vo sujeta a la carnavalización directa. Basta con mencionar la escena de coronación-destronamiento del "rey de Judea" que aparece en los evangelios canonizados. Pero la carnavalización se manifiesta mucho más en la literatura cristiana apócrifa.]

Así, pues, también la narrativa del primer cristianismo (incluso la canonizada) está impregnada de elementos de la menipea y de la carnavalización.⁸

Estos son los orígenes clásicos, las "fuentes" (el "arcaísmo") de aquella tradición genérica de la cual una de las cumbres llegó a ser la obra de Dostoievski. Estos "inicios" se conservan en su obra en forma renovada.

Pero Dostoievski se encuentra a dos milenios de aquellas fuentes, a lo largo de los cuales la tradición genérica siguió desarrollándose, transformándose, cobrando nuevo sentido, a pesar de conservar al mismo tiempo su unidad y permanencia.

Hemos visto que ya en la Antigüedad clásica, incluso en la literatura cristiana antigua, la menipea reveló una excepcional capacidad "proteica" para cambiar su apariencia externa (pero conservando su substancia genérica), para crecer hasta llegar a ser novela, para incorporarse a otros géneros grandes (por ejemplo, la novela bizantina y la cristiana).

→ Durante la Edad Media las particularidades genéricas de la menipea siguen existiendo y renovándose en algunos géneros de la literatura eclesiástica, escrita en latín, que continúan directamente las tradiciones de la literatura cristiana antigua, sobre todo en algunas variedades hagiográficas. En una forma más libre y original que la menipea sobreviven en los géneros dialogizados y carnavalizados del Medievo: "disputas", "debates", "dichos" (*desputaisons, dits, débats*), moralidades y *miracles* y, en la baja Edad Media, los misterios y los *sauties*. Los elementos de la menipea se perciben

⁸ Dostoievski conocía muy bien no sólo la literatura cristiana canonizada, sino también los apócrifos.

en la literatura carnavalizada paródica y semiparódica de la Edad Media: en las visiones paródicas de ultratumba, en las "lecturas evangélicas" paródicas, etc. Finalmente, un momento muy importante en el desarrollo de esta tradición genérica es la *novella* del Medievo y del primer Renacimiento, compenetrada profundamente de elementos de la menipea carnavalizada.⁹

Todo este desarrollo medieval de la menipea está lleno de elementos del folclor carnalesco local y refleja los rasgos específicos de diversos periodos de la Edad Media.

Durante el Renacimiento que fue una época de profunda y casi total carnavalización de la literatura y la visión del mundo, la menipea penetra en los géneros mayores de aquel entonces (en Rabelais, Cervantes, Grimmelshausen y otros), y al mismo tiempo se desarrollan las variadas formas de la menipea renacentista, que en la mayoría de los casos combinan las tradiciones clásicas y medievales de este género: *Bymbalum mundi* de Desperriers, el *Elogio de la locura* de Erasmo, las *Novelas ejemplares* de Cervantes, la *Satyre Menippée de la vertu du Catholicon d'Epagne* (esta última es una de las sátiras políticas más grandes de la literatura universal, 1594), las sátiras de Grimmelshausen, las de Quevedo y otros.

En la época moderna, junto con la incorporación de otros géneros carnavalizados, la menipea continúa su desarrollo independiente con distintas variantes y bajo diversos nombres: "diálogo lucianesco", "diálogos de los muertos" (que son variantes con predominio de la tradición clásica), "relato filosófico" (derivado de la menipea típica de la época de las Luces), "relato fantástico" y "cuento filosófico" (formas características del roman-

⁹ Aquí es necesario señalar aquella enorme influencia que produjo la narración *Sobre la casta matrona de Efeso* (de *El satiricón*) sobre la literatura medieval y renacentista. Esta novelita intercalada representa una de las más grandes menipeas de la Antigüedad clásica.

ticismo, para Hoffmann, por ejemplo), etc. Hay que apuntar que en la época contemporánea los rasgos genéricos de la menipea fueron aprovechados por corrientes literarias y métodos creativos diversos, por supuesto renovando estos rasgos a su modo. Así, por ejemplo, la "novela filosófica" racionalista de Voltaire y el "cuento filosófico" romántico de Hoffmann tienen los rasgos genéricos comunes de la menipea y están igualmente carnavalizados a pesar de las profundas diferencias en su orientación literaria, en su contenido ideológico y, por supuesto, en su individualidad creadora (basta con comparar el *Micromegas* con el *Pequeño Zaches*). Hay que decir que la menipea en las literaturas contemporáneas ha sido el transmisor por excelencia de las formas más concentradas y ostensibles de la carnavalización.

Para concluir, es necesario destacar que el nombre genérico de la menipea, así como todos los demás géneros clásicos —epopeya, tragedia, idilio, etc.—, en relación con la literatura moderna se utilizan para designar la *esencia del género* y no un canon genérico determinado (en la Antigüedad clásica).¹⁰

Aquí concluye nuestra incursión en la historia de los géneros y retornamos a Dostoievski quien, por otra parte, nunca estuvo perdido de vista por nosotros.

A lo largo de nuestro examen hemos señalado que las características de la menipea y de los géneros emparentados con ella pueden ser extendidas casi por completo a las particularidades genéricas de la obra de Dos-

¹⁰ Pero los términos genéricos como "epopeya", "tragedia" o "idilio" aplicados a la literatura moderna llegaron a ser generalmente adoptados y acostumbrados, y no nos desconcierta en absoluto que a *Guerra y paz* la nombren epopeya, a *Boris Godunov* de Pushkin le digan tragedia, y que *Los terratenientes del viejo mundo* de Gógol resulte ser idilio. Sin embargo, el término genérico *menipea* está en desuso (sobre todo en nuestros estudios literarios), y por eso su aplicación a las obras de la literatura moderna (por ejemplo, a Dostoievski) puede parecer extraña y forzada.

toievski. Ahora, en cuanto al género, tenemos que concretar este postulado mediante el análisis de algunas de sus obras claves.

Dos "relatos fantásticos" del último Dostoievski, *Bobock* (1873) y *Sueño de un hombre ridículo* (1877), pueden ser llamados menipeas casi en el sentido clásico del término, porque los rasgos de este género se manifiestan en ellos con una claridad singular. En otras obras (*Memorias del subsuelo*, *La Mansa*) se dan las variantes más libres y más alejadas de los patrones clásicos de una misma esencia genérica. Finalmente, la menipea se incorpora a las obras mayores de Dostoievski, sobre todo en sus cinco novelas maduras, en sus momentos más importantes y decisivos. Por eso podemos decir directamente que la menipea en realidad da el tono a toda la obra de Dostoievski.

Es difícil que nos equivoquemos al decir que *Bobock* sea, por su profundidad y audacia, una de las menipeas más grandes de la literatura mundial. Pero no nos detendremos aquí en la profundidad de su contenido: lo que nos interesa son las particularidades genéricas de esta obra.

Ante todo, es muy característica la imagen del narrador y el tono de la narración. El narrador, a quien se le refiere como a "una persona",¹¹ se halla en el umbral de la demencia (*delirium tremens*), pero además de ello es un hombre *no como todos*, es decir, es alguien que evade la norma general, sale del carril de una vida habitual, es detestado por todos y detesta a todos; estamos, pues, frente a una nueva variante del "hombre del subsuelo". Su tono es impreciso, ambiguo, con una ambivalencia semiapagada, con elementos de bufonería infernal (como los diablos de los misterios). A pesar de la forma externa de frases breves y categóricas, "cortadas", el narrador oculta su última palabra, la elude. El

¹¹ En el *Diario de un escritor* aparece una vez más en la "Media carta a una persona" (véanse las *Obras Completas*, t. III, Aguilar, p. 713 ss.).

mismo cita la caracterización de su estilo dada por un compañero suyo:

—Tu estilo —díjome— ha cambiado; parece ahora como hecho a pedacitos. Vas picando trozos..., y luego, con todos ellos, cátaete hecho el prólogo. Y después otro prólogo para éste y ya tiene un proemio; picas otra cosilla, y vuelta a las andadas (t. III, p. 728).

→ Su discurso es internamente dialogizado y lleno de polemismo interno. El relato incluso se inicia en la polémica con un tal Semión Ardaliónovich, que había acusado de borracho al narrador. También polemiza con los editores que no leen sus obras (es un escritor no reconocido), polemiza con el público contemporáneo, incapaz de comprender el humorismo, lo hace en realidad con todos sus coetáneos; al comenzar la acción principal, polemiza indignado con los "muertos contemporáneos". Éstos son el estilo dialogizado y ambiguo, y el tono del relato típicos de la menipea.

Al principio del relato aparece el razonamiento acerca del relativismo y ambivalencia de la cordura y la demencia, de la inteligencia y la estupidez, tema característico de la menipea carnavalizada. Luego sigue una descripción de un cementerio y de unos funerales.

Toda descripción está impregnada de una manifiesta actitud de familiaridad y profanación con respecto al camposanto, al funeral, al clero, a los difuntos, al mismo "misterio de la muerte". La descripción está estructurada sobre oxímoros y disparidades carnalescas, está llena de rebajamientos y humanizaciones, de simbolismo carnalesco y, al mismo tiempo, de un burdo naturalismo.

He aquí algunos fragmentos característicos.

Como necesitaba *distraerme*, fui y asistí a un *entierro* [...] Ya hará sus buenos veinticinco años desde la última vez que visitó conmigo [su "abrigo bastante raído"] un cementerio. ¡Vaya un *lugarcito*!

¡Y el *olor*! Habrían *llegado* ya allí unos quince cadáveres. *Ataúdes de distintos precios*; había también dos catafalcos: el de un general y el de una dama. Muchas caras *compungidas*, mucho duelo hipócrita y mucha *alegría solapada*. El clero no podría quejarse: buenos *ingresos*. Pero ¡*aquel tufillo, aquel tufillo!*

Bueno; voy y miro con mucha precaución a los *ataúdes* y me fijo en las caras de los muertos; no podéis saber la impresión que me hacen. A veces tienen una expresión apacible; pero otras, es muy desagradable. Sobre todo... no me hacen pizca de gracia sus *sonrisas*, que a veces resultan hasta espantosas...

[...] En tanto proseguía la *misa*, salí un poco a la calle..., a pasearme. Allí cerca está el asilo, y un poco más allá hay un restaurante. Y no malejo: entremeses, almuerzos, aguardientes. Estaba atestado de tíos que formaban en los cortejos fúnebres. Observé entre ellos una *jovialidad y buen humor sinceros*. Me bebí un vasito y me comí un *emparedado* (t. III, p. 729).

→ Hemos subrayado los matices más evidentes de familiarización y profanación, los oxímoros, las disparidades, las rebajas, el naturalismo y el simbolismo. El texto está muy cargado de estos elementos. Estamos frente a un ejemplo muy concentrado del estilo de la menipea carnavalizada. Recordemos el significado simbólico de la combinación ambivalente: muerte-risa (aquí: jovialidad) -banquete (aquí: comí y bebí).

Luego viene un breve y difuso razonamiento del narrador, sentado en una lápida sepulcral, acerca de la admiración y el respeto que niegan los contemporáneos. El razonamiento es importante para comprender la concepción del autor. Aparece en seguida un detalle a la vez naturalista y simbólico:

[...] Junto a mí, encima de la *losa de mármol*, había una *media tostada mordiscada*; cosa estúpida y extemporánea. La tiré sobre la hierba, pues no se trataba de *pan*, sino de *pan con manteca*, como dije. Aunque, después de todo, no creo que sea pecado tirar el pan al *suelo*, tirarlo

al piso sí que es pecado. Lo consultaré en el almanaque de Suvorin (t. III, p. 730).

El detalle netamente naturalista y profanador— encima de la losa de mármol había una media tostada mordiscada— da motivo para introducir el simbolismo carnavalesco: se puede tirar el pan al suelo (es siembra, fecundación), pero al piso no se permite (el piso es un seno estéril).

→ Más adelante se inicia el desarrollo de un argumento fantástico que crea una anácrisis de fuerza excepcional (Dostoievski es un gran maestro de la anácrisis). El narrador escucha la plática de los muertos bajo tierra. Resulta que su vida todavía continúa en sus sepulturas durante un tiempo. El difunto filósofo Platón Nikoláievich (alusión al "diálogo socrático") dio la siguiente explicación al hecho:

—Pues sepa usted que el tal Platón Nikoláievich lo explica todo diciendo sencillamente que nosotros, allá arriba, es decir, cuando vivíamos todavía en el mundo, teníamos erróneamente por muerte a esta muerte de aquí. El cuerpo sigue aquí viviendo todavía, hasta cierto punto, y el resto de la vida se reconcentra sólo en la conciencia. Yo..., la verdad..., no puedo decirselo a usted tan bien como él lo dice; no sé, realmente, cómo expresarme... La vida se prolonga aquí en cierto modo mediante la pesantez. Según él dice, todo se reconcentra en algún punto de la conciencia. Y allí continúa viviendo todavía por espacio de tres o cuatro meses, a veces hasta medio año... Aquí tiene usted, por ejemplo, a un individuo que ya se descompuso del todo y, sin embargo, cada seis semanas, aproximadamente, sale de pronto profiriendo una palabra, claro que desprovista de todo sentido; esta palabrita: *bobock, bobock, bobock, bobock*... De donde se puede inferir que todavía arde en él una centellica de vida... (t. III, p. 736).

→ De este modo se crea una situación excepcional: la última vida de la conciencia (dos o tres meses, hasta un

sueño eterno), una vida liberada de todos los convencionalismos, estamentos, obligaciones y reglas de la vida normal, o, por decirlo así, una vida fuera de la vida. → ¿De qué manera se aprovecharía esta vida por los muertos modernos? Es una anácrisis que provoca que las conciencias de los muertos se manifiesten con una completa libertad ilimitada. Y las conciencias se van revelando.

Se representa el típico infierno carnavalizado de las menipeas: una multitud bastante heterogénea de muertos que no son capaces de liberarse en seguida de sus situaciones y relaciones jerárquicas terrenales, hay conflictos cómicos que surgen con base en esta confusión, juramentos y escándalos; por otra parte, aparecen las libertades carnavalescas, la conciencia de una responsabilidad total, un franco erotismo sepulcral directo, la risa en los ataúdes ("... riendo agradablemente, se estremeció el cadáver del general"), etc. (El tono marcadamente carnavalesco de esta paradójica "vida fuera de la vida" se da desde el principio por el juego de cartas que tiene lugar en la tumba sobre la que está sentado el narrador (por supuesto, se trata de un juego vacío, "de memoria"). Se trata de los rasgos típicos del género. ←

El "rey" de este carnaval de los muertos es el "canalla de la sociedad pseudoalta" (según su propia característica), el barón Klinévich. Citemos sus palabras, que revelan la anácrisis y su uso. Dejando de lado las interpretaciones moralistas del filósofo Platón Nikoláievich (repetidas por Lebeziátnikov), Klinévich declara:

—Gracias; convencido estoy de que todo esto es un absurdo. Basta que nosotros sepamos por ahora dónde nos encontramos... Con que dos o tres meses de vida todavía, y para final..., *bobock*. Así que yo les propongo, ante todo, pasar estos dos meses lo mejor posible, abrazando a este fin nuevos principios. ¡Señoras y caballeros, yo tengo el honor de proponeros que os despojéis de toda vergüenza (t. III, p. 736).

