



Aída Fernández Bueno

LA SEDUCCIÓN DE LA PALABRA EN NOCHES BLANCAS DE F. DOSTOIEVSKI¹

Aída Fernández Bueno, PhD,
Universidad Complutense de Madrid,
España. afbueno@filol.ucm.es

Resumen: Este trabajo es un análisis de la novela de F. Dostoievski *Noches blancas* partiendo de una lectura atenta y atendiendo a elementos básicos de su composición. El título, como elemento compositivo, muestra una estructura dual que impregnará toda la obra.

Palabras clave: sueño, polifonía, diálogo, composición.

Aída Fernández Bueno

THE SEDUCTION OF THE WORD IN WHITE NIGHTS OF F. DOSTOIEVSKI

Abstract. This work is an analysis of the novel of F. Dostoievski *White Nights* starting from an attentive reading and attending to basic elements of its composition. The title, as a compositional element, shows a dual structure that permeates the entire work.

Keywords: dream, polyphony, dialogue, composition.

Cuando el retrato literario del soñador se consideraba ya agotado y trasnochado, Dostoievski escribe su novela *Noches blancas* (1848). En ella las claves compositivas y argumentales se cimientan sobre dos binomios: el día y la noche; el sueño y la vigilia, ambos subordinados al poder fascinante de la palabra; hablada, territorio del soñador; escrita, territorio de Náshtenka. Y así, la palabra para el soñador se convertirá en el modo de realizar su sueño. Y ese sueño comienza en el mismo encabezamiento: *Noches blancas* / *Белые ночи*. Dostoievski nos transmite una información que será directa o velada en ocasiones, pero en cualquier caso, nuestra tarea como lectores será buscar ese significado oculto en la profundidad de la palabra.

Noches blancas no es un título ambivalente, antagónico o un simple juego de contrarios. Las “*noches blancas*”, como expresión acuñada, aluden a un fenómeno de carácter meteorológico que en el hemisferio norte se produce al comienzo del estío. Durante esos días la oscuridad nocturna no llega a ser completa. Esta expresión, y la realidad referida, se han convertido en eslogan publicitario, un reclamo turístico muy difundido de las ciudades del norte de Europa.

Noches blancas de Dostoievski nos transporta a un escenario donde reinan los sueños y la ensoñación, pero sobre todo la palabra. Como título de una novela, precisamente del primer Dostoievski, éste se

¹ Este trabajo tiene su origen en una conferencia pronunciada en marzo de 2011 en la sala Replika Teatro de Madrid en el marco de las actividades programadas en torno a Fiodor Dostoievski. “Dostoievski confabulado” es el título del ciclo de actividades que unía la puesta en escena de *Noches blancas* con una serie de conferencias temáticas programadas antes de la representación.

permite referencias sensitivas, luminosas y románticas, que, además, serán el tono predominante de esta novela sentimental.

Consideramos el título un elemento clave de la composición por representar el primer cara a cara del lector con el texto y por concentrar toda la intención del autor, pero en el caso concreto de Dostoievski, el subtítulo no lo es menos. Añade lo siguiente: “Сентиментальный роман (Из воспоминаний мечтателя) / Novela sentimental (Recuerdos de un soñador)” seguido de estos tres versos²: Иль был он создан для того, / Чтобы побыть хотя мгновенье. / В соседстве сердца твоего? Ив. Тургенев (1843). [¿O fue creado para estar siquiera un momento / En las cercanías de tu corazón? I. Turgenev 1843].

Es el propio autor quien, desde el comienzo, define el marco genérico de su obra y nosotros, su público atemporal, lectores corrientes o críticos, no tenemos más que aceptarlo, entenderlo y leerlo en esa clave. Dostoievski lo recalca: “novela sentimental (Recuerdos de un soñador)” y cada palabra de este sintagma está perfectamente justificada.

