

Tras 200 años del nacimiento de Fiódor M. Dostoievski

EL DESDOBLAMIENTO COMO POSIBILIDAD FANTÁSTICA
Un análisis ingardeano de la novela *El doble* (1846) de Fiódor Dostoievski

Jenifer Vanessa Saavedra Roncancio

Monografía de Grado presentada para optar al título de:
Licenciada en Filosofía y Lengua Castellana

Directora:
Diana Paola Triana Moreno Ph.D.

Universidad Santo Tomás
Facultad de Filosofía y Letras
Licenciatura en Filosofía y Lengua Castellana
Bogotá, Colombia
2022

A las mujeres de mi vida, especialmente:

A mi madre, pilar admirable de fortaleza.

A mi hermana, por ser ejemplo de devenir.

A la mirada de Adele, mi dulce y adorada hija.

A-las sonrisas indelebles de mis acogedoras abuelas.

Al tierno y eterno abrazo de mi *Stellita*, por su legado de conocimiento.

Y en memoria especial de mis dos *alondras*, por su alegría, amor y entrega infinita.

Agradecimientos

Quiero agradecer especialmente a la profesora Diana Paola Triana por aceptar el reto de apoyar este proceso, por acompañarme con entrega y lucidez a llevar a término esta monografía de grado y por enseñarme en este corto pero enriquecedor camino a valorar mi propia voz.

Agradezco asimismo a mis primeros y eternos maestros: mis padres. Gracias a Jaqueline, mi madre, por creer incondicionalmente en mis sueños, por sus esfuerzos en la edificación de nuestra familia y fundamentalmente por su virtuoso amor. A Gabriel, mi padre, por confiar incondicionalmente en mis conocimientos y por el inestimable apoyo que representa para mí y para Adele su caluroso cobijo. Por esa inmensa entrega de ambos, vital para mí, aprovecho la ocasión para desear que los amaneceres y esfuerzos entregados les sean siempre correspondidos.

Contenido

Resumen	7
Introducción	8
Prolegómenos para un análisis ingardeano.....	18
1.1 El horizonte fenomenológico de Roman Ingarden.....	18
1.2. Elementos constitutivos de la obra literaria según la teoría ingardeana.....	22
1.2.1. <i>Polifonía de la obra de arte literaria</i>	22
1.2.2. <i>La función esencial de los estratos</i>	23
1.2.3. <i>Lugares indeterminados en la obra literaria</i>	32
1.3 Evaluación de las cualidades de valor	37
Panorama de la novela <i>El doble</i> de Fiódor Dostoievski.....	44
2.1. Una aproximación a Dostoievski	45
2.2. Recepción de la novela <i>El doble</i>	50
2.2.1. <i>El descuido de su tradición literaria</i>	51
2.2.2. <i>Desaciertos de la reelaboración de 1866</i>	55
2.2.3. <i>Controversia sobre el estatuto ontológico de Goliadkin</i>	59
Disponibilidad literaria en <i>El doble</i> (1846) de Fiódor Dostoievski.....	69
3.1. Cualidades de los estratos, el valor artístico de la obra	70
3.2. Lugares indeterminados, hacia el valor estético de <i>El doble</i>	83
3.3. El desdoblamiento como posibilidad fantástica.....	92
3.3.1. <i>Evaluación de la fantasía como posibilidad</i>	93
3.3.2. <i>La idea de desdoblamiento como cualidad metafísica</i>	96
Conclusiones	102
Referencias bibliográficas	109

Amo el realismo en el arte por encima de toda medida, el realismo que, por así decir, alcanza lo *fantástico*. ¿Qué puede ser para mí más fantástico y más inesperado que la realidad? e incluso, ¿qué puede ser más inverosímil que la realidad?

*Fiódor Dostoievski*¹.

Lo *fantástico* debe estar tan en contacto con lo real que uno debe casi creer en él [...] ¡Eso sí que es arte!

Fiódor Dostoievski.²

¹ Dostoievski citado en Hauser (1980, p. 181). *Historia Social de la literatura y el arte*. Guadarrama. Vol. III.

² Dostoievski citado en *El doble*. (2013, p. 119). Traducción, notas e introducción de Alejandro González. Eterna Cadencia Editora.

Resumen

Reconocido por las impetuosas emociones que aviva la particular densidad humana de sus obras literarias, el novelista ruso Fódor Dostoievski conduce a sus lectores en el controvertido relato *El doble*, por las inseguridades de Iakóv Petróvich Goliadkin, un funcionario público que ve confrontada su actitud frente al mundo tras el rechazo social al que se ve expuesto y la extraordinaria aparición de su doble. En este contexto, y bajo mirada fenomenológica de la teoría literaria de Roman Ingarden, la presente investigación se propone desentrañar la peculiaridad artística y estética que constituye la figura del desdoblamiento en la versión original de la novela *El doble* (1846).

Palabras clave: Dostoievski, doble, análisis literario, fenomenología, estructura, indeterminación, cualidades artísticas, valor estético, particularidad literaria, género fantástico.

Introducción

El arte, en particular, puede darnos, por lo menos en microcosmos y como reflejo, lo que nunca podemos alcanzar en la vida real.

Roman Ingarden³

En el descubrimiento de la significativa acogida con la que gozan aún las emblemáticas obras de Fiódor Dostoievski⁴, no solo en el campo de las humanidades sino, incluso, en inesperados ámbitos de estudio como el psicológico, jurídico y hasta criminológico⁵; esta investigación se comenzó a indagar formalmente los aportes que brinda el campo filosófico y literario, como campos propios de estudio, para la comprensión de esta importante recepción⁶ y la particular experiencia estética de lectura que propicia la narrativa de Fiódor Dostoievski⁷.

³ Ingarden. R. (1998). *La obra de arte literaria*. Universidad Iberoamericana, p. 344.

⁴ El escritor colombiano Evelio Rosero, por ejemplo, confiesa una fascinación especial por la obra de Dostoievski, e indica que tiene una gran influencia en su labor literaria. Véase: Rosero, Evelio. (15 diciembre, 2015). “Lo único más importante que la escritura es la lectura” / Entrevistado por Alonso Rabí. Revista Ojo Público. Cabe mencionar también: Stellino, P. (2008). *El descubrimiento de Dostoievski por parte de Nietzsche*. Contrastes. Revista Internacional de Filosofía, (vol. XIII), 79-99; Chrnriavsky, A. (2021). *La figura del idiota en la filosofía de Gilles Deleuze, considerada a partir de algunas de sus fuentes (Cusa, Descartes, Dostoievski)*. Daimon. Revista Internacional de Filosofía, (82), 49-62; Delgadillo, J. (2014). *La influencia de Dostoievski en la filosofía de Emmanuel Levinas*. Acta Universitaria, 24(2), 27-40.

⁵ Recuérdese, por ejemplo, Freud, S. (1927). *Dostoievski y el parricidio*. En *Obras completas* (Vol. XXI); Zuleta, E. (1987). *Psicoanálisis y criminología*. Hombre Nuevo Editores y Fundación Estanislao Zuleta; Sánchez Bayón. A. (septiembre-diciembre 2005). “*Crimen y Castigo*” ¿*Literatura o realidad jurídica?* Revista de Ciencias Jurídicas. (No 108), 11-32.

⁶ Téngase en cuenta Zweig, S. (1998). *Tres maestros. Balzac, Dickens, Dostoievski*. Juventud. O para acercarse a la importante figura de Dostoievski dentro de diversos campos de estudio téngase en cuenta, por ejemplo: Carballa, N., y Urchaga, J. (2018). *La presencia de Fiódor M. Dostoyevski en los estudios científicos publicados en España*. En *Tonos digital*: Revista de estudios filológicos. (34).

⁷ Respecto a la particular experiencia estética de lectura que propicia la narrativa de Fiódor Dostoievski contamos con relatos como el de Orhan Pamuk, premio Nobel de literatura 2006, quien dice que al leer *Los hermanos Karamasov*: «notaba que frente al mundo grande, amplio y sorprendente de la novela, mi propia vida y mis preocupaciones eran pequeñas e insignificantes. Me apetecía decir: «Estoy leyendo un libro que me *agita*, que está cambiando mi mundo entero y eso me asusta». En alguna parte Borges dice: «Descubrir a Dostoievski es como descubrir el amor o ver el mar por primera vez, marca un momento importante en la vida» (<https://calledeborco.com/2015/12/13/descubrir-a-dostoievski-es-como-descubrir-el-amor-o-ver-el-mar-por-primera-vez/>). Más adelante este trabajo referirá también la experiencia de lectura de autores como Benjamín o Virginia Woolf.

El interés y la indagación sobre la acogida que ha tenido la narrativa de Dostoievski arrojó un sin número de estudios de su obra que dan cuenta del gran impacto de su narrativa. Sobresalió sin embargo, una apreciación particular de Vladimir Nabokov y Walter Benjamín hacia la novela *El doble*. Este último, como señala Mariana Dimópulos⁸ en el reciente compilado de sus ensayos *La tarea del crítico*, leyó en más de una ocasión la novela, lo que contrasta con su apreciación de otras reconocidas novelas del artista:

Benjamín fue un atento lector de Dostoievski, a quien dedicó un temprano trabajo, de 1917, sobre *El idiota*, donde sienta las bases de una crítica antipsicologista de las novelas, en parte recurriendo al romanticismo. El texto es conocido por su definición de una inmortalidad de la vida. En 1919 había leído dos veces *El doble*, solo *Crimen y castigo*, leída hacia 1934, no le inspiró una admiración sin reservas: “Por supuesto que Dostoievski es un gran maestro, pero la confusión que sirve de base a su personaje termina compartiéndola él mismo, y esta confusión es ilimitada” (carta a Werner Kraft, 27 de septiembre de 1934). ([N. de la E.] 2017 p. 83)

Se halló, no obstante, que la preferencia hacia *El doble* resulta ser un caso poco común entre los conocedores de Dostoievski. Tal como manifiesta Vladimir Nabokov -paradójicamente, uno de los autores más críticos de Dostoievski⁹-, pese a la calidad estética y el valioso contenido artístico de la novela, esta no cuenta con un gran reconocimiento como otras obras maestras del autor. Pese a la poca valoración de Nabokov hacia la narrativa de Dostoievski, para el crítico y novelista *El doble* «es una obra de arte perfecta, pero casi no existe para los seguidores de Dostoyevski el Profeta, porque fue escrita en la década de 1840, mucho antes de sus llamadas “grandes” novelas» (Nabokov, 2016, p. 205). Así, a pesar de los valiosos atributos de la novela, que en últimas interesa desvelar en este trabajo, no existe una consideración estimable o reconocida

⁸ Benjamín, W. (2017). *La tarea del crítico*. Eterna Cadencia Editora, p. 255.

⁹ Vladimir Nabokov tildó la obra de Dostoievski como sobrevalorada en las clases que impartió en 1980 en el Wellesley College y en la Universidad de Cornell de Estados Unidos sobre literatura rusa. En ellas dejó claro que sus apreciaciones acerca de su coterráneo, tenían como única intención la tarea de “desmitificar a Dostoievski” (2016, p. 196), puesto que, para él, «la falta de gusto de Dostoievski, sus monótonos tejemanejes con personas aquejadas de complejos freudianos, su manera de refocilarse en las desventuras trágicas de la dignidad humana, todo eso es difícil de admirar» (Nabokov, 2016, p. 205). Únicamente *El doble* le parecería de gran valor (Nabokov. 2016, p. 206).

del relato entre sus asiduos lectores fuera de las discusiones académicas. Con esto, la recepción del relato es de interés más por su poco reconocimiento que por su acogida.

Este desconocimiento de *El doble*, que someramente apunta Nabokov, tiene sin embargo un trasfondo más profundo de lo que el crítico permite advertir, y, no obstante, sus escasas referencias sobre la novela proporcionan valiosas luces sobre su calidad artística. Nabokov considera por ejemplo, que el relato no solo es “aceptable”, sino perfecto en términos artísticos, y coincide en que esta novela está a la altura de una pluma como la de James Joyce:

Así como no tengo oído para la música, tampoco lo tengo, bien a mi pesar, para el Dostoyevski profeta. Lo mejor de cuanto escribió es, a mi parecer, *El doble*. Es la historia –muy trabajada, contada con un detenimiento casi joyceano (como señala el crítico Mirski), y con un estilo intensamente saturado de expresividad fonética y rítmica- de un empleado del gobierno que se vuelve loco, obsesionado por la idea de que otro funcionario compañero suyo ha usurpado su identidad. (Nabokov. 2016, p. 205-206)

Además del descubrimiento de estas excepcionales apreciaciones de Nabokov y Benjamín acerca de *El doble*, gracias a los estudios y traducciones del profesor Alejandro González¹⁰, a quien en el 2014 se le otorgó el Premio Internacional de Traducción por su valioso estudio de las dos versiones de la novela; se halló además que no ha existido un mayor aporte a la comprensión de lo que González señala como su hecho literario. En cambio han prevalecido en su lugar análisis principalmente psicológicos y sociológicos sobre el relato que, aunque valiosos, poco contribuyen a la comprensión de la novela como obra de arte literaria:

Nuestra objeción no es que estas interpretaciones sean «débiles» o «pobres», sino *unilaterales*: cifran el sentido de la obra en la personalidad y en la perturbación mental de Goliadkin. Sin duda han aportado mucho en el análisis de la psicología del protagonista, pero poco en la comprensión del *hecho literario* que es *El doble*. (2013, p. 115)

¹⁰ Sociólogo especialista en cultura e historia de Rusia, donde residió entre 2005 y 2014. Se dedica a la traducción desde 2003. Presidente de la Sociedad Argentina de Dostoievski y docente de las Maestrías de Literaturas Comparadas y Estudios Literarios de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA).

