

EN TORNO A LA FUNCIÓN DEL PERSONAJE EN LA FICCIÓN LITERARIA¹

Benamí Barros García

Universidad de Granada / Universidad de Oxford



Resumen || El principal objetivo del presente artículo es analizar la función del personaje en la ficción literaria desde una perspectiva basada en la mente del lector. En particular, nos centraremos en la revisión de diferentes modelos y propuestas para el estudio de las relaciones entre el autor, el texto y el lector, prestando especial atención a los textos literarios de Dostoievski. Se pretende no solo profundizar en el estudio de la poética y personajes de este autor, sino también en la conceptualización del personaje como conjunto de discursos superpuestos, lo que contribuiría a avanzar en ciertas cuestiones narratológicas.

Palabras clave || Personaje | Ficción | Dostoievski | Discurso | Psicología de la ficción

Abstract || The main goal of this article is to analyze the character's role in literary fiction from a perspective focused on the reader's mind. In particular, the article reviews some different perspectives and approaches to the study of the relationships between author, text and reader, especially in Dostoevski's literary works. The analysis aims to contribute to the study not only of Dostoevsky's poetics and characters, but also of the conceptualization of the character as a set of overlapping discourses, which would help us to deal with some narratology issues.

Keywords || Character | Fiction | Dostoevski | Discourse | Psychology of Fiction

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

Que la esencia de la novela es el personaje, como defendía Ortega (1925), no debe confundirse con la inadecuada definición de personaje como representante u oponente de la voz del autor. De ahí la necesidad de conceptualizar el personaje como conector pragmático y discursivo, como probabilidad de cierta conducta y significado. Más que representar un sentido u otro de la intención del autor, el personaje es proyección del lenguaje, un hecho social que expresa una determinada ideología o, según Lewis (1979), una unidad cultural (*cultural unit*). El personaje es una función dinámica, según una idea cercana a las de Tinianov, que está definida y, a la vez, participa en el dinamismo de la obra. Debe, siguiendo la clásica fórmula de Schiller, colocarse frente a un universo, porque es persona, y debe ser persona, porque ante él hay un universo; debe sentir, porque es consciente de sí, y debe ser consciente de sí, porque siente. Y uno de los mayores logros de la ficción será que el lector pueda asomarse a ese universo, compuesto de varios mundos interconectados, ver lo que ve el personaje y sentir con él: simular, al fin y al cabo.

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

De entre los personajes que conforman el elenco de actores de una obra destaca el protagonista, el héroe, es decir, el personaje sin el que la estructura de la acción dejaría de funcionar, sobre el que recaen los motivos de la acción y de quien provienen las consecuencias

NOTAS

1 | Esta investigación se ha llevado dentro del proyecto de investigación «The way the world is perceived, conceptualized and expressed in Russian», financiado por la Universidad de Granada y llevado a cabo en el European Humanities Research Centre de la Universidad de Oxford. El autor aprovecha para expresar su agradecimiento a Emilia Skuratovich Arias por la ayuda con la traducción de los ejemplos y a los revisores anónimos por sus sugerencias.

de ella (Friedman, 1955). Pero en cuanto personaje, su conducta y sentido se definirán, igualmente, mediante las relaciones discursivas entre los diferentes personajes, en su intervención con, contra, gracias, mediante, a pesar de y debido al transcurrir retórico del texto. Podrá no hablarse nunca explícitamente de su carácter, de su ética e intencionalidad, pero al lector le queda un cierto regusto de ellos, una representación mental de lo que es una vez integrado como parte del texto que se lee. Desde su nombre, ese *imperativo categórico del personaje* que diría Spitzer², hasta su fisonomía, todo en la obra son *indicios*, en el sentido en que Barthes hablaba de ellos, que lo van marcando en la mente del lector.

Como si se tratara de un *Atlas* que, en este nuevo avatar, tuviera que acercar el universo ficcional con sus poderosos brazos hacia el universo modelo, el personaje será campo de batalla para el autor, que luchará consigo mismo para lograr una imagen definida y estable de su idea en y a través del personaje. Su conciencia, modo de pensar e interpretar el mundo quedarán encerrados dentro de la conciencia abarcadora que posee el autor con respecto a su criatura, pero en algún momento podrá escapar de ese dominio, obligando a que el autor deba replantear su obra, haciéndose escurridizo el pronombre posesivo. No son pocos los casos en que un autor ha mostrado su preocupación por no sentirse capaz de refutar el potente discurso de uno de sus personajes.

Para Bajtin el héroe y el argumento están hechos de una misma pieza, a lo que se podría añadir que el material del que están hechos, al menos en una gran cantidad de casos, es la idea. El personaje no deja de hacer cosas, bien porque hablando se hace, bien porque su silencio puede ser, en gran medida, mucho más elocuente³. Un silencio que tiene también que ser contado: he aquí la falacia ficcional de lo no hecho. Un personaje siempre será definido por acumulación de acciones, nunca por ausencia de ellas, ya que la propia carencia debe ser narrada mediante otra acción. Digamos que lo no dicho no es la ausencia de discurso, sino el discurso sobre la ausencia. Y en esto la narración tiene la mayor responsabilidad. Uno de los casos más evolucionados de las formas de decir lo no dicho, lo no hecho, son las palabras y acciones en el umbral y las falsas promesas del texto de los que queda suspendida la mente del lector en espera de completitud y sentido (Barros García, 2014a).

