

ICONOS Y NOCHES EN *CRIMEN Y CASTIGO**Mariano Carou*

e-mail: marianitenc@yahoo.com.ar

Resumen

En *Crimen y Castigo*, Dostoievski muestra las noches (reales y simbólicas) por las que atraviesa Raskolnikov, desde el asesinato que comete hasta convertirse en un hombre nuevo. Todo esto que en la novela está en proceso está en íntima conexión con lo que hace un iconógrafo, quien representa en forma visible el camino que sigue el propio Cristo, desde su muerte hasta su resurrección

Palabras clave: Dostoievski, iconos, noche, Cruz, Resurrección

Abstract

Dostoievski shows in *Crime and Punishment* the nights (real and symbolic) that Raskolnikov goes through, since the moment of the murder until he becomes a new man. This is shown as a process in the novel, and it is linked with what an iconographer makes when he represents the path Christ follows, from his death until his resurrection.

Keywords: Dostoievski, icons, night, Cross, Resurrection

Zusammenfassung

Dostojewski zeigt in *Schuld und Sühne* die (realen und symbolischen) Nächte, die Raskolnikow seit dem Moment des von ihm begangenen Mordes durchlebt bis hin zu dem Moment, in dem er ein neuer Mensch wird. All dies, was im Roman im Gange ist, befindet sich in enger Beziehung zu dem, was ein Ikonograf tut, wenn er den Weg sichtbar darstellt, den Christus selbst von seinem Tod bis zu seiner Auferstehung geht.

Schlüsselwörter: Dostoievski, Symbole, Nacht, Kreuz, Auferstehung

Original recibido: junio de 2018

aceptado: julio de 2018

Mariano Carou es Licenciado en Letras (Universidad del Salvador), Magister en Literatura Comparada y Crítica Cultural (Universitat de València), y doctorando en Letras (UCA). Es miembro del SIPLET y de ALALITE. Ha publicado diversos artículos en libros y revistas especializadas, y el libro *Filosofía gourmet* (2017).

Introducción

Dostoievski nos conduce a través de las más espesas tinieblas, a la oscuridad de los bajos fondos que se encuentran en el interior del hombre. Sin embargo, una luz debe brillar en esas tinieblas, y él quiere hacerla brotar.
Nicolás Berdiaev, “El espíritu de Dostoievski”

Mucho se ha escrito sobre Dostoievski y la religión cristiana, en especial a partir de *Los hermanos Karamazov*. No es nuestro propósito volver sobre temas ya expuestos por estudiosos de renombre, sino intentar un aporte mínimamente original a partir de un diálogo entre la construcción narrativa de *Crimen y castigo* y la forma en que se escriben¹ los íconos. Creemos que, partiendo de la noche –con toda su simbología–, lo que hace el autor es plasmar en proceso lo que el icono muestra de una vez y para siempre: el ideal, la gloria, el esplendor de la Salvación, el amanecer del día de Pascua. A lo largo de estas páginas intentaremos mostrar de qué manera Dostoievski hace atravesar a Raskolnikov (y a los personajes que lo acompañan) por un proceso que lo lleva a la Cruz, y de la Cruz a la Resurrección.

Lo que haremos, entonces, será en primer lugar abreviar en la simbología de la noche, para luego detenernos en la presencia que esta tiene en la narración. Desde allí, ver de qué manera este campo semántico sirve para entablar una relación estrecha con la espiritualidad ortodoxa, a partir de dos de sus íconos más significativos: el de la “Crucifixión”, y el de la “Resurrección” –que es al mismo tiempo el del “Descenso a los Infiernos”–. Para esto necesitaremos referirnos muy brevemente al sistema simbólico de los iconos, e intentaremos ver la identificación del protagonista con Cristo, lo cual a nuestro entender se da además a través de tres noches simbólicas y reales por las que atraviesa Raskolnikov, dos de las cuales tienen parangón también con la noche que Cristo atraviesa en Getsemaní durante su pasión y con la noche de Pascua. Por último, nos detendremos en la importancia del mal y el pecado en el proceso, tal como lo entendía Dostoievski, en comparación con el estado final de Gracia que plantea todo icono.

Escribir (en) la noche

La noche no es un momento cualquiera del día, ni un símbolo entre tantos: vale recordar mínimamente su significado simbólico por ser, a nuestro entender, uno de los elementos omnipresentes en la obra que nos ocupa:

Para los griegos, la noche (Nyx) es hija del Caos y madre del cielo (Ouranos) y la Tierra (Gaia). Engendra igualmente el sueño y la muerte, las ensoñaciones y las angustias, la ternura y el engaño (...) La noche simboliza el tiempo de las gestaciones, de las germinaciones o de las conspiraciones que estallarán a pleno día como manifestaciones de vida. Es rica en todas las virtualidades de la existencia. Pero entrar en la noche es volver a lo indeterminado, donde se mezclan pesadillas y monstruos, las ideas negras. Es la imagen de lo inconsciente, lo cual se libera en el sueño nocturno. Como todo símbolo, la propia noche presenta un doble aspecto, el de las tinieblas donde se fermenta el devenir, y el de la preparación activa del nuevo día, donde brotará la luz de la vida (Chevalier, 1999, pp. 753-754).

