

RETÓRICA Y FICCIÓN EN F.M. DOSTOIEVSKI: MODOS DE DECIR EN *CRIMEN Y CASTIGO*

Benamí Barros García

(Universidad de Granada)

RESUMEN

El presente artículo tiene como finalidad plantear una nueva interpretación de la histórica problemática del sistema argumentativo e ideológico de F.M. Dostoievski, mediante la propuesta de un método de análisis lingüístico basado en la reinterpretación de algunos aspectos retóricos y pragmáticos de su obra, hasta ahora quizá ocultos tras el insaciable análisis de lo escrito, y que ciertamente pueden indicar y concretar los mecanismos característicos de expresión de la voz del autor, posicionamiento con respecto a los personajes y otras cuestiones que remiten a su idea previa, a su intencionalidad. Centraremos nuestra atención en el análisis retórico y lingüístico de la dimensión comunicativa en *Crimen y Castigo*, con la intención de demostrar que este nuevo enfoque planteado puede ser aplicado al conjunto de la obra de este gran autor ruso.

Palabras clave: Retórica, Lingüística Textual, Dostoievski, *Crimen y Castigo*, Lector, Textualización, Intencionalidad.

ABSTRACT

This paper aims to raise a new interpretation of the historical problems of the argumentative and ideological system in F.M. Dostoievski. Hence a linguistic analysis method is proposed based on the reinterpretation of some rhetoric and pragmatic aspects of Dostoievski's works that, up to now, may have lain concealed behind the insatiable analysis of the written material. These aspects can certainly show and specify the expressive mechanisms characteristic of the author's voice, position with regard to the characters, as well as some other questions leading to his previous idea, his intentionality. We will focus on the rhetorical and linguistic analysis of the communicative dimension in *Crime and Punishment*, in order to demonstrate that the new approach posed can be applied to the whole corpus of works of this great Russian author.

Key words: Rhetoric, Text Linguistic, Dostoevsky, *Crime and Punishment*, Reader, Textualization, Intentionality.

1. El lector ante Dostoievski: polivalencia, polifonía y desambiguación

Quizá pueda mencionarse como habilidad literaria de Dostoievski la impresión que deja en el lector de que todas las palabras percibidas durante la lectura siempre pertenecen a un *alguien* concreto, ente pseudo-independiente, a la vez que este *alguien* al que pertenecen es etiquetado de personaje positivo o negativo¹. Esta correspondencia palabra-personaje tiene una clara finalidad persuasiva, en tanto que le permite al autor colocar al lector en una concreta posición con respecto a lo acontecido o, al menos, predisponerlo para que adopte dicho posicionamiento.

Sin embargo, la tarea de desciframiento según la cual el lector infiere cualidades positivas o negativas de los personajes no deja de ser ardua y, en numerosas ocasiones, equívoca. Preguntarse cuál de los personajes de este autor (si aceptamos la relación ficcional de pertenencia) es bueno y cuál es malo implica no menos que enfrentarse a prácticamente toda la crítica dostoievskiana y, en parte, a la teoría de la novela.

Huelga advertir que el debate más incisivo surgido a este respecto sigue candente desde que Bajtín (1979) identificara la obra literaria de Dostoievski con un tipo nuevo de novela: la novela polifónica. Si bien es cierto que el investigador ruso ha sido con frecuencia peligrosamente reducido a interpretaciones erróneas y simplistas de su compleja teoría, también lo es que la polifonía, siendo todavía un enfoque muy útil en cuanto al análisis del nivel compositivo-estructural, poco a poco ha ido perdiendo actualidad y autenticidad en los métodos de la lingüística del texto desarrollados en Rusia². Por tanto, a día de hoy la hipótesis polifónica se encuentra, por norma general, situada bajo el enorme poder de los nuevos paradigmas de análisis literario: Lingüística del Texto, Análisis filológico de textos, etc.