Al encontrar el apoyo general de los muertos, desarrolla un poco más su idea:

[...] Pero con una condición: exijo que nadie mienta. Sólo esto reclamo; pero es lo principal. Vivir en el mundo y no mentir, es de todo punto imposible; pero aquí, para mayor provecho de nuestra diversión, no debemos mentir. ¡Diantre..., por algo estamos en la tumba!... Cada uno de nosotros referirá su historia, sin ocultar ya, por vergüenza, el más mínimo detalle. Yo contaré la mía el primero. Yo, ya lo saben ustedes, pertenezco a la gente alegre... Pero allá arriba todo estaba cosido con hilos pesados. Si prescindimos de esos hilachos, tirémoslos lejos y vivamos estos dos meses en la más impúdica verdad. ¡Desnudémonos todos y mostrémonos absolutamente en cueros!

—¡Sí, sí! ¡Desnudémonos, desnudémonos! —gritaron a pleno pulmón todas las voces (t. III, p. 737).

El diálogo de los muertos se interrumpe de repente al estilo carnavalesco:

Pero de pronto se me ocurrió estornudar. Fue aquello una cosa repentina e involuntaria, pero produjo un efecto chocante; todo calló y se dispó como un sueño. Hízose un verdadero silencio sepulcral.

Citaré además la evaluación final del narrador, que resulta interesante por su tono:

No, no lo puedo permitir: ¡realmente no! *Bobock* no me incomoda (¡vaya qué bobock ha resultado!).

La promiscuidad en un lugar semejante, promiscuidad de las últimas esperanzas, entre los cadáveres flácidos y putrefactos y —¡sin perdonar siquiera los últimos instantes de la conciencia! Se les dan, se les ofrecen estos últimos instantes, y... ¡Sobre todo, lo principal, es que en un lugar semejante! No, no lo puedo permitir... (t. X, pp. 357-358 de la ed. rusa).

Aquí en el discurso del narrador irrumpen palabras y entonaciones casi puras de una voz totalmente diferente, que es la del autor; irrumpen pero en seguida se cortan en la palabra "y..."

El final del relato es de folletín: "Voy a llevar esto al *Grazhdanín*; allí acaba de aparecer el retrato de un editor. Quizá me lo publique".

Esta es la menipea casi clásica de Dostoievski. El género se sostiene aquí con una profundidad absoluta, e incluso se puede decir que descubre sus mejores posibilidades, realiza su máximo logro. Por supuesto, no se trata de una estilización del género muerto; por el contrario, en esta obra de Dostoievski sigue viviendo, plenamente su existencia carnalesca. [La vida de un género consiste, precisamente, en sus permanentes resurgimientos y renovaciones en obras originales. El *Bobock* de Dostoievski es, desde luego, profundamente original. Dostoievski no escribió una parodia del género sino que lo utilizó según su destino directo. Sin embargo, hay que anotar que la menipea (incluso la menipea clásica que es la más antigua) en cierta medida siempre hace parodia de sí misma. Es uno de sus indicios genéricos. El elemento de la autoparodia es una de las razones de la excepcional sobrevivencia de este género.]

[Es necesario señalar las posibles fuentes genéricas de Dostoievski. La esencia de cada género se realiza y se manifiesta en toda su plenitud en las diversas variaciones que se van creando a lo largo de su desarrollo histórico determinado. Cuanto más accesibles a un artista sean todas estas variaciones, tanto más rico y elástico es el dominio del lenguaje del género (el lenguaje del género es históricamente concreto).]

Dostoievski comprendía muy sutilmente todas las posibilidades genéricas de la menipea. Sentía este género con una profundidad excepcional y diferenciada. Para poder comprender más profundamente tanto las particularidades genéricas de su obra como para

Menipea parodia

tener una noción más completa acerca del desarrollo de la misma tradición del género antes de él sería muy importante investigar todos sus posibles contactos con las diferentes variantes de la menipea.

Dostoievski se vinculaba con las variantes de la menipea clásica, ante todo, a través de la literatura cristiana antigua (es decir, a través de los "evangelios", "apocalipsis", "hagiografías", etc.); pero, además, sin duda conocía los ejemplos clásicos de la menipea antigua. Es muy probable que hubiese conocido las menipeas de Luciano intituladas *Menipo o la necromancia* y también *Diálogos de los muertos* (conjunto de pequeñas sátiras dialogadas). En estas obras se muestran diferentes tipos de *conducta de los muertos* en las condiciones de ultratumba, es decir, en un infierno carnavalizado. Hay que agregar que Luciano, "el Voltaire de la Antigüedad clásica", fue ampliamente conocido en Rusia a partir del siglo XVIII¹² y produjo numerosas imitaciones: la situación genérica del "encuentro en la ultratumba" se hizo muy socorrida por la literatura, incluso hasta en los ejercicios escolares.

Dostoievski posiblemente hubiese conocido también la menipea de Séneca, *Apokolokyntosis*. Hemos encontrado en Dostoievski tres momentos afines a esta menipea: 1) la "sincera alegría" del cortejo fúnebre en el cementerio en Dostoievski es posible que fuese sugerida por un episodio de Séneca: Claudio, al volar desde el Olimpo a los infiernos a través de la tierra encuentra en ella su propio funeral y se convence de que todos los presentes andan muy alegres (con la excepción de los rijosos); 2) el juego de cartas vacío, de memoria, quizá fuese sugerido igualmente por el juego de dados en que participa Claudio en el infierno, también en el vacío (los dados caen antes de ser echados); 3) el destrona-

¹² En el siglo XVIII. Sumarókov, e incluso A. V. Sovorov, futuro jefe militar (cf. su *Diálogo en el reino de los muertos entre Alejandro Magno y Heróstrato*, 1755), escribió unos *Diálogos en el reino de los muertos*.

miento naturalista de la muerte en Dostoievski recuerda la representación aún más naturalista de la muerte de Claudio, quien expira en el momento de la evacuación.¹³

No cabe duda de que Dostoievski conoció más o menos directamente algunas obras clásicas del mismo género, como *El Satiricón*, *El asno de oro* y otras.¹⁴ ✓

Las fuentes genéricas europeas de Dostoievski que le describían la riqueza y la variedad de la menipea pudieron ser muy numerosas y heterogéneas. [Probablemente conocía también la menipea literaria y polémica de Boileau, *Héroes de la novela*, y quizá también la sátira de polémica literaria *Dioses, héroes y Wieland* de Goethe. También probablemente conocía los "diálogos de los muertos" de Fenelon y de Fontenelle (*Dostoievski era un excelente conocedor de la literatura francesa*). Todas estas sátiras se relacionan con la representación del reino de ultratumba y todas sin excepción corresponden a la forma clásica (lucianesca por excelencia) de este género.]

Para comprender las tradiciones genéricas en Dostoievski tienen una importancia muy grande las menipeas de Diderot, muy libres por su forma externa pero típicas por su esencia genérica. Mas el tono y el estilo del relato en Diderot (a veces en la corriente de la literatura erótica del siglo XVIII) desde luego difieren mucho de los de Dostoievski. En el *Sobrino de Rameau*

¹³ Claro, las confrontaciones de este tipo no pueden tener una fuerza demostrativa decisiva. Todos estos momentos similares pudieron ser originados también por la misma lógica del género, sobre todo por la lógica de los destronamientos, las rebajas y las uniones carnavalescas desiguales.

¹⁴ No está excluida, aunque es dudosa, la posibilidad de que Dostoievski conociera las sátiras de Varrón. La edición crítica completa de las obras de Varrón apareció en 1865 (Rise, *Varronis Saturarum Menippearum reliquiae*, Leipzig, 1865). El libro despertó interés más allá de los estrechos círculos filológicos, y Dostoievski pudo haberlo conocido por medio de algún intermediario durante su estancia en el extranjero o, posiblemente, de los filólogos rusos conocidos.

Dostoievski y la menipea como fuente directa.

200

(que en realidad también es una menipea, pero sin el elemento fantástico), el motivo de revelaciones extremadamente sinceras sin un ápice de arrepentimiento es afín al *Bobock*. La misma imagen del sobrino de Rameau concuerda con la de Klinévich, un tipo francamente "voraz" que, igual que éste, considera a la moral social como "hilos pesados" y reconoce tan sólo "la verdad sin la vergüenza".

La otra variante de la menipea debió conocerla Dostoievski por las "novelas filosóficas" de Voltaire. Este tipo de menipea fue muy próximo a algunos aspectos de su obra (Dostoievski concibió el propósito de escribir un *Cándido* ruso).

Recordemos la enorme importancia que tuvo para Dostoievski la *cultura dialógica* de Voltaire y Diderot, que asciende al "diálogo socrático", a la menipea clásica y en parte a la diatriba y el soliloquio.

Otro tipo de menipea libre, con un elemento fantástico y maravilloso, tiene su expresión en la obra de E. T. A. Hoffmann, quien ya influía significativamente en el Dostoievski joven. También llamaron su atención los relatos de Edgar A. Poe, cercanos por su esencia a la menipea. En su nota a *Tres relatos de Edgar Poe*, Dostoievski señaló muy certeramente las singularidades de este escritor que le eran afines:

Casi siempre representa la realidad más excepcional, coloca a su personaje en una situación externa o psicológica extrema, y ¡con qué fuerza de penetración, con qué impresionante certeza relata el estado de ánimo de esta persona!¹⁵

En realidad, en esta definición aparece tan sólo un aspecto de la menipea: la creación de un argumento excepcional, es decir, de la provocadora anácrisis, pero es precisamente este aspecto el que Dostoievski solía

¹⁵ F. M. Dostoievski, *Obras literarias completas* (en ruso), ed. cit., t. XIII, p. 523.

indicar constantemente como el rasgo distintivo de su propio método.

Nuestra reseña de las fuentes genéricas de Dostoievski (que está lejos de ser completa) demuestra que éste conoció o pudo conocer las diversas variantes de la menipea, un género sumamente plástico, rico en posibilidades, excepcionalmente acondicionado para una penetración en las profundidades del alma humana, y para un planteamiento más agudo y directo de las "últimas cuestiones". *

En el material del relato *Bobock* se puede demostrar hasta qué punto la esencia genérica de la menipea correspondía a todas las direcciones principales de la obra de Dostoievski. En cuanto al género, este relato aparece como una de sus obras claves.

Volvamos nuestra atención al hecho de que *Bobock*, uno de los relatos más breves de Dostoievski, representa casi un microcosmos de toda su obra. Muchas de las ideas, temas e imágenes de ésta (en realidad las más importantes), tanto de los trabajos precedentes como de los posteriores, se manifiestan en el relato en una forma extremadamente aguda y descubierta: la idea acerca de que "todo es permitido" si no existe Dios y la inmortalidad del alma (una de las imágenes de idea centrales en su obra); el tema de la confesión sin arrepentimiento y de la "verdad desvergonzada", relacionado con la idea anterior y que pasa a través de toda la obra de Dostoievski a partir de las *Memorias del subsuelo*; el de los últimos instantes de la conciencia (que en otras obras se relaciona con el de la pena de muerte y el suicidio); el de la conciencia que se encuentra en el límite con la demencia; el de la voluptuosidad que penetra en las esferas superiores de la conciencia y del pensamiento; el de la "impropiedad" y de la "fealdad" de una vida separada de las raíces y de la fe del pueblo, todos estos temas e ideas caben, en una forma concentrada y desnuda, en el marco aparentemente estrecho del relato.

También las imágenes principales del relato (por cierto, poco numerosas) concuerdan con las demás imágenes de la obra de Dostoievski: Klinévich, en una forma simplificada y aguda, repite al príncipe Valkovski, a Svidrigáilov y a Fiodor Pávlovich; el narrador ("una persona") es una variante del "hombre del subsuelo"; en cierta medida nos resultan familiares también el general Pervoiédov,¹⁶ y el anciano y licenciado dignatario que había despilfarrado un enorme capital público destinado a "viudas y huérfanos", así como el adulador Lebeziátnikov, y el ingeniero progresista que desea "organizar la vida de acá en principios racionales".

Entre los muertos, un lugar especial está ocupado por el hombre de "baja condición" (comerciante acomodado); él es el único que conserva el vínculo con el pueblo y la fe, y por lo tanto también en la tumba se comporta decentemente, acepta la muerte como un misterio, interpreta todo lo que sucede a su alrededor (entre los difuntos lujuriosos), así como las "penas del alma", y espera con impaciencia que llegue la recordación de cuarenta días de su muerte ("siquiera que pasen los cuarenta días: oír sus lamentos y lágrimas allá arriba, el grito de la esposa y el llanto silencioso de mis hijos..."). La decencia y el mismo estilo piadoso del discurso de este "villano", que se oponen a la impertinencia y el cinismo familiar de los demás (vivos y muertos), en parte anticipan la imagen futura del peregrino Makar Dolgoruki, aunque aquí, en las condiciones de la menipea, el "villano decente" se representa con un leve matiz cómico de importunidad.

¹⁶ El general Pervoiédov ni siquiera en el sepulcro puede abandonar la conciencia de su dignidad generalisca, y a título de esta dignidad protesta categóricamente contra la proposición de Klinévich (la de "dejar de avergonzarse"), diciendo: "He servido a mi soberano". En *Demonios* hay una situación análoga: el general Drozdov, al encontrarse entre los nihilistas que el mismo título de general consideran como apodo, defiende su dignidad generalisca con las mismas palabras. Ambos episodios se tratan cómicamente, aunque el segundo en un plano real, en la tierra.

→ Es más, en el infierno carnavalizado del *Bobock* se da una profunda e interna afinidad con aquellas escenas de escándalos y catástrofes que tienen una importancia tan crucial en casi todas las obras de Dostoievski. (Estas escenas, que suelen tener lugar en los salones, son, desde luego, mucho más complejas, llenas de color y de contrastes carnalescos, de disparidades y excentricidades bruscas, de coronaciones y destronamientos significativos, pero su esencia interior es análoga; se rompen (o siquiera se aflojan por un momento) "los hilos pesados" de la mentira oficial y personal) y se quedan al desnudo las almas humanas, horribles como en el infierno o, por el contrario, claras y puras. Los hombres por un instante aparecen fuera de las condiciones normales de vida, como si estuvieran en la plaza del carnaval o en el infierno, y se manifiesta otro sentido más auténtico de sus relaciones mutuas y de sus personas.

→ Así es, por ejemplo, la famosa escena en el día de santo de Nastasia Filípovna (*El idiota*). En ella también hay una concordancia exterior con *Bobock*: Ferdyschenko (un diablo menor del misterio) propone un juego de salón en que cada quien debe contar la acción más mala de su vida (cf. la propuesta de Klinévich: → "Cada uno de nosotros referirá su historia, sin ocultar ya, por vergüenza, el más mínimo detalle"). Por cierto, las historias contadas no justificaron las esperanzas de Ferdyschenko, pero este juego de salón contribuyó a la preparación de aquella atmósfera de plaza carnalesca en la que tienen lugar los bruscos cambios carnalescos tanto de los destinos como de las apariencias de los personajes; se desenmascaran los propósitos cínicos y suena el discurso familiar "callejero" de Nastasia Filípovna. Desde luego, no nos referimos aquí al profundo sentido psicológico, moral y social de esta escena; nos interesa su aspecto propiamente genérico, aquellos matices carnalescos que aparecen en casi toda imagen y palabra (a pesar de todas sus motivaciones rea-

listas), así como el segundo plano, el de la plaza carnavalesca (y el infierno carnavalesco) que parece vislumbrarse a través del tejido real de la escena.]

→ Voy a mencionar además la escena ostensiblemente carnavalizada, plena de escándalos y destronamientos, en la comida de exequias de Marmeládov (en *Crimen y castigo*). También la escena todavía más compleja en el salón de Varvara Petrovna Stavróguina en *Demonios*, con la participación de la demente "cojita", con la introducción de su hermano Lebiadkin, con la primera aparición del "diablo" Piotr Verjovenski, con la excentricidad entusiasta de Varbara Petrovna, con el desenmascaramiento y expulsión de Stepán Trofimovich, con el ataque de histeria y el desmayo de Liza, con la bofetada que Shátov le da a Stavroguin, etc. En esta escena todo es inesperado, fuera de lugar, incompatible e impermisible en el curso normal de la vida. Es absolutamente imposible imaginar una escena semejante, por ejemplo, en una novela de L. Tolstoi o de Turguenév. No es un salón de alta sociedad, sino la plaza con su lógica específica del carnaval. Finalmente mencionaré la escena de escándalo en la celda del stárets Zósima en *Los hermanos Karamázov*, excepcionalmente significativa gracias a su colorido carnavalesco.