Esta constelación de significados es la plataforma mínima desde la cual partimos para aventurarnos en el sentido que tiene para Dostoievski no solo escribir en y desde la noche, sino escribir la noche misma. Bien sabemos cómo las experiencias que vivió en su destierro en Siberia, entre muchas otras cosas –la epilepsia, la afición al juego, etc.–, influyeron en su escritura, y por eso tenemos que leer sus referencias a la noche con esta suerte de ‘categorías a priori’. Para él también la noche, “en tanto que espejo del abismo, evoca la soledad del vacío al borde del cual la tierra y sus habitantes parecen pequeños e insignificantes” (The Archive... p. 98).²

Dada esa pluralidad y esa polisemia, vemos que todo convive de antemano; no podemos concebir sus alusiones a la noche (que en *Crimen y castigo* son innumerables), como un mero recurso estilístico. Dostoievski, el hombre que se asomó al abismo desde sus heridas profundas, se propuso como narrador escribir la noche, es decir, el abismo, el vacío, la tiniebla del alma. Con una salvedad: las noches del relato son las llamadas “noches blancas” petersburguesas, las noches cercanas al solsticio de verano, a las cuales Dostoievski ya había dedicado tiempo atrás una bellísima *nouvelle* que se llama, precisamente, “*Noches blancas*”. Lo que caracteriza a ese momento del año es la ambigüedad: son noches en las que el sol tarda en ponerse, y todo lo invade un resplandor amarillo. Noches de luz indecisa y de oscuridad más indecisa aún.

Noches que potencian ese carácter indeterminado que ya es propio del reino de Nyx. En esas noches cuesta conciliar el sueño y cuando esto ocurre abundan las pesadillas, algo que le ocurre frecuentemente a Raskolnikov, quien suele amanecer exhausto: “Despertó al otro día ya tarde, después de un sueño agitado, y ese sueño no había reparado sus fuerzas” (p. 26).³

Veamos entonces cuáles son algunas de las principales alusiones a la noche que aparecen en la novela. Es de noche cuando:

- Raskolnikov va a ver a Aliona Ivánovna, la vieja usurera, para reconocer el terreno y planear el ataque, y cuando finalmente lo hace (en rigor, no era noche cerrada sino el crepúsculo);
- Sale a beber, no solo con Marmeládov sino también con compañeros de estudios, con Razumíjin, etc.;
- Tiene sueños íntimamente ligados con su vida que lo atormentan, como aquel en el que se maltrata a la yegua, que finalmente muere (pp. 52ss), o aquel en el que bebe desesperadamente (pp. 63-64), o el delirio en el que imagina a Illia Petróvich golpeando a Praskovia Pávlovna;
- Escucha alaridos (todas las noches a las tres) (p. 82);
- Ocurre el accidente que causa la muerte de Marmeládov;
- Se lleva a cabo el velatorio de Marmeládov, –lo cual incluye a su vez el final y la muerte de Katerina Ivánovna–;
- Se producen los encuentros con Sonia;
- Sale (en varias ocasiones) a caminar por la zona del Mercado del Heno, la isla o el bosque;
- Raskolnikov se plantea el suicidio a orillas del Neva (que finalmente no llevará a cabo);
- Se producen una enorme cantidad de visitas intempestivas de unos y de otros: familiares, amigos, médicos, jueces, Svidrigáilov, etc. (La última noche de Svidigáilov, de hecho, merecería un estudio aparte.) Es curioso cómo en ocasiones estos personajes atraviesan la ciudad a horas en las que nosotros, en pleno siglo XXI, no nos atrevemos. Todos ellos caminan y caminan, atravesando umbrales tanto reales (buena

parte de los encuentros se producen en el momento de abrir la puerta, o por alguien que vigila detrás de la puerta, etc.), como simbólicos.

La noche es el momento de los planteos y las preguntas acuciantes. En la noche se muere, se delira, se bebe, se vaga. De día todo lo oscuro se pone a la luz, y como dice Pablo en la carta a los Efesios, “lo que se pone a la luz se vuelve luz” (Ef 5, 13).

Las tres noches

Estas noches, a su vez, son figura de otras tres noches que, a nuestro entender, atraviesa el protagonista, y que son las que culminarán en la escritura final de los iconos. Vayamos viendo una por una:

a. La noche de San Petersburgo, que abarca desde los meses previos al asesinato hasta el umbral de la decisión de la confesión, de la mano de los consejos de Sonia. Decimos que es una gran noche porque Raskolnikov se ve envuelto por las tinieblas de la pobreza y de la desesperanza. No logra encontrar su lugar, y ni siquiera se da cuenta de que su artículo ha sido publicado –lo cual podría haberle aportado algo de luz–. Vive en un cuarto al que considera “tugurio”, “ataúd”, etc., y en el que, a pesar de la época del año, en que el sol tarda en ocultarse, “nos parece que la habitación de Raskolnikov, como todas las demás habitaciones de *Crimen y castigo*, está iluminada solo por la tiste luz de una vela” (Citati, 2006, p. 305). Durante un largo tiempo nuestro protagonista vive prisionero de su ideología, la cual lo lleva a creer que es propio de los grandes hombres hacer caso omiso de la ley. Considera que asesinar a la vieja usurera es un acto digno de un Napoleón, pero cuando descubre su error ya es tarde. Luego de cometer el doble crimen, deberá pasar por la noche del miedo y del atormentarse, del corte con su familia y de las sospechas sobre su culpabilidad, de tener que decidir entre asumir su culpa o aprovechar el curso de los acontecimientos, que curiosa y paulatinamente lo va beneficiando. Serán providenciales en esa noche los encuentros con Sonia, y en especial la entrevista en casa de la joven, en la que esta le leerá el texto de la resurrección de Lázaro (Jn 11, 1-44), sobre el que luego volveremos. Para Madaule (1952), sin embargo, en este proceso de luces y sombras hay que destacar el papel que cumple Sividrigailov, ya que este ser siniestro

no es menos necesario que Sonia (...) Los dos son atraídos por el mismo olor del asesinato, como un ángel de luz y un ángel de tinieblas. Se sitúan alrededor del criminal para señalarle exactamente su sitio. Un alma por salvar, un alma por perder, o mejor dicho, son la salvación y la maldición que se presentan simultáneamente a Raskolnikov para que este haga, con pleno conocimiento de causa, la elección definitiva (p. 53).