El autor, en su creación, va administrando la información que de él depende a los diferentes personajes, tratando de producir actos de habla imitativos, como si estuvieran siendo realizados por alguien (Ohmann, 1972). El lector, de hecho, no suele caer en la cuenta de que, por ejemplo, el personaje olvida si y solo si alguien nos dice o nos muestra ese olvido⁴, y que, en realidad, olvida porque se acuerda o le recuerdan que debe olvidar. Todo sentimiento, percepción o juicio

NOTAS

2 | Los referentes reales, sobre todo los históricos y míticos, argumentará Hamon (1977), presentan una libertad de acción considerablemente condicionada desde el momento en que aparecen como tales ante el lector. Pero también será cierto que, por esa misma previsibilidad, podrán gozar de un mayor número de golpes de sorpresa, de rupturas del horizonte discursivo esperado. En este sentido, huelga recordar el extraordinario potencial de los nombres propios en la literatura rusa decimonónica y que han generado un gran problema traductológico al existir disparidad de criterios con respecto a las estrategias (extranjerización, domesticación, etc.) óptimas para conseguir un efecto emocional cercano al del texto origen.

3 | Recuérdense los «personajes-reflectores» de Stanzel (1978), que comunican más en sus silencios.

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

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

Víctima de su discurso, del que no escapará nunca (incluso su muerte se dice), la palabra acerca de sí será la suma de lo que él dice y de lo que *el universo* dice de él. La opinión ajena, en términos bajtinianos, se apodera de su persona. Así conocemos al personaje, a ese ser que habla y se autoconstruye (Greimas, 1976) porque la lengua es suya, y en esa apropiación nos dice de sí (Benveniste, 1970). En palabras de Bloom (2001), estaríamos hablando de un Macbeth creado por el propio Macbeth.

La relación del personaje con el discurso es un elemento fundamental a analizar, no solo porque pueda refractar o reflejar la idea del autor, sino porque tiene lugar en todos los niveles de la obra: desde el temático, con la asignación de funciones dentro del caudal de texto, hasta el estilístico, como forma de caracterización del hablante. Cada personaje constituye un sistema de referencia para la observación del universo ficcionalizado y, como tal, la percepción y configuración del tejido espacio-temporal desde su perspectiva sufre variaciones. De ahí la capital importancia del análisis del discurso en los estudios sobre el personaje literario y de sus especificidades lingüísticas (que son, a su vez, comportamentales): los deícticos, que contextualizan el discurso solo desde el punto de vista del hablante, del personaje que dice, y respecto al momento en que piensa, habla o enuncia (Fillmore 1981: 158), las comillas *ohmannianas* y otras figuras de distancia (Lozano, Peña y Abril, 1997: 159-163), el discurso referido, el destino indirecto (*indirect address* en Tyler 1978: 440-441), etc. Todos, dentro de una semiótica de la acción discursiva (Bühler, 1967) que distingue entre el acto lingüístico y la acción lingüística, remiten a un análisis del discurso del personaje en su relación con las operaciones discursivas y con los estados que estas procuran; esto es, al análisis en su interrelación con el resto de discursos. Poco certeras serán las conclusiones extraídas tras el análisis del discurso aislado de un personaje, puesto que su voz pertenece a un conjunto más amplio y cohesionado, en el que muchos otros elementos forman parte de su decir. El vínculo personaje-discurso es una relación global de la obra con su texto, ambos términos en su más amplio concepto.

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

El personaje como fenómeno semiótico, pues, nace de un espectro de personalidades, de acciones y de discursos posibles, en cuanto conector entre el universo ficcionalizado (el que se escribe) y el ficcional (el que se lee). Carga, por tanto, con un bagaje insoslayable de los arquetipos instaurados en la literatura, a los que ya se les presuponen ciertas cualidades y características, así como de un sentido de influencia que suele apuntar hacia la situación social en que se publica o se quiere publicar la obra. No en vano la obra se escribe para algo, para alguien, que ha de descodificar o, mejor dicho, recodificar el mensaje, según se lleve a cabo la imbricación de la eficiencia de la estrategia sugerida por el texto y el modo de pensamiento del lector.

Al igual que la obra de un autor, el personaje se halla dentro de un posible repertorio, del que nace y, a la vez, da forma. Con sus personajes, Pushkin y Lérmontov capacitan a la literatura rusa para crear un universo irreal tan verosímil que pudiera servir para encapsular en él la sociedad. Así lo entiende Dostoievski, a quien la figura del Aleko de Pushkin causa gran admiración:

En el personaje de Aleko, héroe del poema *Gitanos*, se plasma ya una idea profunda y fuerte, completamente rusa, que más tarde se expresa en su plenitud armónica en *Oneguin*, donde prácticamente el mismo Aleko se nos presenta ya no bajo una luz de fantasía, sino de una forma palpable, real y comprensible. Pushkin ya encontró en Aleko, y magistralmente resaltó, a un ser errante en su tierra natal, al histórico ser errante ruso que ha aparecido de forma oportuna en la historia de nuestra sociedad alejada del pueblo. Evidentemente, no solo en Byron dio con él. El personaje de Aleko es correcto y ha sido captado fielmente, es constante y se ha instalado en nuestra tierra para mucho tiempo. Estos seres errantes rusos siguen sin rumbo hasta hoy en día y parece que no van a desaparecer tan pronto. Ahora estos ya no frecuentan los asentamientos gitanos para buscar sus ideales entre el peculiar y salvaje modo de vida de los gitanos y para buscar en la naturaleza un descanso de la enrevesada y absurda vida de nuestra sociedad intelectual. Pero,

de todas las formas, se sumergen en un socialismo que no existía en los tiempos de Aleko, van con la nueva creencia a otro campo y la trabajan con celo, convencidos, al igual que Aleko, de que en su actitud fantástica alcanzarán sus fines y la felicidad no solo para uno mismo, sino también para el resto del mundo. Porque el vagabundo ruso precisamente necesita esa felicidad universal para conseguir el descanso, no se conformará con menos, pero, por supuesto, de momento todo es teoría. Sigue siendo el mismo ruso, solo que pertenece a diferentes épocas. Repito, esta persona ha sido engendrada justamente en el comienzo del segundo siglo desde la gran reforma de Pedro I, en esta nuestra sociedad intelectual alejada del pueblo, de la fuerza popular, justo al principio del segundo siglo después de la gran reforma de Pedro I. (26; 137-138)⁵

NOTAS

5 | Todas las citas a la obra de Dostoievski se hacen a la edición de sus obras completas en treinta tomos (Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 томах. - Л., 1972-1990). Para ello usamos el criterio consensuado de citación, según el que se indica entre corchetes el volumen y la página de la cita.

6 | O el propio Turguénev, caricaturizado en parte en Karmazinov.

De la cita se deduce la relación que para Dostoievski tenía el personaje con el referente. Perfilado según las distintas tipologías de los seres que viven en la sociedad, el hombre ruso es la realidad, mezcla de pasado, del que es consecuencia y heredero, y de porvenir, del que es constructor y verbo. Así las cosas, defiende Kantor (Кантор, 2010) que el héroe de Dostoievski puede ser visto como consecuencia de la cultura rusa del siglo XIX. Dostoievski ve en el personaje las posibilidades de la idea o, más concretamente, un microcosmos en que podrá engendrarla, desarrollarla y verla triunfar o fallecer, por lo que este tiene una doble proyección: de un lado, hacia el pasado en una reflexión y valoración sobre su propia existencia, es decir, sobre el porqué de la aparición del hombre pequeño, del hombre insignificante o superfluo, del nihilista y demás arquetipos; del otro, hacia lo que se cierne, a través de la función de advertencia que tienen todos los textos de Dostoievski. El mensaje del personaje está lejos de ser individual: es plena «representación de roles sociales» (Duranti, 1997: 329), textualizados en la idea que, por él y en él, se dice.

Si nos detenemos en este punto, es interesante reproducir algunos juicios del propio Dostoievski sobre otros personajes de la literatura rusa, lo que sin duda contribuye a esclarecer ciertas cuestiones que se siguen planteando en la actualidad en torno a qué era el personaje para este gran autor, si era portador de su discurso o estaba ficcionalmente exento de control por parte del autor. Es sabido que Dostoievski solía incluir en sus obras algunas referencias a personajes literarios, en la mayor parte de los casos, con cierto aire burlesco. Basta recordar la dilatada presencia que tiene el Bazarov de Turguénev en *Los demonios*⁶, donde no solo es juzgado por Stepan Trofimovich («...Bazarov es una especie de persona ficticia que no existe en absoluto [...] Este Bazarov es una especie de mezcla incomprensible de Nozdrev con Byron...» [10; 171]), sino que conforma la textualización de una idea en sí misma, supone un discurso, una voz, la de un personaje que, según Dostoievski, nació como ideal, pero no supo reflejar a los verdaderos Bazarov de los años cuarenta:

[...] Se ha atrevido a no reposar con nosotros y a no contentarse con nuestras personalidades importantes y se negó a tomarlas por su ideal, buscó algo mejor que nosotros. Mejor que nosotros. ¡Válgame Dios! ¿Acaso existe algo en el mundo más bonito y más correcto que nosotros? Le han dado lo suyo por Bazarov... [5; 59]

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

[...] el hombre de los años cuarenta no podía crear a Bazarov sin faltar a la verdad.

- ¿En qué se le ha destrozado?
- En el pedestal en que se encuentra. [11; 72]

También despierta enorme interés el análisis que Dostoievski hace del Levin de Tolstói y, en general, de la obra *Anna Karenina* en varios artículos del *Diario de un escritor* de 1877. En su interpretación podemos ver dos ideas esenciales: que el personaje representa siempre una idea o una forma de pensamiento instaurada o potencialmente posible en la sociedad, y que el autor, en su control como ente que rige las normas y manifestaciones discursivas y de acción, no debe mostrarse con claridad en sus personajes:

El autor ha hecho bien en mencionarlo, sin mencionar que lo expresó como un extraordinario artista. Después, vuelve a extenderse la novela y de pronto, para mi asombro, me encuentro en la sexta parte de la novela con una escena que corresponde un verdadero «tema de actualidad» y, lo más importante, la escena aparece sin intención ni falsedad, sino que emerge de la misma esencia artística de la novela. Sin embargo, lo vuelvo a repetir, para mí era algo inesperado y he llegado a sorprenderme: no me esperaba semejante «tema de actualidad». Desconozco la razón, pero no me esperaba que el autor se atreviera a desarrollar a sus personajes hasta convertirlos en semejantes «representantes». Aunque, precisamente en estos representantes, en esta exageración de la conclusión radica todo el sentido de la realidad. Sin ello la novela tendría un aspecto prácticamente indefinido, y no correspondería ni a los intereses rusos actuales ni a los esenciales: se describiría solo una parte de la vida, ignorando intencionadamente lo más importante y lo más preocupante de esta vida. Aunque, parece ser, me estoy sumergiendo en la crítica, y esto no es asunto mío. Tan solo quería destacar esta escena. [25; 53]

Aquí muchos de los intelectuales rusos ahora suelen decir: «¿Qué pueblo? Yo soy el pueblo». En la octava parte de *Anna Karenina*, Levin, el personaje favorito del autor de la novela, dice de sí mismo que «él es el pueblo». En cierta ocasión anterior, hablando sobre *Anna Karenina*, dije que ese Levin era «un corazón puro». Sigo creyendo en la pureza de su corazón, pero no creo que él sea el pueblo; al contrario, ahora me doy cuenta de que él también con cariño tiende a alejarse del pueblo. Me di cuenta de ello cuando acabé de leer la octava parte de *Anna Karenina*, que ya mencioné al principio de este diario de los meses julio-agosto. Levin, como hecho, no es, evidentemente, un ser que existe, sino simplemente un invento del escritor. [25; 193]

Sencillamente él le quita al pueblo lo máspreciado, le quita el principal sentido de su vida. Sin duda, le habría gustado si nuestro pueblo no pusiera por doquier su corazón en favor de los hermanos suyos, mártires de su fe. En este sentido él niega los hechos, a pesar de que sean evidentes. Por supuesto, esta idea está expresada tan solo en los personajes ficticios de la novela, pero, lo vuelvo a repetir, con demasiada evidencia se percibe junto a ellos al mismo autor. Sin embargo, el libro es sincero, el escritor descubre su alma. Incluso las cosas más comprometedoras (y aquí sí que existen), se dejan caer como por casualidad. Por ello, a pesar de su carácter comprometedor, el lector las percibe tan solo como una palabra directa y no ve ni un atisbo de complejidad. Sin embargo, no considero que ese libro sea tan inocente. [25; 202-203]

Es muy triste el hecho de que un escritor de su talla escriba de esa forma. Es triste para el futuro. Aunque mejor, empiezo la cuestión: me gustaría protestar, señalar aquello que me llamó la atención especialmente. Sin embargo, antes empezaré con Levin, que evidentemente, es el personaje protagonista de la novela. En él se ha expresado lo positivo como si fuera la contradicción de aquellas anomalías por las que han muerto o sufrido otros personajes de la novela. Parece ser que para ello ha sido creado por el autor, para expresarlo todo en él. Pero, sin embargo, Levin todavía no es perfecto, todavía le falta algo, y habría que ocuparse de ello, solucionarlo para evitar cualquier duda, cualquier pregunta que pueda encerrar en sí Levin. Más tarde el lector comprenderá por qué le presto atención a este hecho y no paso directamente a la cuestión principal. Levin es feliz, la novela acaba alabándole, pero todavía carece de un mundo interior espiritual. [25; 203]

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

Entonces, cuando se la encontraban en Europa, decían que ella predicaba la nueva situación de la mujer y profetizaba sobre «los derechos de la esposa libre» (según la expresión de Senkovsky); pero no es del todo cierto, ya que ella en ningún caso predicaba sobre una mujer concreta, tampoco se inventó eso de la «esposa libre». George Sand pertenecía a todo el movimiento y no solo a la predicación sobre los derechos femeninos. Es verdad que por ser mujer, ella, evidentemente, prefería destacar a los personajes femeninos más que a los masculinos. También es evidente que todas las mujeres del mundo ahora deben ponerse de luto, ya que ha muerto una de las más brillantes y bellas de sus representantes. Además, fue una mujer prácticamente única por la fuerza de su intelecto y talento: su nombre ya es historia, es un nombre que no está destinado al olvido ni a la desaparición entre los europeos. Por lo que se refiere a sus protagonistas femeninas, vuelvo a repetir, desde que empecé a leerla cuando tenía dieciséis años quedé impresionado por la rara contradicción que suponía lo que hablaban y escribían sobre ella y lo que yo veía con mis propios ojos. En realidad, muchas, algunas por lo menos, de sus protagonistas encerraban una pureza moral tan elevada que uno no podría imaginar sin realizar una gran búsqueda moral en el alma del poeta, sin profesar el deber más completo, sin comprender ni reconocer la belleza más elevada en la misericordia, paciencia y justicia. Aunque es cierto que entre la

misericordia, paciencia y el reconocimiento de las obligaciones del deber se entreveía también un extremo orgullo del llamamiento y la protesta. Pero precisamente este orgullo era preciado, ya que partía de aquella verdad superior sin la que la humanidad jamás podría haber aguantado en la cima de toda su altura moral. [23; 34-35]

Se subrayan, por una parte, la necesidad de una identificación autor-personaje a pesar de que este no sea directamente portador del discurso de aquel; y, por otra, la anteposición del fin último de la obra a la caracterización de los personajes. El autor ruso hará del primero un laberíntico procedimiento de asignación de discursos enfrentados y, del segundo, un auténtico ritual minucioso que lo llevará a la necesidad de tener una representación antropomorfa de cada personaje.