La crítica especializada, tanto en España como fuera, se refiere a *Noches blancas*, por un lado, como una de las dos obras maestras “menores” de Dostoievski junto con *El doble* [7, p. 427]; incluso como un encantador relato (ibid.); como una novela romántica, una corta novela [12, 167], basándose exclusivamente en su extensión, es decir, en criterios externos. Hay una fluctuación por tanto en las denominaciones genéricas: relato, cuento o novela corta. Sin embargo, siguiendo a Kaida, el volumen “no es un principio interno de definición del género, sino puramente externo” [8, p. 98]. Si se analiza el significado del sintagma novela corta, atendiendo a su composición, se obtiene el siguiente resultado [ibid.]³. De esta manera, para que *Noches blancas* pudiera encajar en los parámetros de novela corta, la composición tendría que ser radicalmente diferente; en definitiva, Dostoievski tendría que haber escrito otra obra. Parece ser que en el fondo de la cuestión genérica está una no aceptación por parte de la crítica de lo que Dostoievski entiende por novela sentimental.

Noches blancas se publicó tres años después de *Pobre gente* (1845) siendo éstas, junto con *El doble* (1846), las obras más significativas y representativas del periodo de sus inicios literarios (aunque Dostoievski ya tenía una trayectoria literaria consolidada en los periódicos de la época dentro del género del folletín⁴).

La década de los cuarenta en la literatura rusa coincide con un momento de búsqueda de nuevas formas o nuevos cánones literarios. El romanticismo europeo, que tan bien conocía Dostoievski a través de escritores franceses como G. Sand, H. Balzac, V. Hugo y alemanes como J. W. Goethe, J. C. F. Schiller, o E.T.A. Hoffmann estaba agotado literariamente. En aquellos años se produjo un cúmulo de circunstancias de naturaleza literaria⁵ que propició la entrada de otras formas estéticas con el visto bueno de una de las voces más autorizadas del momento. Me refiero al crítico Visarión G. Belinski, quien saluda con un gran entusiasmo la llegada de Gógol, atacando al mismo tiempo el romanticismo de los años cuarenta y la visión del soñador. Belinski desmitifica y devalúa el retrato del soñador romántico que deviene en un artista que

² Cito por la edición de Juan López-Morillas de *Noches blancas. El pequeño héroe. Un episodio vergonzoso*, Madrid, Cátedra, 1996. Los versos que anota Dostoievski pertenecen a la poesía Цветок [Florecilla] escrita en 1843 por Iván S. Turguéniev (1818–1883), cuya estrofa final modifica muy levemente Dostoievski. Hablar aquí de la relación de Dostoievski y Turguéniev escapa a nuestros objetivos. En aquel momento, a pesar de mantener posiciones literarias muy diferentes, la relación entre ellos era amistosa. El correr del tiempo y la distinta suerte de los escritores se encargaron de distanciarlos.

³ Según Kaida (1998: 98) si se tratara de una novela corta, habría que cambiar el concepto genérico de tiempo (presentarlo en pasado y no en presente y futuro como aparece); suprimir el paralelismo de dos historias dentro de la trama; cambiar las estructuras de los diálogos; simplificar la estructura narrativa; y atenuar el dúo compositivo entre Náshtenka y el soñador.

⁴ El folletín es uno de los géneros más populares del periodismo literario satírico. Se viene cultivando en Rusia desde el siglo XIX y fue especialmente prolífico en la época soviética con escritores como M. Gorki o M. Koltsóv. El objetivo del folletín es “desenmascarar el mal en todas sus manifestaciones. La crítica del folletinista puede centrarse en cualquier fenómeno que no esté de acuerdo con la moral de la sociedad ni con el conjunto de los ideales” (Kaida 1986: 97). Dada la función satírica del género, la selección de los medios lingüísticos y su organización serán claves por lo que la alegoría se convierte en la principal particularidad del género. La alegoría “no se utiliza para ocultar pensamientos verídicos sino, al contrario, para expresarlos con más fuerza y desde otro punto de vista” (1986, 99). El folletín utiliza tradicionalmente una forma de lenguaje oculto de manera que el subtexto es algo inherente al folletín tanto en la época anterior a la revolución, como en el periodo soviético.