Resulta común entonces hallar explicaciones principalmente psicológicas acerca de la obra. El objeto de estudio de los análisis se ha centrado así en descifrar principalmente lo que González denomina el estatuto ontológico de Goliadkin (2013, p. 101); es decir, por descifrar la controversia sobre cuál es el origen de Goliadkin menor, el doble, y cuál la naturaleza del desdoblamiento que se refleja en la novela. Este interés por determinado objeto de análisis ha conducido a una falta de revisión de otros elementos de la novela y no ha permitido un mayor aporte a la comprensión de su carácter propiamente artístico. Al respecto, los estudios de González señalan la posibilidad del carácter fantástico de la novela como un aspecto literario importante a tener en cuenta:

Es importante que el lector tenga presente este trasfondo fantástico, y ello por dos motivos: primero, nos ayudará a comprender el diálogo que entabla Dostoievski con la tradición en la que inscribe su obra; segundo, porque es precisamente esta dimensión fantástica la que, en la mayoría de las interpretaciones (sobre todo occidentales), suele quedar en un segundo plano, subsumida a una lectura psicologicista del relato. (González, 2013, p. 27)

Esta posibilidad estilística concierne al modo de comprensión del héroe de la historia y el surgimiento del doble. En la misma línea, otra particularidad que llama profundamente la atención para el análisis artístico de esta novela, es justamente que Dostoievski acuda explícitamente a la figura literaria del doble, un tópico patente en sus más destacadas obras:

Ese «doble», además de dar título a una de sus novelas, es la nota predominante en la práctica totalidad de sus personajes, es el mando que dirige sus formas de actuar en el mundo, de relacionarse con sus semejantes, y es, ante todo, el responsable de todas las acciones altisonantes, contradictorias y transgresoras del orden normal. (Ibáñez, H. (09 de septiembre de 2021)).

Como señala Serrano en el valioso compendio sobre *Dostoievsky, entre el bien y el mal*, este recurso literario representa una preferencia estilística en la narrativa de Dostoievski que interesa al autor desde sus inicios como escritor y por la cual varias de las obras son reconocidas:

La impostura como motivo literario fue tratada por Puskin, por Gógol y por Dostoievski, quien, además de ponerlo de relieve en *El doble*, recurrió a ello en numerosas ocasiones, como es el caso de la *Leyenda del Gran Inquisidor*, de *Los hermanos Karamasov*, en la conversación de Iván

Karamasov con el demonio en esa misma novela; también en los demonios y en *La Patrona*, entre otros. (Serrano, 2003, p. 146)

El carácter fantástico y la figura del doble como herramienta literaria, elementos que posiblemente dan cuenta del carácter artístico de la novela, han sido pobremente abordados en los estudios de la novela al centrar su examen en la psicología del personaje o incluso del autor¹¹. De modo que en efecto, si bien ha existido dentro de la academia un acercamiento a *El doble*, su recepción ha sido proclive a exponer perspectivas psicológicas o de tinte social y no a subrayar las características propiamente literarias de la novela.

Esta investigación por tanto, procura un examen de *El doble* que tenga como fin aportar una mirada más profunda de la misma en términos de sus características particulares como obra de arte literaria. Tras la pista de lo que representa el desdoblamiento como recurso literario y la posibilidad de un trasfondo fantástico, así pues, surge la pregunta acerca de lo que significa hablar del hecho literario de una novela para saber qué es aquello a lo que no se ha aportado para su comprensión. De aquí que una de las tareas fundamentales para el estudio de *El doble* sea definir en qué consiste en esencia el carácter artístico de toda obra de arte literaria.

Sentadas las anteriores premisas esta investigación enfrentó la difícil tarea de conjugar adecuadamente las propias inquietudes sobre la experiencia estética en la recepción de la novela, con los resultados que sugería la investigación, los cuales arrojaban que, ya que la perspectiva de análisis desde la cual se ha abordado la obra ha desatendido la base artística de la novela tal como se evidencia en el segundo capítulo de este trabajo, era menester atender también la estructura total de la obra a fin de procurar un estudio más completo y profundo de la novela en términos literarios.

¹¹ Téngase en cuenta por ejemplo: Martinova, B. (2005). *La enfermedad en Dostoievski*. Cuenta y razón, (137), 79-84. Freud, S. (1927). *Dostoievski y el parricidio*. En Obras completas (Vol. XXI). Obras centradas más en la epilepsia del autor que en su estilo narrativo.

En este contexto, se adoptó la metodología de investigación de Roman Ingarden propuesta en su breve texto *Concreción y Reconstrucción* (1937), el cual atiende la teoría fenomenológica literaria que expone el autor en los libros: *La obra de arte literaria* (1931) y *La comprensión de la obra de arte literaria* (1968). El interés investigativo por las reflexiones de Ingarden sobre la obra de arte literaria y su propuesta metodológica, se fundamentan básicamente en que, desde su perspectiva fenomenológica, Ingarden aborda las problemáticas de índole constitutivo y de valoración literaria que están en el fondo de los intereses y esta discusión sobre el análisis de *El doble*. Sus planteamientos sobre la cuestión del modo de ser de la obra en relación a la experiencia estética le llevan a discutir asimismo el importante y controvertido asunto de la evaluación literaria.

Para comprender la perspectiva de Ingarden, se debe tener en cuenta que el planteamiento de su teoría literaria es visto desde la perspectiva de la fenomenología de las *Investigaciones Lógicas* de Edmund Husserl y una crítica al giro trascendental de su maestro, en tanto, según Tornero:

A diferencia de Husserl que consideraba la ontología (estudio de los objetos de la conciencia) como parte de la fenomenología (estudio de las estructuras de la conciencia), Ingarden consideró esta última como método para aprehender el "modo de ser" del objeto; en este caso de la obra de arte. (2007, p. 449)

En consecuencia, para Ingarden el «"modo de ser" se tiene que descubrir mediante una descripción fenomenológica» (Tornero, 2007, p. 456) y, por ende, «la investigación a través del método fenomenológico es, al final, investigación ontológica» (Tornero, 2007, p. 03). En este sentido, la novela, como un objeto creado para ser comprendido, tiene, por tanto, una manera particular de ser comprendida e investigada.

Conviene distinguir genéricamente que Ingarden considera este modo de ser y constitución de la obra literaria como un compendio de los dos ámbitos que precisamente interesan a esta investigación: el artístico y el estético. Según esta teoría, la obra de arte literaria está compuesta,

por un lado, por unos estratos que conforman la base material de la novela. En donde entran sus características lingüísticas por ejemplo. De modo que, «Ingarden considera posible pensar en propiedades estructurales pertinentes al texto; es decir, propiedades inherentes que el investigador debe descubrir» (Tornero, 2007, p. 468). Por otra parte, Ingarden se interesa por la percepción de lectura de la novela, hecho por el cual ha sido muchas veces considerado padre de la Estética de la Recepción¹² puesto que a partir de los planteamientos de Ingarden:

Surge por tanto la concepción del objeto estético como punto de encuentro de la estructura de la obra y de la norma literaria, en cuyo seno la obra acontece y se hace posible. Por encima de la norma literaria, el objeto estético está incrustado en un complejo estructural desbordante *de representaciones sociales de valores*. Con ello se recupera la noción de estructura de Praga, pero con una dimensión axiológica que no estaba prevista en los presupuestos de los primeros teóricos formalistas. (Gómez. 2001, pág. 116)

Coinciden así en el aspecto estético, los preceptos sobre «el concepto de cualidades metafísicas, las emociones originarias desencadenadas por ellas y la concreción, entendida como concreción de valores estéticos ya dados, en un sustancialismo con cuya negación comienza históricamente la estética de la recepción» (Warning, 1989, p. 15).

De esta manera resulta que, para Ingarden, estos dos elementos de la obra de arte literaria, el de su estructura y el de su recepción, son comprendidos conjuntamente en su teoría y, por consiguiente, en su metodología de análisis como dos maneras de ser de la obra literaria que tienen la misma relevancia en la comprensión de su particularidad como obra literaria, tal como se expondrá en detalle más adelante. Por ahora es menester comprender que:

Ciertamente Ingarden distingue entre la estructura de la obra literaria de arte por un lado y de sus concreciones en la lectura o representación por otro. Pero esta distinción no conduce a la elaboración de dos ámbitos teóricos, sino al análisis de dos actitudes, ambas subordinadas a una

¹² Aunque «Ingarden heredó a la estética de la recepción los aspectos "puntos de indeterminación" y "concretización". Es quizá éste el legado más importante del discípulo de Husserl a los desarrollos de Iser» (Tornero, 2007, p. 161). Sin embargo no queda claro su papel como padre de la estética de la Recepción ya que aunque Ingarden «Ha heredado la estética de la recepción con el concepto de concreción, pero seguramente rechazaría su identificación con lo que hoy día se entiende y discute bajo el nombre de concreción» (Warning, 1989, p. 14).

intuición fenomenológica de esencias. La concreción queda suscrita como actitud estética, la reconstrucción como objetivación temática. (Warning, 1989, p. 14)

Las reflexiones y síntesis del pensamiento de Ingarden en los recientes estudios de Angélica Tornero (2007) y su colega Gerardo Argüelles (2015), ayudan a determinar mejor el importante tema de la constitución y el modo de ser de la obra de arte literaria, fundamental para este trabajo, cuando de entrada permiten sintetizar la postura de Ingarden de la siguiente manera:

En resumen, la obra literaria vista como objeto intencional o como un producto de una inteligencia autoral -como llamaré de ahora en adelante al autor literario- ofrece dos estados o modos de ser (Ingarden, 1972a, § 3: 6). En el primero se concibe a la obra literaria como un objeto o artefacto artístico *sui generis* (en pleno apego a la estética kantiana), conformada o estructurada en distintos niveles o estratos, y que aquí ordeno por incisos:

- a) El primer modo de ser es esencialista. Se trata del reconocimiento natural de un objeto desde su particularidad material: un libro x, donde se cuenta, se recuerda, suscita o se evoca algo, dotado con ciertas características lingüísticas y significantes culturales específicos.
- b) El segundo modo es metafísico, o sea, constituido como algo que trasciende: un libro que perdura sobre su creador, sobre el lector, sobre el paso del tiempo; un libro que se convierte en ejemplo, recuerdo, memoria o en una idea; pero sin que esta *idea* justifique decir que la obra literaria es un objeto ideal (como, por ejemplo, *el número 7*). (Argüelles, 2015, p. 30)

De esta doble concepción acerca de la constitución de la obra literaria parte la necesidad de una revisión tanto a la base material lingüística de la novela, como un interés por la mirada hacia la experiencia estética que produce la obra literaria. De modo que además de los aportes de Ingarden para el análisis literario en consideración de la experiencia estética, todo análisis temático de la obra de arte literaria debe mantener asimismo un estudio fiel a su base material artística. De este modo, la particularidad material de la obra y su significación estética conjugan para Ingarden la constitución de aquello que caracteriza particularmente a la totalidad de la obra de arte literaria. En este sentido, los elementos de estudio que comportan estos dos modos de ser de la obra de arte literaria, según la teoría ingardeana, aborda cuestiones que dan lugar al estudio de los elementos importantes a considerar según los primeros resultados arrojados por esta investigación.

Por esta serie de motivos, la elección de la teoría literaria de Roman Ingarden como metodología de análisis es una propuesta de investigación que acoge los elementos expuestos

respecto a las problemáticas que condicionan el análisis particular de *El doble* en la actualidad. Así las cosas, con la premisa de buscar desvelar ¿cuál es la particularidad literaria, constitutiva de la novela *El doble* (1846)¹³ de Fiódor Dostoievski?, según la perspectiva fenomenológica de la teoría literaria que plantea Roman Ingarden, la presente investigación tiene como objetivo general: describir las cualidades de valor, en términos de carácter literario, de la primera versión de *El doble* (1846) de Fiódor Dostoievski.

Se han fijado por consiguiente tres objetivos específicos concernientes a cada uno de los capítulos en los que se divide esta Monografía de Grado. El primer objetivo específico, desarrollado en el capítulo: *Prolegómenos para un análisis ingardeano*, consiste en establecer los elementos teóricos que constituyen a la obra de arte literaria y la metodología de investigación que se proponen desde la teoría ingardena para el estudio de las cualidades literarias. En dicho capítulo se hace, por tanto, un recorrido por las categorías más relevantes para el análisis de la obra literaria como metodología de investigación que permitirá la valoración del hecho literario de la novela *El doble* (1846) de Fiódor Dostoievski, en los términos propuestos.

En resonancia al recurso metodológico, en el segundo capítulo: *Recepción de la novela El doble de Fiódor Dostoievski*, se expone un panorama de las interpretaciones y los elementos más relevantes que han determinado la recepción de *El doble*. Entre estos elementos se encuentra la consideración de la tradición literaria en la cual se inscribe la novela según los intereses artísticos del autor, las limitaciones de la versión de 1866, y las posibilidades de interpretación que resultan del análisis del estatuto ontológico de Goliadkin.

¹³ En consideración de la serie de inconsistencias que Alejandro González expone (2013, p. 63-64), se decidió asumir el análisis de *El doble* con la versión de 1846 en vista de que la versión de reelaboración de 1866 únicamente desvirtuó el estilo y la idea original del relato. Las cuestiones que sustentan este asunto serán detalladas en el segundo capítulo de este trabajo como condición de análisis para un estudio de *El doble* más cercano a su interés artístico y estético.

Finalmente, el tercer capítulo: *Disponibilidad literaria en El doble (1846) de Fiódor Dostoievski*, tiene como objetivo específico describir, desde la perspectiva de análisis fenomenológico de Roman Ingarden, la particular constitución de *El doble (1846)* como obra de arte literaria. Al considerar las cualidades de valor artístico y estético que confluyen en la obra literaria según la posibilidad de concreción más cercana a la constitución de la novela, hay con esto un reconocimiento del desdoblamiento dentro de las posibilidades del género fantástico. Sentadas estas premisas el capítulo busca acentuar, en palabras de Ingarden (1989, p. 52), la «disponibilidad artística» de la novela como obra de arte literaria.