Estas escenas de escándalos que ocupan un lugar muy importante en las obras de Dostoievski casi siempre fueron valoradas negativamente por los contemporáneos del escritor,¹⁷ e incluso por los lectores actuales. Parecían y siguen pareciendo inverosímiles con respecto a la realidad y artísticamente injustificadas. Con frecuencia se solía explicarlas por la afición del autor a los falsos efectos externos, pero en realidad estas escenas corresponden al espíritu y al estilo de toda su obra. Además, son profundamente orgánicas, no tienen nada inventado: tanto en su totalidad como en cada detalle

¹⁷ Incluso entre los contemporáneos tan competentes y bien intencionados como A. N. Mávkov.

se determinan por la lógica artísticamente sistemática de los autos y categorías carnavalescas que hemos caracterizado y que durante siglos enteros se iban absorbiendo por la línea carnavalizada de la narrativa. En su base está una profunda percepción carnavalesca del mundo que da sentido y une a todo aquello que aparentemente es absurdo e inesperado en estas escenas y que crea su autenticidad artística.

→ El *Bobock*, gracias a su elemento fantástico, pone de manifiesto, en forma algo simplificada —según lo requiere el género— pero aguda y abierta, esta lógica carnavalesca, y por eso puede servir de referencia a los fenómenos más complejos, aunque análogos al *Bobock*, en la obra de Dostoievski.

En el relato *Bobock*, como en un foco, se concentran los rayos que expide la obra anterior y ulterior de Dostoievski. *Bobock* puede considerarse como este foco precisamente por el hecho de ser menipea. Todos los elementos de la obra de Dostoievski aparecen aquí en su medio natal. El estrecho marco de este relato resultó, según lo hemos visto, muy espacioso.

→ Recordemos que la menipea es el género *universal de las últimas cuestiones*; su acción no tiene lugar únicamente "aquí" y "ahora", sino en el mundo entero y en la eternidad: en la tierra, en el infierno, en el cielo. En Dostoievski, la menipea se aproxima al misterio, porque éste, en su forma dramática, no es sino la variante medieval, alterada, de aquélla. Los participantes de la acción en Dostoievski se encuentran en el umbral (de la vida y la muerte, la mentira y la verdad, la razón y la demencia), y todos figuran aquí como voces que aparecen "frente a la tierra y el cielo". La imagen central de la idea también tiene carácter de misterio (en realidad, de misterios de Eleusis): los "muertos contemporáneos" son granos estériles echados en la tierra pero incapaces de morir (es decir, de purificarse, de superarse a sí mismos) y de resurgir renovados (es decir, de dar fruto).

→ La otra obra clave de F. M. Dostoievski con respecto al problema del género es Sueño de un hombre ridículo de 1877.

De acuerdo con su esencia genérica, esta obra también asciende a la menipea, pero con otras variantes: a la "sátira del sueño" y a los "viajes fantásticos" con elementos de utopía. Ambas a menudo se combinan en el desarrollo posterior de la menipea.

[El sueño de sentido artístico específico (no el sueño de la epopeya) por primera vez llegó a formar parte de * la literatura europea a través del género de la sátira menipea (y en general, en el dominio de lo cómico-serio). En la epopeya el sueño no destruye la unidad de la vida representada y no constituye un segundo plano; tampoco destruye la simple totalidad de la imagen del héroe. El sueño de la epopeya no se contrapone a la vida normal como otra vida posible. Tal contraposición aparece por primera vez, desde uno u otro punto de vista, en la menipea. El sueño se introduce en ésta justamente como la posibilidad de una vida muy diferente, organizada de acuerdo con otras leyes que las de la vida habitual (a veces se plantea directamente un "mundo al revés"). La vida que aparece en un sueño suele establecer una perspectiva con respecto a la normal, obliga a entenderla y apreciarla de una manera novedosa (a la luz de una posibilidad diferente). El hombre en el sueño llega a ser otro, descubre en sí nuevas posibilidades (peores o mejores), se pone a prueba y se verifica por medio del sueño. A veces el sueño se estructura directamente como la coronación, destronamiento del hombre y de la vida.

De este modo, en el sueño se establece una situación excepcional imposible en la vida normal que está al servicio del propósito principal de la menipea: la puesta a prueba de una idea y del hombre de idea.

La tradición menipeica del aprovechamiento artístico del tema del sueño sigue existiendo en el desarrollo posterior de la literatura europea con diversas varian-

tes y diferentes matices: en las "visiones del sueño" de la literatura medieval, en las sátiras grotescas de los siglos XVI y XVII (sobre todo en Quevedo y Grimmshausen), en el uso simbólico del cuento maravilloso de los románticos (incluso en la particular lírica de los sueños en Heinrich Heine), en los usos psicológicos y los de utopía social de la novela realista (en George Sand, en Chernyshevski). Hay que indicar la importante variante de los sueños de crisis que conducen al hombre a una resurrección y renovación (la variante del sueño de crisis ha sido utilizada también en el drama por Shakespeare y Calderón, y en el siglo XIX por Grillparzer).

[Dostoievski aprovechó muy ampliamente las posibilidades artísticas del sueño casi en todas sus variaciones y matices. En realidad, en toda la literatura europea no existe un escritor en cuya obra los sueños tuviesen un papel tan importante como en Dostoievski. Recordemos los sueños de Raskólnikov, Svidrigáilov, Myshkin, Ippolit, el adolescente, Versilov, Alíocha y Dimitri Karamázov y el papel que juegan en la realización de la concepción ideológica de las novelas respectivas. En Dostoievski prevalece la variación del sueño de crisis. El sueño del "hombre ridículo" corresponde a esta misma variante.

En cuanto a la variedad genérica del "viaje fantástico" aprovechada en el Sueño de un hombre ridículo, Dostoievski tal parece que hubiera conocido la obra de Cyrano de Bergerac, Histoire comique des États et Empires de la Lune (1647-1650). En esta obra hay una descripción del paraíso terrenal en la Luna, de donde el narrador es expulsado por irreverencia. En su viaje por la Luna lo acompaña el "demonio de Sócrates", lo cual permite al autor aportar un elemento filosófico (al estilo del materialismo de Gassendi). Por su forma externa, la obra de Bergerac representa toda una novela fantástica-filosófica.]

Es interesante la menipea de Grimmshausen, Der

el sueño

viaje fantástico

III. sueño

esta "puesta a prueba" requiere el diálogo

fliegende Wandersmann nach dem Monde [El vuelo del viajero a la Luna], escrita alrededor de 1659, que tuvo una fuente común con el libro de Cyrano de Bergerac.

[En esta obra, en el primer plano está el elemento utópico. Se describe la excepcional pureza y autenticidad de los habitantes de la Luna, que no conocen vicios, crímenes ni mentiras; en su país reina la eterna primavera, ellos viven muchos años y reciben la muerte con un alegre banquete en compañía de sus amigos. Los niños que nacen con inclinaciones viciosas son enviados a la Tierra para que no corrompan la sociedad.] Se indica la fecha exacta de la llegada del protagonista a la Luna (en Dostoievski aparece la fecha del sueño).←

Dostoievski conocía sin duda la menipea de Voltaire, Micromegas, que se encuentra en la misma corriente de la menipea fantástica, la cual coloca la vida real en la Tierra en una perspectiva de extrañamiento.

En el Sueño de un hombre ridículo sorprende ante todo el universalismo extremo de la obra, y al mismo tiempo su máxima concentración, su máximo laconismo artístico y filosófico. No hay alguna argumentación discursiva más o menos desarrollada. Se manifiesta ostensiblemente la capacidad de Dostoievski para ver y sentir artísticamente la idea de la que hablamos en el capítulo anterior. Aquí nos enfrentamos a un verdadero artista de la idea.

→ El Sueño de un hombre ridículo ofrece una completa y profunda síntesis del universalismo de la menipea como género de las últimas cuestiones, [así como el del misterio medieval que representa el destino del género humano: el paraíso terrenal, el pecado, la expiación. En el Sueño de un hombre ridículo se revela claramente el parentesco interior de estos dos géneros relacionados también, por supuesto, por un parentesco histórico-genético. Aunque en general predomina genéricamente el tipo clásico de la menipea, en realidad en el Sueño de un hombre ridículo prevalece el espíritu clásico y no el cristiano.]

[Por su estilo y composición, el Sueño de un hombre ridículo se distingue bastante de Bobock; en éste no aparecen los elementos significativos de la diatriba, la confesión y el sermón, mientras que en aquél sí los hay.]
→ Es el complejo genérico que en general es distintivo de la obra de Dostoievski.←

La parte central de la obra es el relato acerca de un sueño; se da una notable característica de la singularidad estructural de los sueños:

[...] Todo se cumplía como en un sueño, cuando uno pasa por encima del tiempo y del espacio y de las leyes de la existencia y la razón y tan sólo se detiene en los puntos que el corazón había soñado (t. x, p. 429, ed. en ruso).

En realidad, es una característica absolutamente correcta del método de estructuración de la menipea fantástica. [Es más, con ciertas limitaciones y reservas esta característica puede ser extendida sobre todo el método de Dostoievski.] El escritor casi no utiliza en sus obras el tiempo histórico y biográfico permanente, que es un tiempo estrictamente épico, (sino que "pasa por encima de él" concentrando la acción en los puntos de crisis, rupturas y catástrofes; cuando un instante, por su importancia interna, se equipara a un "billón de años", se pierden los límites temporales. En realidad, también pasa por encima del espacio y concentra la acción tan sólo en dos "puntos": en el umbral (en la puerta, a la entrada, en la escalera, en el corredor, etc.), donde se cumplen la crisis y la ruptura, o en la plaza, que suele sustituir al salón (sala, comedor) donde tienen lugar la catástrofe y el escándalo. [Esta es la concepción artística del tiempo y del espacio en Dostoievski. Con frecuencia también pasa por encima de la verosimilitud empírica elemental y de la lógica superficialmente racionalista. Por eso el género de la menipea le es tan cercano.]

→ Las siguientes palabras del "hombre ridículo" son

¿sueño o vida?

pasar por encima del tiempo y del espacio.

características del método artístico de Dostoievski en tanto que artista de la idea:

[...] Yo he visto la verdad... No que la haya descubierto con mi inteligencia, no: que la he visto, lo que se llama verla, y su semblante vivo ha henchido mi alma hasta la eternidad [...] (t. III, p. 1242). ←

Según su temática, el Sueño de un hombre ridículo representa una enciclopedia casi completa de los temas principales de Dostoievski, y al mismo tiempo todos estos temas y el mismo método de su presentación artística son característicos de la menipea carnavalizada. Señalemos algunos de ellos.

① En la figura principal del "hombre ridículo" se vislumbra claramente la imagen *ambivalente* (cómicoseria) del "tonto sabio" y del "bufón mágico" de la literatura carnavalizada. Esta ambivalencia caracteriza a todos los protagonistas de Dostoievski, aunque en forma normalmente más apagada. Se puede decir que el pensamiento artístico de Dostoievski no concebía nada significativamente humano sin elementos de cierta excentricidad (en sus diversas variantes). Este rasgo se manifiesta con una mayor evidencia en la imagen de Myshkin. También en los protagonistas de Dostoievski —en Raskólnikov, Stavroguin, Versílov, Iván Karamázov— siempre aparece "algo ridículo", aunque en una forma más o menos reducida.

Repetimos que Dostoievski como artista no se imagina un valor humano significativo mostrado en una sola tonalidad. En el prefacio a *Los hermanos Karamázov* está afirmando incluso una importancia *histórica* de la excentricidad:

[...] Porque no sólo el extravagante no es siempre particularidad y especialidad, sino que, por el contrario, a veces suele suceder que lleve dentro de sí toda la médula, aunque los demás individuos de su época, por efectos

de algún mal viento, se hayan mantenido apartados de él una temporada (t. III, p. 22).

En la imagen del "hombre ridículo" esta ambivalencia está al descubierto y manifiestamente de acuerdo con el espíritu de la menipea.

También es muy representativa de Dostoievski la plenitud de autoconciencia del "hombre ridículo": él mismo sabe mejor que nadie que es ridículo ("... que si en el mundo había un hombre que supiese mejor que todos ellos cuán ridículo era yo, ese hombre era yo mismo"). Al comenzar su sermón acerca del *paraíso* terrenal él mismo entiende perfectamente que esto es imposible de realizar: "Bueno; concedamos que esto no haya de realizarse nunca, y que este paraíso no llegue nunca a ser una realidad (¡esto yo mismo lo concedo!); bueno, pues, a pesar de todo, yo seguiré anunciando la buena nueva" (t. III, p. 1243). Este es un personaje estrambótico que tiene una aguda conciencia de sí mismo y de todo; no posee ni una pizca de ingenuidad; él no puede ser concluido (puesto que no hay nada extrapuesto a su conciencia).

② El relato, acerca de un hombre que por sí solo sabe la verdad y del cual por esto mismo se ríen todos los demás, creyéndolo loco, se inicia con uno de los temas típicos de la menipea. He aquí ese magnífico comienzo:

Soy un hombre ridículo. Ahora ya casi me tienen por loco. Lo cual significaría haber ganado en categoría, si no continuase siendo un hombre ridículo. Pero yo no me enfado ya por eso; ahora no le guardo rencor a nadie y quiero a todo el mundo, aunque se rían de mí..., sí, señor; ahora, no sé por qué, les tengo a todos mis prójimos un especial cariño. Con gusto les acompañaría en su risa..., no a mi costa precisamente, pero sí por el cariño que me inspiran, si no me diese tanta pena verlos. Pena porque no saben la verdad. Mientras que yo sí sé la verdad. ¡Oh Dios mío, y qué pesado es eso de ser uno

imagen
ambivalente

el sabio loco: nadie cree que sepa la verdad

solo el que conoce la verdad! Pero esto no lo entienden ellos. No; esto no lo entenderán nunca (t. III, p. 1229).

Esta es la posición característica del sabio de la menipea (Diógenes, Menipo o Demócrito de la *Novela de Hipócrates*), del sabio portador de la verdad, con respecto a la gente que considera la verdad como la locura o la estupidez, pero en este caso la posición aparece más compleja en comparación con la menipea clásica. Al mismo tiempo esta postura, en sus diversas variantes y con diferentes matices, caracteriza a todos los protagonistas de Dostoievski, desde Raskólnikov hasta Iván Karamázov: la obsesión por su "verdad" determina su relación con otra gente y crea la específica soledad de estos personajes.

③ Después en el relato aparece un tema muy representativo de la menipea cínica o estoica sobre la indiferencia absoluta respecto a todo lo que hay en el mundo:

[...] Quizá por haberse acrecido en aquel tiempo en mi alma el temor ante un determinado conocimiento que humanamente era más alto que mi yo... la convicción que hube de adquirir de que en todo el mundo todo viene a ser uno.

Hacia ya mucho tiempo que lo presintiera; pero la plena convicción sólo cuajó en mi espíritu en el último año y como de un modo súbito. Sentí de golpe y porrazo que para mí todo era lo mismo, que me daba igual que existiera el mundo o no existiera. Poco a poco iba viendo y sintiendo que no había nada fuera de mí (t. III, p. 1230).