En esa larga noche de San Petersburgo, además, no podrá dejar de comportarse como le augura Porfirii Petróvich, quien lo irá acorralando a la espera de que Raskolnikov se traicione a sí mismo:

¿Vio usted la mariposa en torno a la luz? Bueno; pues lo mismo se pondrá él a dar vueltas y más vueltas en derredor mío, cual en torno a una bujía; dejará de serle grata la libertad, empezará a cavilar, a hacerse un lío, a enredarse en sus propias y redes y a sufrir angustias mortales (...) hasta que ¡pum! Se me meterá volando en la boca (p. 314).

b. La noche del Neva, en la que se libra la batalla final dentro del corazón de Raskolnikov, antes de ir a confesar su crimen ante las autoridades. Se viene preparando desde hace tiempo y culmina en los eventos que conforman un equivalente con la noche de Getsemaní, previa a “subir a Jerusalén” para ser “crucificado” (sobre esta relación también volveremos después). Esta noche, tormentosa, que anuncia inundaciones, hay que entenderla en paralelo con la de Svidrigáilov, su doble oscuro: los dos resuelven su futuro en el transcurso de la misma noche, solo que uno se decide por comenzar a asumir su culpa y el otro por quitarse la vida. Esta posibilidad, sin embargo, no pasó lejos de Rodión; de hecho, Dunia va a esperarlo a su habitación, y cuando él vuelve, ya de mañana, su hermana le hace saber que el temor que compartían tanto ella como Sonia era de que se hubiera suicidado (“¡Cuánto nos lo temíamos nosotros, yo y Sofía Semiónovna! ¡Por lo visto, crees aún en la vida, loado sea Dios!”, p. 476), luego de que él le dijera de que estuvo a punto de hacerlo arrojándose al Neva; pero le faltó valor. Es equiparable a Getsemaní. Ante la angustia de muerte, Jesús pide a Dios que le evite beber el cáliz amargo de la muerte. Sin embargo, acepta la voluntad de hacer lo correcto. En esa noche hay dos personajes desesperados: Jesús, que vive y camina hacia la cruz; y Judas, que se suicida. Como consecuencia de esta noche del Neva (y de los sucesos de la mañana siguiente) es que Raskolnikov va a presentarse en la policía, asumiendo los

rasgos de Cristo en la Cruz, paralelamente (y sin relación directa) con el suicidio de Svidrigáilov.

c. La noche de Siberia: aquí también estamos no ante una noche puntual sino ante un período extenso de tiempo, que se asimila con la noche de Pascua y desembocará en la Resurrección. Abarca todo el epílogo –es decir, los momentos de soledad y aislamiento en prisión, el ataque de sus compañeros, su propia incertidumbre, etc.–, y llega a su amanecer en la apacible escena junto al río, durante el tiempo de Pascua, en el que se lleva a cabo el encuentro con Sonia y el renacer de Raskolnikov. Es importante de destacar en este momento el paralelismo con la propia vida del autor, quien pasó también años desterrado en Siberia. Figes (2010) sostiene que Dostoievski experimentó en la cárcel, en contacto con reos de humilde condición, que en los criminales siempre había un destello de bondad, incluso en las condiciones más abyectas, lo cual para él “la mejor prueba de que Cristo vivía en la tierra rusa. Sobre esa visión, Dostoievski construyó su fe” (p. 407). Así es como se entiende mejor también esa posibilidad de conversión que le atribuye al protagonista, así como las actitudes de los demás reos, quienes muestran devoción sin límites hacia Sonia –a quien llaman *mátuschka*– y actitudes piadosas, al mismo tiempo que son capaces de golpear a Rodión en forma violenta.

Estas noches, desde ya, no nos importan como momentos del día (o de los días), sino en tanto que toman de la noche real su significado simbólico. Tal como habíamos anticipado, la noche es tiempo de gestación, de germinación. Por eso no son períodos de mera indeterminación y sinsentido, sino tiempos de repliegue, de reordenamiento de las fuerzas inconscientes, que se liberan en el sueño. Por eso resultan tan significativos los sueños de Raskolnikov (en cantidad y en simbolismo).⁴ No olvidemos que “cuando se desea investigar la facultad del hombre para crear símbolos, los sueños resultan el material más básico y accesible para este fin” (Jung, 1984, p. 28).

Los iconos y la noche

Es el momento ahora de analizar la relación que entablamos entre la obra estudiada y los iconos bizantinos. En primer lugar, cabe recordar que los iconos no son simples cuadros, sino imágenes dignas de veneración que, a diferencia del arte occidental que se dio después del Románico, no buscan la perfección técnica, la perspectiva, la reproducción realista, etc., sino más bien representar, por medio de una serie de convenciones simbólicas (de color, de forma, de presencias, etc.), el estado de Gracia, la Salvación, el misterio mismo de la Encarnación. Según Evdokimov, “extrae todo su valor teofánico de su *participación* en el *totalmente otro* por medio de su semejanza” (p. 183). Para Luc, de Taizé (2002), el icono es un “acto de fe de la Iglesia que acoge el proyecto de Dios” (p. 5).

Tenemos entonces una finalidad eminentemente religiosa –más allá de sus particularidades estéticas–, en el más pleno sentido de la palabra “religar”. En el plano artístico, sin embargo, debemos hacer algunas aclaraciones:

- Los iconos siguen una serie de códigos simbólicos (colores, posturas, formas, etc.) que potencian su significado, al tiempo que lo vuelven reconocible sea quien sea el iconógrafo, quien por otra parte nunca tiene libertad para crear lo que quiera, sino más bien lo que debe hacer es reproducir la realidad teológica de la cual se trata. Por ejemplo, la cabeza inclinada significa escucha; el color dorado representa la Gloria y la luz divina, etc.;
- En los iconos nunca se muestran las personas en forma anatómicamente realista, sino en relación con su verdad sobrenatural más íntima.
- Puede ocurrir que en un icono aparezcan personas que no son contemporáneas, pero que están ligadas teológicamente (Ej. Adán y Cristo);
- El iconógrafo no puede ser un no creyente: de hecho, la escritura del icono comienza con y se realiza durante la oración;
- Por sus características arquetípicas, el icono sirve para que cualquier persona se reconozca en ellos y vea reflejadas las

verdades profundas de su fe, más allá de las inevitables diferencias de épocas, sociedades y culturas;

- En los iconos nunca es de noche. Es más: lo primero que hace el iconógrafo es “iluminar” la oscuridad de la tabla de madera con una capa de dorado.