I

Prolegómenos para un análisis ingardeano

Las obras de Ingarden muestran un interés especial por la ontología y la epistemología, pero siempre con una orientación hacia la estética. (...) Dentro de su producción (...) vemos su preocupación por la ontología y la epistemología puesta al servicio de la estética, y aunque no dejan de ser profundos libros de filosofía, son libros de suma importancia para los estudiosos del fenómeno literario (y para los estetas en general).

Gerald Nyenhuis¹⁴

El presente capítulo tiene por objetivo establecer las categorías que constituyen la obra de arte literaria y la metodología de investigación propuesta por la teoría de fenomenología literaria de Roman Ingarden. Para llevar a cabo estas tareas se acude principalmente a los tratados *La obra de arte literaria* (1931), *La comprensión de la obra de arte literaria* (1968) y el breve texto *Concreción y reconstrucción* (1937). Con esto, se enfatiza inicialmente en las categorías de intencionalidad, armonía polifónica, estratos, *lugares de indeterminación*, emoción original, cualidades metafísicas y de valor y concretización; aspectos que abordan directamente los temas de estructura, recepción, análisis y valoración final de una novela. Finalmente el capítulo expone las pautas propuestas por Ingarden para la investigación y análisis literario según los estándares de la constitución de la obra de arte literaria revisados previamente y que en capítulos siguientes permitirá realizar la interpretación del valor artístico y estético de *El doble*.

1.1 El horizonte fenomenológico de Roman Ingarden

A fin de dilucidar la posición teórica de Roman Ingarden para los estudios literarios y su relevancia para el análisis particular de *El doble* (1846), es pertinente dibujar antes un panorama del marco

¹⁴ Ingarden, R. (2005). *La comprensión de la obra de arte literaria*. Universidad Iberoamericana, p. 11.

conceptual de sus intereses investigativos, mediante el esbozo de los postulados principales de su pensamiento. Por eso, antes de pasar a desglosar su teoría literaria, es pertinente indicar que, nacido en Polonia, Roman Ingarden (1893-1970) fue uno de los destacados estudiantes de Edmund Husserl que se interesó profundamente en sus trabajos fenomenológicos. El origen de su interés emergió del hecho de que «las soluciones epistemológicas de su época no lo convencían (...) y con el afán de superar las propuestas, que consistían en confrontar un espacio interior, subjetivo, con uno exterior, objetivo, encontró una solución distinta, en la fenomenología» (Tornero, 2007, p. 449). Bajo estas premisas Ingarden se sitúa así entre las dos corrientes metodológicas de su tiempo:

En *La obra de arte literaria*, Román Ingarden discute dos tendencias teóricas desarrolladas en su época, en el ámbito de los estudios literarios. Por un lado, critica el "neopositivismo", el cual postula que la obra literaria es igual al fenómeno físico, lo que supone que se reduce a letras sobre papel. El segundo es el enfoque psicologista, el cual propone que la obra no puede ser objeto de investigación científica porque se realiza solo en cuanto el sujeto la experimenta. (Tornero, 2007, p. 454)

De esta manera Ingarden se interesó fervientemente por la teoría fenomenológica propuesta inicialmente por Husserl al considerarla una respuesta a esta disyuntiva epistemológica; con lo que su eje de interés emerge, y se mantiene luego, en la búsqueda de avenencia entre esas perspectivas que confrontan el espacio interior subjetivo con el exterior objetivo. No obstante, firme en su enfoque fenomenológico y su crítica tanto al idealismo como al realismo, Ingarden terminaría por distanciarse de los avances de su maestro para tomar su propia perspectiva fenomenológica tras el giro trascendental que tomó Husserl a partir de la recepción de *Ideas I* que estimaba la existencia del mundo fundamentado en la conciencia del sujeto:

Por otra parte, es el *mundo espacio-temporal* entero, en el que figuran el hombre y el yo humano como realidades en sentido estricto singulares y subordinadas, un *mero ser intencional por su*

sentido o un ser tal que tiene el mero sentido secundario y relativo de ser un *ser para* una conciencia. (Husserl, 1962, p. 114: § 49)¹⁵

Así, mientras el giro de pensamiento Husserl se orientó hacia el estudio de «la suspensión de las objetualidades reales e ideales en la región meramente intencional» (Argüelles, 2015, p. 64), lo que implicaba ahora comprender la existencia del mundo como producto de la propia conciencia. Ingarden, no convencido de ese enfoque, se encontró con «la necesidad de profundizar en los elementos ontológicos constitutivos de todo principio fenomenológico antes de proseguir con las propuestas sobre fenomenología pura de Husserl» (Argüelles, 2015, p. 63). Lo que condujo al polaco a la tarea de evidenciar que el mundo real tiene existencia al margen de la conciencia:

Ingarden se preocupó por el *objeto* de la conciencia y no por el análisis intencional de la conciencia misma, como le ocurrió a Husserl. Ingarden consideró necesario investigar el modo de ser de los objetos antes de sacar conclusiones acerca de su relación con la conciencia y su posible dependencia de ella. Y esto es precisamente lo que hace en su estudio sobre la obra de arte literaria: indagar su "modo de ser". (Tornero, 2007, p. 448)

En otras palabras, tras el giro de pensamiento de Husserl, Ingarden se dio a la tarea de centrar la mirada en el objeto, el cual, a su modo de ver, era necesario revisar ontológicamente en tanto "modo de ser" para referirse, a partir de ahí, a la relación entre el objeto y el sujeto. Por lo que el propósito de Ingarden fue, en principio, abandonar el giro trascendental de su maestro para ir hacia la ontología. De modo que, siguiendo a Tornero, la fenomenología que Ingarden plantea no está orientada a entender las estructuras básicas de la conciencia, sino "el modo de ser" de los objetos (2007, p. 455)¹⁶.

¹⁵ Las distinciones en cursiva corresponden a la traducción de José Gaos: §49, La conciencia absoluta como residuo de la aniquilación del mundo.

¹⁶ Pueden considerarse afinidades de esta propuesta con los planteamientos de la línea de Merleau-Ponty: Merleau-Ponty, M. (1964). *El ojo y el espíritu*. Ediciones Paidós.
Merleau-Ponty, M. (1969). *La prosa del mundo*. Taurus.

Desde este cimiento Ingarden empieza a esbozar unos significativos acercamientos a la peculiaridad de la obra de arte literaria; ya que considera «un perfecto ejemplo de algo que en la filosofía se conoce como objeto intencional; una noción desarrollada de la teoría de la intencionalidad citada en el mundo moderno primeramente por Franz Brentano (1874)» (Argüelles. 2015, p. 68). Esta noción de intencionalidad en la obra literaria será fundamental en tanto como objeto artístico representa un paradigma de inflexión importante para la consolidación de la ontología sobre el modo de ser de los objetos puramente intencionales y su relación con la conciencia, en la medida en que:

las obras artísticas bien podrían determinarse como indiscutibles ejemplos de objetos puramente intencionales constituidos por una conciencia originaria, puesto que por un lado responden genéticamente a los actos intencionales de un sujeto creador y, por otro, son objetos dispuestos para su percepción significativa. (Argüelles. 2015, p. 69).

Se infiere aquí, que la obra literaria es un objeto que se constituye a partir de una intencionalidad concreta y se dispone así para ser percibida por sus lectores. De aquí que los planteamientos de Ingarden han resultado provechosos para los estudios literarios, puesto que, en búsqueda de una esencia constitutiva de la obra de arte literaria como objeto particular, sus estudios aluden a su percepción y su relación con el lector, en tanto, una de las peculiaridades de la literatura consiste en asumir el papel «de un ente mediador de conocimiento entre el sujeto y su mundo certeramente real» (Argüelles. 2015, p. 70).

Por tanto la obra de arte literaria se entiende acá como un objeto intencional con cualidades propias que posee la capacidad de influir activamente en la conciencia de un sujeto perceptor, de modo que el subjetivismo esbozado por Ingarden se ocupa del reconocimiento fenomenológico de la obra literaria, previo a la argumentación sobre el sentido del gusto y del juicio estético normativo de todo crítico (Argüelles. 2015, p. 45). Es decir que, aunque heredera de la fenomenología de Husserl, la teoría de la obra de arte literaria de Roman Ingarden se interesa por la narrativa en la

medida en que aborda el fenómeno literario desde una estética ontológica. Esto le permite a Ingarden resolver la cuestión sobre aquello que constituye propiamente a la obra de arte literaria como objeto intencional.

1.2. Elementos constitutivos de la obra literaria según la teoría ingardeana

Para abordar la propuesta de Ingarden ha sido necesario fijar unos límites necesarios de conceptualización a fin de abordar con nitidez las nociones más relevantes de su pensamiento. De aquí que se haga énfasis principalmente en las nociones de: armonía polifónica, aspectos esquematizados, objetos representados, emoción original, cualidades metafísicas y concreción; categorías básicas según los pasos descritos por el propio Ingarden en *Concreción y reconstrucción* para el análisis del fenómeno literario y que responden a los elementos de estudio que interesa develar posteriormente en *El doble*. Ahondemos con precisión en las categorías que según Ingarden, constituyen ontológicamente la cualidad artística y estética como modo de ser de toda obra de arte literaria, a fin de poder examinar posteriormente cómo esto ofrece un panorama de las características que será relevante determinar y valorar en *El doble*.

1.2.1. Polifonía de la obra de arte literaria

Para la concepción del modo de ser de la novela, Ingarden, además de entender el origen de la obra literaria como un objeto intencional en los términos previamente trazados, también comprende que la obra literaria se constituye como «un objeto complejamente estratificado o multiestratificado» (Tornero, 2007, 458). Para Ingarden la naturaleza de la obra de arte literaria es, en esencia, sus estratos y la interdependencia entre estos (Tornero, 2007, 458-459).

Para la concepción de estructura¹⁷ como esencia de la obra literaria es fundamental comprender que existe una interrelación de los estratos dentro de la obra literaria que la hace, por tanto, heterogénea y dinámica, sin dejar de dar lugar a la constitución de una «unidad formal de la obra entera» (Ingarden, 1998, p. 35). Esto implica revisar no solo cada uno de los estratos que componen dicho armazón de la obra, sino, cómo estos interactúan entre sí.

La interrelación de estos estratos compone la forma del ser de la obra de arte literaria; interrelación que acaba formando lo que identifica Ingarden como *armonía polifónica*¹⁸ en la obra literaria. La cual condensa en sí las cualidades de interrelación de los estratos, y de ella «brota una multiplicidad de cualidades estéticas de valor que constituyen una totalidad uniforme» (Tornero, 2007, p. 458). De aquí la necesidad de examinar, no solo en qué consiste cada uno de los estratos, sino además, cómo se relacionan entre ellos, puesto que «Solamente un análisis detallado de ambos aspectos -de los estratos individuales y de las conexiones entre ellos- puede descubrir lo peculiar de la estructura de la obra literaria» (Ingarden, 1998, p. 54).

1.2.2. La función esencial de los estratos

Conviene distinguir que estos estratos aunque no tienen un orden jerárquico dentro de la obra literaria, no obstante, se subdividen en dos segmentos substanciales: por un lado, encontramos un segmento semántico-significativo del que hacen parte los estratos de aspectos esquemáticos y objetividades representadas. Este segmento es relevante porque aquí Ingarden descifra la *idea poética* de la obra (2015, p. 71), ya que este segmento es «creado en una acción intencional (...).

¹⁷ Bajo esta perspectiva, como lo hace notar Nyenhuis en el prólogo a *La obra de arte literaria* (Ingarden, 1998, p. 16, «El empleo de la palabra "estructura" o de la frase "estructura esencial" es clave»). Es imprescindible entender aquí que «no se habla de estructura en el sentido de una organización de materiales, sino en el sentido de una interrelación sistemática de elementos», (Nyenhuys en Ingarden, 1998, p. 16).