Esta indiferencia universal y el presentimiento del no ser conduce al "hombre ridículo" a la idea del suicidio. Es una de las numerosas variaciones del tema de Kiríllov en la obra de Dostoievski.

④ Luego aparece el tema de las últimas horas de la vida antes del suicidio (uno de los temas principales de Dostoievski). Aquí, el tema, en correspondencia con el

espíritu de la menipea, aparece aguda y manifiestamente.

Después de que el "hombre ridículo" hubo tomado la decisión final de suicidarse, encontró en la calle a una niña suplicándole ayuda; el "hombre ridículo" la empujó porque ya se sentía fuera de todas las normas y obligaciones de la vida humana (como los muertos en *Bobock*).

He aquí sus reflexiones:

[...] Pero si yo, por ejemplo, me mato dentro de dos horas, ¿qué puede importarme esa pobre niña y qué pueden importarme la vergüenza y el mundo entero?... Sólo por eso di yo aquella patadita en el suelo y lancé aquel grito tan furioso, porque quería demostrar que yo [...] no sólo no sentía piedad alguna, sino que también era capaz de cometer la grosería más inhumana, ya que de ahí a dos horas todo habría acabado y ya no habría absolutamente nada (t. III, p. 1233).

Se trata de la experimentación moral típica de la menipea que también marca toda la obra de Dostoievski. Más adelante, esta reflexión continúa de la siguiente manera:

[...] Y de repente ocurrióseme, entre otros, un pensamiento peregrino: si yo, por ejemplo, hubiese vivido en otro tiempo en la Luna o en el planeta Marte y cometido allí alguna acción increíblemente deshonrosa, vergonzosa, la más vergonzosa que imaginarse pueda, y por esa acción me hubiese visto afrentado y deshonrado de un modo como a lo sumo puede uno a veces imaginarse en sueños, bajo el influjo de una pesadilla, y luego en la Tierra no me abandonase el recuerdo de lo que hubiese yo hecho en los otros planetas, y supiese, además, que nunca, por ningún concepto, habría de volver a esos otros planetas, entonces me pregunto: "Al mirar yo desde la Tierra a la Luna, ¿sería para mí... todo lo mismo o no? ¿Me avergonzaría entonces o no de esas mis acciones?" (t. III, p. 1233).

indiferencia
cínica o estoica

umbra
situación
excepcional
ante la muerte.

Stavroguin, en su plática con Kiríllov, se plantea una pregunta experimental absolutamente análoga acerca de su mala acción en la Luna (t. vii, p. 250). Se trata de la problemática de Ippolit (*El idiota*), de Kiríllov (*Demonios*), de la procacidad sepulcral en *Bobock*. Es más, se trata de las diversas facetas de uno de los temas centrales de Dostoievski acerca de que "todo es permitido" (en un mundo donde no existe Dios ni la inmortalidad del alma) y con él el tema adjunto del solipsismo ético.

5. Más adelante se desarrolla el tema central (se puede decir, el tema formador del género) del sueño en crisis; más exactamente, el tema de regeneración y renovación del hombre a través del sueño, que permite ver "con sus propios ojos" la posibilidad de una vida humana muy diferente en la Tierra.

[...] Sí; en aquel tiempo tuve yo aquel sueño, mi sueño del 3 de noviembre. Ahora me saldrán ustedes diciendo que sólo se trató de un sueño. Pero, ¿no es de todo punto indiferente el que fuera un sueño o no lo fuera, siempre que este sueño me hubiera revelado la verdad? Porque luego que se ha reconocido una vez la verdad, luego que una vez se la vio, ya sabemos que es la verdad única, que fuera de ella no puede haber ninguna otra, ya estemos dormidos o despiertos. Ahora bien: si es un sueño, por mí que lo sea; pero esa vida que ustedes tanto estiman yo estaba dispuesto a dejarla mediante el suicidio, mientras que mi sueño, mi sueño..., ¡oh, mi sueño vino a revelarme una vida nueva, grande, maravillosa! (t. iii, p. 1234).

6. En el mismo "sueño" se desarrolla detalladamente el tema utópico de paraíso terrestre, visto y vivido por el "hombre ridículo" en una estrella lejana y desconocida. La descripción misma del paraíso terrenal se sostiene en el estilo del siglo de oro clásico, y por lo mismo está compenetrada de la percepción carnavalesca del mundo. La representación del paraíso terrenal en

muchos aspectos coincide con el sueño de Versilov (*El adolescente*). Es típica la fe puramente carnavalesca en la unidad de las aspiraciones humanas y en el bien natural del hombre, que expresa el "hombre ridículo":

[...] Y, sin embargo, todos se afanan por un mismo objeto; todos, desde el sabio hasta el último delincuente, sólo que proceden de distinto modo. Ésta es una verdad rancia; pero he aquí otra nueva; yo no puedo equivocarme tanto. Pues yo he visto la verdad, yo sé; los hombres pueden ser bellos y felices, sin por ello hacerse incapaces de vivir en la Tierra. Yo no quiero ni puedo creer que la maldad sea el estado normal del hombre (t. iii, p. 1242).

Subrayemos una vez más el hecho de que la verdad, según Dostoievski, solamente puede ser objeto de una visión real y no del conocimiento abstracto.

7. Al final del relato aparece un tema que es muy característico en Dostoievski: el de la transformación momentánea de la vida en el paraíso (más profundamente tratado en *Los hermanos Karamázov*):

[...] Y, sin embargo, ¡qué sencillo sería eso! En un día, en una sola hora, todo cambiaría. ¡Ama a la humanidad como a ti mismo!... Esto es todo; eso es todo, y no se necesita nada más; en seguida sabrás tú cómo debes vivir (t. iii, p. 1243). ✓

8. Señalemos además el tema de la niña ofendida que aparece en varias obras de Dostoievski: lo encontramos en *Humillados y ofendidos* (Nelly), en el sueño de Svidrigáilov antes del suicidio, en la "confesión de Stavroguin", en *El eterno marido* (Liza); el tema del niño que sufre es uno de los centrales en *Los hermanos Karamázov* (imágenes de niños sufridos en el capítulo "La rebelión", la imagen de Iliusha, el tema de la "criatura que llora" en el sueño de Dmitri).

9. Están presentes también los elementos del natu-

ralismo de bajos fondos: el escandaloso capitán que pide limosna en la avenida Nevski (imagen que conocemos por *El idiota* y *El adolescente*), los borrachos, el juego y las peleas en la habitación junto a aquel cuartucho donde en su sillón voltaireano pasaba sus noches el "hombre ridículo" ocupado en la solución de las últimas cuestiones, donde asimismo tuvo lugar su sueño acerca de los destinos de la humanidad.

Por supuesto, no hemos agotado todos los temas que aparecen en el *Sueño de un hombre ridículo*, pero los mencionados son suficientes para demostrar la enorme capacidad para concentrar ideas que posee este tipo de menipea, y su correspondencia con los temas de Dostoievski.

En el *Sueño de un hombre ridículo* no hay diálogos estructuralmente expresos (aparte del semidiálogo con el "ser desconocido"), pero todo el discurso del narrador está compenetrado de un diálogo interno: aquí, todas las palabras van dirigidas a uno mismo, al universo, a su creador,¹⁸ a todos los hombres. Aquí, como en el género del misterio, la palabra se expresa frente al cielo y la tierra, es decir, frente al mundo entero.

Estas son dos obras claves de Dostoievski, las que más ponen de manifiesto la esencia genérica de toda su obra tendiente a la menipea y a los géneros emparentados.

Nuestros análisis de *Bobock* y del *Sueño de un hombre ridículo* se han realizado desde el punto de vista de la poética-histórica del género. Nuestro interés principal se ha enfocado a la manifestación de la naturaleza genérica de la menipea en estas obras. Pero al mismo tiempo tratamos de demostrar de qué manera los rasgos tradicionales del género combinan orgánicamente con la originalidad individual y la profundidad de su aplicación en Dostoievski.

¹⁸ "Y repentinamente clamé, no con la voz, puesto que estuve inmóvil, sino con todo mi ser, al señor de todo aquello que me estaba sucediendo" (t. x, p. 428, ed. en ruso).

Hablemos de algunas otras obras que por su naturaleza también están próximas a la menipea, pero de una manera diferente y sin elemento fantástico directo.

En primer lugar, está el relato *La mansa*. En esta obra, la aguda anácrisis argumental característica del género, con sus bruscos contrastes, uniones desiguales y experimentos morales, adquiere la forma de un soliloquio. El protagonista del relato dice acerca de sí mismo: "Soy maestro de hablar en silencio, toda mi vida hablé en silencio y vi tragedias enteras calladamente". La imagen del héroe se constituye precisamente en esta actitud dialógica hacia sí mismo; además, casi hasta el final permanece en la soledad y desesperación más completas. No reconoce ningún juicio superior sobre su persona. Generaliza y universaliza su soledad como si fuera la soledad última del género humano:

¡Fatalidad! ¡Oh Naturaleza! ¡Las criaturas están solas en el mundo..., ésta es la desdicha! [...] Sí; muerto está todo, y por doquier sólo hay cadáveres. Sólo los hombres existen aún rodeados de silencio... ¡Ésa es la Tierra! (t. III, pp. 1130-1131).

En realidad, también las *Memorias del subsuelo* (1864) vienen a ser un género próximo a este tipo de menipea. Esta obra está escrita en forma de diatriba (coloquio con un interlocutor ausente), está saturada de polémica abierta y oculta e incluye momentos esenciales de la confesión. En la segunda parte del relato aparece una narración con una anácrisis aguda. En las *Memorias del subsuelo* hallamos también otros rasgos de la menipea: las vivas síncrias dialógicas, la familiarización y profanación, el naturalismo de bajos fondos, etc. Esta obra también se caracteriza por su enorme capacidad para absorber ideas: casi todos los temas e ideas de la obra posterior de Dostoievski aparecen aquí apuntados en una forma simplificada y desnuda. [Nos detendremos en el estilo verbal de esta obra en el capítulo siguiente.]

↳ palabra bívoca
(parodia interna)

9. naturalismo de bajos fondos:
familiarización, escándalo, plaga

diálogo interno

Mencionaremos otra obra de Dostoievski, con un título muy característico: Una anécdota escabrosa (1862). Se trata de un relato profundamente carnavalesado que también es muy cercano a la menipea (pero en este caso, a la menipea de Varrón). La colisión ideológica aparece en la discusión de los tres generales en una fiesta de cumpleaños. Después, el protagonista (uno de los tres), para poner a prueba su idea liberal y humanista, va a la boda de uno de sus subordinados de rango más bajo, y debido a su inexperiencia (él es abstemio) se emborracha. En el relato todo se fundamenta en el carácter escandaloso y fuera de lugar de todo lo que está sucediendo. Hay muchos contrastes carnavalescos violentos, uniones dispares, ambivalencias, rebajamientos y destronamientos. También está presente el momento de una experimentación moral bastante cruel. Aquí no nos referimos, por supuesto, a aquella profunda idea social y filosófica que se encuentra en la obra sin ser apreciada lo suficiente hasta el momento.

→ El tono del relato es intencionadamente inestable, ambiguo y cáustico, lleno de elementos de polémica socio-política y literaria oculta.

→ Los elementos de la menipea están presentes también en todas las obras del primer periodo de Dostoievski (antes del exilio), influidos principalmente por las tradiciones genéricas de Gógol y Hoffmann.

La menipea, como ya lo hemos dicho, penetra también en sus novelas. Mencionaremos solamente los casos más importantes (sin argumentación específica).

En *Crimen y castigo*, la famosa escena de la primera visita de Raskólnikov a Sonia (con lectura de evangelio) representa una suerte de menipea cristianizada: las síncreisis dialógicas agudas (la fe y la incredulidad, la soberbia y la humildad), la anácrisis muy explícita, los oxímoros (pensador-criminal, prostituta-justa), el planteamiento directo de las últimas cuestiones y la lectura del evangelio en un ambiente de bajos fondos.

Son menipeas los sueños de Raskólnikov, así como el sueño de Svidrigáilov en la víspera del suicidio.

En *El idiota*, la confesión de Ippolit ("mi explicación necesaria") representa una menipea enmarcada en una escena carnavalesada, escena que ocurre en la terraza del príncipe Myshkin y que termina con un intento de suicidio por parte de aquél. En *Demonios*, la confesión de Stavroguin y Tijón, que enmarca la confesión. En *El adolescente*, el sueño de Versilov es una menipea.

En *Los hermanos Karamázov*, la conversación de Iván y Alíocha en la posada "La ciudad capital", situada en la plaza del mercado de una ciudad provinciana, representa una magnífica sátira menipea. Allí, al son del órgano de posada y del ruido de las bolas de billar, el ruido de las botellas de cerveza descorchadas, un monje y un ateo están resolviendo las últimas cuestiones. Esta sátira menipea incluye otra, que es la *Leyenda del Gran Inquisidor*, que tiene un valor independiente y tiene como base la síncreisis evangélica entre Cristo y el diablo.¹⁹ Estas dos sátiras menipeas interrelacionadas pertenecen a las obras artístico-filosóficas más profundas de toda la literatura mundial. Finalmente, otra menipea igualmente profunda es el coloquio entre Iván Karamázov y el diablo (capítulo "El diablo. La pesadilla de Iván Fiódorovich").

Por supuesto, todas estas menipeas están sometidas a la tarea polifónica de la totalidad de la novela que las abarca, se determinan por ella y no pueden ser separadas nunca de ella.

Pero aparte de estas menipeas relativamente independientes y relativamente concluidas, todas las novelas de Dostoievski están compenetradas de elementos de menipea, así como de elementos de géneros empa-

¹⁹ Véase los trabajos de L. P. Grossman acerca de las fuentes genéricas y temáticas de la *Leyenda del Gran Inquisidor* (La historia de Jenny, o Ateísta y sabio de Voltaire; y Cristo en el Vaticano de Victor Hugo).

géneros emparentados
estructura del argumento

rentados: "diálogo socrático", diatriba, soliloquio, confesión, etc. Por supuesto, todos estos géneros sufrieron dos milenios de desarrollo intenso antes de Dostoievski y, sin embargo, dentro de todos los cambios han conservado su naturaleza genérica. [Las síncreisis dialógicas agudas, los argumentos excepcionales y provocadores, crisis y rupturas, experimentación moral, catástrofes y escándalos, oxímoros y contrastes, etc., determinan la estructura del argumento y composición de las novelas de Dostoievski.]

Una explicación histórico-genética correcta de las particularidades genéricas de las obras de Dostoievski (y no sólo de él; el problema es mucho más importante) es imposible sin un profundo estudio de la esencia de la menipea y de los géneros emparentados con ella, así como de la historia de estos géneros y de sus numerosas subespecies de las literaturas modernas.

Al analizar los rasgos genéticos de la menipea en la obra de Dostoievski hemos ido descubriendo en ella al mismo tiempo los elementos de la carnavalización. Es lógico, puesto que la menipea representa un género carnavalizado. Pero el fenómeno de la carnavalización en la obra de Dostoievski va más allá de la menipea, tiene fuentes genéricas complementarias y por lo tanto requiere de un análisis específico.

Es difícil hablar sobre la influencia esencial y directa del carnaval y de sus derivados tardíos (mascaradas, obras cómicas de carpa, etc.) en Dostoievski (a pesar de que en su vida tuvieron lugar vivencias reales de tipo carnavalesco).²⁰ La carnavalización había influido en él, como en la mayoría de los escritores de los siglos XVIII y XIX, fundamentalmente en la forma tradicional de género literario, es decir, el carnaval auténtico quizá no lo hubiese percibido él con toda claridad.

²⁰ Gógol aún tuvo la oportunidad de absorber la influencia directa del folclor carnavalesco ucraniano.