Con el alma humana como objeto de representación creará Dostoievski el realismo en un sentido superior (para una revisión, remitimos a Степанян, 2005). Bien sea este interpretado como una forma de llevar más allá los conceptos típicos de la poética (Фокин, 2010: 152), bien como estrategia para dotar de extrema importancia al dialogismo, lo que parece evidente es que se trata, más bien, de una cosmovisión, de una manera de concebir la realidad en su trasposición hacia el universo ficcional y ficcionalizado de la obra. Desde esta posición, en que la categoría de lo real figura como base del realismo de Dostoievski, demuestra Tatiana Kasatkina (Касаткина, 2004) que la dominante de la obra de Dostoievski es la palabra; algo que no supieron comprender muchos de los contemporáneos del autor y contra los que el autor no tardó en reaccionar:

Me llaman psicólogo; mentira, tan solo soy realista en el sentido superior de la palabra. Es decir, plasmo toda la profundidad del alma humana. [27; 65]

Tengo mi propio punto de vista sobre la realidad (en el arte). Lo que la mayoría considera casi fantástico o poco común, para mí, a veces, es la misma esencia de la realidad. Para mí, la trivialidad de los acontecimientos y una opinión banal no llegan a ser realidad en sí, sino todo lo contrario. [29/1; 19]

Lo que yo entiendo por la realidad y el realismo es totalmente diferente de lo que consideran nuestros realistas y críticos. Mi idealismo es más real que el suyo. ¡Dios! Si llegáramos a exponer con detalle todo lo que nosotros, los rusos, en los últimos diez años hemos experimentado en nuestro desarrollo espiritual... Entonces los realistas gritarían que todo es una fantasía. Esto también es realismo, pero más profundo. ¡El suyo es superficial! [28/2; 392]

En este escenario en que la palabra se convierte en material con que moldear al personaje, en espacio fértil para transmitir un mensaje, cimentará Bajtin, siguiendo a Grossman, la importancia del diálogo en la obra de este escritor, de un diálogo o forma de dialogar completamente nueva en cuanto que el autor se mantiene

suspendido en las palabras, dispuesto a llevar a cabo el *gran diálogo ahora*, en el momento en que acontece la situación comunicativa (Бахтин, 1963: 84-85). Pero el fenómeno del dialogismo implica una relación especial con el texto y, consecuentemente, con el lector. Así surgen los verdaderos problemas de la poética de Dostoievski y, cosa curiosa, nacen justamente como solución: la palabra del autor, entendida como la expresión de su voz en el discurso de los personajes, su posición artística y formal con respecto al discurso del héroe y las estrategias de argumentación, según las que se consigue la polifonía, es decir, *la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles*. Se podría afirmar que los verdaderos problemas de la poética del autor surgieron gracias a que Bajtin, sin resolverlos definitivamente, supo situarlos en un primer plano ante una crítica que aún estaba, en su gran mayoría, estancada en un enfoque frástico del análisis del discurso dostoievskiano.

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

Es claro que existían precedentes a la teoría polifónica de Bajtín, a los que él mismo hace referencia. Menciona a Grossman como punto de partida para el estudio de la poética de Dostoievski y como descubridor de cierta polifonía estructural, a Engelgardt, Ivanov y Askoldov, entre otros. En común compartieron un mismo propósito: crear una nueva visión en la interpretación de la obra de Dostoievski, para lo que se centraron en lo que Engelgardt denominaba «la idea como objeto de representación» (Энгельгардт, 1924). Surgió, entonces, la necesidad de integrar la idea dentro de la forma dominante de representación en la obra de Dostoievski, es decir, de la polifonía, bien sea entendida a nivel estructural, bien como estrategia de discursivización de la intención. Comenzó, pues, un estudio del personaje en cuanto portador de una idea, hasta que se llegó a la concepción de las ideas-personajes; esto es, de la fragmentación de la intención del autor en ideas, que habían de comportar un personaje o grupo de ellos.

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

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

A día de hoy siguen debatiéndose las ideas de Bajtin, la relación autor-personaje, los tipos de discurso en Dostoievski⁷ y otros problemas que, en su gran mayoría, permanecen sin ser resueltos debido, como manifestó en su día Schmidt (1978), a la ausencia de un modelo unánimemente aceptado para la interpretación y valoración de los textos literarios o, lo que suele ser más perjudicial, debido a la existencia de unas preconcepciones de crítica general (en el sentido que denunciaba Richards, 1967) y axiomas interpretativos oxidados. En las últimas décadas, de hecho, seguimos inmersos en un debate entre aquellos que se posicionan a favor de la polifonía y aquellos que la rechazan (entre otros, Jones, 1990; Emerson, 1997, 1999; Келдыш, 2009). Quizá la solución óptima esté en posiciones y enfoques intermedios, es decir, en aceptar, como propone Kinoshita (Киношита, 2005), una polifonía permisiva, o bien plantearla en términos de estructuración de la novela, es decir, como función estructural de la obra, pero no como principio motor (Баррос Гарсия, 2009, 2010; Barros García, 2014b).