¹⁸ También citado *harmonía polifónica*. Usa acá Ingarden un término de la estética clásica, a saber, la polifonía. (Argüelles, 2015, p. 71)

[Que] En otras palabras, trata de una apertura intersubjetiva de la obra de arte camino a ser interpretada» (Argüelles, 2015, p. 71). Por otra parte, los otros dos estratos (el estrato de los sonidos verbales y el estrato de las unidades de sentido), componen, por su parte, un primer segmento «correlativo a la realidad invariable de la secuencia lógica del lenguaje, que el mismo Ingarden denomina en una separación binaria como secuencias semántico-textuales» (Argüelles, 2015, p. 71). Estos estratos, en palabras del mismo Ingarden son los siguientes:

La obra literaria es una formación que consta de diversos estratos. Contiene a) el estrato de los sonidos verbales, formaciones fonéticas y fenómenos de orden superior; b) el estrato de las unidades semánticas: sentidos de enunciados y sentidos de grupos enteros de enunciados; c) el estrato de aspectos esquemático, en el cual aparecen objetos de diverso tipo expuestos en la obra; y d) el estrato de las objetividades representadas, expuestas en las relaciones intencionales proyectadas por frases. (Ingarden, 1989, p. 35)

Como se puede apreciar, uno de los sedimentos importantes de la estructura de la obra de arte literaria es el estrato de «los sonidos verbales, formaciones fonéticas y fenómenos de orden superior» (Ingarden, 1989, p. 35). Este estrato hace alusión a factores fónicos en los que «pueden presentarse: el ritmo, el *tempo*, la melodía y las unidades de orden más alto, condicionadas por el ritmo y el sentido de la oración, etc.» (Ingarden, 1989, p. 75). Además de estos, otros fenómenos fónicos característicos de este estrato son para Ingarden las “cualidades manifestantes”, en las que, afirma el polaco, algunos estados psíquicos escondidos se manifiestan (1989, p. 75). Para que se comprenda mejor, entre estas cualidades manifestantes:

Existen varias cualidades gestálticas del tono en el que se habla, sea quejoso o alegre, vivo o cansado, apasionado o frío. Por otro lado, existen cualidades gestálticas del tono en que se dirige a otros, sea con gracia o sea cortante, de condescendencia o de respeto y reverencia, amistoso o insolente. (Ingarden, 1989, p. 75)

Según Ingarden, estos factores fonéticos, concernientes al estrato de los sonidos verbales, son importantes para la estructura de la obra de arte literaria de dos maneras diferentes. En un primer caso porque «enriquecen la totalidad de la obra por una materia singularmente formada y

por un valor estético particular que constituyen junto con las cualidades de valor que brotan de los demás estratos de la obra» (Ingarden, 1989, p. 76). Por otra parte, cercano a la base material del primer factor, pero en relación al sujeto psíquico que percibe la obra, «porque el estrato fónico forma la cáscara, externa pero indispensable, del estrato de unidades de sentido y, con eso, también de toda la obra, [por este motivo] este estrato juega un papel esencial en la aprehensión de la obra por el sujeto psíquico» (Ingarden, 1989, p. 80). En otras palabras, el estrato de las formaciones fonéticas es importante por su componente esencial para la constitución material de la obra y por la función que ejerce especialmente en relación al estrato de las unidades de sentido para la “aprehensión” estética del lector. Bajo esta perspectiva:

Los papeles que este estrato juega deben verse desde dos distintos puntos de vista: el primero, el puramente ontológico, con referencia a lo que el estrato fónico cumple para la existencia de los otros estratos; el segundo, el fenomenológico, con referencia a la función que cumple para un sujeto psíquico cuando la totalidad de la obra es dada y revelada. (Ingarden, 1989, p. 79)

En tal caso, revisar el papel ontológico de las formaciones fonéticas implica entender que su función estriba en servir de base material para la construcción de la totalidad de la obra y para que esta pueda ser dada y, por tanto, revelada al lector (Ingarden, 1989, p. 79). Fenomenológicamente, su función consiste por consiguiente, en que, a través del estrato de los sonidos verbales hay un acercamiento al estrato «de las unidades semánticas: sentidos de enunciados y sentidos de grupos enteros de enunciados» (Ingarden, 1989, p. 35).

Así comprendemos que el estrato de las unidades de sentido se supedita al estrato de las formaciones fonéticas. En este contexto, semejante a las formaciones fonéticas, «las oraciones también son una formación multiestratificada en que se tiene que distinguir (a) su estrato fónico y (b) su contenido de sentido» (Ingarden, 1998, p. 130). Se trata de distinguir, por un lado, los factores fónicos del estrato de los sonidos verbales que están en la base del estrato de las unidades de sentido, sean cuales fueren según la singularidad de cada obra; y, por otra parte, lo que su

contenido de sentido comporta; puesto que, en palabras de Ingarden (1998), se trata de entender que «Cada oración es el resultado de una operación subjetiva formadora de oraciones» (p. 133), y en virtud de ello habrá que desentrañar no sólo su materia fónica sino, su génesis teleológica.

De esta manera, el estrato de las unidades de sentido se caracteriza por su componente intencional en tanto se considera que «lo primero en las operaciones subjetivas que el autor ejecuta cuando da forma a su obra; consisten ante todo en las operaciones formadoras de oraciones» (Ingarden, 1998, p. 420), es decir, «La obra creada y las oraciones creadas no son objetividades ónticamente autónomas, sino solamente objetividades puramente intencionales» (Ingarden, 1998, p. 420). En esta construcción intencional se encuentra especialmente representado el ejercicio artístico del autor, de ahí su contenido de sentido.

En consecuencia, conviene detenerse en el fundamento de lo que supone la intencionalidad como contenido de sentido para Ingarden, como esencia de la obra literaria entendida esta como un objeto puramente intencional. Hay que reiterar acá que desde el punto de vista ingardeano, la oración, y en general la obra, «existe como una formación ónticamente heterónoma que tiene su fuente de existencia en el acto intencional de un sujeto creador consciente» (Ingarden, 1998, p. 420). En este sentido la obra de arte literaria como objeto puramente intencional se construye sobre la base intencional del artista puesto que la obra literaria como objeto intencional es también, y ante todo «una unidad que se trasciende a sí misma y apunta hacia algo más que no es ella misma» (Ingarden, 1998, p. 131), es decir, se proyecta más allá de su propia base textual para ser percibida:

Detrás de *la estructura formal* está la intención del autor como significación artística; y más allá del texto, la interpretación del lector de esta significación, posible por la actividad intencional. Es decir, la obra no es letras sobre papel o puro texto, sino intercambio entre el artista y el lector. (Tornero, 2007, p. 454)

En síntesis, la relación fenomenológica que existe entre el estrato de las formaciones fonéticas y el de las unidades de sentido está dada por la función que cumplen para un sujeto

psíquico desde su razón de ser dada por la intencionalidad del “sujeto creador” de la obra para ser percibida. De modo que del estrato de las unidades de sentido destaca la detallada exploración de palabras, las oraciones, complejos de oraciones y la descripción de la forma en que éstas se entrelazan de modos diferentes para formar unidades más complejas de significados. De esto surge al final del análisis, un mundo particular, como correlato intencional de un complejo de oraciones. (Torner, 2007, p. 162)

De esta formación más compleja de significados se prende el estrato de las objetividades representadas, que en su caso concierne justamente a aquellos «objetos derivados, puramente intencionales, proyectados por las unidades de sentido» (Ingarden, 1998, p. 260). Por lo que, despejando el horizonte de las objetividades representadas, hallamos que, en su caso, hacen referencia «tanto a cosas como a personas, pero también a acontecimientos, ocurrencias, estados, actos realizados por las personas, etc.» (Ingarden, 1998, p. 262). Todos aquellos elementos contruidos, ya no solo palabras o frases con sentido, que representa el autor en su obra muestran los objetos representados en la obra de arte literaria como el estrato de más fácil identificación y en consecuencia:

El estrato mejor conocido de la obra literaria y, de hecho, por costumbre, es el único factor de la obra de arte literaria que se comprende temáticamente. En la medida en que en su lectura el lector sigue las intenciones de sentido del texto, los objetos representados siempre son lo primero que le llega a la atención en una simple lectura de la obra. (Ingarden, 1998, p. 259)

Esta comprensión temática está dada en razón de que, según Ingarden, una “atmósfera” cubija a estas objetividades representadas: las cualidades metafísicas de la obra. Para Ingarden, a partir del estrato de los objetos representados de la obra «se manifiestan las cualidades metafísicas (lo sublime, lo trágico, lo espantoso, lo impactante, lo inexplicable, lo demoníaco, etc.)» (Torner, 2007, 14). Bajo la perspectiva tradicional, aquello ha sido muchas veces entendido como “idea” de la obra, tal como ampliamente discute el propio Ingarden en *La obra de arte literaria* (1998, p.

341). Sin embargo, el filósofo dista mucho de comprender este aspecto como una mera idea, mejor dice él, se comprende como cualidades metafísicas, en razón de que:

Estas cualidades no son “propiedades” de *objetos* en el sentido usual del término, ni son, en general, “rasgos” de un estado psíquico, sino más bien, suelen revelarse en dispares *situaciones* o *eventos*, como una atmosfera que, revoloteando sobre todos los hombres y las cosas involucrados en esas situaciones, penetra e ilumina todo con su luz. (Ingarden, 1998, p. 342)

Lo dicho supone que la atmósfera que impregna el “complejo cualitativo” de las objetividades representadas ayuda a iluminar la “unidad orgánica” (Ingarden, 2005, p. 111) que identifica a la obra y permite vislumbrar el sentido que la caracteriza sobre la base de los dos primeros estratos. Por eso Ingarden habla de cualidades metafísicas y no de ideas, porque para él la obra de arte literaria no trata de emitir un “juicio genuino” tal como podría hacerlo una obra científica¹⁹. Para él las cualidades metafísicas identificadas particularmente en los objetos representados de la obra de arte literaria:

revelan un “sentido más profundo” de la vida y la existencia en general, debido al hecho de que ellas mismas constituyen ese “sentido” escondido. Cuando las vemos, estas profundidades y fuentes primarias de la existencia, frente a las cuales solemos ser ciegos y que apenas sentimos en nuestra vida cotidiana, son “*reveladas*”, como dijera Heidegger, al ojo de la mente. Pero, no solamente se nos revelan; al verlas y al realizarlas entramos en esta existencia “primaria” (Ingarden, 1998, p. 343)

Desde este ángulo, Ingarden señala una relación intrínseca de la obra de arte con los sentidos más profundos de la existencia, afirmando a su vez que «el arte puede darnos una calmada contemplación de estas cualidades metafísicas» (Torner, 2007, 14). Además, para el polaco es necesario que surja, antes de tal estado de contemplación, una emoción que provoque el surgimiento de dichas cualidades metafísicas, puesto que «Ingarden sugiere que estas cualidades

¹⁹ Al respecto, cabe aclarar que para Ingarden, «los enunciados declarativos de una obra literaria de arte no son juicios genuinos, sino tan solo cuasi-juicios, cuya función consiste en atribuir a los objetos representados en la obra un mero aspecto de realidad, sin marcarlos como auténticas realidades» (Ingarden, 1989, p. 34).

metafísicas se desencadenan al suscitar en el espectador la *Ursprungemotion* (emoción original)» (Torner, 2007, p. 465).

En todo caso, para el surgimiento y la posterior contemplación de las cualidades metafísicas de la obra, manifiestas en los objetos representados, se demanda “un desencadénate”, la emoción original: una “intuición emotiva no analizable”. Aparece aquí el estrato de los aspectos esquematizados, un estrato, para entonces vanguardista, que consiste, según Ingarden (1989), en «aquello que un sujeto perceptor experimenta ante un objeto determinado» (p. 41). En este sentido, al estrato de los aspectos esquematizados corresponde la emoción original: es el aspecto intuido de las objetualidades, desencadenante de la experiencia que precede el surgimiento de las cualidades metafísicas. En conclusión, este es el estrato que concierne directamente a la constitución del valor estético de la obra literaria (Ingarden, 1989, p. 41).

En consecuencia, entramos al escenario perceptivo del lector. De esta circunstancia se desprende que el estrato de los aspectos esquematizados represente un componente significativo de la teoría ingardeana, si admitimos que su interés por el papel del lector tiene una repercusión importante en el posterior auge de la Estética de la Recepción, en vista de que:

Si bien la distinción de los estratos está ya presente de alguna manera en las aproximaciones a los estudios literarios basados en la lingüística, específicamente de Saussure, iniciados por algunos formalistas rusos, una diferencia radical distingue esta propuesta: la introducción del estrato de los aspectos esquematizados. (Torner, 2007, p. 466)

Con este panorama, los planteamientos que implican el estrato de los aspectos esquematizados alteraron la manera en la que la obra de arte literaria venía siendo considerada desde las teorías psicologistas y formalistas a las que Ingarden venía huyendo. Los acercamientos al papel receptivo del lector en relación a la base formal de la novela influyeron para desarrollar una nueva manera de considerar la obra literaria, entendida ahora como una construcción más

amplia, para entrar a examinar también el papel del lector como parte integral de la obra literaria y, por ende, de los estudios literarios.

Para dilucidar más claramente el lugar de los aspectos esquematizados en la obra conviene precisar su correspondencia con el estrato de las objetividades representadas, puesto que, como vimos previamente, al igual que la interrelación fundamental que mantienen el estrato de los sonidos verbales con las unidades de sentido, y estos por su parte con las objetividades representadas; el estrato de los aspectos esquematizados y las objetividades representadas se determinan también por su interrelación concerniente a la interacción del constructo artístico compuesto por formaciones fónicas, unidades de sentido que construyen el objeto determinado con la conciencia del sujeto lector, constituyendo así el valor estético de la obra literaria. Por tanto, la relación entre estos dos estratos consiste en que: si ponemos en relación el estrato tres y cuatro (cosas, gente, procesos, acontecimientos y experiencias), podemos decir que el escritor dota a los objetos representados en su obra con propiedades que provocan una respuesta en el lector, y este es el aspecto con que el artista presenta su objeto (López, 2016, p. 50).

De este modo, el estrato de los aspectos esquematizados es ciertamente considerado por Ingarden como el medio por el cual las objetividades representadas y sus cualidades aparecen (1998, p. 300). En otras palabras, la dinámica entre los estratos semántico-significativos motiva intencionalmente una reacción por parte del lector que tiene como fin figurar en el sujeto el *aspecto* con el que los objetos representados se presentan en su mente. Con lo que surge en la conciencia del lector un aspecto del objeto representado como respuesta al encuentro con la obra, *concretizando*, de este modo, aquellas objetividades configuradas previamente en la obra a través de unas características intencionales propias en sus rasgos fonéticos, semánticos y representativos.