El carnaval, sus formas y símbolos, y ante todo la misma percepción carnavalesca del mundo, fueron absorbidos durante siglos por muchos géneros literarios, se fundieron con sus particularidades propias, los iban formando y se volvieron algo inseparable de ellos.

→ El carnaval sufrió una especie de transformación en la literatura, precisamente en la línea más poderosa de su desarrollo. Las formas carnavalescas traducidas al lenguaje de la literatura llegaron a ser un poderoso recurso de la indagación artística de la realidad, formando un lenguaje especial cuyas palabras y formas poseen la excepcional fuerza de la generalización simbólica de la realidad: la generalización hacia la profundidad. [Muchos aspectos importantes de la realidad, o más bien sus estratos profundos, pueden ser hallados, interpretados y expresados sólo mediante este lenguaje.]

[Para poder dominar este lenguaje, esto es, para iniciarse en la tradición genérica del carnaval en la literatura, el escritor no necesita conocer todos los eslabones y ramificaciones de esta tradición.] El género posee su propia lógica orgánica que en cierta medida puede ser comprendida y asimilada según algunos de sus exponentes e incluso según sus fragmentos. Pero la lógica del género no es una lógica abstracta. Cada nueva variante, cada obra nueva dentro de un género dado siempre lo enriquece con algo, ayudando a perfeccionar su lenguaje. [Por eso es importante conocer todas las fuentes genéricas posibles de un autor determinado, la atmósfera de los géneros literarios en que surgió su obra. Cuanto más pleno y concreto sea el conocimiento que tengamos de los contactos genéricos de un artista, tanto más podemos penetrar en las particularidades de su forma genérica y comprender profundamente la interrelación entre la tradición y la innovación.]

→ Puesto que tocamos aquí los problemas de la poética histórica, todo lo mencionado nos obliga a caracterizar, al menos, los principales eslabones de la tradición genérica

transmisión y supervivencia de los géneros carnavalizados

poética histórica de contactos

rica del carnaval, con los cuales Dostoievski pudo estar relacionado directa o indirectamente y que determinaron la atmósfera de su obra, en muchos aspectos diferentes de la de Turguenev, Goncharov y L. Tolstoi.

La fuente principal de la carnavalización para la literatura de los siglos XVII, XVIII y XIX fueron los escritores del Renacimiento, sobre todo, Boccaccio, Rabelais, Shakespeare, Cervantes y Grimmshausen.²¹ Asimismo lo fue de la primitiva novela picaresca, carnavalizada de una manera directa. Para los escritores de estos siglos, la literatura carnavalizada de la Antigüedad clásica y de la Edad Media fue también, por supuesto, fuente de carnavalización (incluso la sátira menipea).

Todas las fuentes mencionadas de carnavalización de la literatura europea las conocía bastante bien Dostoievski, aparte, quizá, de Grimmshausen y de la picaresca inicial; las particularidades de esta última atraían mucho su atención y le eran bien conocidas por el *Gil Blas* de Le Sage. La picaresca representaba la vida desviada del carril de la cotidianidad legitimada, por decirlo así, desacralizando todas las posiciones jerárquicas de los hombres, jugando con ellas; estaba llena de cambios bruscos, de mistificaciones y transformaciones, percibía el mundo representado dentro de la zona del contacto familiar. En cuanto a la literatura del Renacimiento, la influencia que ésta había ejercido sobre Dostoievski fue importante (particularmente la de Shakespeare y Cervantes). Aquí no se trata de la influencia de temas, ideas o imágenes aisladas, sino de una influencia más profunda, la de la propia percepción carnavalesca del mundo, es decir, de las mismas formas de ver al mundo y al hombre, así como de aquella verdadera libertad divina de enfoque que se pone de manifiesto no en pensamientos, imágenes y procedi-

²¹ Grimmshausen está ya fuera del marco del Renacimiento, pero su obra refleja la influencia directa y profunda del carnaval en un grado semejante al de Shakespeare y Cervantes.

mientos externos de composición tomados aisladamente, sino en la obra de estos escritores en su totalidad.

La literatura del siglo XVIII, sobre todo la de Voltaire y Diderot, que se caracteriza por combinar la carnavalización con la alta cultura dialógica sustentada por la Antigüedad clásica y por los diálogos renacentistas, tuvo una gran importancia en la asimilación dostoievskiana de la tradición carnavalesca. Es allí donde Dostoievski encontró una fusión entre la carnavalización y la idea filosófica racionalista y, en parte, el tema social.

La combinación de la carnavalización con el argumento de aventuras y los temas sociales agudos fue hallada por Dostoievski en las novelas sociales de aventuras del siglo XIX, principalmente en Frédéric Soulier y en Eugène Sue (en parte en Dumas hijo y en Paul de Kock). En estos autores, la carnavalización tiene un carácter más externo que se manifiesta en el argumento, en las visibles antítesis carnavalescas, en los contrastes, en bruscos cambios de la fortuna, en las mixtificaciones, etc. En sus obras casi no existe una profunda y libre percepción carnavalesca del mundo. En estas novelas, lo más notable fue el uso de la carnavalización para representar la actualidad cotidiana; lo cotidiano resultó estar incluido en una acción argumental carnavalizada donde lo normal y lo permanente se conjugaban con lo excepcional y lo mutable.

Dostoievski halló una asimilación más profunda de la tradición carnavalesca en Balzac, George Sand y Victor Hugo. En sus obras no hay tantas manifestaciones externas de la carnavalización, pero la percepción carnavalesca del mundo es más honda y logra penetrar en la estructura misma de los caracteres grandes y fuertes y en el desarrollo de las pasiones. La carnavalización pasional se revela ante todo en la ambivalencia: el amor combina con el odio, el lucro con el altruismo, la búsqueda del poder con la humildad, etcétera.

En Sterne y en Dickens encontró Dostoievski la combinación entre la carnavalización y el sentimentalismo.

Finalmente, la fusión de lo carnavalesco con la idea romántica (no la idea racionalista, como en Voltaire y Diderot) aparece en Edgar A. Poe y sobre todo en E. T. A. Hoffmann.

La tradición rusa tiene un lugar aparte. Además de Gógol, es necesario señalar la enorme influencia que ejercieron sobre Dostoievski las obras carnavalizadas de Pushkin: *Boris Godunov*, *Historias de Belkin*, las *Pequeñas tragedias* y *La reina de espadas*.

Esta breve reseña de las fuentes de la carnavalización no pretende ser completa en lo más mínimo. Lo que nos importa tan sólo es marcar las líneas principales de la tradición. Hay que reiterar que no nos interesa la influencia de algunos autores en particular, de algunas obras o temas, ideas e imágenes, sino precisamente la influencia de la misma tradición del género transmitida por los escritores mencionados. En cada uno de ellos, la tradición resurge y se renueva de una manera diferente e irrepetible. En esto consiste la supervivencia de la tradición. Nos interesa (valga la comparación) la palabra dentro de la lengua como sistema, y no su *uso individual* en un contexto determinado e irrepetible, a pesar de que sepamos que no existe una cosa sin la otra. Por supuesto, se pueden estudiar también las influencias individuales; por ejemplo, la influencia de un escritor en otro, digamos la de Balzac sobre Dostoievski, pero se trata de una tarea que aquí no nos la imponemos. Lo que nos interesa es la tradición misma.

En la obra de Dostoievski la tradición carnavalesca resurge, por supuesto, de una manera igualmente novedosa: está interpretada de un modo particular, combina con otros aspectos artísticos, sirve a propósitos artísticos específicos (aquellos que tratamos de describir en los capítulos anteriores). La carnavalización se fusiona orgánicamente con todas las demás propiedades de la novela polifónica.

Antes de pasar al análisis de los elementos de la car-

navalización en Dostoievski (examinaremos solamente algunas de sus obras), es necesario señalar otros dos problemas.

Para comprender correctamente el problema de la carnavalización es necesario dejar de lado la interpretación simplificada del carnaval como *maskarada* de la época moderna y sobre todo de su identificación con lo bohemio. El carnaval representa la gran cosmovisión universal del pueblo durante los milenios pasados. Es una percepción del mundo que libera del miedo, que acerca el mundo al hombre, al hombre, a otro hombre (todo se concentra en la zona de libre contacto familiar); es una percepción del mundo basada en la alegría del cambio y su jocosa relatividad que se opone a la seriedad unilateral y cenuda generada por el miedo —seriedad dogmática, hostil a la generación y cambio, que pretende petrificar una sola fase de desarrollo de la vida y la sociedad—. La percepción carnavalesca del mundo solía liberar precisamente de esta clase de seriedad. Sin embargo, en ella no existe la negación total, así como tampoco la frivolidad o el trivial individualismo bohemio.

También es necesario olvidar la concepción estrictamente teatral del carnaval que predomina en la época moderna.

Para comprender correctamente el carnaval hay que retomarlo en sus *orígenes* y en sus *cumbres*, es decir, en la Antigüedad, en la Edad Media y en el Renacimiento.²²

El segundo problema concierne a las corrientes literarias. La carnavalización que penetra en la estructura de

²² Claro, no se puede negar que un cierto grado de fascinaciones es propio también de todas las formas actuales de la vida carnavalesca. Basta con nombrar a Hemingway, cuya obra, en general muy carnavalizada, recibió una fuerte influencia de las formas y festejos contemporáneos de tipo carnavalesco (en particular, de las corridas de toros). Poseía un oído muy sensible a todo lo carnavalesco en la vida actual.

un género y que la determina en cierta medida puede ser aprovechada por diferentes corrientes y métodos artísticos. Es impermissible ver en la carnavalización el rasgo específico del romanticismo. Pero cada corriente y cada método artístico la comprende y la renueva a su manera. [Para convencerse de ello es suficiente comparar la carnavalización que aparece en Voltaire (el realismo ilustrado), en la obra temprana de Tieck (el romanticismo), en Balzac (el realismo crítico), en Poncon du Terraille (aventura pura).] El grado de la carnavalización en los escritores mencionados es casi el mismo, pero en cada uno de ellos obedece a tareas artísticas específicas (relacionadas con las corrientes literarias correspondientes), y por lo tanto se interpreta de una manera diferente (sin hablar de sus rasgos particulares). [Al mismo tiempo, la existencia de la carnavalización en sus obras determina su pertenencia a una misma tradición *genérica* y crea entre ellos una *comunidad* muy importante desde el punto de vista de la poética (repetimos que esto debe valer reconociendo todas las diferencias de escuela, individualidad y valor artístico de cada uno de ellos).]

[En los *Sueños petersburgueses en verso y prosa* (1861) Dostoievski recuerda la particular y brillante percepción carnavalesca de la vida que él había tenido durante el inicio de su trabajo artístico. Ante todo, se trataba de una singular percepción de Petersburgo con todos sus bruscos contrastes sociales que le parecía una especie de "ilusión fantástica y mágica", un "sueño" situado en el límite de la realidad y la invención más fantástica. Una percepción carnavalesca análoga de una gran ciudad (París), aunque no tan fuerte y profunda como en Dostoievski, aparece en Balzac, Sue, Soulier y otros, y sus fuentes ascienden de la tradición clásica (Varrón, Luciano). Con base en esta percepción de la ciudad y de la multitud citadina Dostoievski ofrece un cuadro marcadamente carnavalizado del surgi-

miento de sus primeras ideas literarias, e incluso la idea de *Pobres gentes*:

Y yo me puse a observar y de repente vi unas caras extrañas. Se trataba de figuras extrañas, raras, totalmente prosaicas, no de un don Carlos o de un marqués de Posa, sino de plano de consejeros titulares, pero, al mismo tiempo, de consejeros titulares fantásticos. Alguien *hacía muecas* frente a mi persona, escondiéndose en toda aquella *multitud fantástica*, y jalaba quién sabe qué hilos, resortes, y las marionetas se estaban moviendo, y ese alguien se reía a carcajadas, *¡siempre se reía a carcajadas!* Y entonces se me estaba figurando otra historia, en quién sabe qué rincones oscuros, un honesto corazón de funcionario puro, moral y leal a sus superiores, y al mismo tiempo una niña, ofendida y triste, y toda la historia de ellos me desgarró profundamente el corazón. Pero al reunir toda aquella multitud que soñé en aquel entonces resultaría una linda *mascarada*...²³

Así, pues, según estos recuerdos de Dostoievski, su obra se había originado de una precisa visión carnavalesca del mundo ("llamo visión a la sensación que tuve en el Neva" —dice Dostoievski—). Aquí nos enfrentamos a los accesorios característicos del complejo carnavalesco: carcajadas y tragedia, payaso, carpa, multitud carnavalesca. Pero lo principal consiste, desde luego, en la misma percepción carnavalesca del mundo, que penetra profundamente todos los Sueños petersburgueses. En su esencia genérica, esta obra representa una subespecie de menipea carnavalizada. Conviene remarcar la *carcajada* carnavalesca que acompaña esta visión. Más adelante veremos que esta *carcajada* efectivamente impregna toda la obra de Dostoievski, pero en forma reducida.]

No nos detendremos en la carnavalización de las primeras obras de Dostoievski, únicamente vamos a poner de manifiesto los elementos de la carnavalización

²³ F. M. Dostoievski, *op. cit.*, t. XIII, pp. 158-159.

en algunas de sus obras publicadas después del exilio. Aquí nos imponemos una tarea limitada: demostrar la existencia misma de la carnavalización y descubrir sus funciones principales en Dostoievski. Un estudio más profundo y completo de este problema, basado en toda su obra, no forma parte del propósito de este trabajo.

La primera obra del segundo periodo, El sueño del tito, se destaca por una carnavalización claramente expresa, pero algo simplificada y externa. El tema central es un escándalo, catástrofe con un doble destronamiento: el de Moskaliova y el del príncipe. El tono mismo del cronista de la ciudad de Mordásov es ambivalente: una glorificación irónica de Moskaliova, o sea, la fusión carnalesca del encomio y el vituperio.²⁴

La escena del escándalo y del destronamiento del príncipe, que es el rey del carnaval o, más bien, el novio carnalesco, se presenta como un destronamiento, como una típica desintegración carnalesca, como un sacrificio:

—... Pues si yo soy un vejestorio, ¿qué no será usted, so estafermo..., que sólo tiene una pierna?...

—¿Cómo? ¿Yo una pierna nada más?

—¡Y además tuerto! —exclamó María Alexándrovna.

—¡Y gasta corsé para suplir las costillas que le faltan! —insistió Natalia Dmitrievna.

—¡Está todo él montado en resortes!...

—¡No tiene en la cabeza ni un solo pelo suyo!...

—¡Y el bigote tampoco es suyo! —exclamó María Alexándrovna.

—¡Pero... la nariz déjemela usted por lo me... nos. María Stépá... novna! —interrumpió el príncipe, al que ponían el alma en un grito todas aquellas revelaciones inesperadas [...]

²⁴ Gógol fue modelo para Dostoievski, precisamente por su tono ambivalente en *La narración de cómo pelearon Iván Ivánovich e Iván Nikiforovich*.

—¡Santo Dios! —balbuceó, lívido, el príncipe— [...] Anda, *mon ami*, sácame de aquí, que si no dan cuenta de mí estas furias (t. I, pp. 766-767).

Esta es una típica "anatomía carnalesca": la enumeración de las partes de un cuerpo desmembrado. Esta clase de "enumeraciones" fue un procedimiento cómico muy difundido en la literatura carnalesca del Renacimiento (se encuentra mucho en Rabelais y, de una manera menos desarrollada, en Cervantes).

La protagonista de la novela, María Alexándrovna Moskaliova, también se vio en el papel de destronado rey del carnaval.

[...] Con gran algazara y gritería retiráronse las señoras. María Alexándrovna quedóse, por fin, sola... entre los escombros de su gloria. Todo su poder, todo su prestigio, toda su importancia... se habían venido a tierra en una noche (t. I, p. 767).