Fiodor Dostoievski y su hermano Mijail cultivaron este género desde el periódico Gaceta de San Petersburgo (Петербургская газета). Fiodor era consciente de que escribir folletines menoscababa su prestigio como creador, pero también le aportaba otras ventajas; en primer lugar, de carácter económico, ya que el periodismo exigía inmediatez: inmediatez para publicar y también para cobrar. En segundo lugar, el periodismo literario, el folletín, le permitía trabajar con el lenguaje, con el lenguaje figurado y codificado, puesto que había que burlar una feroz censura. (véase J. Frank (1984) “Los folletines de San Petersburgo”). La función del folletín era entretener al público con noticias, — que no lo son tanto desde el punto de vista estrictamente informativo — en vez de temas más serios y profundos, pero que podían ser potencialmente subversivos y peligrosos. Este género exigía una actualidad constante y casi por esencia se contradice con el trabajo literario que necesita de más reflexión.

⁵ J. Frank (1984) se refiere a la publicación de la primera parte de *Almas muertas* y *El capote* en 1842; a la actitud de Belinski propiciando un giro en la literatura rusa de los años cuarenta desde el romanticismo hacia un realismo social; y, por último, a la moda del “boceto fisiológico” francés.

no lo es, falso, que simboliza la incapacidad para luchar en la vida. Bajo estas condiciones, no extraña la escasa simpatía de Belinski por la nueva obra de Dostoievski, a diferencia de lo que ocurriera con *Pobre gente*. Dostoievski se propone dar la vuelta al retrato del soñador. Del mismo modo que en *Pobre gente* Dostoievski cambia su forma de relacionarse con sus personajes, en *Noches blancas*, reactualizando la novela sentimental, los dotará de una nueva dimensión; más humana y menos etérea.

Dostoievski clasifica *Noches blancas* como una novela sentimental y es que, para Dostoievski, el género es determinante, y para comprender lo innovador de la forma novelística en Dostoievski, los trabajos de M. Bajtín⁶ son una referencia necesaria. Según Bajtín, para Dostoievski “el género es siempre el mismo y otro simultáneamente, siempre es viejo y nuevo, renace y se renueva en cada nueva etapa del desarrollo literario y en cada obra individual de un género determinado” [2, p. 150]. En relación con esto, Kaida añade lo siguiente: “La novela [en Dostoievski] se presenta en forma de apuntes, diarios, memorias, notas de viaje, confesiones”, [8, p. 102] y así, entre las novelas de su siguiente periodo artístico, — tras el decenio trágico 1849–1859 — encontramos las siguientes: *Memorias de la casa muerta* (1860), *Apuntes del subsuelo* (1864), *Diario de un escritor* (1873–1881).

Todas las novelas de Dostoievski son una gran confesión, mantiene Kaida [8, p. 89]. Si a esto añadimos que, desde el principio, como indican Otero y López Fernández [5, p. 17], ya el joven “Dostoievski mostraba una poco habitual madurez artística”, ésta ya estaría presente en *Noches blancas* y, por lo tanto, no se debe a la casualidad cualquier rasgo de genialidad. Anna Dostoievskaya recuerda que su esposo Fiodor solía hablar en voz alta y que en esos momentos nadie intervenía. Expresar los propios pensamientos en voz alta nos remite formalmente a un monólogo, pero funcionalmente es un diálogo con una función purificadora y catártica en donde el interlocutor está silente. Y al mismo tiempo es una confesión; bien adopte la forma de carta o de diario. En el fondo es lo mismo. Y es que esa forma de diario o confesión permite oír a los personajes. Bajtín lo estudió magistralmente y habló de la “polifonía” de voces en Dostoievski como un rasgo fundamental de sus novelas. Significa esto que no hay un punto de vista único; significa que el autor coordina y dirige, pero los personajes tienen su propia voz.