Es importante tener presente que la aparición de los aspectos, prefigurando efectivamente los objetos representados en la mente del lector, se da en razón de «ocultar que estos objetos representados son imaginarios» (López, 2016, p. 50); con el fin de causar la percepción de que dicho objeto representado existe, y así sumergir al sujeto en la atmósfera propia de la obra:

no deberá pensarse que los aspectos vividos y coloreados se imponen al lector cuando tales aspectos aparecen descritos en el texto. Por el contrario, en ese caso los aspectos serán objetos que no pueden captarse intuitivamente. En nuestro caso habrá experiencia de aspectos concretos, no objetivados, de cosas y personas, que ejercen la función de hacer surgir las apariencias, solo cuando el sentido de las palabras y las frases orienta la atención del lector hacia las cosas y personas representadas, y cuando el mero nombre de ciertos atributos o lados perceptibles de las cosas tiene como resultado que los aspectos apropiados se imponen de golpe al lector. Entonces el lector ve cosas, oye sonidos producidos por objetos sonoros, etc. (Ingarden, 1989, p. 43-44)

La representación de los objetos en la mente del lector no depende únicamente de los sonidos verbales y la semántica depositada intencionalmente por el autor en el mundo representado a través de las objetualidades. Para que esto suceda es necesario que el lector experimente “los aspectos que se le imponen”. Esto, con el fin de que, permitiendo al lector experimentar la obra emerja ese aspecto de realidad, se pueda concretar la obra y contemplar sus cualidades metafísicas; acercándose de esta manera a identificar su “unidad orgánica” como obra de arte literaria:

Al experimentar esos aspectos actualizándolos en el material intuitivo de la imaginación “reviste” a los correspondientes objetos representados con cualidades intuitivas; los ve en cierto modo “en la fantasía” como si se desplegasen en su propia forma corpórea. De este modo el lector empieza a tener una relación casi inmediata con los objetos. Estos aspectos meramente vividos (por lo tanto no representados objetivamente) juegan un papel importante en la lectura y ejercen una influencia significativa en el curso de la aprehensión estética de la obra y en la forma final que la obra consigue en su concreción. (Ingarden. 1989, p. 41)

Se entiende entonces que los aspectos esquematizados como parte de las objetividades representadas instan «un acto vívido de representación» (Ingarden, 1989, p. 41). Así, la experiencia de representación de las objetividades que se lleve a cabo, comprometen el tipo de “aprehensión estética” que se resuelva y, por ende, la “forma final” que la obra consigue tras esta aprehensión

por parte del lector. Revisemos ahora en qué consiste este ejercicio de aprehensión estética, denominado por Ingarden concreción y con el cual entramos de lleno al campo y los aportes de esta mirada fenomenológica.

1.2.3. Lugares indeterminados en la obra literaria

Referir la constitución del valor estético de la obra de arte literaria implica, en términos de Ingarden, referir el acto de *concretización*. Este acto supone, según el polaco, «la peculiar actividad co-creativa del lector» (Ingarden, 1989, p. 38). Pero, ¿cómo sucede esta actividad co-creativa? Pues bien, en la medida en que el lector participa en la determinación de la obra cuando «Por su propia iniciativa y con su propia imaginación rellena diversos *lugares de indeterminación* con elementos elegidos entre todos los posibles y permitidos, aunque esto último no siempre es necesario» (Ingarden, 1989, p. 38). La actividad de completar algunos, no necesariamente todos, los *lugares indeterminados* que encuentra el lector en los objetos representados, permiten al espectador ser co-creador de la obra; concretizar la novela para, de esta manera, aprehender su “unidad orgánica”.

Conviene distinguir que estos *lugares de indeterminación* son definidos por Ingarden, como un aspecto en el texto que del «es imposible, sobre la base de los enunciados de la obra, decir si cierto objeto o situación objetiva posee cierto atributo» (1989, p. 36-37). Aquello que es incierto en ciertas figuras o circunstancias de la obra es lo que se entiende aquí como un *lugar de Indeterminación* y el ejercicio por parte del lector de darles un contenido es lo que Ingarden alude como *concreción*, como una posibilidad de co-creación por parte del lector para la asimilación de las intenciones de la obra de arte literaria dispuesta.

En otras palabras, la existencia de *lugares de indeterminación* en los objetos representados permite que se lleve a cabo el acto de concretización. Así las cosas, la presencia de *lugares de indeterminación* en la obra indica por tanto, que en una obra literaria « (...) no todo necesitara estar determinado directamente» (Ingarden, 1989, p. 37). Se comprende, entonces, que existen inevitablemente imprecisiones en los objetos representados por el autor, lo que supone que la existencia de *lugares de indeterminación* «no es algo accidental, el resultado de un defecto de composición. Más bien es necesaria en toda obra literaria de arte» (Ingarden, 1989, p. 37). Esto es así porque, bajo la perspectiva artística de Ingarden, «Hay buenas razones por las que no es aconsejable indicar explícitamente todos los detalles posibles de las objetividades representadas» (1989, p. 37). Así, por ejemplo, una razón para que existan *lugares indeterminados* en la obra concierne a su concreción, puesto que algunos *lugares indeterminados* existen para orientar el énfasis del lector en aquellas representaciones que interesan al autor resaltar:

En la consideración de la composición artística sólo algunos atributos o estados de las personas representadas son importantes y ventajosas para la obra, mientras que el resto podría muy bien quedar indeterminado o meramente esbozado. Se los puede adivinar con aproximación, pero están intencionalmente oscuros, para que no ejerzan una influencia de distracción y así los rasgos verdaderamente importantes pasen a primer plano. (Ingarden, 1989, p. 38)

Además de esto, otra buena razón que existe para que una obra literaria cuente con *lugares de indeterminación*, corresponde a la distinción del género literario al cual una obra determinada pertenece. Las luces que estos lugares proporcionan acerca de la identidad de una obra dada, pueden también ayudar a identificar los tintes de su peculiaridad dado que:

La elección de lugares de indeterminación varía de una a otra obra, y puede constituir el carácter específico de una obra dada, tanto como el estilo literario o el estilo artístico en general. Los llamados géneros literarios pueden diferir grandemente a este respecto. (1989, p. 38)

Si de la elección de *lugares de indeterminación* resulta que se pueda identificar el carácter específico de una obra, aparece el dilema de resolver ¿Cómo o con qué llena el lector estos lugares

para que la obra sea concretizada? Pues bien, es el componente intuitivo lo que orienta este ejercicio; que para Ingarden no requiere mayor inferencia racional, más bien «esta "elección" se hace sin una intención consciente y especialmente formulada por parte del lector. Simplemente deja en libertad a su fantasía y complementa los objetos con series de nuevos elementos de manera que acaban pareciendo completamente determinados» (Ingarden, 1989, p. 39).

Esto sucede así porque «generalmente los objetos representados en la obra literaria de arte poseen un carácter óptico de realidad, de manera que nos parece natural que sean clara y completamente determinados como objetos genuinos, reales e individuales» (Ingarden, 1989, p. 38). Este aspecto de realidad en la obra orienta nuestra intuición emotiva para que podamos llenar los *lugares de indeterminación* de la obra de modo que su concretización responda efectivamente a las intencionalidades dispuestas en la base formal de la misma:

Así pues, vamos, en nuestra lectura, más allá del texto en puntos diversos sin ser claramente conscientes de ello. Actuamos así en parte por la influencia sugestiva del texto y en parte también por una natural inclinación, porque estamos acostumbrados a considerar las cosas y personas individuales como completamente determinadas. (Ingarden, 1989, p. 38)

Ahora bien, el contenido con el cual se han de completar los *lugares de indeterminación* lo dispone el lector a través de «detalles que corresponden a su sensibilidad, sus hábitos de percepción y su preferencia por ciertas cualidades y relaciones cualitativas» (Ingarden, 1989, p. 42). Sin embargo, por la contingencia de este material sensitivo que puede variar según la diversidad de lectores, es importante señalar que el llenado de espacios indeterminados no está fundamentado únicamente en el material que proporciona la sensibilidad de cada lector.

La concretización de los *lugares indeterminados*, así como los aspectos que se imponen al lector, dependen también de lo que está sugerido por aquellos lugares que sí se encuentran determinados por el artista en su escrito. De manera que, «es necesario advertir que el lector, en su elección de concreciones en la actitud estética está bajo la influencia de la partes de la obra

leídas previamente, y así se adapta en gran medida al espíritu de la misma» (Ingarden, 1989, p. 47). En consecuencia, «muchas cosas se revelan indirectamente, como resultado de las determinaciones explícitas del texto» (Ingarden, 1989, p. 37).

En este sentido, «la función del lector consiste en plegarse a las sugerencias y directivas que emanan de la obra, actualizando no cualquier aspecto arbitrario, sino los aspectos que la obra sugiere» (Ingarden, 1989, p. 41) con el fin de concretar adecuadamente la obra literaria. Así, básicamente, «El lector queda bajo el poder de los diversos aspectos que se le impone» (Ingarden, 1989, p. 43), sin que signifique esto que se disponga de manera netamente intelectual para aprehender la obra, pues para que efectivamente se lleve a cabo una concreción fiel a la obra misma, será necesario que el lector “deje en libertad su fantasía”. Se trata, por tanto, de que el lector se entregue a la obra, a las intencionalidades dispuestas en el esquema de los objetos y los aspectos, de manera que «cuanto más sucumbe ante ellos, más vivido y distinto se le aparecerá el mundo representado» (Ingarden, 1989, p. 43). Concretando la obra según el espíritu de la misma.

Sentadas estas premisas, en suma, «Si el lector está preocupado –como en principio debería estarlo- por la reconstrucción y visión de la forma propia de la obra mediante su concreción, no deberá proceder arbitrariamente en la actualización de los aspectos» (Ingarden, 1968, p. 41), y aun así, tal como hemos venido cavilando, es necesario traer también a consideración las intuiciones emotivas que surgen en el lector a partir de la lectura, puesto que:

El valor artístico radica en el hecho según el cual, en la obra de arte en cuestión está presente cierto repertorio de cualidades que, en una concreción particular de la obra de arte, forman la necesaria base óptica para la constitución de una selección de cualidades valentes estéticamente (o también momentos formales). Por su parte esas cualidades constituyen el fundamento del valor estético, determinado cualitativamente en sí mismo (Ingarden, 1989, p. 49-50).

Como consecuencia de esta codependencia entre el valor artístico y las cualidades estéticamente valentes, existe una interdependencia entre el constructo artístico y la aprehensión

estética de la cual depende que la obra pueda ser concretizada efectivamente, pues con un rasgo característicamente cooperativo, dependen uno de otro estos valores. Esta mirada interrelacional era, como se referenció previamente, para la época de los estudios de Ingarden, una conciliación que no había sido abordada integralmente, (en especial lo que concierne al componente estético), en los estudios literarios hasta entonces, de manera que:

Lejos de pensar en el sentimiento como obstáculo para la comprensión de la obra, Ingarden afirma que no todo en una obra de arte literaria sería accesible al conocimiento si excluyéramos absolutamente el comportamiento emocional o con tintes emocionales (284). En el conocimiento preestético es necesario experimentar simpatía y no comportarse de manera netamente intelectual. Esta simpatía no es una reacción emocional, sino una manera de revelar ciertos aspectos psicológicos en su vitalidad y traerlos a una concretización reconstructiva" (285). Es decir, la simpatía provee al sujeto de conocimiento que le permite descubrir cómo están compuestos los elementos representados en el texto literario; dicho de otro modo, las cualidades artísticas que provocan ciertas reacciones estéticas (Torneró citando a Ingarden, 2007, p. 468 - 469)

De modo que según Ingarden el comportamiento emocional es sustancial para proveer de conocimiento. Por lo que más allá del comportamiento "netamente intelectual" es necesaria la simpatía y una disponibilidad estética plena ante la obra como fundamento del valor artístico. Identificando como resultado las cualidades que componen la totalidad del escrito, el componente emocional permitirá descubrir las cualidades artísticas que constituyen la obra. De este modo, el propósito de Ingarden con el estudio de la obra de arte literaria «fue determinar la estructura ontológica y el estatus del objeto, con base en el examen de diferentes rasgos esenciales de la experiencia -en este caso, en la obra de arte literaria- que provee conocimiento de dicho objeto» (Torneró, 2007, p. 453).

Además de las consideraciones metodológicas que hemos presentado, vale la pena añadir aquellas que conciernen al valor artístico y al valor estético en la teoría ingardeana, a partir de procedimiento dispuesto para dilucidar los conceptos y las categorías en respectiva obra literaria,

a fin de «revelar la “disponibilidad artística” de la obra de arte aprehendiendo su naturaleza particular» (Ingarden, 1989, p. 52).

Este propósito de Ingarden implica para esta investigación dilucidar aquello que constituye “el hecho literario” como aquello propio de una obra de arte literaria. Punto clave que no ha sido examinado con detalle en los análisis de *El doble*. Posibilitando asimismo esta perspectiva, un acercamiento a la experiencia estética que proporciona la obra de arte literaria como fuente de conocimiento, en tanto objeto intencional que permite un acercamiento a lo dispuesto por el autor en su novela.

1.3 Evaluación de las cualidades de valor

Para llevar a cabo un análisis literario bajo las anteriores nociones ingardeanas será necesario orientarse con ayuda de las pautas de investigación que plantea el propio Ingarden en su texto *Concreción y Reconstrucción*, puesto que en este texto complementario, afirma el autor:

se ofrecen a la investigación analítica de la obra literaria de arte diversas tareas que, a mi entender, no han abordado todavía los estudios literarios, y que están estrechamente relacionados con la función artística de la obra literaria de arte. (Ingarden, 1989, p. 46)

De esta manera Ingarden presenta *Concreción y Reconstrucción* como un texto en el que se condensan metodológicamente las tareas fundamentales que han de ser llevadas a cabo para el desarrollo de un análisis literario congruente según su propia teoría de la obra de arte literaria. Estas tareas de investigación que se proponen son cuatro y consisten, fundamentalmente, en el ejercicio de neutralización de los *lugares de indeterminación* que son identificados en la obra y el posterior ejercicio de evaluación de los valores que resulte de nuestra posible concreción. De lo cual resulta definir el género y estilo literario de la obra de arte literaria en cuestión e identificar las cualidades de valor artísticas y estéticas que la caracterizan.