De esta forma, y según el recorrido trazado aquí, una vez que hemos asumido que el texto solo puede desempeñar una función literaria si es considerado como un todo, que el texto literario es un tipo de comunicación, cuyo estudio debe ser realizado desde enfoques, por suerte, cada vez más interdisciplinares que el discurso es un *continuum* que no empieza ni termina y que la obra es un todo dinámico que trasciende sus propios márgenes, es hora de proponer modelos basados en el enorme bagaje que existe ya en las diferentes áreas implicadas en el análisis del discurso y de la interfaz interpretación-ficción. Ahora que parece conocerse que la polifonía de Bajtin tiene sus límites (entre otros, Jones, 1990; Корман, 2006), cierta región en que deja de ser válida, porque rigen otras fuerzas discursivas si adoptamos un símil con la Física, es momento de elaborar paradigmas concretos sobre este autor desde otros enfoques y disciplinas, que ayudarían no solo a definir y arrojar luz sobre la forma de entender y decir el mundo de este autor, sino también a profundizar en la reacción emocional del lector, a lo que suele conocerse como Psicología de la ficción.

Por ser la obra literaria finita, pero ilimitada, puesto que se realiza en una superficie sin limitación física como es la mente de cualquier posible receptor (y no del lector implícito), creemos que uno de los pasos a seguir dentro de la crítica dostoievskiana es buscar la coherencia y cohesión en el conjunto de su obra, concebirla como

NOTAS

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

un todo de sentido, a pesar de las posibles oscilaciones que puedan advertirse en la intencionalidad del autor, en parte consecuencia de una visión del mundo en constante reformulación («refortalecimiento», según el propio Dostoievski) (Barros García, *en prensa*). Conviene recordar aquí que Dostoievski declaraba no querer representar la realidad, pues él mismo reconocía como labor imposible, sino, más bien, acercarse a ella, modelo que el investigador debería aplicar a sus deseos de representar la intención, ideología y cosmovisión de este autor:

Hace poco tuve una conversación con uno de nuestros escritores (un gran artista) sobre lo cómico de la vida, sobre lo difícil que es definir un hecho, buscarle el nombre adecuado [...]. «Sabía usted, —me dijo de pronto mi interlocutor, como si estuviera profundamente y desde hace tiempo impresionado por su propia idea— sabía usted que no importa lo que escriba, lo que deduzca, lo que destaque en su obra literaria, ya que en cualquier caso no se podrá acercarse a la realidad». [...] Yo ya lo sabía aún en el año 46, cuando comencé a escribir, quizá un poco antes. Este hecho me había impresionado más de una vez y me hacía preguntarme sobre la utilidad del arte con su tan evidente impotencia. Y es verdad, pruebe a estudiar un hecho de la vida real, cualquiera que incluso no sea evidente a primera vista. Y si es capaz y tiene buen ojo descubrirá en este hecho una profundidad que no está presente en las obras de Shakespeare. Pero ahí está el problema: ¿quién es capaz y quién tiene buen ojo? Y esto no es solo para crear y escribir obras literarias, sino que solo para fijarse en el hecho, hay que ser un poco artista. Para un observador todos los acontecimientos de la vida transcurren dentro de una enternecedora simplicidad, y son tan comprensibles que no hay nada en que pensar, nada en que fijar la mirada: no merece la pena. Pero existe otro tipo de observador al que los mismos acontecimientos le llegan a preocupar tanto que (ocurre a menudo) no es capaz, finalmente, de generalizarlos y hacerlos más simples, desrizarlos en una línea recta y tranquilizarse. Este observador acude a otro tipo de simplificación y sin más miramientos se pega un tiro en la frente para acallar de golpe su mente atormentada y todas las preguntas surgidas. Tan solo son dos posiciones opuestas, pero entre ellas se encuentra todo el sentido de la existencia humana. [23; 144]

No se puede definir la moralidad solo como fidelidad a las convicciones de uno. Es necesario hacerse una pregunta sin cesar: ¿son correctas mis convicciones? Existe una única comprobación: Cristo. Pero aquí no se trata de la filosofía sino de la fe, y la fe es el color rojo. (Страхов и Миллер, 1883: 371)

No deja de ser interesante, en este mismo sentido, sacar a colación, como otrora apuntara Fridlender (1980), la reflexión que Dostoievski pretendía poner en boca del modelo previo a Verjovensky, Granovsky, en *Los demonios* en torno a los dramas de Shakespeare:

La realidad no se agota con lo que existe, ya que en una gran parte reside en la forma de una futura palabra latente, aún sin pronunciar. En ocasiones aparecen profetas que adivinan y expresan esa palabra acertada. Shakespeare es uno de esos profetas, enviado por Dios para anunciarnos el misterio del hombre, del alma humana. [11; 237]