En *Noches blancas* se narra una historia de amor no correspondido protagonizada por una joven, Náshtenka, y un soñador sin nombre, un hombre solitario, como él mismo se define, que lleva en San Petersburgo ocho años y durante ese tiempo no ha trabado conocimiento con nadie. Al mismo tiempo, como enorgulleciéndose, afirma: “[...] aún sin ella [la gente], a mí todo Petersburgo me es conocido” [3, p. 15]. Una noche de verano, cuando muchos de los habitantes de la ciudad han salido hacia el campo, se encuentran en la orilla del canal, y tras un incidente en el que él sale en su ayuda, comienzan a hablar. Tras ese primer encuentro, en el que conversan, habrá otros tres. En total cuatro noches y una mañana.

Las historias de los protagonistas están contadas con sus propias voces y en primera persona de manera que sabremos que no es casualidad que Náshtenka estuviera en la ribera del canal aquella primera noche. Estaba esperando a que su sueño se hiciera realidad y que su amado se presentara tal y como le prometió un año antes que haría. Finalmente, su sueño tomará cuerpo al mismo tiempo que se desvanece el del soñador, al que siempre le quedará la satisfacción de haberlo tocado con los dedos.

El desarrollo de la historia se apunala durante el transcurso de las veladas que pasan juntos en la complicidad y locuacidad que proporciona la noche y ahí están, desde mi punto de vista, las coordenadas de la narración. Y el propio soñador así lo dice: “en mis sueños compongo novelas enteras” [3, p. 23]. Las claves argumentales y constructivas del relato se centran pues en dos ideas: la palabra y el sueño o la ensoñación, entendida esta última como un estado de vigilia o no, en el que, y esto es lo principal, se evoca una realidad deseada.

Este Dostoievski, el de *Noches blancas*, sorprende a sus lectores. Hablar de *Noches blancas* en el conjunto de la obra de Dostoievski implica situarse en los comienzos de su carrera literaria. Nosotros, lectores de Dostoievski, acostumbrados a su registro amplio, encontramos en esta obra un registro desconocido, mínimo. Son sus inicios literarios, los inicios de su prosa y de su andadura creativa. La sorpresa no está en que Dostoievski utilizara un registro mínimo, sino, — y ahí sí que está la sorpresa, — en que ese registro ya vaticinaba su calidad artística y particularidad creadora.

La llegada de Dostoievski a la escena literaria implica la entrada en juego de otros principios estéticos que demandarán una expresión y lenguaje diferentes. También la relación que establece Dostoievski con sus personajes, en el diálogo con ellos, es totalmente novedosa y se convertirá en su seña de identidad creativa. Aunque en Gógol, Dostoievski reconoce a un maestro, su elaboración de los personajes en este momento está más próxima a Pushkin, al Pushkin de Los relatos del difunto Iván Petrovich Bélkin (1831).

Los personajes que sostienen la narración en *Noches blancas* son dos; dos los que están en escena

⁶ Véase Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*. — Madrid, Taurus, 1989 y *Problemas de la poética de Dostoievski* (1993).

y cada uno transita por su respectiva senda argumental cruzándose en algún momento con la del inquilino, que representa el vértice que cierra el triángulo amoroso y que justifica el que nos encontremos ante una historia de amor no correspondido.

Tanto Náshtenka como el soñador se reconocen como soñadores, pero lo entienden de diferente manera. A él los sueños, la ensoñación le apartan de la realidad; le permiten sobrellevarla construyendo otra realidad paralela, otro mundo de sueño, despierto o no. Ella también es soñadora, pero reconoce la frontera. Entiende que el sueño no es real y que hay que apartarlo: “A veces [dice] eso de soñar está bien... Por otra parte, quizá no. Sobre todo, si hay bastantes cosas en que pensar” [3, p. 29].