En este contexto, la primera tarea que plantea Ingarden para el análisis literario consiste en señalar los *lugares de indeterminación* identificados que constituyen determinada obra de arte literaria. Para esto, señala el autor, ha de ser necesario una lectura atenta del texto a fin de detectar claramente qué está siendo consignado y qué, por el contrario, ha quedado sin determinar en el texto y es significativo para su concreción:

1. Ante todo es necesario establecer qué lugares de indeterminación están presentes en la obra en cuestión. (...) El análisis de los significados de las frases y de los grupos conexos de frases debe llevarse a cabo de manera que nos capacite para detectar lo que ha quedado sin decir o ha sido suprimido, y que, además, indica qué lugares de indeterminación son significativos en la estructura de la obra, y deben ser elucidados en su naturaleza específica. Juzgar acerca de cuáles son los lugares de indeterminación que son significativos no es nada fácil, y presupone una buena comprensión de lo que está efectivamente explícito en el estrato lingüístico. (Ingarden, 1989, p. 46)

Partimos de puntualizar cuáles son los *lugares indeterminados* que se encuentran dentro de la obra y cuáles de ellos representan un papel significativo para la interpretación total de la novela; lo que implica una revisión atenta de aquello que efectivamente se encuentra determinado lingüísticamente.

Ahora bien, la segunda tarea de investigación literaria que propone Ingarden consiste en revisar las posibilidades de neutralización de aquellos *lugares indeterminados* que han sido identificados. Definiendo cuáles han de ser llenados y cuáles, en cambio, deben mantener su estado de indeterminación; tarea que debe llevarse a cabo bajo los límites propios de la obra y también, esto es importante, en consideración de su efecto:

2. El paso siguiente consiste en establecer qué lugares de indeterminación deben ser neutralizados y cuáles, por el contrario, deben permanecer como tales en la obra. Ello ocurre cuando, al analizar el texto, somos conscientes de que falta cierta información sobre objetos descritos y su destino, y de hecho no comprendemos todo. Entonces ocurre que el texto ejerce cierta sugestión sobre el lector, de manera que busca neutralizar ciertos lugares de indeterminación, mientras que eso no ocurre en otros casos de indeterminación que permanecen ignorados en la lectura. (Ingarden, 1989, p. 46).

Por tanto, tras identificar los *lugares de indeterminación* que son de importante valor para la obra, es necesario examinar detenidamente si es posible que estos *lugares indeterminados* puedan ser llenados con algún registro dispuesto que haya sido ignorado previamente. Además, un ejercicio complementario que sugiere el autor para esta tarea de indagar qué lugares deben ser determinados y cuáles o no, consiste, como se cita, en identificar el efecto que produce la obra sobre el lector y cómo su sugestión puede contribuir a neutralizar ciertos *lugares indeterminados* de manera instintiva, respondiendo con ello a las intenciones estéticas dispuestas por el autor en la obra. Por consiguiente, es necesario considerar también las sugerencias que ejerce el texto sobre el lector para descifrar la posible neutralización de ciertos *lugares de indeterminación*.

Por otra parte, es necesario considerar si cierto lugar indeterminado invita a ser dejado como tal en determinada concreción de la obra. Esta circunstancia supone un asunto fundamental en la propuesta ingardeana, ya que para el autor llenar cierto lugar indeterminado que requiere ser dejado sin determinar puede llegar a afectar significativamente el estilo propio de la novela. De este modo, dice Ingarden, es necesario tener en cuenta que:

Hay en cualquier obra de arte, y, en particular, en la auténtica poesía lírica reflexiva, lugares que, pese a su notable presencia o su, igualmente notable, desapercibida ausencia, juegan sin embargo un papel esencial en la estructura artística de la obra de arte. La investigación analítica de las obras debe sacar esos lugares de su estado inatendido, de su estancia en la oscura periferia, siendo conscientes del hecho de que su función artística quedaría destruida si los neutralizásemos llenándolos de una u otra manera. Completar esos lugares con indicaciones positivas no nos hará ganar nada, a no ser un innecesario parloteo, y, por añadidura, se causaría una perturbación esencial en el equilibrio de los elementos de la obra de arte. (Ingarden, 1989, p. 48).

Así pues, es imperioso para la investigación analítica, tener precaución con la manera de neutralizar aquellos lugares que siendo llenados pueden llegar a destruir la función artística de la obra. En este sentido, continuando con el tercer paso por el cual guía Ingarden, hay que orientarse dentro de un panorama de posibles neutralizaciones de los *lugares de indeterminación* y el tipo de concreción que resultaría en cada caso:

3. Es necesario *orientarse acerca del campo de variación* de las posibilidades de llenar los lugares de indeterminación, *teniendo en cuenta el contexto que los determina*. Este límite de variabilidad puede determinarse de dos maneras: a) con relación a las determinaciones de los lugares de indeterminación solamente, sin tener en cuenta el contexto más amplio y los otros lugares de indeterminación; b) con relación a la limitación de la variación del llenado de los lugares de indeterminación relevantes según las exigencias de la consistencia del texto. Este estrechamiento puede considerarse en primer término como resultado de evitar inconsistencias y contradicciones en el esqueleto de la obra literaria de arte. (Ingarden, 1989, p. 46).

Lo anterior sugiere que el camino más acorde para prevenir inconsistencias y contradicciones interpretativas consiste en orientarse por el campo de variación de posibles concreciones mediante una consideración del contexto y la totalidad de la obra y teniendo en cuenta los límites de posibles determinaciones y otros *lugares indeterminados*. Es decir, considerar las posibilidades del llenado de un *lugar de indeterminación* en consideración a «las exigencias de la consistencia del texto» (Ingarden, 1989, p. 46), tales como las determinaciones que ya constituyen la obra y en congruencia a la neutralización de otros *lugares de indeterminados* que son relevantes para la concreción total de la obra.

En correlación a esto, la cuarta tarea que plantea Ingarden para el ejercicio de investigación analítica consiste en identificar las cualidades de valor que se puedan desprender de cada una de las posibilidades de concreción consideradas para el llenado de estos *lugares indeterminados*. En consecuencia se entiende hasta acá que el investigador:

está obligado a intentar construir varias concreciones estéticas de la obra que está investigando, a examinarlas según las cualidades de valor estético que aparezcan en ellas, (...) No hay duda de que este trabajo se lleva a cabo normalmente de modo parcial puesto que el número de concreciones diferentes que se insinúan es muy grande. Sin embargo, aunque solo se produzca una realización de ese trabajo, es ya algo extraordinariamente importante para el conocimiento de la excelencia artística de una obra de arte. (Ingarden. 1989, p. 47)

Hay además una importante deliberación respecto a la demandante tarea de considerar las cualidades estéticamente valiosas que resultan de cada posibilidad de concreción consideradas en el campo de variación de los *lugares indeterminados*, la cual consiste en tomar en cuenta que «El

trabajo cooperativo de varios investigadores en torno a la misma obra de arte, puede ser, naturalmente, de gran valor» (Ingarden, 1989, p. 47). Así, acudir a las posibilidades de concreción y de valores que resultan de cada interpretación que han vislumbrado otros estudios acerca de una misma obra, puede servir como herramienta de apoyo para llevar a cabo la tarea de suscitar una a una todas las opciones posibles de concreción que demanda esta metodología ingardeana. Esto entonces es importante porque como cuarto y último paso:

4. La tarea más difícil en la investigación analítica de la obra literaria aparece cuando tenemos que considerar qué cualidades estéticamente valiosas pueden resultar como consecuencia de la neutralización de un determinado lugar en el curso de la concreción de la obra. (Ingarden, 1989, p. 47).

Considerar qué cualidades de valor pueden resultar de la neutralización de cierto lugar indeterminado representa la tarea más difícil de la investigación literaria para Ingarden, en tanto el estudio de «esta compleja problemática» puede permitir comprender: primero, las bases y el sentido que hila la estructura artística de una obra (1989, p. 47). Segundo, y más importante, porque considerar las cualidades de valor de cada posible concreción puede permitir «clasificar problemas generales de eficacia artística de las obras de un género literario específico» y, por último, porque la concesión de ciertas cualidades de valor debe responder a la problemática que hemos mencionado previamente respecto a «esos *lugares de indeterminación* de una obra literaria que no deben ser neutralizados en su concreción estética» (Ingarden, 1989, p. 47). De modo que la consideración de los valores que resulten de cada posibilidad de concreción será la que permita señalar el estilo y el género que caracteriza al valor artístico de determinada obra literaria y sus posibilidades de valor estético de acuerdo a las neutralizaciones de sus *lugares indeterminados*.

De este complejo e importante ejercicio se desprende el hecho de que Ingarden plantee en este punto dos caminos diferentes para llevar a cabo la tarea de evaluación de la obra literaria

según el análisis de las dos cualidades de valor que la constituyen (cualidades de valor artísticas y cualidades de valor estéticas):

(...) esta evaluación puede ser emprendida por dos caminos completamente diferentes: por relación a la obra literaria misma, y por relación a sus concreciones individuales obtenidas en la actitud estética. En el caso de la obra misma se trata de valores artísticos; en el caso de las concreciones estéticas hay valores estéticos. Pero como quiera que la obra está contenida en el cuerpo concreto de sus concreciones como su esqueleto, podemos decir que en la concreción misma ambas cosas, los valores artísticos del esqueleto y los valores estéticos del todo concretado pueden ser traídos a la evidencia de lo dado. (Ingarden, 1989, p. 47)

En otras palabras, para evaluar una concreción podemos, bien sea acudir a su fundamentación en la obra misma, o por relación a las concreciones individuales obtenidas de una actitud estética. Permitiendo únicamente el primer camino, traer a evidencia tanto los valores artísticos como los valores estéticos de la novela, porque el valor estético por su parte, consiste para Ingarden en un “valor absoluto” (1989, p. 49), y «está solo según su esencia “para ser contemplada”, agotándose así en su autopresencialidad aparential» (Ingarden, 1989, p. 49). En cambio, el valor artístico necesariamente trae a evidencia el valor estético, porque:

El valor artístico es un valor relacional manifiesto, cuya naturaleza como valor radica en el hecho de que es un medio necesario para la actualización de algo que es valioso por sí mismo –y en ese sentido es absoluto–, y que presta un valor a cualquier cosa que lo condicione como tal. Este valor absoluto es precisamente el valor estético (...) (Ingarden, 1989, p. 49)

Puesto que el valor artístico, como base material lingüística y estructural de la obra literaria, establece las condiciones necesarias para la existencia del valor estético, sirviendo de este modo como medio para el surgimiento del valor absoluto; realizar la evaluación mediante la revisión de su concreción en relación a la obra misma, permite dilucidar los dos aspectos constituyentes de la obra de arte literaria que interesa desentrañar en *El doble* (el artístico y el estético), llevando así a cabo los propósitos de análisis de esta investigación.

Bajo las orientaciones expuestas y con el propósito de vislumbrar las posibilidades de valor que pueden resultar de cada interpretación de *El doble*, el trabajo a desarrollar en el siguiente capítulo consiste en indagar y plantear las posibilidades de concreción que han surgido de esta novela, acudiendo cooperativamente al trabajo investigativo de otros autores en torno a *El doble*.

II

Panorama de la novela *El doble* de Fiódor Dostoievski

Dostoievski nos quiso mostrar una serie de personajes que fueran hasta las últimas consecuencias implícitas en su posición ante el mundo. No sabía de antemano si esos personajes iban a corroborar o a infamar una idea; él simplemente los lanzaba. A través de ese juego nos enseñó la gravedad de la literatura como interrogación sobre el sentido y el valor de la vida. No hay frases bellas allí, ni paisajes idílicos. Solo hay una insistente cuestión: ¿soy yo capaz de vivir de acuerdo con lo que pretendo pensar? Por eso es el maestro de los escritores del siglo XX.

*Estanislao Zuleta.*²⁰

Siguiendo la premisa de Roman Ingarden acerca del valor que aporta considerar otros estudios en torno a una misma obra literaria, el presente capítulo tiene como objetivo exponer un panorama de las interpretaciones y los elementos más relevantes que han determinado la recepción de *El doble* con el fin de comprender las implicaciones del análisis de esta novela en la actualidad, sentar como marco de investigación las bases del campo de variación de sus posibles concreciones y enfatizar en las cualidades de valor que dichas interpretaciones permiten apreciar.

Al respecto, se detallan a continuación algunas importantes controversias entorno a la recepción de *El doble* que fijan unas consideraciones relevantes para su análisis, tales como: la tradición literaria en la que se inscribe la novela, la repercusión de las interpretaciones del relato para el trabajo de escritura y reelaboración de *El doble* y la consecuente pérdida de las intenciones artísticas del autor en ella y, finalmente, la controversia sobre el estatuto ontológico de Goliadkin y la prelación de la perspectiva psicológica del relato. No sin antes hacer un breve repaso de la obra de Dostoievski a fin de contextualizar los intereses investigativos de este trabajo.

²⁰ Zuleta, E. (1982). *En el centenario de la muerte de Dostoievski*. Lucérnula, (2), p. 126.

2.1. Una aproximación a Dostoievski

Al considerar el interés interdisciplinar por la obra de Dostoievski, se halló que dentro de la esfera filosófica existe una significativa recepción de su obra interesada particularmente en los dilemas que atraviesan los personajes. En ese sentido, Friedrich Nietzsche, identificado con la concepción de hombre que advertía en esta narrativa²¹, describió a Dostoievski en su libro *El ocaso de los ídolos*, como el único psicólogo del cual había aprendido algo, y una de las mayores suertes de su vida (Nietzsche, 2001, p. 129).

Similar interés habría de tener Albert Camus quien, tomando a Dostoievski como referencia de artista (1995, p. 146), tuvo como paradigma la figura del personaje Kirilov de *Los endemoniados* para referirse en *El mito de Sísifo* al tema de *La creación absurda*. Así, una especial acogida de su narrativa en la filosofía del siglo XIX contribuyó a que se aluda el estilo de la obra de Dostoievski como la mejor obertura para el existencialismo jamás escrita (Kaufmann, 1975, p. 12). Asimismo, sobrepasando las fronteras geográficas, el filósofo colombiano Estanislao Zuleta consideraría a Dostoievski «el maestro de los escritores del siglo XX» (1982, p. 126).