Vamos a ahondar ahora en la idea que presentáramos, a saber: por qué creemos que, se lo haya propuesto conscientemente o no, lo que hizo Dostoievski fue escribir un icono, o mejor aún, el proceso por el cual Raskolnikov (que es cualquier hombre, todo hombre) se vuelve icono. Esto se inscribe en la línea de lo que decía Olivier Clément (1983), para quien el icono “sugiere el verdadero rostro del hombre, su rostro de identidad” (p. 235). El verdadero rostro de Rodión Románovich Raskolnikov se muestra en su realidad sufriente en la noche de Petersburgo y en la desesperación a orillas del Neva, y se completa y plenifica en la noche / amanecer de la Pascua.

La crucifixión

Decíamos en la introducción que hay dos iconos en particular con los cuales puede establecerse un paralelo: el de la Crucifixión y el de la Resurrección (Descenso a los infiernos). Si nos detenemos a observar el primero de ellos, vemos que hay por lo menos cuatro personas que no pueden faltar: tres mujeres (María, la madre de Jesús; María de Cleofás; y María Magdalena) y un hombre (Juan, el “discípulo amado”). Puede haber más personajes (ángeles, otros santos, soldados, etc.), pero estos cuatro son imprescindibles. En el “icono de la crucifixión de Raskolnikov” (llamémoslo así), también hay tres mujeres: su madre, Dunia y Sonia, claramente identificada con María Magdalena por ser una prostituta arrepentida. Y un hombre: Razúmijin, a quien, tal como hace Jesús en la Cruz (cf. Jn 19, 25-27), el protagonista le entrega a su propia madre para que la cuide (y sobre todo a su hermana). Pero, ¿cómo llegamos a esta imagen final, la que se plasma en el icono? Veamos el proceso.

Debemos recordar antes que nada que, al igual que Lázaro en el evangelio de Juan aparece prisionero de la muerte, de las vendas y del sepulcro, también Rodión Románovich está prisionero de su muerte interior, de las ataduras de la ideología y de las condiciones en que vive (llega a llamar “ataúd” a su miserable

habitación). También como ocurre con Lázaro, son quienes los rodean los que más hacen por su resurrección; pero el paso final –responder activamente al llamado a ponerse de pie y salir de la cueva– lo debe dar él, y nadie puede hacerlo en su lugar, por más que muchos, como Porfirii Prokóvich, quieran provocar ese paso en forma precipitada desde afuera.

En segundo lugar debemos observar que, en este proceso, hay una serie de personas y pasos que van situando al protagonista tras los pasos de Cristo. La gran colaboradora en este sentido es, sin duda, Sonia. En ella se cumple lo que señaló Evdokimov (1961):

Toda mujer –virgen o madre-, cuando es de la raza de la Theotokos, llevando el carisma sobrenaturalmente natural del embarazo, se emparenta con la Sabiduría divina (...) es por eso que las mujeres de este tipo, en las novelas de Dostoievski llevan todos el nombre de Sofía (Sabiduría) (p. 217).

Su palabra en relación con Rodia es iluminadora y hasta podría decirse prescriptiva. Lo ilumina con la lectura del texto de Lázaro, con sus palabras, con sus gestos, con su testimonio de sacrificio por su familia; le prescribe también una serie de pasos que lo identifican con Jesús. Con una salvedad insoslayable: debemos señalar la culpabilidad de Raskolnikov por oposición a la figura de Cristo, totalmente libre de mancha e investida de divinidad. Sin embargo, les es común el hecho de que ambos asumen una culpa (el uno, propia, y el otro ajena). En el caso de Rodión Románovich, esta culpa ha quebrado su relación con los demás, con Dios, con el cosmos y consigo mismo; sin embargo, la novela nos muestra que todo hombre penitente, por muy separado (*raskol* = separado, cismático) que esté de la comunidad, puede volver a mostrar los rasgos del hombre pleno si se lo propone y si se deja conducir. Recordemos las palabras con las que Sofía Semiónovna lo interpela:

Ahora mismo, en este instante, te irás a una encrucijada, te postrarás, besarás primero la tierra que manchaste, y luego te postrarás ante todo el mundo, ante los cuatros costados, y después dirás a todos en voz alta: “¡Yo maté!” Entonces, Dios de nuevo te devolverá la vida (p. 387).

Rodia cumple eso al pie de la letra. Al igual que ocurre con la Resurrección de Cristo, la reconciliación debe operarse a nivel cósmico, no solo individual; por eso las referencias a la tierra, a los cuatro puntos cardinales y al conjunto de la población. Esa encrucijada a la que lo empuja es un *point of no return*, como

suelen decir los ingleses. Ya no hay vuelta atrás. Para dar ese paso, previamente Sonia lo ha investido con la cruz de ciprés, la que era originalmente suya, la cruz de su bautismo. Una cruz popular, de madera. Y las palabras de Raskolnikov no pueden ser más acertadas. Aún en su nerviosismo exclama: “Esto viene a ser un símbolo, quiere decir que llevaré la cruz sobre mí, ¡je, je! ¡Como si hasta ahora poco hubiera sufrido!” (p. 482). Por último, Sonia le pide que se santigüe, cosa que Rodión Románovich hace casi como burlándose.

Pero una ventana comienza a abrirse dentro de su noche, y la luz pugna por entrar. Él, que creía ser lo que llamaríamos un héroe solar, destinado a grandes cosas y a conducir a la sociedad iluminándola con su pensamiento, descubre que en realidad es un “piojo” (tal es la expresión que utiliza en repetidas oportunidades para referirse a sí mismo). Le faltará mucho aún para asumir su destino, ya que los primeros pasos, convengamos, no los hará plenamente convencido; pero confía en la Palabra que le ha sido revelada. Aquí se identifican plenamente autor y narrador: “Lo mismo que Raskolnikov que en la búsqueda de cualquier esperanza se vuelve hacia la resurrección de Lázaro, veía Dostoievsky en el Evangelio no tal o cual doctrina moral, sino la garantía de una vida nueva” (Chestov, 1949, pp. 140-141).