El *descubrimiento* de Bajtín (*op.cit.*) supuso un punto de inflexión en la interpretación de la obra de este autor, sobre todo en lo que atañe a la relación autor-texto. Sin duda, sirvió también de estímulo para una crítica literaria que se encontraba algo estancada entre tanto axioma interpretativo de corte formal. Ahora bien, si a día de hoy iniciáramos la tarea de búsqueda de una textualización explícita de las ideas de Dostoievski en su literatura, dirigiríamos nuestra atención hacia unos fenómenos literarios que

comparten con la polifonía tan sólo una pequeña parte del mundo ficcionalizado en que cohabitan: el texto. En el aún prácticamente inexplorado análisis de la obra de este autor desde enfoques más modernos o actuales, plantearse como fin desenmascarar su *idea* de entre todo lo escrito nos obligaría, en primer término, a considerar relevante todo aquello que configura el texto en tanto que acto de habla literario. De hecho, podemos ya asegurar que las particularidades argumentativas de este autor residen en su forma eminentemente dual de presentación de lo escrito, a lo que nos podríamos referir con el término *polivalencia textual*, siempre que no entremos a valorar el grado de consciencia e intencionalidad de la *ambiguación* de los enunciados. Por tanto, hablamos de unas obras en que la expresión textual o textualización tiene apenas relevancia si no es en conjunción con la dimensión no-literal, caracterizada por la composición y estructura, ficcionalidad, semiotización, simbología, recursos ideológico-compositivos, etcétera. Esto, desde el punto de vista estilístico, viene producido por el hecho de que el fin estético en la literatura de Dostoievski parece estar supeditado a la carga ideológica; algo que él mismo achacaba a la falta de tiempo para componer sus obras.

Es evidente que lo escrito (al menos, si nos limitamos al proceso de creación consciente) responde siempre a una intencionalidad. Ahora bien, conscientes de que la expresión de la voz del autor en la literatura de Dostoievski no se presenta aún como una problemática resuelta, tendremos que partir de otra premisa fundamental: al ser la contradicción textual quizá el más efectivo y característico de entre los recursos de posicionamiento de este autor en su texto, debemos advertir que esto remite directamente al fenómeno de la recepción. Y es que en tanto que el lector construye el texto a partir de la información asimilada (no sólo a partir de lo escrito), son otros muchos elementos los que dotan de especial importancia y complejidad a esta forma de argumentar y componer. En este sentido, cabría destacar, entre otros, el uso de mecanismos retóricos y poéticos, así como el enfrentamiento prosopopeya-discurso del personaje. La polivalencia, en interacción constante con la figura del lector esperado, transfiere al texto un carácter contradictorio que, gracias al potencial persuasivo, acabará remitiendo a la univocidad interpretativa de la obra perseguida por el autor.

Así, la tarea de etiquetar como positivas o negativas las ideas presentes en las obras de Dostoievski necesita de un análisis minucioso de la recepción y, por tanto, del lector esperado que subyace en el texto; un lector ficcionalizado con la intención de que se replanteara la literalidad de lo escrito y finalmente convencido gracias a la fuerza persuasiva que subyace en la dimensión pragmática de la obra.

En una lectura atenta de la obra de Dostoievski serán numerosas las ocasiones en que nos toparemos con comportamientos que se oponen o contradicen a los discursos de los propios personajes (emisores), acontecimientos que ponen en entredicho la información suministrada por el narrador, palabras que transfieren un tono dubitativo a una descripción realizada por un narrador *a priori* omnisciente³. Esto condiciona la estructuración del texto, forzando el nivel compositivo-estructural para que se conserve una coherencia interna capaz de abarcar el enorme mundo interior de los personajes dostoievskianos, supeditados siempre, en mayor o menor medida, a la intencionalidad y cosmovisión del propio Dostoievski. Estamos, pues, ante una modalización que trata de dar valor de verdad a los mundos posibles presentes en la novela⁴.

Es a partir de *Crimen y Castigo* (1866) cuando sus obras parecen convertirse en una clara advertencia semiotizada de índole social, como consecuencia de lo cual se radicalizan los mecanismos orientados hacia el condicionamiento del proceso de recepción. La autoaniquilación se alzaría en prácticamente todos los niveles (léxico, semántico, etc.) como modelo prevaleciente de construcción argumentativa. Según ésta, toda idea-imagen positiva irá acompañada siempre de su correspondiente negativa, y de este enfrentamiento sobrevivirá tan sólo la resultante de la autoaniquilación del contenido positivo de la idea positiva y del contenido negativo de la idea negativa⁵. Lo positivo no podrá ser perfectamente positivo, en tanto que convive y se entremezcla con lo negativo, y viceversa⁶.