Lo real no se agota en la palabra dicha. Esta es solo apelación, que diría Bajtin, apelación a la otra entidad que le da vida: el lector. Así, Dostoievski, sabedor de la indefectible contribución de aquel al sentido del texto, incrustará en el universo ficcionalizado la figura de un lector, potencialmente capaz de afinar los tonos de la inferencia. No es de extrañar, como ya se ha advertido, que desde su primera novela aparezcan constantes referencias explícitas al lector como forma de reconducir su juicio, de cualquier lector (tal será la expansión intencional del autor), hacia la interpretación deseada. A Dostoievski no le importaba tanto defender su novela en cuanto obra de arte, sino lo que en ella y por ella representaba. «Defiendo no mi novela, sino mi idea», llegará a escribirle a Strájov y a otros tantos críticos y amigos. La nítida preocupación por la idea refleja de manera solemne la atractiva incertidumbre de la recepción, de la colisión de un texto que no es todo ni solo lo que el autor quería decir con el mundo del lector:

Estoy trabajando en una gran idea. No hablo de la ejecución, sino de la idea. Es una de esas ideas que provocan un efecto seguro en el público. Algo del estilo de *Crimen y castigo*, pero aún más real, más cercano a la realidad y referidos directamente al problema actual más importante. La acabaré en otoño, no me apresuro, sin prisas. Intentaré que se publique también en otoño. [...] Lo único... que es un tema demasiado caliente. Nunca antes había trabajado con tanto placer y tanta facilidad. [29; 107]

El problema, y también el reto, de un enfoque orientado hacia la comprensión de cómo interactúa el lector con el texto radica en que se debe partir del análisis del lector y de la lectura como procesos y saber ponderarlos, lo que implica un estudio minucioso no solo de las estructuras textuales profundas, sino también de los productos del proceso semiótico, es decir, de la reconstrucción, observación y sistematización de los factores que parecen condicionar la interpretación. El sentido de la obra de Dostoievski, por tanto, sería la resultante de un complejo entramado de ideas y asociaciones en comunicación, lo que, a su vez, inclina hacia el análisis del discurso de Dostoievski desde un punto de vista relacional (Barros García, 2015).

En la era de la neurociencia y los *Big Data*, y atentos a los grandilocuentes y valiosos avances que se están produciendo desde, entre otros, enfoques neurocognitivos centrados en la literatura y la recepción (para una revisión, Miall, 2009; Bernaerts et al., 2013; Jacobs, 2015), en las teorías cognitivas del personaje (entre otros, Schneider, 2001; Weststeijn, 2007; Jannidis, 2015), la neuroestética y los estudios empíricos del arte (para una revisión, Huston et al., 2015), la lectura (para una revisión, Pollatsek y Treiman, 2015) y la psicología de la ficción (para una revisión, Oatley et al., 2012), quizá se pueda progresar de manera sustanciosa en un aprendizaje, reclamado por Foucault, que permita encontrar las posiciones de

subjetividad en el discurso y no tratar tanto de aprender, como especificó Bajtin (2004: 60), de Raskolnikov, Sonia, Ivan Karamazov o de cualquier otro personaje tomado como ente aislado, sino hacerlo del mismo Dostoievski como creador y del lector que da sentido al texto. Es decir, habrá que mostrar al autor en el autor, siguiendo la fórmula bajtiniana, pero hacerlo sabiendo que ese lugar en que vamos a buscarlo es un espacio dinámico creado en y por el texto (como otrora remarcará Iser, 1980) y configurado también en y por el lector.

Bibliografía

- BAILEY, H., ZACKS, J. (2011): «Literature and event understanding», *Scientific Study of Literature*, 1, 72-78.
- BAJTIN, M. (2003): *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BARROS GARCÍA, B. (2014a): «Sobrejustificaciones y palabras en el umbral de la existencia en la obra de Dostoievski », *Tonos Digital*, 27, <<http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/1126/694>>, [24/01/2015].
- BARROS GARCÍA, B. (2014b): «The role of the estrangement in Dostoevsky's *Crime and Punishment*», *Eslavística complutense*, 14, 9-23, <<http://revistas.ucm.es/index.php/ESLC/article/view/44747/42183>>, [28/01/2015].
- BARROS GARCÍA, B. (2015): «Text Visualization as a Discourse Analysis Tool», *Tonos Digital*, accepted.
- BARROS GARCÍA, B. (en prensa): «In Other Words: Reformulation Strategies in Dostoevsky's works», *Russian Literature*, accepted.
- BENVENISTE, E. (1970): «L'appareil formel de l'énonciation». *Langages*, 17, 12-17.
- BERNAERTS, L., DE GEEST, D., HERMAN, L., VERVAECK, B. (eds.) (2013). *Stories and Minds: Cognitive Approaches to Literary Narrative*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- BLOOM, H. (2001): *How to read and why*. New York: Scribner.
- BÜHLER, K. (1967): *Teoría del Lenguaje*. Madrid: Revista de Occidente.
- DURANTI, A. (1997): *Linguistic anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- EMERSON, C. (1997): *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*. Princeton: Princeton University Press.
- EMERSON, C. (ed.) (1999): *Critical Essays on Mikhail Bakhtin*. New York.
- FILLMORE, CH. (1981): «Pragmatics and the description of discourse» en Cole, P. (ed.), *Radical pragmatics*, New York: Academic Press, 143-166.
- FRIEDMAN, N. (1955): «Forms of the Plot», *Journal of General Education*, 8, 241-253.
- GREIMAS, A. (1976): *Maupassant: La sémiotique du texte. Exercices pratiques*. París: Seuil.
- HAMON, PH. (1977): «Pour un statut sémiologique du personnage» en Barthes, R., Kayser, W., Booth, W. y Hamon, P. (eds.), *Poétique du récit*, París: Seuil, 115-180.
- HUSTON, J. P., NADAL, M., MORA, F., AGNATI, L. F., CELA-CONDE, C. J. (eds.) (2015): *Art, Aesthetics and the Brain*. Oxford: Oxford University Press.
- JACOBS, A. M. (2015): «Neurocognitive poetics: methods and models for investigating the neuronal and cognitive-affective bases of literature reception», *Front. Hum. Neurosci.*, 9:186. doi: 10.3389/fnhum.2015.00186.
- JANNIDIS, F. (2015): «Character» en Hühn, Peter et al. (eds.), *The living handbook of narratology*, Hamburg: Hamburg University. <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/character>>, [19/04/2015]
- JONES, M. (1990): *Dostoevsky after Bakhtin: Readings in Dostoevsky's. Fantastic Realism*. New York.
- LEITH, D., y MYERSON, G. (1989): *The power of address: explorations in rhetoric*. New York: Routledge.
- LEWIS, T. (1979): «Notes toward a Theory of the Referent», *PMLA*, 94, 459-473.
- LOZANO, J.; PEÑA, C., y ABRIL, G. (1997): *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.
- MIALL, D. S. (2009): «Neuroaesthetics of literary reading» en Martin Skov y Oshin Vartanian (eds.), *Neuroaesthetics*, New York: Baywood.
- OATLEY, K., MAR, R. A., DJIKIC, M. (2012): «The psychology of fiction: Present and future» en I. Jaen y J. Simon (eds.), *Cognitive Literary Studies: Current Themes and New Directions*, Austin, TX: University of Texas Press.
- OHMANN, R. (1972): «Speech, Literature, and the Space Between», *New Literary History*, 4.1, 47-63.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1925), *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*. Madrid: Revista de Occidente.