Hay un detalle significativo en la escena en la que Raskolnikov lleva a cabo la penitencia prescrita por Sonia. Los espectadores de ese momento se burlan, lo toman por loco, pero sin la veneración que se les daba a los *iurodivi*.⁵ Uno de ellos, un borracho, es el único que acierta al menos en parte: dice que el muchacho va a Jerusalén y se está despidiendo (p. 484). En cierta medida, Rodia va a Jerusalén: sube simbólicamente a la ciudad santa al igual que Jesús para ser crucificado (incluso espacialmente, ya que la dependencia policial estaba en un piso alto), y durante ocho años no verá San Petersburgo.

Por último, en el icono de la Crucifixión la cruz está asentada sobre una roca que alberga en su interior la cueva y sepulcro de Adán. La sangre de Cristo desciende hasta la calavera del primer hombre, cuyo apelativo, como bien sabemos, significa “la humanidad”. Es imposible asociar la condena de Raskolnikov con una muerte, y mucho menos con una muerte redentora; pero sí parece apropiado unificar en la figura del protagonista el crimen (el pecado de Adán) y el castigo (que en ruso está más relacionado con corregir y ordenar). La cruz de Raskolnikov viene a ordenar su mundo privado, quebrado por el pecado

en todos los planos; pero también va más allá: lo que le pasa al protagonista es cifra de lo que nos pasa a cada uno de nosotros cuando nos “separamos” (*raskol*) de nosotros mismos, de la Creación, de los demás, de Dios, ya que en cada uno de nosotros se da esto que Dostoievski decía y que Evdokimov recoge: “El alma humana es el campo de batalla entre el cielo y el infierno” (1961, p. 281).

La Resurrección (Descenso a los infiernos)

Evdokimov dedicó uno de sus libros al análisis de la obra de Gógol y Dostoievski, y la tituló precisamente *Gogol y Dostoievski, o el descenso a los infiernos*. Este nombre no es casual, tanto por la temática propia de ambos escritores cuanto por la importancia que tiene en la espiritualidad ortodoxa el tema del descenso a los infiernos. Tan es así que la Resurrección se asocia indefectiblemente con el descenso de Cristo al reino de los muertos. Mientras Occidente ha exaltado la victoria del Mesías y sus representaciones iconográficas tienden a mostrar un joven triunfante envuelto en un sudario y saliendo de la tumba con un pendón flameante, en Oriente la importancia estuvo siempre más bien en el momento en que Jesús, solidario con el pobre, el sufriente, el castigado, continúa el camino que emprendió en la cruz y desciende antes de ascender. Retengamos esto, que en realidad, como proceso completo, significaría primero la subida al Gólgota, luego el descenso a los infiernos y por último nuevamente una ascensión, la definitiva: a los Cielos.

En este icono aparece Cristo descendiendo a los infiernos, rodeado de una luz muy marcada que representa la energía de la resurrección, avanzando hacia Adán, que se encuentra en el sepulcro. Las puertas del abismo han sido rotas, y hay llaves esparcidas por el piso. Si bien las puertas cruzadas forman una cruz, la cruz en sí no aparece, porque ya ha sido vencida. De hecho, el Hades aparece personificado como un hombre tendido en el suelo, atado, mientras que Adán y la humanidad entera está en posición de ser rescatada por Cristo, quien se inclina para hacerlo. Detrás del Salvador aparecen muchos santos de la Antigua Alianza (David, Salomón, algunos profetas, etc.). Aparece también el quirógrafo, rollo que representa o bien la deuda ya pagada, o para otros la predicación de Cristo a los muertos. Se correspondería en nuestro esquema con la última noche, la de Siberia, narrada en el epílogo.

Distinguimos entonces dos realidades, que las analizaremos por separado: el hecho del Descenso a los infiernos, y la Anástasis, o Resurrección. En estudiosos como Campbell o Eliade, por ejemplo, el descenso a los infiernos tiene características estrictamente culturales, y hacen a la manera en que una comunidad ha ido elaborando el mito del héroe. Sin embargo, si bien se mueven en planos que no solo tocan sino que están íntimamente ligados con la trascendencia, sus estudios no terminan de adquirir la dimensión estrictamente escatológica que sí tiene este tema dentro del cristianismo, y en especial del cristianismo ortodoxo. Nosotros nos moveremos en los dos planos, puesto que por muy fuerte que sea el trasfondo teológico de *Crimen y castigo* tampoco debemos confundirlo con un texto bíblico.

Si hablamos de descenso a los infiernos en la novela es porque Dostoievski conoce a fondo el corazón humano, se interna en su labilidad y en sus dolorosas luchas, en las que fuerzas que están en pugna escapan a nuestro simple conjuro. Lo que está detrás de todo esto, según Berdiaev (1978), es el drama de la libertad, tema ineludible en toda la narrativa y en la cosmovisión de Dostoievski, y además condición ineludible para que la Resurrección que se opere sea legítima y permanente:

La libertad del hombre se dirige a las profundidades del universo espiritual. Se parece a un descenso a los infiernos. Allí habrán de revelársele nuevamente no solo el diablo y el infierno, sino Dios y el cielo; no como un orden objetivo impuesto al hombre desde afuera, sino como un encuentro con la soberana profundidad del alma humana, como una realidad descubierta desde su interior. En esto consiste la obra de Dostoievski (Berdiaev, p. 37)

Raskolnikov hace entonces, efectivamente, un descenso a los infiernos. Es más: como si de una *matrioshka* se tratara, va haciendo sucesivos descensos, uno adentro de otro, en un total de tres. El primero, es su deportación a Siberia; el segundo, la enfermedad que contrae en la cárcel. Recordemos además que permanece internado buena parte de la cuaresma y sale recién en la segunda semana de Pascua, lo cual equivale a decir que purga sus dolores físicos en el momento en el que la Iglesia recuerda el período de pruebas de Jesús, y también durante su Pasión, Muerte, y Resurrección. Pero esto no acaba allí: estando postrado sufre una pesadilla de carácter escatológico (la de la plaga devastadora) que funciona, a su vez, como un tercer descenso a los infiernos:

de hecho, es cuando despierta que cae en la cuenta de todo el proceso que ha venido realizando, al tiempo que se abre en él otra esperanza, a saber, que la Humanidad puede regenerarse.