En realidad, creemos que la dificultad de análisis reside precisamente en que las ideas/imágenes no deben ser etiquetadas *a priori* atendiendo a su enunciación textual, puesto que suelen girar en torno a funciones estructurales mucho más complejas, cuya finalidad depende en gran

medida de la intervención del lector esperado. Quizá lo que pudiera parecer una idea o una imagen en el texto no sea más que una marca del narrador para preparar la refutación del contenido positivo o negativo que se suele asociar con aquélla.

Esta manera de construir la red argumentativa exige una estructuración muy concreta, sólo descifrable a través del análisis de la figura del lector, personaje implícito y orfebre de la significación de lo escrito.

2. Retrato discursivo de los personajes: narrador y fuerza retórica

La interiorización de los personajes por parte de Dostoievski suele solventarse asociándolos con modelos del mundo referencial o con experiencias biográficas del autor. No obstante, se puede asegurar que Dostoievski tenía interiorizados a todos sus personajes y, lo que viene a ser más relevante, que su caracterización discursiva era una tarea a resolver con anterioridad a la redacción de sus novelas. Esto se evidencia al observar los planes que solía elaborar de sus novelas, así como las anotaciones que iba incluyendo en las diversas redacciones previas. De otra manera no podría haber dictado algunas de sus novelas, reelaborado muchos de sus personajes y hacer creíbles muchas de las voces de las que se escuchan en sus novelas y que, *a priori*, parecen serle totalmente contrarias. En este sentido cabe recordar su preocupación por no ser capaz de refutar el poema de Iván, El Gran Inquisidor, en *Los Hermanos Karamázov*.

Podría parecer que en determinados momentos a Dostoievski se le escapa la obra (no el texto) de las manos. La justificación de esta ilusoria impresión quizá se pueda encontrar en su ferviente devoción ortodoxa, ya que ésta, lejos de eximirle de la duda, provocaba en él una constante oscilación dentro de la amplitud de sus ideales y percepción de la realidad; algo que sin duda favoreció la asombrosa consistencia y gran verosimilitud de los personajes más antagónicos. Sus propias vacilaciones sobre todo y

ante todos, reconocidas por él mismo en incontables fragmentos de su correspondencia, le servían de asidero para construir con gran fuerza argumentativa discursos de todo tipo de personajes, distintos cantos dentro de un coro de voces al mismo tiempo distantes y equipolentes, cuya función podía ser la refutación y/o la afirmación de su credo literario, a pesar de (quizá, a consecuencia de) su fluctuante sistema de creencias.

No obstante, a esto habría que añadir un comentario que no se hace con tanta frecuencia como convendría: el aspecto de los personajes de Dostoievski (y la correspondiente textualización), si bien muchos tomados directamente de modelos del mundo real, cobra forma en los dibujos e ilustraciones con que el autor solía abarrotar sus borradores⁷. Que a cada uno de sus personajes le corresponde un comportamiento muy concreto conversacional y de acción no despierta ninguna duda; pero también se ha de considerar que un altísimo porcentaje de sus personajes cuentan con una caracterización antropomórfica definida; es decir, la representación física de los personajes (normalmente del rostro) no es sólo una imagen adquirida y, al mismo tiempo, fijada a través de su discurso o del discurso de los demás sobre él, sino una representación textual de un modelo específico que el autor se esforzó en crear.

Sin embargo, y a pesar de la extensa colección de dibujos que se conservan de Dostoievski, no hay ninguno que se pueda identificar con el narrador-personaje, cuando éste es el tipo de narrador más habitual en sus obras. Dato relevante, a pesar de la obviedad, si se tiene en cuenta que, al fin y al cabo, también es partícipe de la trama en tanto que registrador consciente y que juzga. Esto, unido al hecho de que no se emitan juicios de valor sobre él, salvo las marcas de narratario, que, por cierto, no tienen cabida en la novela *Crimen y Castigo*, deja entrever que la función primordial de la figura del narrador es la consecución de mayor fuerza argumentativa. El narrador en la obra de Dostoievski, sin ser ninguna novedad desde el punto de vista narratológico, condensa dentro de sí una descomunal fuerza retórica del texto, un potencial de persuasión teleológicamente difuminado y vertido sobre el fenómeno de la recepción, en tanto que último escollo para lograr el fin pretendido.