Pero tras esta escena de cómico destronamiento del novio viejo que es el príncipe, siguen otras, la del auto-destronamiento trágico y la de la muerte del novio joven, el profesor Vasia, formando un paralelo entre ellas. Este carácter dual de las escenas (y de algunas imágenes) que se reflejan mutuamente o se traslucen una a través de otra, apareciendo aquella en un plano cómico y ésta en uno trágico (como en el caso mencionado), o bien en un plano elevado una y la otra en uno bajo, o una afirmativa y otra negativa, etc., son típicas de Dostoievski; tomadas juntas, las escenas pares constituyen un todo ambivalente. En esto se manifiesta ya una influencia más profunda de la percepción carnalesca del mundo. (Sin embargo, precisamente en *El sueño del tito* esta particularidad tiene un carácter algo externo.)

La carnavalización es mucho más profunda y sustancial en la novela corta *La aldea de Stepánchikovo y sus habitantes*, aunque en ella aún hay muchos elementos

externos.] Toda la vida en Stepánchikovo se concentra en torno a Fomá Fomich Opiskin, un ex *bufón mantenido* que llega a ser un *déspota ilimitado* en la hacienda del coronel Rostaniov. Por ello toda la vida en la aldea adquiere un tono marcadamente carnalesco. (Es una vida descarrilada, casi un "mundo al revés".)

→ Esta vida no puede ser otra, puesto que le da el tono un rey del carnaval, Fomá Fomich. Los demás personajes que forman parte de esta realidad poseen también un matiz carnalesco: la *loca* ricachona Tatiana Ivánovna, que padece la manía del enamoramiento erótico (al estilo romántico vulgar) y que es, al mismo tiempo, el alma más pura y buena; la *loca* esposa del general, con su adoración y culto rendido a Fomá; el tonto Falaley, con su eterno sueño acerca del toro blanco y la danza *kamárinski*; el *demente* lacayo Vidopliásov, que cambia constantemente su apellido por otro más "noble" ("Tántsev" [danzante], "Esbuketov" [perfumado], etc.), se ve obligado a hacerlo porque los sirvientes siempre encuentran una rima indecente para el que adopta; el *viejo* Gavrila, que a pesar de su avanzada edad está obligado a estudiar francés; el cáustico *bufón* Iezhevínkin; el *bobo progresista* Obnoskin, que sueña con una novia rica; el húsar arruinado Mizínchikov; el extravagante Bajchéiev, etc. Todos ellos son gente que por una u otra razón abandonan el curso habitual de la vida y carecen de la posición normal que les hubiera correspondido en ella. Toda la acción de esta novela corta representa una serie continua de excentricidades, mixtificaciones, destronamientos y coronaciones. Esta obra está saturada de lo paródico y de semiparodias, y cuenta incluso con una parodia de las *Selecciones de la correspondencia con los amigos* de Gógol; las parodias combinan orgánicamente con la atmósfera carnalesca de la novela.

→ La carnavalización le permite a Dostoievski ver y mostrar, en los caracteres y conductas humanas, momentos tales que en el transcurso normal de la vida no

se hubiesen podido manifestar. El carácter de Fomá Fomich se carnavaliza con una profundidad especial: ya no coincide consigo mismo, no es idéntico a sí mismo, no admite una definición unívoca y conclusiva; en muchos aspectos, este carácter anticipa a los héroes futuros de Dostoievski. A propósito, Opiskin aparece como pareja contrastante del coronel Rostaniov.

Nos hemos detenido en los aspectos de la carnavalización de dos obras del segundo periodo de Dostoievski, por la razón de que lo carnalesco se manifiesta en estas obras de un modo superficial y por consiguiente, muy obvio y evidente para cualquiera. En las obras posteriores la carnavalización aparece en los estratos más profundos y su carácter cambia. Particularmente, la risa, que en las primeras obras suena con bastante claridad y después cambia, baja de tono, se reduce casi hasta su límite. Es necesario detenerse en este fenómeno con mayor detalle.

[Ya hemos señalado la importancia del fenómeno de la risa reducida en la literatura universal.

La risa es una actitud estética hacia la realidad, definida pero intraducible al lenguaje de la lógica; es decir, es una determinada forma de la visión artística y de la cognición de la realidad y representa, por consiguiente, una determinada manera de estructurar la imagen artística, el argumento y el género. La ambivalente risa carnalesca poseía una enorme fuerza creadora y formadora del género. La risa solía abarcar e indagar un fenómeno en su proceso de cambio y transición, fijando en él ambos polos de la generación en su carácter permanente, edificante y renovador; en la muerte se prevé el nacimiento, en éste a aquélla, en el triunfo se percibe la derrota y en la coronación el destronamiento, etc. La risa carnalesca no permite que ninguno de estos instantes del cambio se vuelvan absolutos y se petrifiquen para siempre en su seriedad unilateral.

Aquí empezamos ineludiblemente a caer en la lógica

LA RISA

y distorsionamos un poco la ambivalencia carnalesca al decir que en la muerte se "anticipa el nacimiento": con ello siempre separamos el nacimiento de la muerte, alejándolos uno de otra. En las imágenes carnales reales la muerte misma aparece embarazada y da a luz, y el seno materno que da vida resulta ser la sepultura. Precisamente esta clase de imágenes se generan por la risa carnalesca ambivalente, en la cual el es-carnio y la glorificación, la loa y la injuria se funden indisolublemente.]

[Al trasponerse las imágenes carnalescas a la literatura se transforman, en mayor o menor medida, de acuerdo con el propósito artístico específico, pero a pesar del grado y el carácter de esta transformación la ambivalencia y la risa permanecen en la imagen carnalescada. No obstante, la risa, en ciertos géneros y en determinadas condiciones, puede reducirse; sigue determinando la estructura de la imagen y sin embargo queda reducida hasta el mínimo; parece que podemos percibir su huella en la estructura de la realidad representada, pero no la percibimos a sí misma. Así, en los "diálogos socráticos" de Platón (en los del primer periodo) la risa aparece reducida (aunque no del todo), pero permanece en la estructura de la imagen del protagonista (Sócrates), en los métodos del diálogo y sobre todo en un dialogismo auténtico (no retórico) que sumerge al pensamiento en la alegre relatividad de las existencias en su proceso de generación, la que no le permite petrificarse de una manera abstracta y dogmática (monológica). En los diálogos de este primer periodo la risa abandona la estructura de la imagen para resonar abiertamente: en los tardíos, ésta se reduce al mínimo.]

En la literatura del Renacimiento la risa en general no se reduce, pero en todo caso existen diferentes grados de su "audibilidad"; por ejemplo, en Rabelais, suena tan claramente como en la plaza pública, en Cervantes ya no hay tonos de plaza, etc. Aunque en la primera

parte del *Quijote* la risa se percibe con bastante claridad, en la segunda se reduce de un modo significativo en comparación con aquélla. Esta reducción se relaciona también con ciertas transformaciones en la estructura de la imagen del protagonista y en la estructura del argumento.

En la literatura carnalescada de los siglos xviii y xix la risa, como regla general, descende hasta la ironía, el humor y otras formas de la risa reducida.

Volvamos al fenómeno de la risa reducida en Dostoiévski. En las primeras dos obras del segundo periodo, como lo hemos señalado, se oye aún con claridad y se conservan en ella los elementos de la ambivalencia carnalesca.²⁵ Mas en las grandes novelas posteriores se reducen casi hasta el mínimo (sobre todo en *Crimen y castigo*). Sin embargo, en todas sus novelas hallamos la huella de la labor artística, organizadora e iluminadora de la risa ambivalente, absorbida por Dostoiévski, al lado de la tradición genérica de la carnalescadura. La encontramos también en la estructura de las imágenes, así como en muchas situaciones del argumento y en algunas particularidades del estilo verbal. Pero la expresión más importante, y podría decirse decisiva, de la risa reducida, aparece en la posición última del autor; tal posición excluye toda seriedad unilateral dogmática, no permite que ningún punto de vista se convierta en absoluto, ni en un polo único de la realidad y del pensamiento. Toda la seriedad unilateral (tanto en la vida como en el pensamiento) y todo el patetismo directo se atribuye a los personajes, pero el autor, al enfrentarlos en el "gran diálogo" de la novela, deja abierto este diálogo y no le pone el punto final.]

Hay que señalar que la percepción carnalesca del

²⁵ En aquel periodo Dostoiévski incluso estuvo trabajando en una gran epopeya cómica cuyo episodio venía a ser el *Sueño del tito* (según su propia declaración en la carta). Posteriormente, por lo que sabemos, Dostoiévski ya nunca regresó a la idea de una obra grande puramente cómica (basada en la risa).

risa reducida

mundo tampoco conoce punto final y es hostil a toda conclusión definitiva: aquí todo final representa tan sólo un nuevo principio, las imágenes carnales vuelven a renacer.

Algunos investigadores (Viacheslav Ivanov, V. Komárovich) aplican a las obras de Dostoievski el término clásico (aristotélico) de *catarsis* (purificación). Si el término se entiende en un sentido muy amplio, podría ser admitido (en general, no existe arte sin catarsis en el sentido amplio), pero la catarsis trágica (en el sentido que le da Aristóteles) no es aplicable a Dostoievski. La catarsis que concluye novelas podría ser expresada de la siguiente manera (que de por sí no es la más adecuada y peca de racionalismo): nada definitivo ha sucedido aún en el mundo, la última palabra del mundo y acerca de él todavía no se ha dicho, el mundo está abierto y libre, todo está por suceder y siempre será así.

Este es el sentido purificador de la risa ambivalente.

Creo que no está de más poner de relieve el hecho de que aquí sólo hablamos del Dostoievski artista. Dostoievski como periodista no fue nada ajeno a la serie limitante y unilateral, al dogmatismo, incluso a la escatología, pero sus ideas políticas, al ser introducidas en una novela, se convierten en una de las voces encarnadas del diálogo inconcluso y abierto.

En sus novelas, todo se inclina por la palabra nueva, todavía no dicha ni resuelta, y todo espera intensamente la llegada de esa palabra; el autor no le cierra el acceso con su seriedad unilateral y unívoca.

En la literatura carnavalizada, la risa reducida no excluye la posibilidad del lado oscuro dentro de la obra, por eso el ambiente lóbrego de las obras dostoievskianas no nos debe inquietar: no se trata de la última palabra.

A veces en sus novelas la risa reducida sale a la superficie, sobre todo en aquellas en las que introduce un narrador-personaje o un cronista cuya narración casi siempre se estructura en tonos de parodias e ironía ambivalente (por ejemplo, las alabanzas proferidas de

un modo ambivalente respecto a Stepán Trofimovich en *Demonios*, muy cercanas por su tono a la glorificación de Moskaliova en el *Sueño del tito*). Asimismo, esta risa aparece en las parodias explícitas o semicóculas, dispersas por todas las novelas de Dostoievski.²⁶

Detengámonos en algunas otras peculiaridades de la carnavalización en las novelas de Dostoievski.

La carnavalización no es un esquema externo e in-móvil que se sobreponga a un contenido hecho, sino que representa una forma elástica de visión artística, una suerte de principio estético que permite descubrir lo nuevo y lo desconocido hasta el momento presente. Al volver relativo todo aquello que externamente es estable, formado y acabado, la carnavalización, con su pathos de cambio y renovación, le permitió a Dostoievski penetrar en los estratos más profundos de los seres humanos y de sus relaciones. La carnavalización resultó ser asombrosamente fructífera para una indagación artística del capitalismo en desarrollo, periodo en que

²⁶ En la novela de T. Mann, *Doctor Faustus*, que revela un gran influjo de Dostoievski, también todo está compenetrado de la risa reducida y ambivalente que a veces sale a la superficie, sobre todo en el discurso del narrador Zeitblom. El mismo T. Mann habla así acerca de la historia de la creación de su obra: "Hacen falta más bromas, muecas del biógrafo (o sea, de Zeitblom. M. B.), por lo tanto, más burlas sobre sí mismo, para no caer en el patetismo, ¡mucho más de todo esto!" (Thomas Mann, *Historia del "Doctor Faustus"*, la novela de una novela (trad. rusa), Obras, t. 9, Moscú, Goslitizdat, 1960, p. 224). La risa reducida de tipo paródico preminentemente, caracteriza en general a toda la obra de T. Mann. Al comparar su estilo con el de Bruno Frank, T. Mann hace una confesión muy interesante: "Él (Bruno Frank. M. B.) utiliza el estilo narrativo humanístico de Zeitblom muy seriamente, como suyo propio. Mientras que yo, si hablamos del estilo, sólo admito la parodia" (*ibid.*, p. 235).

Hay que señalar que la obra de T. Mann está profundamente carnavalizada. La carnavalización se manifiesta en forma más declaradamente exteriorizada en su novela *Confesiones del buscón Félix Krull* (en ella, el profesor Kukuk ofrece una especie de filosofía del carnaval y de la ambivalencia carnalesca).

las formas anteriores de la existencia, los fundamentos morales y las creencias aparecieron como "hilos pesados" y se puso de manifiesto la naturaleza ambivalente e inconclusa (que antes permanecía oculta) del hombre y de sus *pensamientos*. ¡Pero no solamente los hombres y sus actos, sino también sus ideas salieron de sus nidos jerárquicos cerrados y empezaron a enfrentarse unas a otras en el contacto familiar del diálogo "absoluto", esto es, limitado. ¡El capitalismo, como antaño Sócrates, el "alcahuete" en el mercado de Atenas, hace que se confronten los hombres y las ideas! En todas las novelas de Dostoievski a partir de *Crimen y castigo* se lleva a cabo una metódica carnavalización del diálogo.

En *Crimen y castigo* encontramos también otras manifestaciones de la carnavalización. En esta novela todos los destinos humanos, las vivencias y las ideas se encuentran desplazados hacia sus límites, parecen estar preparados para convertirse en su contrario (por supuesto, no en un sentido dialéctico abstracto); todo en esta novela llega a los extremos. No hay nada en ella que hubiese podido estabilizarse, llegar a una tranquila justificación de sí misma, formar parte del curso normal del tiempo biográfico y desarrollarse dentro de él (Dostoievski sólo señala la posibilidad de tal desarrollo en Razumijin y Dunia al final de la novela, pero por supuesto no lo representa jamás: esta clase de existencia jamás aparece abarcada en su mundo artístico). Todo exige cambio y renovación. Todo se presenta en el momento de la transición no concluida.

Es característico que el mismo lugar de acción en la novela se establece en la frontera del ser y del no ser, entre la realidad y la fantasmagoría, que está a punto de desaparecer como niebla. El mismo Petersburgo parece carecer del fundamento interno de existencia para llegar a una justificación; también la ciudad se encuentra en el umbral.²⁷

²⁷ La percepción carnavalesca de Petersburgo aparece por primera vez en Dostoievski en la novela corta *Slabot serdtse* [Un

Las fuentes de *Crimen y castigo* ya no son las obras de Gógol. (En esta novela percibimos parcialmente una carnavalización propia de Balzac, y en parte los elementos de la novela social de aventuras (Soulier y Sue), pero la fuente más importante y profunda de la carnavalización de *Crimen y castigo* es *La Reina de espadas* de Pushkin.)

Analizaremos solamente un pequeño episodio de la novela que nos permitirá descubrir algunos importantes aspectos de la carnavalización en Dostoievski y al mismo tiempo aclarar nuestra afirmación acerca de la influencia de Pushkin.