En la tarea de identificar la explicación del fenómeno de recepción y la significación humana de la narrativa dostoievskiana desde la esfera literaria, aunque el panorama es más complejo, tras revisar con detalle los exámenes de la obra de Dostoievski en este campo de estudio, parece generalmente aceptado el reconocimiento del autor como el mejor exponente del “realismo psicológico”, debido a las complejidades internas que atraviesan los personajes:

La novela psicológica entra con Dostoievski y Tolstói en el estadio de la plena madurez (...) todo impulso, toda excitación, todo pensamiento engendra su contrario en cuanto aparece en la conciencia de estos hombres. Los héroes de Dostoievski están en todas partes ante alternativas

²¹ «Como revelan las obras, las cartas y los fragmentos póstumos del último periodo, el descubrimiento de Dostoievski, aunque tardío, fue indudablemente apreciado por Nietzsche, que vio en el escritor ruso un espíritu afín y un alma angustiada por las mismas cuestiones y problemáticas. En las novelas dostoievskianas, el filósofo alemán pudo encontrar un material psicológico muy útil para confirmar sus análisis sobre el *ressentiment*, la *décadence*, el nihilismo y las demás temáticas, que seguían despertando su curiosidad y su interés». (Stellino, 2008, p. 99)

contra las que deberían elegir y no pueden hacerlo; por eso su pensar, su autoanálisis y autocrítica son un continuo enojo y rabia contra sí mismo. (Hausser, 1998, p. 614)

De manera que, similar a las consideraciones de Nietzsche, la apreciación del campo literario identifica igualmente un tinte psicológico en la narrativa de Dostoievski. Sin embargo, dicho juicio resulta insuficiente para la tarea de describir la amplia recepción de los relatos del novelista, tal como lo hace notar Stefan Zweig en su valioso ensayo *Balzac, Dickens, Dostoievski*. Para Zweig, esta narrativa, como el mismo Dostoievski lo afirma²², trasgrede no solo las fronteras psicológicas, sino también las literarias y del alma humana (Zweig, 1998, p. 110).

Consecuentes al propio Dostoievski, se entiende entonces que existe un contenido transgresor en su obra literaria, parcialmente comprendida y explicada en la categoría de “realismo psicológico” que señala Hauser. Para el reconocido crítico Mijaíl Bajtín, por ejemplo, la particularidad de la obra de Dostoievski, si bien destaca por la acentuación en la psicología de los personajes, esta característica debe ser también considerada en relación a la configuración total de los relatos, ya que para Bajtín, esta estructura en particular, se caracteriza precisamente por reflejar cada una de las conciencias de los personajes en un entramado heterogéneo que constituye un único mundo de las diversas miradas que tienen cada una su propia voz. De modo que, si bien «la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski» (2003, p. 15). Esta particularidad caracteriza asimismo la estructura total de las novelas y es el motivo por el cual Bajtín considera que las obras de Dostoievski, en contraste con la tradicional novela monológica, son disruptivas para la época. Con lo que se puede pensar que Dostoievski creó «un

²² Entre estos transgresores de fronteras literarias, Dostoievski es el más grande de nuestros días; nadie ha descubierto tantas nuevas tierras del alma como este hombre impetuoso y desmedido para quien, en sus propias palabras, «lo inmenso e infinito era tan necesario como la Tierra misma». Nada lo detiene, «por doquier he transgredido fronteras», escribe con orgullo en una carta de autoacusación, «por doquier». (Stephan Zweig, 1998, p. 110)

género novelesco fundamentalmente nuevo» (Bajtín, 2003, p. 15) definido este como *novela polifónica*; un género en donde cada una de las voces que hace parte de la totalidad narrativa mantiene su carácter inconfundible en medio de esa pluralidad de conciencias que se reconocen en la novela²³. De modo que:

En sus obras no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible. Los héroes principales de Dostoievski, efectivamente, son, según la misma intención artística del autor, *no sólo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado directo* (Bajtín, 2003, p. 15).

De anterior se desprende que el discurso artísticamente reflejado por el autor en la novela consiste en la exposición de los personajes, no solo como objeto de su idea, sino como representación personificada de la misma. Esto, sostiene Bajtín, porque, «siendo artista, Dostoievski no creaba sus ideas como las crean los filósofos o los científicos: solía crear las *imágenes vivas* de las ideas encontradas, oídas, a veces adivinadas en la realidad misma» (Bajtín, 2003, p. 133). De aquí que el crítico considere a Dostoievski como un «verdadero artista de la idea»²⁴ (Bajtín, 2003, p. 133).

²³ Según Bajtín la novela polifónica de Dostoievski no es una forma dialógica habitual de organización del material en el marco de su comprensión monológica y sobre el fondo firme de un único mundo objetual, sino un último dialogismo, el de la totalidad. En este sentido, la totalidad dramática, como ya hemos dicho, es de carácter monológico, mientras que la novela de Dostoievski posee otras características: es dialógica, no se estructura como la totalidad de una conciencia que objetivamente abarque las otras, sino como la total interacción de varias, sin que entre ellas una llegue a ser el objeto de la otra. (Bajtín, 2003, p. 32)

²⁴ Con esto, quiere decir Bajtín siguiendo a Engelhardt, que no debe confundirse la novela de Dostoievski como una novela ideológica, pues el crítico está de acuerdo en que “Dostoievski representó la vida de la idea en la conciencia individual y social, puesto que la consideraba el factor determinante de una sociedad intelectual. Pero esto no debe ser comprendido en el sentido de que solía escribir novelas “con idea”, relatos “ideológicos” y que fuese un escritor tendencioso, más filósofo que poeta. No escribía novelas “con idea”, ni tampoco novelas filosóficas al estilo del siglo XVIII, sino novelas sobre la idea. En este sentido su obra, a pesar del polemismo que le es propio, no fue menos objetiva que la de otros artistas de la palabra, él mismo fue un artista de la palabra y en sus novelas planteaba y resolvía ante todo los problemas puramente artísticos. Sólo que su material era muy especial: la idea fue su Heroína. (Bajtín, 2003, p. 40)

Los héroes creados por Dostoievski no sólo dan cuenta de una idea del autor, sino que la personifican. Con ello, el discurso toma corporeidad en la realidad del mundo representado y se surge una dinámica particular en la estructura narrativa. Por esta razón, Bajtín sostiene, en su libro *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963), que el valor de estas obras radica en la *manera* en que el novelista vincula cada una de las voces de los héroes, conservando cada una su propia conciencia, su propia idea dentro de la realidad total de la novela; otorgando un sentido polifónico particular a la totalidad del universo artístico construido.

Cercano a esta consideración, André Gide, el destacado crítico, ensayista y experto en la vida y obra de Dostoievski, sostiene que la particularidad de los escritos de Dostoievski está en la *función* de los personajes, la cual se determina precisamente por las ideas de la obra a las cuales dan vida los héroes. De aquí, dice Gide, que percibamos que «las ideas no se presentan nunca en la obra de Dostoievski en estado bruto, sino que están siempre en *función* de los personajes que las expresan (y de aquí precisamente su confusión y su relatividad)» (1935, p. 34). Desde esta perspectiva la confusión y relatividad que se percibe en la lectura de las obras de Dostoievski, tiene su fundamento en el reflejo de múltiples personajes y voces que están en función de ideas, y de lo resulta que son los personajes quienes «al finalizar la lectura nos dejan siempre una sensación constante de su existencia como todas las significativas figuras de Dostoievski que, en ningún instante escapan a su apremiante realidad» (Gide, 1935, p. 28).

En suma, la personificación como imagen viva de las ideas que artísticamente interesa al autor reflejar es la que, tras la lectura de los relatos, deja la sensación de confusión, y permite una mayor cercanía a las ideas de la realidad reflejada por Dostoievski. De aquí que el lector se llega a advertir tan comprometido con los aconteceres y con la realidad misma de los personajes que «(...) sentimos, al despertar de sus libros, — y aun cuando nuestra razón se niega a concederles

un asentimiento total, —que acaba de tocar cierto punto secreto, "que pertenece a nuestra vida verdadera"» (Gide, 1935, p. 30).

Los autores coinciden por ende, en la condición de los personajes de Dostoievski de ser un elemento constitutivo de la estructura intencional de la obra y tener en consecuencia una *función* dentro del mundo creado por el artista. De esta intencionalidad volviendo a Gide, resulta cierta experiencia estética. Así, la personificación de la idea en el héroe no se da por un simple accidente, sino porque tiene en su carácter funcional, una intención, un propósito, una teleología.

Existen varias descripciones de literatos y filósofos sobre la experiencia de leer los relatos de Dostoievski que constatan esta sensación que según Gide, dejan los personajes tras la lectura de sus obras; tal sensación de asentimiento, de despertar, de que algo secreto es tocado en nosotros y, por tanto, sentimos como si la obra perteneciera a nuestra vida verdadera. Una de estas alusiones es una reseña muy sugerente de Walter Benjamín en *La tarea del crítico* (2017) en la que se narra de una manera bastante precisa, la experiencia de *Leer a Dostoievski*:

(...) cuando cierro una novela de Stendhal o Flaubert, una novela de Dickens o de Keller, siento como si saliera de una casa hacia el exterior. Por muy profundo que me hubiera sumergido en lo narrado, siempre sigo siendo yo mismo, sintiéndome determinado de muy diversas maneras y con distintas intensidades, pero siempre como dentro de las proporciones del espacio que ocupo, es decir sin que mi sustancia se transforme y sin perder el control de la conciencia. En cambio, cuando termino un libro de Dostoievski, primero tengo que regresar a mí mismo, restablecerme. Debo orientarme, como al despertar, tras haberme percibido vagamente durante la lectura, como durante un sueño. Pues Dostoievski entrega mi conciencia maniatada al horroroso laboratorio de su fantasía, exponiéndola a sucesos, visiones y voces que me son ajenas y en donde se diluye. (Benjamín, 2007, p. 83-84)

Según esta interesante disertación de Benjamín existe con la lectura de las novelas de Dostoievski, una suspensión de toda razón, un vagar fuera de sí como en un sueño, que acaba en un encuentro y una entrega total de la conciencia hacia la fantasía de la novela; a través de la cual nuestra razón acaba por disolverse en medio de los sucesos, las voces y visiones que Dostoievski pone frente a sus lectores.

Esta particular turbación del espíritu y despojo de la conciencia propio del encuentro con las obras de Dostoievski, ha sido relatado de manera similar por la escritora Virginia Woolf, quien realiza una apreciación muy similar a la de Benjamín en su ensayo *El punto de vista ruso* realizado en 1977 tras la lectura de las recientes traducciones de los principales escritores rusos del siglo XIX en Inglaterra. En este ensayo Woolf coincide con Benjamín en que la lectura de las obras de Dostoievski sobresale por la singular experiencia estética que implican:

Las novelas de Dostoievsky son remolinos bullentes, tormentas de arena giratorias, trombas que sisean, hierven y nos absorben. Se componen única y totalmente del material del alma. A pesar de nuestra voluntad nos devoran, nos sacuden, ciegan, sofocan y, al mismo tiempo, nos llenan de un éxtasis vertiginoso. (Woolf, p. 47).

Así, todo confirma la impresión de que existe un fuerte influjo de los relatos de Dostoievski sobre la conciencia de sus lectores que la conduce, maniatada y contra su propia voluntad hacia los sucesos, las visiones y las voces que se presentan en la novela. En medio de ella la razón, llena de un éxtasis vertiginoso, se diluye, y el lector, desbordado por el poder de la novela, se olvida por un instante de sí mismo.

2.2. Recepción de la novela *El doble*

Ahora bien, ¿cuáles son esas ideas que de la realidad que, personificadas por las creaciones de Dostoievski, son capaces de tocar cierto punto secreto en el lector para conducir su conciencia a una singular experiencia de lectura? Para resolver esta cuestión, pese a la tentación de abordar alguna de las más notables y estremecedoras historias de Dostoievski como *Crimen y Castigo*, *Memorias del subsuelo*, *Humillados y ofendidos* o el controversial relato de *El gran inquisidor* en los *Hermanos Karamasov*-, la presente investigación se centró en el estudio de la primera versión de *El doble* (1846), la segunda novela escrita y publicada de Dostoievski. Para el análisis de la novela, no obstante, es necesario considerar previamente tres aspectos de su recepción que

condicionaron su reconocimiento como obra de arte literaria. Estos son, el desconocimiento de su adhesión a cierta tradición literaria, las inconsistencias de su reelaboración, y las controversias de los estudios de la novela en torno a la figura del personaje principal.

2.2.1. *El descuido de su tradición literaria*

Para iniciar, conviene examinar la recepción de la obra y lo que ella acarrea. Efectivamente, como señalaba Nabokov, *El doble* ha sido una novela opacada por obras maestras de Dostoievski de la edad adulta del autor escritos tras su condena en Siberia de 1849²⁵ como *Los hermanos Karamasov* o incluso, *Crimen y Castigo* que fue escrita bajo presión, la premura del tiempo y la necesidad económica²⁶. Sin embargo, no fue simplemente el esplendor de las obras de madurez del autor las que incidieron en el poco reconocimiento de *El doble*. Hay que sumar además la esplendorosa acogida de *Pobres Gentes*, la primera novela de Dostoievski publicada en el mismo año que *El doble* (1846), y la cual, de entrada, le había concedido al novelista el respeto de artistas y grandes pensadores de la época como Visarión Belinski²⁷.

Esto supone que *El doble* quedó atrapada entre el gran esplendor de la primera novela del autor (*Pobres Gentes*) y sus obras de madurez (como, por ejemplo, *Crimen y Castigo* o *Los*

²⁵ El 23 de abril de 1849 Dostoievski y ciento veintidós miembros del círculo de Petrashevski fueron detenidos. Dostoievski fue juzgado por «no haber denunciado la difusión de la delictuosa carta del literato Belinski contra la religión y el estado» y condenado por ello a la pena de muerte. Pero poco antes de su ejecución le comunicaron que fue conmutada la pena de muerte por una condena a cuatro años de trabajos forzados en Siberia. (Dostoievski, F. 2016. *Crimen y Castigo*. Ed. de Isabel Vicente, p. 29. Se ha dicho que esta experiencia marcó profundamente su narrativa y por eso sus mejores escritos corresponden a la etapa posterior a su condena.