Salvarse en el mundo entero consiguieronlo únicamente algunos hombres, que eran puros y elegidos, destinados a dar principio a un nuevo linaje humano y a una nueva vida a renovar y purificar la tierra, pero nadie en ninguna parte veía aquellos seres, nadie oía su palabra y su voz (p. 501).

Tampoco debemos olvidar otro episodio relacionado que, sin llegar a ser un descenso a los infiernos, se produce durante ese mismo período: la enemistad con sus compañeros de prisión, que deriva en insultos y en una fallida agresión física, interrumpida por los guardias. La reacción de Raskolnikov, de permanecer impertérrito (poniendo la otra mejilla, por así decirlo), también lo asocia a Cristo y, en especial, al tercer canto del siervo sufriente de Yahveh:

Yo no me resistí ni me hice atrás. Ofrecí mis espaldas a los que me golpeaban, mis mejillas a los que mesaban mi barba. Mi rostro no hurté a los insultos y salvazos. Pues que Yahveh habría de ayudarme para que no fuese insultado, por eso puse mi cara como el pedernal, a sabiendas de que no quedaría avergonzado (Is 50, 5b-7).

Cuando se enfrenta a toda su miseria debe emprender el delicado camino hacia su centro. Se despierta, abandona el reino de la muerte. Como reza un antiquísimo himno recogido por Pablo: “Despierta tú que duermes, levántate de entre los muertos, y la luz de Cristo brillará sobre ti” (Ef 5, 14). Al igual que como aparece el Salvador en el ícono, deberá avanzar caminando a oscuras y romper puertas también, pero no para salvar a otros, sino para salvarse a sí mismo. O, en todo caso, para protagonizar su amanecer, su resurrección, que está al alcance de todos, es decir, de Adán, de “la humanidad”.

Si, como se ha dicho repetidas veces, Dostoievski creía que el corazón del hombre es el lugar donde libran su batalla el bien y el mal, hay un dato más que nos ayuda en la comprensión del epílogo. En el texto de Jn 1, 5, donde la Vulgata traduce “las tinieblas no la recibieron”, la tradición bíblica ortodoxa prefirió otra acepción del verbo *katalambano*: no la ‘sujetaron’, no la ‘doblegaron’, no dominaron su voluntad.⁶ Pero esto no implica que la luz y las tinieblas no coexistan en el mundo, así como coexisten en el corazón humano. De hecho, la descripción de la secuencia desde el punto de vista exterior y observable es

figura de lo que se opera en el interior de Rodión Románovich. Existencialmente es de noche y el escenario no puede ser más aterrador; sin embargo, la luz dorada todo lo inunda, porque la oscuridad más acérrima convive con la mañana de Pascua. Amanece un día bello y claro. Raskolnikov vuelve a la vida, a sus labores, en contacto con la naturaleza (el bosque y el río), con compañeros de prisión y de labor; se escucha un canto y aparece Sonia, que como Magdalena se acerca suavemente y tiende tímidamente su mano hacia Rodia, quien la toma “como de mala gana (...), con contrariedad” (p. 503). “*Noli me tangere*”.

No podemos ignorar, sin embargo, que por su rol providente y de auxilio a los necesitados la propia Sonia tiene también rasgos asimilables a la figura de Cristo. Al igual que Jesús, ella también es querida por los pobres y olvidados; de la misma manera que los fariseos y muchos ciudadanos judíos se cuestionaban acerca del Jesús histórico, también Rodia se formula preguntas acerca de su amiga (“¿Por qué todos amaban tanto a Sonia?”, p. 500). Solo que al ser una figura femenina, al comportarse en forma tan maternal con Raskolnikov y al recibir de los demás reos de la prisión el apelativo de *mátushka* (‘madrecita’), bien podría equipararse también a María, habida cuenta del rol que cumple en esa comunidad de penitentes que se forma en el pueblo, formada por los reos y sus familias, que los acompañan desde fuera de los muros de la prisión y se articulan en torno a Sonia, tanto desde el afecto como en cuestiones prácticas y cotidianas. En relación con esto podrían invocarse semejanzas con otros dos íconos, el de la Divina Sabiduría (*Sofía = Sonia*), y otro llamado sugestivamente “Tú alegras a todas las criaturas”, en el que aparece la Virgen sentada, con un Jesús niño en su regazo, rodeada de ángeles y personas de distinta condición. Por razones de espacio y de tema no lo trataremos en este trabajo. Como diría Dostoievski, “esto podría constituir el tema de un nuevo relato, pero nuestra presente narración termina aquí” (p. 504).