Después de la primera entrevista con Porfirii y de la aparición del misterioso personaje que le dice: "¡Asesino!", Raskólnikov tiene un *sueño* en el que *vuelve a cometer* el asesinato de la anciana. He aquí el final de este sueño:

[...] Él se quedó parado delante de ella. "Tiene miedo", pensó. Sacó despacito del nudo corridizo el hacha y la descargó sobre la vieja, en la sombra, una y otra vez. Pero, cosa rara: ella no se estremecía siquiera bajo los golpes, no más ni menos que si hubiera sido de palo. Él se asustó, se agachó más y se puso a mirarla; pero ella también fue y agachó más la cabeza. Él se puso entonces completamente en cuclillas en el suelo y la miró desde abajo a la cara: la miró y se quedó tieso de espanto; la viejecilla seguía sentada, y se reía... se retorció en una risa queda, inaudible, esforzándose por todos los medios para que no se le oyera. De pronto, parecióle a él que la puerta de la alcoba se entreabría suavemente y que también allí dentro sonaban sus risas y murmullos. La rabia se apoderó de él: con todas sus fuerzas, puso a golpear a la vieja en la cabeza; pero a cada hachazo, sonaban más y más fuertes las risas y los cuchicheos en la alcoba, y la viejecilla seguía retorciéndose toda de

corazón débil] (1847), y posteriormente tuvo un desarrollo muy profundo en toda la obra temprana de Dostoievski, como en *Sueños petersburgueses en verso y prosa*.

risa. Echó a correr; sin embargo, todo el recibimiento estaba ya lleno de gente; la puerta del piso, abierta de par en par, y en el rellano, en la escalera y allá abajo, todo lleno de gente, cabeza con cabeza; mirando todos, pero todos escondidos y aguardando en silencio... El corazón se le encogió, los pies se le paralizaron, echaron raíces en el suelo... Quiso lanzar un grito y... despertóse (t. II, p. 211).

Aquí nos interesan los siguientes momentos.

(1) El primero, ya lo conocemos: se trata de la lógica fantástica del sueño que utiliza Dostoievski.

Recordemos sus palabras: "todo se cumplía como en un sueño, cuando uno pasa por encima del tiempo y del espacio y de las leyes de la existencia y la razón y tan sólo se detiene en los puntos que el corazón había soñado" (*Sueño de hombre ridículo*). La lógica del sueño permitió la creación de la *imagen de la vieja asesinada que ríe, la combinación de la risa con la muerte y el asesinato*. Pero a la vez eso le permite la lógica ambivalente del carnaval. Es una combinación típicamente carnavalesca.

La imagen de la vieja que ríe en Dostoievski corresponde a la anciana de Pushkin que hace guiños en el féretro, así como la reina de espadas, que hace lo mismo desde el naípe en que está dibujada (a propósito, la reina de espadas representa un *doble carnavalesco* de la vieja condesa). No se trata de una similitud superficial, sino de una profunda correspondencia entre las dos imágenes, puesto que en su trasfondo se halla la consonancia general entre ambas obras (*La reina de espadas* y *Crimen y castigo*), tanto en toda la atmósfera en que aparecen las imágenes como en el contenido ideológico: *el napoleonismo que surge sobre el suelo específico del naciente capitalismo ruso*. En ambas obras este fenómeno histórico concreto adquiere otro plano, que se extiende hacia un sentido infinito del *carnaval*. Es también similar a la motivación de las dos

imágenes fantásticas afines (ancianas muertas que ríen): en Pushkin se trata de la locura, en Dostoievski, de un sueño delirante.

(2) En el sueño de Raskólnikov no sólo ríe la anciana asesinada (por cierto, en el sueño resulta imposible matarla), sino que se ríe la gente que está en el dormitorio, cada vez más claramente. Luego aparece la multitud, mucha gente tanto en la *escalera* como *abajo*, y con respecto al gentío que se le acerca desde *abajo* Raskólnikov se halla en la *cima de la escalera*. Es la imagen del destronamiento y de la universal ridiculización del rey usurpador del carnaval en la plaza. La plaza es el símbolo del universalismo popular, y al final de la novela Raskólnikov, antes de rendir su confesión en el departamento de policía, llega a la plaza y hace una profunda reverencia simbólica al pueblo. Este destronamiento universal con que sueña el corazón de Raskólnikov en su pesadilla no tiene correspondencia *plena* en *La reina de espadas*, aunque sí existe entre los dos episodios una relación lejana: el desmayo de Hermann en presencia de la multitud frente al féretro de la condesa. Pero hay una correspondencia más completa al sueño de Raskólnikov en otra obra de Pushkin: Boris Godunov. Es el episodio del triple *sueño* profético del Usurpador (escena en la celda del convento de Chúdovo):

Soné que una *escalera alta*
me conducía a una torre; *desde arriba*
vi el hormiguero de Moscú;
abajo en la plaza la multitud bullía
y, riéndose, me señalaba a mí;
y tuve mucho miedo y *vergüenza*
y, al caer abajo, me despertaba...

Aquí presenciemos la misma lógica carnavalesca de un encumbramiento usurpador, de un destronamiento universal en la plaza y su caída.

(3) En el mencionado sueño de Raskólnikov el espacio

adquiere un sentido complementario de acuerdo con la simbología carnavalesca. Lo alto, lo bajo, la escalera, el umbral, el vestíbulo, la entrada, indican el punto donde tiene lugar la crisis, el cambio radical, una inesperada ruptura del destino, donde se toman decisiones, donde se traspasan las fronteras prohibidas, donde se renuevan o se perece.

La acción en las obras de Dostoievski se lleva a cabo principalmente en estos "puntos". Mientras tanto, el espacio interior de la casa, las habitaciones, que se están alejando de sus fronteras, esto es, del umbral, casi nunca es utilizado por Dostoievski, si es que no tomamos en cuenta, desde luego, las escenas de escándalos y destronamientos en las cuales el espacio interior (de una sala o salón) se convierte en un sustituto de la plaza. Dostoievski deja de lado el espacio interior habitable construido y sólido de las casas, los apartamentos y las habitaciones alejadas del umbral. Lo hace porque la vida que él representa no transcurre en este espacio. Dostoievski está muy lejos de ser un escritor de interiores, de familias, de haciendas, etc. En un espacio interior habitado, alejado del umbral, la gente vive una vida biográfica que transcurre dentro de un tiempo biográfico: nacen, pasan la infancia y la juventud, se casan, tienen hijos, envejecen, mueren. Este tiempo biográfico también se deja de lado. En el umbral o en la plaza sólo es posible un tiempo de crisis, en el que un instante equivale a años, decenios e incluso a "billones de años" (como en el *Sueño de un hombre ridículo*).

Ahora, del *sueño* de Raskólnikov pasaremos a los acontecimientos reales de la novela para convencernos de que el umbral o sus sustitutos son sus "puntos" principales de acción.

Ante todo, Raskólnikov vive de hecho en el *umbral*: su estrecha habitación, el "ataúd" (aquí, como símbolo carnavalesco), da directamente a la *escalera*, y su puer-

ta jamás se cierra, ni aun cuando se va (es decir, se trata de un espacio interior abierto). En este "ataúd" no se puede vivir una vida biográfica, sino tan sólo pasar por una crisis, tomar decisiones finales, morir o regenerarse (como en los ataúdes del *Bobock* o en el ataúd del "hombre ridículo"). La familia de Marmeládov asimismo vive en un umbral, en una habitación intermedia que da directamente a la escalera (Raskólnikov conoce a esta familia en esta misma habitación, en el umbral, al haber traído a su casa al ebrio Marmeládov). También en el umbral de la casa de la anciana usurera por él asesinada vive Raskólnikov aquellos horribles minutos cuando tras la puerta, en la escalera, están los visitantes de la vieja tocando el timbre. Él regresa a aquel lugar y toca el timbre para volver a vivir los mismos instantes. Igualmente, en el umbral, que es un corredor, tiene lugar la semiconfesión que hace Raskólnikov a Razumijin, sin palabras, con miradas. En un umbral, frente a la puerta que conduce a otro apartamento, se llevan a cabo las pláticas con Sonia (mientras que Svidrigáilov escucha detrás de la puerta). Por supuesto, no hay necesidad alguna de enumerar en esta novela todas las "acciones" que se realizan en el umbral, cerca de él o en sus inmediaciones.

Umbral, vestíbulo, corredor, descanso de escalera, escalera, escalones, puertas abiertas a la escalera, portones y, fuera de todo esto, la ciudad: plazas, calles, fachadas, cantinas, antros, puentes, canales. Éste es el espacio de la novela. En realidad, están ausentes los interiores de salones, comedores, salas, gabinetes, dormitorios, espacios que olvidan la existencia del umbral y en los que transcurren la vida biográfica y los sucesos de las novelas de Turguenev, Tolstoi, Goncharov, etc. Desde luego, encontramos esta misma organización del espacio en otras novelas de Dostoievski.

Un matiz diferente de la carnavalización existe en la novela *El jugador*.

En primer lugar, en ella se recrea la vida de los "ru-
sos extranjeros", o sea, de una categoría de gente que
atraía la atención de Dostoiévski. Se trata de las perso-
nas separadas de su patria y de su pueblo, y cuya vida
deja de ser regulada por las normas de personas que
viven en su propio país; su conducta ya no corresponde
a la posición que ellos ocupan en su país, pues no están
sujetos a su medio social. El general, el profesor de sus
hijos (protagonistas de la novela), el canalla de Des
Griex, Paulina, la cortesana Blanche, el inglés Astley
y otros que se encuentran en la pequeña ciudad alema-
na de Ruletenburg vienen a ser una especie de colecti-
vidad carnavalesca, fuera de las normas y el orden
habitual de la vida. Sus relaciones y su conducta se
vuelven extravagantes, excéntricas y escandalosas (vi-
ven en una atmósfera permanente de escándalo).

En segundo lugar, al centro de la existencia repre-
sentado en la novela está el juego de ruleta. Este se-
gundo momento llega a ser el principal y determina el
peculiar matiz carnavalesco de esta obra.

→ La naturaleza de los juegos de azar (dados, cartas,
ruleta, etc.) es carnavalesca. Hubo una conciencia clara
de ello en la Antigüedad clásica, durante el Medievo y
el Renacimiento. El simbolismo del juego siempre ha
formado parte de la imaginaria carnavalesca.

Las personas de una posición social variada (jerár-
quicamente) que se unen en torno a la mesa de la rule-
ta se vuelven iguales tanto por las condiciones del jue-
go como por su situación frente a la fortuna, la suerte.
Su compartimento frente a la ruleta está fuera del
papel que desempeñan en la vida normal. La atmósfe-
ra del juego es de cambios bruscos y rápidos, de subidas
y bajadas instantáneas, esto es, de entronizaciones
y destronamientos. La apuesta se asemeja a una crisis:
el hombre se siente como si estuviera en el umbral.

→ También el tiempo del juego es específico: un minuto
puede equivaler a años.

La ruleta extiende su influencia carnavalizadora a

todo lo que toca, casi a la ciudad entera, por algo Dos-
toievski le pone por nombre Ruletenburg.

En la densa atmósfera carnavalizada se presentan
también los caracteres de los protagonistas de la nove-
la: Alexei Ivánovich y Paulina, caracteres ambivalentes
en estado de crisis, inconclusos, egocéntricos, llenos de
las posibilidades más inesperadas. En una de sus car-
tas de 1863 Dostoiévski describe la idea del carácter de
Alexei Ivánovich de la siguiente manera (en su variante
final de 1866, esta imagen cambió considerablemente):

Presenta un carácter espontáneo y, sin embargo, se tra-
ta de un hombre muy desarrollado intelectualmente,
aunque *inconcluso en todo, falto de fe*, pero que *no se
atreve a no creer*; que se levanta en contra del *autorita-
rismo* y al mismo tiempo le teme... y lo principal consis-
te en que todos sus juegos vitales, su fuerza, su rebeldía
y su valentía se encauzan hacia la ruleta. Él es un juga-
dor, pero no un simple jugador; así como el caballero
avaro de Pushkin no es simplemente un avaro [...].

Como ya lo hemos dicho, la estampa definitiva de
Alexei Ivánovich se distingue de un modo bastante
drástico de este plan, pero la ambivalencia marcada en
el último no sólo permanece, sino que se refuerza consi-
derablemente y lo inconcluso se torna consecuen-
te en inconclusividad; además, el carácter del hé-
roe se manifiesta no sólo en el juego o en los escándalos
y excentricidades de tipo carnavalesco, sino también en
la pasión profundamente ambivalente y de crisis que
experimenta por Paulina.

La mención que hace Dostoiévski del *Caballero ava-
ro* de Pushkin no es, por supuesto, una confrontación
fortuita. El *Caballero avaro* influyó profundamente
toda la obra posterior de Dostoiévski, sobre todo *El
adolescente* y *Los hermanos Karamázov* (el tema del
parricidio desarrollado universalmente y al máximo).

He aquí otro fragmento de la misma carta de Dos-
toievski:

Si *La casa de los muertos* atrajo la atención del público como una representación de los presidiarios a los que nadie había representado *directamente* antes de *La casa de los muertos*, esta novela sin falta atraerá la atención del público como *representación directa* y detallada del *juego de ruleta* [...] (Pues sí que resultó interesante la casa de los muertos. Y ésta es una descripción de una especie de infierno, algo así como el "baño del presidio").²⁸

La comparación del juego de ruleta con el presidio y de *El jugador* con *La casa de los muertos* puede parecer extraña y forzada para una mirada superficial. Pero en realidad tal comparación es muy importante. Tanto la vida de los presidiarios como la de los jugadores, con toda su diferencia de contenido, es igualmente una "vida extraída de la vida" (es decir, del curso normal de la vida). En este sentido, la de los presidiarios y la de los jugadores son colectividades carnalescas.²⁹ El tiempo del presidio y el del juego son, con toda su profunda diferencia, un mismo tipo de tiempo, semejante al tiempo de "los últimos instantes de la conciencia" antes de la muerte en el patíbulo o antes del suicidio, análogo en general al tiempo de crisis. Se trata de un tiempo en el umbral y no de un tiempo biográfico transcurrido en los espacios vitales alejados del umbral. Lo extraordinario consiste en que Dostoievski equipará el juego de ruleta y el presidio con un infierno, diríamos, con el infierno carnavalizado de la "sátira menipea" (lo cual está simbolizado en la imagen del "baño del presidio"). Las comparaciones mencionadas son sumamente características para Dostoievski y al mismo tiempo parecen una especie de "mésalliance" típicamente carnalesca.

²⁸ F. M. Dostoievski, *Cartas* (en ruso), ed. cit., t. 1, pp. 333-334.

²⁹ También en los trabajos forzados, en las condiciones de contacto familiar se ven las personas de diversas posiciones sociales que en la vida normal jamás podrían encontrarse a un mismo nivel y con derechos iguales.

En la novela *El idiota* la carnavalización se manifiesta simultáneamente y con mucha ostentación, y también con una gran profundidad en cuanto a la percepción carnalesca del mundo (en parte, gracias a la influencia directa del *Don Quijote* de Cervantes).

En el centro de la novela se encuentra la imagen del "idiota", el príncipe Myshkin, llena de ambivalencia carnalesca. Es un hombre que en un sentido especial y superior no ocupa ninguna posición en la vida que pudiera determinar su conducta y limitar su humanidad pura. Desde el punto de vista de la lógica cotidiana todo el comportamiento y todas las vivencias del príncipe Myshkin están fuera de lugar y son sumamente excéntricas. Así es, por ejemplo, el amor fraternal que siente hacia su rival, quien atenta contra su vida y asesina a su amada.

Este amor fraternal hacia Rogozhin alcanza su apogeo precisamente después del asesinato de Nastasia Filípovna, llenando los "últimos instantes de la conciencia" de Myshkin (antes de que cayese en un idiotismo total). La escena final de *El idiota* — el último encuentro de Myshkin y Rogozhin ante el cadáver de Nastasia Filípovna — es una de las más extraordinarias en toda la obra de Dostoievski.