En *Crimen y Castigo* podemos advertir esta técnica casi desde cualquier ángulo de lectura. En algunos casos, se realizará mediante procedimientos eminentemente lingüísticos; en otros, por medio de recursos de clara naturaleza pragmática. Sirva de ejemplo la relevancia de los sueños de Raskólnikov, ampliamente estudiada ya desde enfoques mitológico-folclóricos, psicoanalíticos, semánticos, etc. Dentro del mundo onírico presente en la configuración de la novela, podemos dirigir nuestra atención al hecho de que los epítetos positivos, negativos o aparentemente neutrales que acompañan a la palabra sueño (*сон*) refieren a la valoración negativa: alarmante, terrible, desagradable, etc.⁸; mientras que los que acompañan a la palabra arrepentimiento (*раскаяние*) expresan valoración positiva: completo, ardiente, sincero, franco, etc.⁹ Igualmente se podría inscribir dentro de estas estrategias persuasivas una de las singularidades lingüísticas del discurso de Raskólnikov que hasta la fecha había pasado casi inadvertida: Raskólnikov no suele referirse al crimen que comete con las palabras crimen (*преступление*), asesinato (*убийство*), asesino (*убийца*)¹⁰ u otras similares, sino con una serie de expresiones eufemísticas no parasinónimas difícilmente perceptibles y que, claramente, condicionan el valor de verdad que concederá el lector a Raskólnikov¹¹: *esto, ensayo, asunto, entonces, después de*¹².

3. Intencionalidad en la narración: imagen y semejanza de la Resurrección de Lázaro

El espectáculo literario observado por el lector no es sino la representación de la intención de Dostoievski, independientemente de si la textualización pueda o no ser parcialmente autónoma y desligarse de los propósitos de aquél. Lo que parece indudable es que el mundo al que asiste un lector cuando emprende la lectura de *Crimen y Castigo* representa una realidad ficcionalizada, es decir, inscrita en un complejo tejido de mundos posibles interconectados según la intencionalidad lingüística del autor. La representación lingüística de esta idea, susceptible en parte de adquirir vida propia una vez que ha sido configurada debido a su dependencia del proceso de desciframiento e inferencia, sigue el esquema retórico aristotélico del tránsito de la *inventio* a la *dispositio*, presuponiendo así la

existencia, no inmutable, de una posición previa del autor con respecto a cada uno de los elementos de esta estructura referencial, en tanto que modelo de mundo posible en que pueda tener cabida todo lo que quiere representar. Esta nueva realidad podrá, no obstante, trascender los límites del referente si eso no implica violar la coherencia interna del texto. Precisamente para salvaguardar la coherencia y la cohesión¹³ Dostoievski recurre a estrategias retóricas muy concretas.

En su continua búsqueda de la experiencia catártica en el lector para demostrarle lo altamente nocivas que son ciertas formas *de existir*, Dostoievski trata de mantener al lector profundamente apegado a todos sus personajes *negativos*, le obliga a conocerlos para poder, posteriormente, condenarlos en base a la absoluta comprensión de los males que entrañan, por ejemplo, concepciones de la existencia humana en los términos en que demuestra concebirla Raskólnikov. Así, organizará toda la estructura textual para que el lector pueda inferir la inconsistencia de las bases sobre las que postula Raskólnikov su teoría, a la vez que pondrá ante los ojos del lector a un narrador que canaliza la correcta intensionalización de la extensión. Mas lejos de ser un proceso unidireccional, cabe advertir que se puede producir una transición de la *dispositio* a la *inventio* por la que el autor se deba plantear la adecuación y conveniencia de las pautas a seguir para la representación de la realidad. Da fe de ello el constante ejercicio de autocorrección que solía realizar Dostoievski en las anotaciones a todas sus obras; algo que, a su vez, queda textualizado como recurso retórico orientado hacia la gradual concreción¹⁴ y que, en el caso de la obra que nos ocupa, pudo determinar la decisión final de cambiar la primera persona y su correspondiente estructura a modo de diario o memorias por un narrador en tercera persona.

La forma en que se le plantea al lector ese mundo real intensionalizado en mundo posible exige, en primer lugar, un elemento que haga posible todo lo que en él figura. Y esta tarea, en la obra de Dostoievski, la lleva a cabo el narrador. Ente estudiado hasta la saciedad y que viene a paliar, entre otras cosas, la no-correspondencia espacio-temporal en que acontece la interacción autor-texto-lector.