De las tinieblas a la luz

Para entender bien este proceso –que en el ícono es instantáneo, se comprueba de un vistazo, pero que en la narración lleva páginas, tiempo y tinta– no podemos pasar por alto cuáles fueron las aguas en las que el propio autor buceó a la hora de componer su personaje. De hecho, la conversión de

Dostoievski mismo habría ocurrido también durante el transcurso de una noche de Pascua, en compañía de un viejo amigo con quien charla durante horas, según recoge Evdokimov (1961, p. 219). La conversión de Raskolnikov, recordemos, no durante la Vigilia Pascual, pero sí durante el tiempo de Pascua. Las correspondencias con ese tiempo litúrgico no acaban allí. Consta en sus biografías que otro abismo por el que atravesó Dostoievski fue el vicio del juego, que lo llevó a degradarse y arrastrarse en forma enfermiza. En un viaje por Alemania experimentó también un “descenso a los infiernos”, del cual emergió felizmente resucitado:

Un día, habiendo perdido todo, desesperado, se lanza a través de las calles de la ciudad dormida para buscar un sacerdote ortodoxo. En la oscuridad, se pierde, y en lugar de encontrarse delante de la iglesia, golpea a las puertas de la sinagoga... El shock es providencial y definitivo. El 28 de abril de 1871 escribe a su mujer: “He nacido a una vida nueva (...) a partir de este día, no te atormentaré más, nunca más” (Evdokimov, 1961, p. 238-239).

Creemos que lo que Fedor Mijáilovich Dostoievski descubrió como hombre, con sus enfrentamientos con la autoridad y con sus propias oscuridades personales (su epilepsia, sus vicios, sus relaciones amorosas, sus precariedades económicas, las muertes de seres queridos que lo atormentaron, etc.), lo trasladó literariamente a los personajes que construyó, y en especial a Raskolnikov, del cual se interesó principalmente por plasmar el proceso, haciendo gala de sus dotes de novelista y observador que le valieron el nombre de “padre de la novela psicológica”, la gran contribución rusa al realismo.

Con esto no queremos decir, sin embargo, que se haya limitado a hacer una catarsis y a dejar brotar sus recuerdos poniéndolos por escrito, o disparando ideas literarias sin orden y sin propósito más que el de desahogarse. De hecho, se ve continuamente una fuerte convicción y una coherencia recurrente acerca de estos tópicos, que se resumen en lo siguiente: el hombre debe atravesar el mal para renacer. No se accede a la Pascua sin haber sido crucificado. Como idea teológica no le es original, desde ya; pero haberlo experimentado y haberlo elaborado discursivamente de la forma particular en que lo hizo, munido de una aguda lupa y un afilado bisturí para escudriñar el alma de sus personajes que no tiene parangón en la Historia de la Literatura, eso sí es lo que le otorga novedad.

Veamos por ejemplo estos dos párrafos extraídos de la novela. En los dos casos es Razúmijin quien habla:

Las pifias pueden perdonarse. El error es buena cosa, porque conduce a la verdad. Lo lamentable es que, tras equivocarse, todavía le rindan parias a su yerro (p. 125).

¡A mí me gusta que mientan! La mentira es el único privilegio del hombre sobre todos los demás animales. Mientes... ¡pues ya alcanzarás la verdad! Porque soy hombre es precisamente por lo que miento. Ni una sola verdad podría alcanzar si antes no mintieses catorce veces (p. 186)

No hay un fatalismo resignado en estas palabras (especialmente sabiendo en boca de quién las pone Dostoievski⁷), ni mucho menos una suerte de masoquismo disfrazado de piedad; pero sí podemos ver la convicción profunda de que el error cumple una función, y que es necesario morir para renacer. De alguna manera anticipa la suerte que correrá Raskolnikov. Cometerá un crimen, sí, pero si da los pasos necesarios (si se deja guiar, sobre todo), podrá dar a luz a la verdad que habita dentro de sí mismo.

Podemos ir más allá. Evdokimov (1978) recoge notas del autor que van en esta misma dirección. Cuando estaba formulando la idea de su novela *Crimen y castigo*, Dostoievski anota en un cuaderno:

Es a través de los sufrimientos que el hombre encuentra la felicidad. No hay allí ninguna injusticia, porque la conciencia viva, inmediata que viene de todo el proceso de la vida, no se la puede esperar más que pasando por los pro y los contra que son inevitables (pp. 183-184).

En el error, en el mal, en el pecado, y sobre todo en el sufrimiento –inevitables en la vida de todo ser humano– está escondida la posibilidad de la resurrección, en especial si se lo observa desde el prisma de una cosmovisión como la cristiana, que cree que “el amor de Dios se une al hombre allí donde este está muriendo” (Špidlik, 1996, p. 23). Se puede y se debe aborrecer el mal, pero no rechazándolo en forma fóbica –menos aun pasándolo por el tamiz de una ideología inconsistente como la que tenía prisionero a Raskolnikov y que lo llevó a cometer el crimen–, sino integrándolo de la manera en que aparecen en los iconos: mal y bien conviven, se los ve incluso pintados en la imagen, pero la verdad última la tiene la luz dorada de la Gloria.

Desde el punto de vista literario, esto implica no rechazar la oscuridad, o disfrazarla pudorosamente a la hora de escribir, como hicieron algunos escritores

del Romanticismo de Europa occidental o Iberoamérica, con sus mieles y sus sobreentendidos. Lo que está dentro aparece afuera, y está bien que así sea. Si en el hombre hay noche, la noche se proyecta en sus relaciones y en el mundo en que vive, y así debe ser, en definitiva. La tarea del novelista, tal como a nuestro entender lo cree Dostoievski, será no rehuir de la responsabilidad de mostrar tanto la noche como el día, pero asegurando la victoria del día.

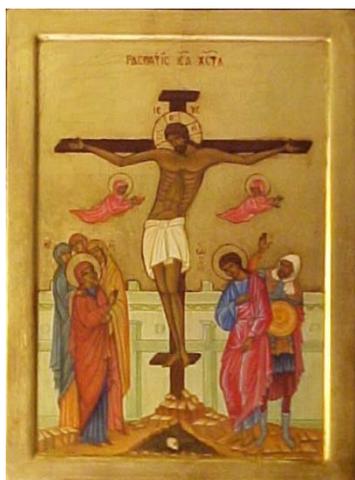
Nos encontramos aquí con una de las ideas que dirigen el arte de Dostoievski: la del estrecho lazo que une el mundo espiritual del hombre con el mundo exterior. El mundo exterior es una proyección de la esencia espiritual del hombre. Es por eso que, en la caída, la sombra cubre el mundo entero, transforma todo el cosmos. En sus novelas no se encuentra ninguna descripción de la naturaleza que no esté ligada al estado del espíritu del hombre (Evdokimov, 1978, p. 62).