El personaje de Náshtenka está magistralmente dibujado y delimitado. Es la réplica perfecta del soñador, su contrapeso y coprotagonista absoluta de toda la acción. Cuando Náshtenka cree perdido su sueño de encontrarse con su amado, acepta la otra posible realidad, lo que implica dar alas al sueño de él. Pero es ahí cuando Dostoievski interviene rompiendo ese momento mágico con la llegada de su amado. El personaje de Náshtenka es despierto, vivo y vive, no solo su realidad, sino también la de los que le rodean. Es moderno, un espíritu rebelde, pero al mismo tiempo fiel a la tradición (como lo prueba su actitud hacia su abuela). El personaje de Náshtenka es muy rico y está plagado de resonancias literarias anteriores. En él vemos trazas de Lisa, de Karamzin; de Dunia, de *El maestro de postas*, pero especialmente de Tatiana Larina de *Eugenio Onegin* ambas de Pushkin. Igual que ella, Náshtenka representa la ligazón con la realidad, el vínculo con la tierra, con la tradición, con su familia, con los demás. Náshtenka es una mujer instruída, que piensa incluso en dar clases para contribuir a su sostenimiento económico; con interés por la ópera, pero muy especialmente por la lectura, que convertirá en su reducto más íntimo, de la misma manera que Tatiana Lárina. Tatiana leyó toda la biblioteca de Onegin mientras le esperaba, y así lo dice el narrador: “Se entrega ahora como nunca/ a la lectura de novelas, / sintiendo sed de los engaños /que le absorben por completo” [11, p. 213]; y Náshtenka, por su parte, se impacienta según va acabando las lecturas que le proporcionan. Ella le dice al soñador: “[...] y llegó el momento en el que yo no podía vivir sin libros y ya dejé de pensar en casarme con un príncipe chino” [3, p. 45]. A Náshtenka le gusta leer en voz alta y esta bella imagen en la que ella le relee a su abuela viejas lecturas, y otras que le proporciona el inquilino, representa la esencia de la tradición oral, la transmisión cultural a través de la palabra hablada y éste será un ámbito en el que ellas reinarán⁷. Náshtenka, perspicaz e intuitiva, presiente en él una buena persona, pero impaciente; impulsiva de pensamiento, y con las alas cortadas o no entrenadas para el vuelo. Ella se debate entre el amor por su inquilino, que fue real y ahora parece un sueño, y un sentimiento de cariño y gratitud hacia el soñador, aunque en cierto modo y medida también se enamora de él, más exactamente, de su palabra.

El soñador deja manifiesta una necesidad vital de hablar y sueña con la realidad de poder personificar su sueño, de encontrar a alguien con quien conversar francamente. En este primer encuentro con Náshtenka, al comienzo, es tan feliz, que solo pide de ella “dos palabras”, pero una vez iniciada la conversación, su euforia aumenta porque siente que puede realizar su sueño a través de la palabra. Pese a la promesa, él se enamora de ella desde el principio porque personifica su sueño. Nuestro héroe empieza a relatar su historia de forma atropellada, como él mismo reconoce, adoptando una postura pedante e impostada. Su discurso, de la misma manera, resulta encorsetado y poco ágil, artificial, como si leyera un libro, — piensa él mismo quince años después. Se mueve en un registro, también lingüístico, muchas veces soñado, pero en realidad desconocido; que no es oficial, pero no puede; no sabe ser coloquial. Es un experimento lingüístico y por eso él se muestra tan inseguro. Dostoievski quiere acercarse a una lengua hablada a través de la voz de sus personajes y consigue que la palabra en boca de Náshtenka sea ágil, directa y espontánea, mientras que la del soñador es torpe y amanerada hasta el punto de dificultar su comprensión y Náshtenka le dice: “Oiga, usted cuenta muy bien las cosas, pero ¿no es posible hablar un poco menos bien? Porque usted habla como si estuviera leyendo un libro” [3, p. 32] y el soñador se justifica: “[...] porque hace mucho tiempo ya que la conozco [...] y tengo que derramarme en un río de palabras, porque si no lo hago, me ahogo” [3, p. 32].