La obra de Dostoievski, sobre todo tras su condena en Siberia, puede entenderse como una advertencia. De ahí el gran poder premonitorio que se le suele conceder a este autor. Pero lo que aquí interesa es que el lector por él esperado (y en torno al cual se construye la novela) se corresponde casi exactamente en tiempo y en espacio con el mundo referido (estructura referencial). Es decir, se basa en un contexto extensional prácticamente común al que se debe generar en el nivel intensional; y decimos prácticamente porque no podemos aceptar la plena eficacia en la conversión textual del conjunto referencial o, lo que es lo mismo, la perfecta conversión lingüística teleológicamente hablando. El narrador, por tanto, deberá concebirse como una función de la estructura semántico-intensional y como un argumento de la intensionalización. Servirá, pues, de anclaje permanente entre lo escrito y lo que el autor quiere o quería decir.

En tanto que función, habrá en la novela unos signos del narrador que nos permitirán estudiar su situación interna según el nivel de inmanencia en el plano de la emisión y de la recepción. Estos signos del narrador son marcas retóricas que remiten al autor, pero que también ayudan a establecer las diferencias entre autor real, autor implícito y narrador; distinción crucial desde el punto de vista de la argumentación debido a que, dentro de la enrevesada estructura narrativa de las obras de Dostoievski, puede dilucidar la correcta asociación de enunciados con sus emisores como paso previo para la identificación e interpretación de la voz del autor. Asimismo, la vectorización de los discursos podría ayudar a resolver cuestiones concernientes al porqué de ciertas escenas más allá de la explicación intertextual y/o simbólica.

Para ilustrar lo dicho anteriormente podemos analizar la situación narrativa en que acontece la lectura por parte de Sonia a Raskólnikov del episodio neotestamentario de la Resurrección de Lázaro¹⁵, escena capital en el desenlace de la novela y de gran relevancia dentro del sistema argumentativo de Dostoievski.

El problema que plantea esta escena, además de la complicada distinción entre lo que es inmanente y lo que no lo es, resulta ser que para cada nivel dentro de la distinción de narradores, lectores y narratarios,

existen al menos dos personajes que desempeñan cada tarea. Así, el hecho de que Raskólnikov le pida a Sonia que proceda a la lectura no quiere decir que sea Sonia la narradora de la historia de Lázaro. Y no es así porque Sonia se basa en el Nuevo Testamento o, lo que es lo mismo, produce otro autor implícito: el narrador del Evangelio de Juan. Además, Dostoievski, en tanto autor real, simula ser Juan al introducir una serie de alteraciones y omisiones en la verdadera historia de la Resurrección de Lázaro, por lo que Sonia está leyendo una historia, cuyo autor real, supuestamente Juan, se halla sometido al poder literario del autor real de *Crimen y Castigo*. Asimismo, la elección de una historia conocida por todos convierte a cada lector en autor implícito en tanto que lo sitúa ante una referencia intertextual bien conocida y apriorísticamente valorada. Parece ya claro el grado de complejidad y de abstracción que adquiere el código de la narración en esta escena, aunque lo más significativo será el hecho de que el autor implícito de la novela de Dostoievski parece actuar como autor real de otra situación narrativa: la lectura de Sonia en tanto que fenómeno conversacional. Narra la historia que lee Sonia, pero también sabemos cómo la lee y cómo reacciona, piensa y qué dice el que la escucha. Así, se pone ante los ojos del lector el plano de la emisión y de la recepción de una Resurrección de Lázaro inmersa en un océano retórico de acciones conversacionales, a partir de las que el lector tiende a reconocer en Raskólnikov a un ser que no sólo se enfrenta contra el mundo que denuncia y parece no aceptar (diferente del mundo posible en que se desarrolla la novela), sino más bien contra todos los partícipes de la escena, de lo que se puede concluir el enfrentamiento retórico ficcional Raskólnikov-lector. Precisamente en ese punto encontramos la esencia de este entramado y andamiaje de narradores y narraciones: la sociedad lectora accede al mundo creado por Dostoievski a través de una historia sobre la resurrección de Lázaro semiotizada de manera conveniente para propiciar la adecuada desambiguación y, por tanto, recibe el mensaje de Dostoievski en toda su plenitud (aunque, como se verá más adelante, el contenido fundamental de este mensaje lo infiere en otros términos).