Desde el punto de vista de la vida normal es igualmente paradójico el intento de Myshkin de combinar simultáneamente su amor por Nastasia Filípovna y por Aglaya. Otras relaciones de Myshkin con diferentes personajes se encuentran asimismo fuera de la lógica cotidiana: con Gania Ivolguin, Ippolit, Burdovski, Lébedev y otros. Se puede decir que Myshkin no consigue en la vida, le falta la corporeidad vital que le permitiría ocupar la terminación cotidiana que limita al hombre. Parece permanecer sobre la tangente con respecto al círculo de la vida, le falta la corporeidad vital que le permitiría ocupar un lugar determinado en ella (desplazando con lo mismo a otros de dicho lugar), y es por eso que se queda en la tangente respecto a la vida. Pero

precisamente por eso él puede "penetrar" a través de la "corporeidad vital" de las otras personas para llegar a su "yo" profundo.

Esta cualidad de Myshkin de ubicarse fuera de las relaciones habituales de la vida, el permanente carácter excéntrico de su personalidad y conducta están teñidos de una ingenuidad total: él es precisamente un "idiota".

La protagonista de la novela, Nastasia Filípovna, también está fuera de la lógica normal de la vida y de las relaciones cotidianas. Ella también actúa siempre a pesar de su posición en la vida, pero se caracteriza por la "crisis" y carece de una ingenuidad íntegra. Ella es una "loca".

En torno a estas dos figuras centrales de la novela, la del "idiota" y la de la "loca", se carnavalesca toda la existencia convirtiéndose en un "mundo al revés": los argumentos tradicionales cambian radicalmente de sentido, se desarrolla un dinámico juego carnalesco entre los bruscos contrastes, cambios y permutaciones. Los personajes secundarios adquieren matices carnalescos, se forman los pares carnalescos.

Una atmósfera carnalesca y fantástica impregna toda la novela. Pero en torno a Myshkin esta atmósfera es luminosa y casi alegre. En cambio, en torno a Nastasia Filípovna se vuelve tenebrosa e infernal. Myshkin se encuentra en el paraíso carnalesco, y Nastasia Filípovna en un infierno, pero el paraíso y el infierno se entrecruzan y entretejen en la novela de mil maneras, se reflejan mutuamente de acuerdo con las leyes de la profunda ambivalencia del carnaval. Todo esto le permite a Dostoiévski descubrir una faceta distinta de la vida, con nuevas profundidades y posibilidades desconocidas.

Pero en este momento no nos interesa cómo son estas profundidades que halló Dostoiévski, sino la forma de su visión y el papel de los elementos de la carnalización dentro de esta forma.

Detengámonos un poco más en la función carnalizadora de la imagen del príncipe Myshkin.

En dondequiera que aparezca el príncipe Myshkin, las barreras jerárquicas entre la gente se hacen permeables de repente y entre las personas se establece un contacto interno, nace la sinceridad carnalesca. Su personalidad, sin duda alguna, posee la capacidad de relativizar todo aquello que separa a la gente y atribuye una falsa seriedad a la vida.

La acción de la novela se inicia en un vagón de tercera clase de ferrocarril, en el que "quedaron uno frente a otro, junto a la misma ventanilla, dos viajeros": Myshkin y Rogozhin. Ya hemos tenido la oportunidad de señalar que un vagón de tercera, igual que la cubierta del barco en la menipea clásica, viene a ser el sustituto de la plaza, donde las personas de diversa posición social traban entre sí un contacto familiar. Así, en este vagón se encontraron un príncipe paupérrimo y un comerciante millonario. El contraste carnalesco está subrayado también en su indumentaria: Myshkin lleva una capa extranjera sin mangas y Rogozhin una pelli-za y botas.

Se había entablado el diálogo. La prontitud con que el joven rubio de la caja respondía a todas las preguntas de su pelinegro vecino resultaba asombrosa y sin la menor sospecha de lo que algunas de ellas tenían de absolutamente desenfadadas, necias e impertinentes (t. II, p. 508).

Esta extraordinaria solicitud de Myshkin para descubrirse a sí mismo provoca una confesión por parte del suspicaz y ensimismado Rogozhin y lo motiva a contar la historia de su pasión por Nastasia Filípovna con una absoluta franqueza carnalesca.

Este es el primer episodio carnalizado de la novela.

En el segundo episodio, ya en la casa de los Iepan-

chín, Myshkin, esperando a que lo reciban, platica en el *vestíbulo* con el *valet* sobre un tema que allí está fuera de lugar: la pena de muerte y los últimos sufrimientos morales del condenado. Y consigue así establecer contacto interno con el lacayo limitado y altanero.

De un modo semejante salva las barreras de las situaciones cotidianas durante la primera entrevista con el general Iepanchín.

Es interesante la carnavalización que aparece en el episodio siguiente: en el salón de la esposa del general Iepanchín cuenta Myshkin los "últimos instantes de la conciencia" de un condenado a la pena de muerte (narración autobiográfica de lo vivido por el mismo Dostoievski). El tema del *umbral* irrumpe en el espacio interior del salón tan alejado de los umbrales. Está igualmente fuera de lugar lo que relata tan extraordinariamente Myshkin acerca de Marie. Todo el episodio está lleno de franquezas carnalescas; un *desconocido* extraño y en realidad sospechoso —el príncipe— inesperada y rápidamente se transforma en una persona cercana y amiga de la casa. La casa de los Iepanchín se integra a la atmósfera carnalesca que rodea a Myshkin. Por supuesto, a ello contribuye el carácter infantil y excéntrico de la misma "general" Iepanchín.

El episodio siguiente, que tiene lugar ya en el apartamiento de los Ivolguin, se destaca por un grado aún mayor de la carnavalización externa e interna. Desde un principio se desarrolla en la atmósfera de escándalo que desnuda las almas de casi todos los participantes. Aparecen las figuras externamente carnalescas de Ferdyschenko y del general Ivolguin, y tienen lugar las típicas mixtificaciones y las uniones desiguales de carnaval. Es característica la breve y típica escena carnalesca que se desarrolla en el vestíbulo, en el *umbral*, cuando Nastasia Filípovna, que aparece inesperadamente, toma al príncipe por lacayo y lo regaña groseramente ("estúpido", "hay que despedirte", "¿qué clase de idiota es éste?"). Esta grosería, que contribuye a que

la atmósfera carnalesca se vuelva aún más densa, no corresponde en absoluto al trato real que Nastasia Filípovna da a los criados. La escena en el vestíbulo prepara la siguiente de la mixtificación en el salón, donde Nastasia Filípovna representa el papel de una cortesana desalmada y cínica. Después sigue la extrema de escándalo carnalesco: la aparición del general ebrio con su narración carnalesca, su desenmascaramiento, la llegada del séquito de Rogozhin, con personajes más variados y borrachos, el enfrentamiento de Gania con su hermana, la bofetada dada al príncipe, el comportamiento provocativo del *menudo* diablillo carnalesco que es Ferdyschenko, etc. El salón de los Ivolguin se transforma en una plaza de carnaval en la que por primera vez se cruzan y entretienen el paraíso carnalesco de Myshkin y el infierno carnalesco de Nastasia Filípovna.

Después del escándalo tiene lugar la profunda conversación entre el príncipe y Gania y la sincera confesión de este último; sigue el viaje carnalesco por Petersburgo en compañía del general borracho y, finalmente, la velada en la casa de Nastasia Filípovna con el subsiguiente escándalo catastrófico que ya hemos analizado antes. Así concluye la primera parte y al mismo tiempo el primer día de la acción en la novela.

La acción de la primera parte se inicia en la madrugada y concluye muy avanzada la noche. Pero de ninguna manera se trata del día de la tragedia ("de la salida a la puesta del sol"). El tiempo de la novela no es tiempo trágico (aunque se acerque por su tipo a este último), ni tampoco tiempo épico o biográfico. Es un día del tiempo del carnaval, excluido del tiempo histórico. Transcurre según sus propias leyes carnalescas y absorbe un número ilimitado de cambios y metamorfosis radicales.³⁰ Dostoievski necesitaba una temporalidad

³⁰ Por ejemplo, un príncipe indigente que en la mañana no tenía donde dormir, al final del día se vuelve millonario.

dad así —no se trata del tiempo del carnaval estrictamente, sino de un tiempo carnavalizado— para solucionar sus propósitos artísticos especiales. Los acontecimientos desarrollados en el *umbral* o en la plaza representados por Dostoievski con su sentido profundo, los personajes como Raskólnikov, Myshkin, Stavroguin e Iván Karamázov no podían mostrarse en un tiempo biográfico o histórico normal. La misma polifonía, en tanto que es el acontecimiento de interacción entre las conciencias de derechos iguales y sin conclusión interna, exige una concepción distinta del tiempo y del espacio, una concepción “no-euclidiana”, según la expresión del mismo Dostoievski.

Con esto podemos concluir nuestro análisis de la carnavalización en las obras de Dostoievski.

En las tres novelas posteriores encontramos los mismos rasgos de carnavalización,³¹ aunque en una forma más compleja y profunda (sobre todo en *Los hermanos Karamázov*). Para concluir el presente capítulo, señalaremos tan sólo un último aspecto que aparece más claramente expresado en las últimas novelas.

Ya hemos hablado acerca de la estructura específica de la imagen carnalesca; esta imagen tiende a abarcar y unir ambos polos de la generación o los dos miembros de la antítesis: nacimiento-muerte, juventud-vejez, alto-bajo, cara-cruz, alabanza-injurias, afirmación-negación, trágico-cómico, etc., y el polo de arriba de la imagen doble se refleja en el polo de abajo según el principio en que aparecen las figuras sobre los naipes. Lo cual

³¹ En la novela *Demonios*, por ejemplo, toda la existencia en que penetraron los demonios se representa como un infierno carnalesco. El tema de entronización-destronamiento y de usurpación impregna profundamente toda la novela (por ejemplo, el destronamiento de Stavroguin por la Coja y la idea de Piotr Verjovenski de declararlo como príncipe heredero. *Ivántsare eich*). *Demonios* es un material muy rico para el análisis de la carnavalización externa. También *Los hermanos Karamázov* posee muchos accesorios externos del carnaval.

podría expresarse de la siguiente manera: los contrarios se unen, se miran recíprocamente, se reflejan, se conocen y se entienden unos a otros.

Pero de esta manera podría definirse el principio mismo de la obra de Dostoievski. [Todo en su mundo vive en la frontera misma con su contrario. El amor vive en el límite del odio, lo conoce y lo entiende, y el odio también con el amor e igualmente lo entiende (amor-odio de Versílov, amor de Katerina Ivánovna por Dmitri Karamázov; en cierta medida así es el amor que experimenta Iván por Katerina Ivánovna y el de Dmitri por Grúshenka). La fe vive en la frontera con el ateísmo, el ateísmo limita con la fe y la comprende.³² Lo excelso y lo noble viven en la frontera con la caída y la felonía (Dmitri Karamázov). El amor por la vida se avecina con el deseo de autodestrucción. La pureza y la castidad comprenden el vicio y la lubricidad (Alfioscha Karamázov).]

Por supuesto, hemos simplificado algo en la ambivalencia muy compleja y fina de las últimas novelas de

³² En su plática con el diablo, Iván Karamázov le pregunta:

“—¡Payaso! ¿Es que tentaste alguna vez a esos anacoretas que se sustentan de langostas y que se están diecisiete años rezando en el yelmo, hasta que la hierba los cubre?”

“—¡Palomito mío, no he hecho otra cosa! Todo el mundo y todos los mundos olvidas, y a eso sólo te apegas, porque ese brillante es sumamente preciado; un alma así vale a veces por toda la constelación..., porque nosotros tenemos nuestra aritmética. ¡Preciada victoria! Porque algunos de ellos no te van, por Dios, a la zaga a ti en punto a cultura, por más que no lo creas; tales abismos de fe y de incredulidad he podido observar a un mismo tiempo, que, verdaderamente a veces parece que sólo falta un pelo para que se despiquen de lo alto a lo profundo, como dice el actor Gorbúnov” (t. III, p. 500).

La conversación de Iván con el diablo está llena de imágenes del espacio cósmico y del tiempo: “cuadrillones de kilómetros” y “billones de años”, “constelaciones enteras”, etc. Todas estas magnitudes espaciales se mezclan aquí con los elementos de la actualidad más próxima (“el actor Gorbúnov”) y con los detalles de la vida cotidiana, y todo ello se combina orgánicamente dentro de las condiciones del tiempo carnalesco.

Dostoievski. En el mundo de este escritor todo y todos deben conocerse mutuamente, encontrarse y empezar a *hablar*. Por eso todo lo desunido y lejano debe reducirse en un "punto" espacio-temporal. Por eso hace falta la carnavalización, con su *libertad* y con su concepción artística del tiempo y del espacio.

La carnavalización hizo posible que se creara la estructura abierta del gran diálogo, permitió trasponer la interacción social de los hombres a la esfera superior del espíritu y el intelecto, la que siempre fue por excelencia la esfera única y unitaria de la conciencia, del espíritu único e indivisible que se desarrolla en sí mismo (por ejemplo, en el romanticismo). La percepción carnavalesca del mundo le ayuda a Dostoievski a superar el solipsismo ético y gnoseológico. Un hombre que permanezca a solas con su persona no es capaz de atar los cabos incluso en los estratos más profundos e íntimos de su vida espiritual, no puede existir sin *otra* conciencia. El hombre jamás encontrará la plenitud únicamente en sí mismo.

La carnavalización, además, permite ampliar el escenario de la vida particular en una época determinada y delimitada hasta el *escenario* absolutamente universal del *misterio*. Es lo que estaba buscando Dostoievski en sus últimas novelas, sobre todo en *Los hermanos Karamázov*.

En *Demonios*, Shátov le dice a Stavroguin antes de que empiece su memorable conversación: "[...] Nosotros somos dos seres, y nos hemos encontrado en el infinito... Por última vez en el mundo. Deje ese tono y adopte un tono humano (t. II, p. 1233)".

→ Todos los encuentros *decisivos* de un hombre con otro, de una conciencia con otra siempre se cumplen en las novelas de Dostoievski "en el infinito" y "por última vez" (en los últimos minutos de una crisis), esto es, se llevan a cabo en un tiempo-espacio del *misterio carnavalesco*. El propósito de nuestro trabajo en su totalidad es el de descubrir la irreplicable peculiaridad de la poética de

Dostoievski, "mostrar a Dostoievski dentro de Dostoievski". Pero si tal tarea sincrónica está solucionada correctamente, esto mismo nos ha de ayudar a encontrar y seguir la pista de la tradición genérica de Dostoievski hasta sus orígenes en la Antigüedad clásica. Hemos intentado hacerlo en el presente capítulo, si bien en una forma un poco general y casi esquemática. Nos parece que nuestro análisis diacrónico confirma los resultados del sincrónico. O más exactamente: los resultados de ambos análisis se verifican recíprocamente y se confirman.

Al relacionar a Dostoievski con una determinada tradición no hemos limitado, por supuesto, ni el más mínimo grado la originalidad más profunda y la individualidad irreplicable de su obra. Dostoievski es el creador de una *auténtica polifonía* que no existió, desde luego, ni en el "diálogo socrático" ni en la "sátira menipea clásica", ni en el misterio medieval, ni en Shakespeare o Cervantes, ni en Voltaire o Diderot, ni en Balzac o Hugo. Pero la polifonía fue substancialmente preparada dentro de esta línea de desarrollo de la literatura europea. Toda esta tradición, empezando desde el "diálogo socrático" y la menipea, se regeneró y se renovó en Dostoievski en la forma irreplicablemente original e innovadora de la novela polifónica.]