El personaje del soñador se perfila muy exactamente y en toda su dimensión desde el mismo comienzo por lo que, desde ese punto de vista, no aportará mucha más tensión narrativa a la novela; es bastante previsible. Lo interesante de esta construcción, de este esquema es que la tensión dramática se recupera justo al final para provocar un quiebro definitivo y letal en la historia. En este momento entra en escena el día rompiendo el hechizo de la noche. Día y noche; sueño y vigilia y en torno a estas ideas se construyen los diferentes mundos de nuestros protagonistas. “Mis noches terminaron con un mañana”, dice él [3, p. 70]. El día le devuelve la realidad y le coloca en la misma habitación que ocupó anteriormente, que

⁷ Este rasgo también lo comparte con el personaje femenino de *Pobre gente*, Várenka. Véase, además, A. Fernández Bueno (2010) “Temas y personajes en la literatura rusa: del prototipo a la ficción” en Bojničanova y Alvarado, *Las tradiciones folklóricas en la cultura de los pueblos eslavos*, Madrid, Atenea, p. 235–243.

vuelve a estar sucia de nuevo. El soñador solo pudo tocar la realidad soñada manteniéndose fiel a su propia etiqueta. Su sueño se desvaneció con el alba, se esfumó, y no le quedó más que aceptar la realidad, como Calderón, de que “la vida es sueño, y los sueños, sueños son”.

Literatura / Литература

1. *Bajtín, Mijail*. Teoría y estética de la novela. Madrid, Taurus, 1989. Trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. 519 p.
- 2.— Problemas de la poética de Dostoievski. Bogotá, Fondo Cultura Económica, 1993. Trad. Tatiana Búbnova. 378 p.
3. *Dostoievski, Fiodor*. Noches blancas. El pequeño héroe. Un episodio vergonzoso. Madrid, Alianza editorial, 1996. Intr. y notas de Juan López-Morillas. 176 p.
- 4.— Cuentos. Madrid, Siruela, 2007. Edición y traducción de Bela Martinova. Prólogo Juan Villoro. 554 p.
- 5.— Pobre gente. Barcelona, Alba Editorial, 2010. Trad. Fernando Otero Macías y José Ignacio López Fernández. 220 p.
6. *Fanger, Donald*. Dostoievski y el realismo romántico. Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970. Trad. Francisco Rivera. 289 p.
7. *Frank, Joseph*. Dostoievski. Las semillas de la rebelión, 1821—1849. México, Fondo de Cultura Económica, 1984. 508 p.
8. *Kaida, Liudmila*. Filología rusa moderna. Nueva vertiente. Madrid, Ediciones del Orto, 1998. 168 p.
- 9.— Estilística funcional rusa. Madrid, Cátedra, 1986. 205 p.
10. *Hita JimÉnez, José Antonio*. Nueva visión de la obra de Dostoievski. Granada, Universidad de Granada, 2003. 216 p.
11. *Pushkin, Alexander*. Eugenio Oneguín. Madrid, Cátedra, 2000. Edición de Mijail Chlíkov. 557 p.
12. *Serrano MartíÍñez, Jorge*. Dostoiévski entre el bien y el mal. Madrid, Editorial Complutense, 2003. 652 p.
13. *Базанова Л. В.* и др. Отечественная литература. — Москва; Юрист, 1994. — 158 p.
14. — Сочинения по русской литературе XIX века. — Москва: Новый Юрист, 1997. — 119 p.
15. *Кайда Л. Г.* Стилистика текста: от теории композиции — к декодированию. — Москва: Флинта-Наука, 2005. — 208 p.
16. *Недзвецкий В. А.* От Пушкина к Чехову. — Москва: Изд-во Московского университета, 2002. — 560 p.
17. *Кулешов В. И.* История русской литературы. — Москва: Русский язык, 1989. — 639 p.