De igual forma sucede si nos preguntamos sobre la adecuación ideológica de esta escena con respecto a la novela, respuesta que sólo

podrá ser desenterrada del mausoleo pragmático de lo no escrito: las palabras que pronunció Caifás tras la noticia de la resurrección de Lázaro sobre la conveniencia de que muriera uno solo por el pueblo antes de que lo hiciera toda la nación (Jn.11- 49/50) no están escritas, siendo precisamente esta idea una de las que se cuestionan en la trama ideológica de *Crimen y Castigo*. El hecho de que no estén escritas, lejos de impedir que cualquier lector sea capaz de *colegirlas* e identificarlas con la teoría de Raskólnikov, conduce al lector hacia el deseado posicionamiento con respecto a este personaje, *a priori* tan creíble por ser a ojos del autor y del narratario potencialmente real.

Si a lo expuesto le sumamos que Dostoievski hace especial hincapié en los cuatro días que lleva ya muerto Lázaro en contraposición a los tres días que, supuestamente, sufre Raskólnikov la enfermedad de su conciencia, y que la lectura realizada por Sonia sucede precisamente al cuarto día de cometer Raskólnikov el crimen¹⁶, fácilmente podremos corroborar nuestra hipótesis de que esta escena tiene como finalidad convencer (o seguir convenciendo) al lector en la posible resurrección de Raskólnikov de la mano de la fe, una vez que se ha asegurado el reconocimiento por parte del lector de que el personaje actúa según unos principios punibles.

Así las cosas, no es desproporcionado afirmar que Dostoievski, a través de una situación narrativa laberíntica en que el episodio de la Resurrección de Lázaro no es sino una acción conversacional altamente semiotizada, usa a Cristo como mejor argumento para rebatir las tesis de su personaje.

4. A modo de conclusión

Que la novela *Crimen y Castigo* fue concebida a imagen y semejanza del episodio neotestamentario de la Resurrección de Lázaro (Jn. 11, 1-45) parece una hipótesis irrefutable dentro de la crítica dostoiévskiana. No obstante, y a pesar de la validez de susodicha hipótesis, creemos que en el

proceso de semiotización de este episodio, la Resurrección de Lázaro adquiere una significación, en tanto que argumento, más bien de carácter refutatorio. Es por esto que dentro del conjunto significativo (los mundos posibles de la novela) desempeña una función suficientemente concreta como para suponer que el sistema en sí se articule según este episodio. Así, conviene interpretar esta alegoría, en parte apócrifa, como función componente de uno de los mundos posibles.

En parte ocurre igual con la mayoría de escenas o relatos que conforman la obra de este escritor y, por tanto, requieren de un enfoque capaz de, primero, esclarecer las diferencias entre el lector al que se dirigía Dostoievski y el lector que a día de hoy, condicionado por la distancia espacial, temporal y de cosmovisión, lee esos mismos textos; y, segundo, que sea apto para ver más allá de lo estrictamente escrito, es decir, de comprender que lo escrito no es sino un acto de habla literario de múltiples vectores conversacionales, difícilmente descifrable mediante métodos de análisis lingüístico que obvian la bidireccionalidad y constante interferencia en la semiotización del mundo referencial y en la recepción del mundo ficcionalizado en la novela.

5. Bibliografía

ALBADALEJO MAYORDOMO, T. Semántica de la narración: la ficción realista. Madrid: Taurus, 1986a.

ALBALADEJO MAYORDOMO, T. Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín. Alicante: Universidad de Alicante, 1986b.

ALBALADEJO MAYORDOMO, T. Componente pragmático, componente de representación y modelo lingüístico-textual. En: BERNÁRDEZ, E. (comp.). Lingüística del Texto. Madrid: Arco/Libros, 1987, p. 179-228.