Si en el ambiente agobiado de Petersburgo y a orillas del Neva la oscuridad y la tormenta mostraban la sombra interior de Raskolnikov, el tibio amanecer del día de Pascua mostrará su nacimiento. Por supuesto que podría haberlo hecho de haberlo querido, pero no nos imaginamos a Dostoievski describiendo una angustia de muerte entre flores perfumadas, o una resurrección en un día tormentoso. Las descripciones que llevó a cabo difícilmente podrían haber sido de otra manera, o haberse valido de otros códigos. En definitiva, ni más ni menos que lo mismo que le ocurre a todo iconógrafo a la hora de escribir sus íconos.

Conclusión

En la novela *Mr. Gwyn*, de Alessandro Baricco, el protagonista escribe retratos de sus clientes, con una fidelidad tal que todos se ven mejor reflejados en esas palabras que en la más realista de las fotografías. Creemos –y a lo largo de estas páginas hemos intentado demostrarlo– que Dostoievski hizo algo similar, pero mucho más trascendente. Se lo haya propuesto o no, procedió con la piedad y la fe de un iconógrafo. Escrutó las noches del alma e intentó plasmarlas por escrito, apelando a todo el valor simbólico de lo nocturno, dentro del cual aparecen los sueños de Raskolnikov. A diferencia de un icono, cuya totalidad es captada por quien lo ve por el solo acto de la mirada, la novela de Dostoievski requiere de horas y páginas para plasmar esa misma imagen. Pero no nos confundamos: en ambos casos estamos ante la realidad más profunda del ser

humano, que es el hecho de que la oscuridad y la muerte nunca tienen la última palabra. La última palabra de la Historia la tiene siempre el Amor. “Las tinieblas no pudieron con ella”, con la Palabra de Dios hecha carne. A todo abismo le espera un ascenso; a toda oscuridad, una luz. Leer *Crimen y castigo*, en definitiva, significa internarse en la noche, luchar con ella, y constatar el camino hacia el amanecer.



Icono de la Crucifixión



Icono de la Resurrección
(Descenso a los infiernos)

Notas

1. En la tradición ortodoxa se suele decir que los íconos, en rigor, no se *pintan* sino que se *escriben*, tal es su relación con las Escrituras. Por eso no se habla de *artistas* sino de *iconógrafos*, que jamás firman sus obras y se ciñen a procedimientos extremadamente formales.

2. Todas las traducciones son mías.

3. Todas las citas de la obra están tomadas de la edición de referencia que se consigna en la bibliografía: la traducción de Rafael Cansinos Assens publicada por RBA, Barcelona, 1995.

4. Por no ser pertinente con el eje central del trabajo y sobre todo por razones de espacio no abordaremos aquí la interpretación de los sueños del protagonista, además de por tratarse de un elemento ya estudiado por críticos de renombre al cual no podríamos aportar nada nuevo.

5. A pesar de que por sus actitudes excéntricas y sus gestos piadosos y penitentes, y más allá de que en realidad no lo fuera, Raskolnikov podría haber parecido un *iurodivi*. Sin embargo, por su edad y su aspecto no. Varios testigos hacen notar la juventud de

Rodión y quizás el hecho de llevar vestimentas mínimamente decentes lo hacen aparecer como un joven de buena familia (también mencionado por otro de los testigos).

6. Esta diferencia en la traducción la hace notar Evdokimov (1991: 322) en nota a pie de la página.

7. El nombre "Razúmijín" está relacionado con "rázum", razón, inteligencia. Este personaje, uno de los más humanos de la novela, muchas veces será el que aportará una dosis de sentido común, a pesar de sus arrebatos juveniles y su entusiasmo.

Referencias

- Adrogué, E. (2003). "Pasión de hombres, pasión de Cristo según Dostoievski", en Avenatti de Palumbo, Cecilia y Safa, Hugo (eds.): *Letra y Espíritu. Diálogo entre literatura y teología*, Buenos Aires: UCA.
- Berdiaev, N. (1978). *El espíritu de Dostoievski*, Buenos Aires: Carlos Lohlé.
- Biblia de Jerusalén*, Bilbao: Desclée de Brouwer, edición de 1976.
- Buytendijk, F. J. (1961). *La psicología de la novela. Estudios sobre Dostoievski*, Buenos Aires: Carlos Lohlé.
- Chestov, L. (1949). *La filosofía de la tragedia*, Buenos Aires: Emecé.
- Chevalier, J., Gheerbrant, A. (1999). *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder.
- Citati, P. (2006). *El mal absoluto. En el corazón de la novela del siglo XIX*, Barcelona: Círculo de lectores.
- Clément, O. (1983). *Sobre el hombre*, Dostoievski, Fiódor M. (1995). *Crimen y castigo*, Barcelona: RBA.
- Evdokimov, P. (1961). *Gogol et Dostoïevsky ou la descente aux enfers*, Paris : Desclée de Brouwer.
- Evdokimov, P. (1978). *Dostoïevsky et le problème du mal*, Paris : Desclée de Brouwer.
- Evdokimov, P. (1991). *Teología de la Belleza. El arte del icono*, Madrid: Publicaciones Claretianas.
- Figes, O. (2010). *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*, Buenos Aires: Edhasa.
- Fr. Luc, de Taizé (2002). *Des icônes pour prier*, Taizé : Les Presses de Taizé.
- Jung, C. G. (1984). *El hombre y sus símbolos*, Barcelona: BUC.
- Madaule, J. (1952). *El cristianismo de Dostoievsky*, Buenos Aires: Losada.
- Špidlik, T., Rupnik, M. (1996). *Narrativa dell'immagine*. Roma: Lipa.