- POLLATSEK, A., TREIMAN, R. (eds.) (2015): *The Oxford Handbook of Reading*, Oxford: Oxford University Press.
- RICHARDS, I. (1967): *Lectura y crítica*. Buenos Aires: Seix Barral.
- SCHMIDT, S. (1978): «La comunicación literaria» en Mayoral, J. (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid: Arco/Libros. 195-212
- SCHNEIDER, R. (2001). «Toward a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-Model Construction». *Style*, 35, 607-640.
- STANZEL, F. (1978): «Towards a "Grammar of fiction"», *Novel*, 11 (3), 247-264.
- TYLER, S. (1978): *The said and the unsaid. Mind, meaning, and culture*. New York: Academic Press.
- WESTSTEIJN, W. G. (2007): «Towards a Cognitive Theory of Character», *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology*, <http://cf.hum.uva.nl/narratology/a07_weststeijn.htm>, [08/09/2014].
- ZWAAN R., PECHER, D. (2012): «Revisiting Mental Simulation in Language Comprehension: Six Replication Attempts», *PLoS ONE*, 7(12). <<http://dx.plos.org/10.1371/journal.pone.0051382>>, [11/12/2014].
- БАРОС ГАРСИЯ, Б. (2009): «Трансцендентность поцелуя в произведениях Ф.М. Достоевского: псевдо-телесное приближение к всеобщему счастью», *Достоевский и мировая культура*, 25, 178 - 202.
- БАРОС ГАРСИЯ, Б. (2010): «Читатель внутри текста и фикциональный мир «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского», *Europa Orientalis*, XXIX, 45-59.
- БАХТИН, М. (1963): *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва: Сов. писатель.
- ДОСТОЕВСКИЙ Ф.М. (1972-1990). Полное собрание сочинений в 30 томах, Ленинград: Наука.
- КАНТОР, В. (2010): «Трагические герои Достоевского. Роман «Подросток» en Kroo, K. y Tunde, S., *F.M. Dostoevsky in the Context of Cultural Dialogues*, Budapest: ELTE: Russian Literature and Literary Studies, 218-227.
- КАСАТКИНА, Т. (2004): О творческой природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле», Москва: ИМЛИ РАН.
- КЕЛДЫШ, В.А. (2009): *Полонский В.В. Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза*. Москва: ИМЛИ РАН.
- КИНОСИТА, Т. (2005): *Антропология и поэтика творчества Достоевского*, СПб.: Серебряный век.
- КОРМАН, Б. (2006): *Избранные труды. Теория литературы*, Ижевск: Институт компьютерных исследований.
- СТЕПАНЯН, К. (2005): «Сознать и сказать». «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф.М. Достоевского, Москва: Раритет.
- СТРАХОВ, Н. у МИЛЛЕР. О. (1883): *Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского с портретом и приложениями*, СПб.: Типография А.С. Суворина.
- ФОКИН, П. (2010): «Поэтика синектохи» en Kroo, K. y Tunde, S., *F.M. Dostoevsky in the Context of Cultural Dialogues*, Budapest: ELTE, 151-155.
- ЭНГЕЛЬГАРДТ, Б. (1924), Идеологический роман Достоевского, *Ф.М.Достоевский. Статьи и материалы*, II, 71-109.