- ARISTÓTELES. Retórica, edición del texto con aparato crítico, traducción, prólogo y notas por Antonio Tovar. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1971.
- БАЙТИН, М. Problemas de la poética de Dostoievski. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- БАЙТИН, М. Teoría y estética de la novela. Madrid: Taurus, 1989.
- БАЙТИН, М. Estética de la creación verbal. México D.F.: Siglo XXI, 1995.
- BARŠT, K. El signo cervantino en el "cuaderno de apuntes" de F.M. Dostoievskij (trad. Vercher García, E.). Mundo Eslovo, 2006, nº 5, pp. 63-76.
- HALLIDAY M. A. K., HASAN R. Cohesion in English. London: Longman, 1976.
- POZUELO YVANCOS, J.M. Del Formalismo a la Neorretórica. Madrid: Taurus, 1988.
- POZUELO YVANCOS, J.M. Poética de la ficción. Madrid: Síntesis, 1993.
- АРУТЮНОВА, Н.Д. Язык и мир человека. 2-е изд., исправл., М., 1999.
- БАРШТ К. Федор Достоевский. Тексты и рисунки, М., 1989.
- БАХТИН М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
- Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М., 1968.
- ВЕТЛОВСКАЯ В. Поэтика романа "Братья Карамазовы". Л., 1977.
- ВЕТЛОВСКАЯ В. Способы логического опровержения противника в «Преступлении и наказании» Достоевского // Русская литература, № 4, 1994, с. 112-120.
- ДОСТОЕВСКИЙ Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 томах. Л., 1972-1990.
- КЕЛДЫШ В.А., ПОЛОНСКИЙ В.В. (ред.). Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза, М.: ИМЛИ РАН, 2009.

КОГАН Г. Вечное и текущее (Евангелия Достоевского и его значение в творчестве писателя) // Достоевский в конце XX века. М., 1996. с. 147-167.

СТЕПАНЯН К. (сост.). Достоевский в конце 20 века. М., 1996.

СТЕПАНЯН К. «Сознать и сказать». «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф.М. Достоевского. М., 2005.

¹ Cf. Ветловская (1977, p. 171). La investigadora llega a esta conclusión mediante el análisis de los argumentos *ad personam* en la obra *Los Hermanos Karamázov*.

² Cf. Келдыш (2009, p. 284-289). En las páginas citadas de esta colosal obra llevada a cabo por Instituto de Literatura Mundial A.M. Gorki de la Academia de Ciencias de Rusia se analizan algunas coincidencias y diferencias entre las tesis de Bajtín, Engelgart y otros investigadores, sobre todo en lo que concierne a la función de la idea en la obra de Dostoievski, como base para la explicación de la poética de la literatura rusa de principios del siglo XX.

³ Entre otros, situaríamos aquí los operadores modales o *kazhimosti* que destaca Nina Arutiunova en su interpretación del estilo de Dostoievski en el marco de la visión rusa del mundo. Cf. АРУТЮНОВА (1999, p. 846-870).

⁴ Para el concepto de mundo posible, véase ALBALADEJO MAYORDOMO (1986a, 1986b, 1987).

⁵ Consideramos que la adecuación de tales epítetos no es ni mucho menos completa, sobre todo si se tiene en cuenta que todos los conceptos se exponen en la obra de Dostoievski al prisma de su contrario, con lo que resulta que el sentimiento más apriorísticamente positivo puede revelarse como símbolo de maldad o perversión (por ejemplo, a través del contenido negativo de la conmiseración).

⁶ A este respecto conviene advertir que este tipo de modalidad deja entrever el complejo trasfondo filosófico de la novela, miscelánea ficcional del tránsito en la cosmovisión rusa desde el pensamiento precristiano hasta el ideario moderno del hombre decimonónico.

⁷ Los estudios más relevantes sobre este tema, a nuestro juicio, los viene realizando Konstantín Barsht (Баршт, 1989). En el año 2006 fue publicado uno de sus artículos sobre este tema en español. Cf. Baršt (2006).

⁸ тревожный, страшный, безобразный.

⁹ полное, жгучее, искреннее, чистосердечное.

¹⁰ En particular, la omisión de esta palabra en el discurso de Raskólnikov podría tener una explicación religiosa.

¹¹ Cf. Степанян (2005, p. 299)

¹² *это, проба, дело, тогда, после того.

¹³ Seguimos aquí la terminología de Halliday y Hasan (1976).

¹⁴ Así, por ejemplo, podemos ver la *expolitio* (en particular, *commoratio*) a la que somete Dostoievski muchos de los enunciados de sus personajes.

¹⁵ Para ello adoptaremos la terminología propuesta por Pozuelo Yvancos (1988b, 1993).

¹⁶ Cf. Коган (1996, p. 149-150).