²⁶ Al respecto contamos con la referencia de André Gide citando a Dostoievski (1935, p. 10): "La novela es larga; tiene seis partes (*Crimen y Castigo*). A fines de noviembre tenía ya un gran trozo escrito, todo preparado. ¡Y he quemado todo! Ahora, puedo confesarlo, no me agradaba. Una nueva forma y un nuevo plan me atraían; volví a comenzar. Trabajo día y noche, y sin embargo avanzo poco". "Trabajo y nada se hace, — dice en otra parte; — no hago más que romper. Estoy horriblemente descorazonado".

²⁷ La figura de Belinski para Dostoievski fue relevante en los primeros años del joven novelista ya que este «había elogiado hasta el cansancio *Pobres gentes* y le había abierto [a Dostoievski] las puertas del mundillo literario» (González, 2013, p. 34).

hermanos Karamasov). Con lo que «La segunda novela de Dostoyevski, o más bien, relato largo, *El doble*, que es lo mejor que escribió y sin duda muy superior a *Pobres gentes*, pasó sin pena ni gloria» (Nabokov, 2016, p. 198).

En este contexto, no es exagerado decir que la crítica jugó un papel importante para lo que significaría *El doble*. Pues los desfavorables comentarios por parte de sus contemporáneos fueron radicales: de forma genérica, no apreciaron, como lo habían hecho antes con *Pobres Gentes*, el estilo de esta segunda novela publicada por el autor debido a las similitudes del relato que hallaron con relatos como los de Pushkin, Hoffman y especialmente Gógol. Esto no permitió un reconocimiento favorable de la novela en la época de su publicación:

El gran interlocutor de Dostoievski en *El doble* es, sin duda alguna, Nikolái Vasílievich Gógol. Desde un primer momento los críticos advirtieron la semejanza, la relación, pero lo hicieron en términos negativos, como hemos visto anteriormente; solo detectaron imitación, copia, apropiación. (González, 2013, p. 71)

No obstante, poco o nada *El doble* es una copia de relatos como *La nariz*. Aunque en efecto existe similitud entre los relatos, estos, como expresa González, son producto de la influencia de Gógol y Hoffmann en Dostoievski, como repercusiones artísticas en el autor, puesto que son «Los modelos estéticos que están en la base de *El doble*: el romántico-hoffmaniano y el realista de la “escuela natural”» (González, 2013, p. 64). Por su parte para Bajtín, la peculiaridad de Dostoievski y de la novela *El doble*, en particular, consiste en la manera en que el autor estructura la novela. De modo que si bien el «material, que por su contenido es idéntico al de Gógol, en Dostoievski se distribuye de manera diferente en la estructura de su obra» (Bajtín, 2003, p. 76). Es la estructura, la manera propia de articular la misma historia, lo que diferencia a la narrativa de Dostoievski.

Cabe recordar al respecto que la tesis que defiende Bajtín es que Dostoievski creó «un género novelesco fundamentalmente nuevo»: la novela polifónica, en la que, «todos los elementos de la estructura novelesca en Dostoievski son profundamente singulares; todos ellos se determinan

por una nueva tarea artística que sólo Dostoievski supo plantear y solucionar en toda su amplitud y profundidad» (2003, p. 16). Exponiendo así un nuevo estilo y una nueva manera de narrar interesada más en excavar en el centro mismo del hombre:

Gógol es un poeta preponderantemente social, mientras que Dostoievski es preponderantemente psicológico. Para uno el individuo importa en tanto representante de cierta sociedad o de cierto círculo; para el otro la misma sociedad es interesante por su influencia sobre la personalidad del individuo. (Máikov citado en González, 2013 p. 95)

Es así como, pese a sus afinidades con *La Nariz*, una comparación del relato de Gogol con *El doble* de Dostoievski permite evidenciar que este último «sintió precisamente en esos pasajes [de *La Nariz*] qué estupendo tema dejó pasar Gógol» (González, 2013, p. 73). Para Dostoievski:

era orgánicamente inaceptable el enfoque gogoliano del tema de la nariz como ocurrencia chistosa para dar curso libre a la fantasía creadora [...] El hecho de la influencia aquí es indudable, pero no se trata de una influencia por atracción, sino por rechazo. Y en ese caso tenemos derecho a considerar *El doble* de Dostoievski como una singular réplica artística al relato de Gógol *La nariz*. (González, 2013, p. 73)

He aquí que, desafortunadamente, no se consideraron las diferencias entre los relatos y su polaridad. El rechazo de los críticos contemporáneos de Dostoievski hacia *El doble* y su preferencia por la temática de *Pobres Gentes*, es consecuencia además de los cánones literarios de la época que querían acentuar ante todo el carácter social de sus tiempos. Rastro de ello es que, los temas adulados en *Pobres Gentes*, fueron justamente los que se reclamaban por su supuesta ausencia en *El doble*.

Su narrativa, estilo y componente social fueron considerados, a primera vista, distantes «de la tendencia social y humanista de *Pobres gentes*» tal como años después llegó a citar la Gran Enciclopedia Soviética de 1952. No obstante, el tinte social en la novela existe y está mediado, como se veía en su comparación con la obra de Gógol, por su repercusión en la vida interna del individuo, que es la que, en últimas, expresa en Dostoievski las implicaciones de la situación social

imperante. No es de extrañar que una de las valoraciones más provechosas que rescata González sobre *El doble*, fue precisamente la del filósofo Visarión Belinski²⁸ quien, entusiasmado por el potencial artístico y de inclinación social del joven Dostoievski y pese a algunas fallas que coincidía en descifrar en la novela, no hacía una valoración negativa de la obra. Como indica González, llegó a afirmar por el contrario que:

El doble tiene el sello de un talento enorme y vigoroso, pero aún joven e inexperto; de ahí sus imperfecciones, pero de ahí también todas sus virtudes. Unas y otras están tan estrechamente vinculadas entre sí que, si al autor ahora se le ocurriera reelaborar por entero *El doble* para dejar en él solo su belleza y eliminar todos sus defectos, estamos seguros de que lo arruinaría. (...). Todo esto son imperfecciones, aun cuando están estrechamente ligadas a las virtudes y belleza de la obra en su conjunto. (Belinski citado González, 2013, p. 40)

Esta fue una de las pocas buenas reseñas que recibió *El doble* tras su publicación. En su mayoría los críticos la desvirtuaron por la supuesta falta del componente social, sin notar que el énfasis de Dostoievski en el individuo tiene otra mirada de las implicaciones sociales en la vida interna de los sujetos. Con esto «Seguía Dostoievski por tanto una importante tradición literaria cuyo máximo exponente estaría en E.T.A. Hoffmann» (Serrano, 2003, p. 146). Con una propuesta de un nuevo estilo, en esta segunda novela Dostoievski integra, por tanto, la mirada romántica de obras como la de Hoffmann caracterizada por el quiebre de la vida interior del individuo, al determinismo del estilo naturalista:

Ambas corrientes —la gótica y la romántica— reaccionaban contra el espíritu ilustrado del siglo XVIII y buscaban en las pasiones, los sentimientos, los escenarios medievales, los bosques encantados, las tradiciones folklóricas y las experiencias sobrenaturales un refugio a un «Yo» que, a sus ojos, se presentaba encadenado por la razón. Quedaban así sentadas las bases para un cuestionamiento de la identidad del sujeto. El «Yo» romántico establece una oposición irreconciliable entre la vida interior y el mundo exterior, del que se siente escindido y alienado; eso no hace más que potenciar la sensación de inseguridad, en tanto el «Yo» no tarda en mostrarse

²⁸ Educador, demócrata revolucionario y socialista, fundador de la estética democrática revolucionaria, brillante crítico literario y publicista ruso; uno de los hombres de Rusia, cuyo pensamiento según Lenin, «buscaba ávidamente la teoría revolucionaria justa». Sus ideas se formaron bajo la influencia de la lucha creciente del campesinado contra los grandes propietarios de la tierra y el zarismo. Diccionario Filosófico. (s.f.). Visarión Belinski. En Diccionario soviético de filosofía. Recuperado en 12 de mayo de 2022, de <https://www.filosofia.org/enc/ros/belin.htm>.

frágil como medida de certeza. El individuo moderno no obtiene su existencia de una esencia social, religiosa, comunitaria a la que sabe que pertenece. Sintiéndose solo en un mundo hostil —en el que va imperando una ética utilitarista y mercantil— más que integrado a él, el individuo se entrega en forma creciente al autoanálisis, pero descubre que la introspección lo sume aún más en el aislamiento, la desilusión y la desesperación. De esta manera, el dualismo y la división interna se constituyen en rasgos fundamentales de la vivencia romántica de la existencia. (González, 2013, p. 22-23)

Resulta paradójico, que una novela con tal componente humano (colectivo e individual) en el que se conjuga de un modo inédito el romanticismo y el naturalismo, haya tenido poco reconocimiento hasta nuestros días. Teniendo además en cuenta la convicción y expectativa del propio autor sobre la obra pues se sabe que Dostoievski estaba tan seguro del éxito que tendría *El doble* que, según él, sería capaz no solo de superar las expectativas y miradas que lo seguían tras el reconocimiento de *Pobres Gentes*, sino que, en sus palabras, *El doble* superaría los relatos del mismo Gógol:

Hoy sale Goliadkin. Hace cuatro días aún lo estaba escribiendo. En Anales Patrios, ocupará once pliegos. Goliadkin es diez veces mejor que *Pobres gentes*. Los nuestros dicen que después de *Almas muertas* no ha habido nada parecido en Rusia, que es una obra genial. ¡Qué es lo que no dicen! ¡Con cuántas esperanzas me miran! En efecto, Goliadkin me ha salido mejor, imposible. ¡Te gustará como no sé qué! Te gustará incluso más que *Almas muertas*, lo sé. (González citando a Dostoievski, 2013, p. 35)

Esta paradoja, como se ha señalado, puede comprenderse en parte por el desconocimiento de la tradición en la cual se inscribe y reconfigura Dostoievski y la incompreensión de su estilo propio en *El doble*. Ahora bien, si este primer descuido está vinculado a los obstáculos que implica salir de los intereses de editoriales del momento ¿qué sucedió luego para que la obra se mantuviera en el desconocimiento y la falta de valoración de sus rasgos artísticos?

2.2.2. Desaciertos de la reelaboración de 1866

Es importante anotar ahora que la convicción de Dostoievski sobre el éxito que tendría *El doble* no cambió tras la dura crítica que recibió la novela. Después de años de su publicación y con el

éxito a costas de algunas de sus obras de madurez; el autor seguía tan seguro del valor de la idea depositada en *El doble* y de que nunca había alcanzado nada más serio en su literatura (2010, p. 65), que en 1866 decidió emprender la tarea de reelaborar la novela pues, como se lo confesaba a su hermano Mijaíl, no podía permitirse perder una idea tan valiosa:

[...] hacia mediados de diciembre te enviaré (o te llevaré personalmente) *El doble* corregido. Créeme, hermano, que esa corrección, provista de un prólogo, valdrá una nueva novela. ¡Finalmente verán lo que es *El doble*! Espero incluso despertar un enorme interés. En una palabra, lanzo un reto a todo el mundo (finalmente, si no corrijo ahora *El doble*, ¿cuándo lo corregiré entonces? ¿Por qué debo perder una *idea magnífica*, un tipo grandioso por su importancia social, que fui yo el primero en descubrir y anunciar?). (González citando a Dostoievski, 2013, p. 44)

Desafortunadamente la reelaboración no contribuyó a una mejor recepción de la novela. Por el contrario, su acogida en los años posteriores a su nueva publicación se vio aún más perjudicada producto de esta reelaboración, haciendo efectiva la profecía de Belinski sobre lo que implicaría haber reelaborado el relato: lo arruinaría.

Cabe referir algunas de las razones que entorpecieron la reelaboración del relato a fin de determinar por qué se realizará el análisis de *El doble* con base en la versión original (1846) de la novela. Al respecto, corresponde exponer algunas de las importantes faltas en torno a la reelaboración de la novela que el profesor Alejandro González señala; y las cuales, al ser desatendidas por lectores, intérpretes y traductores de la obra, han dificultado y condicionado el análisis y la recepción de la *El doble*.

Los ajustes realizados por Dostoievski en 1866 se preocuparon exclusivamente en suplir las críticas más significativas que recibió *El doble*, por parte de Belinski. Por lo que hubo un recorte a la novela principalmente orientado a solventar especialmente los comentarios de su amigo del Círculo Petrashevski y no tanto en una renovación creativa de la novela según los intereses del propio autor, como señala González:

Dostoievski, en todo caso, tuvo en cuenta las críticas que acompañaron su publicación en 1846, en especial las de Belinski. Recordemos el «lamento» del crítico porque la obra no fuera un tercio más corta, y también las propias palabras del autor acerca de que “la primera mitad es mejor que la segunda”. Eso fue lo que finalmente sucedió: la edición de 1866 es más corta y los cambios más sustanciales se dan en la segunda mitad. (González, 2013, p. 63)

Estos cambios y recortes dan luces de la serie de inconsistencias en detalles textuales y argumentales con las que cuenta la versión de 1866, comprensibles a la luz de la versión original del relato, con lo que, otro de los importantes desaciertos que desvirtuó la novela tras su reelaboración, son algunos «incidentes inexplicables» (2013, p. 60): cambios de estilo en diálogos, recortes a medias de episodios y hasta errores de sintaxis que hacen difíciles de entender algunas partes del relato de 1866:

Una lectura atenta de *El doble* tal como lo hemos conocido hasta ahora, es decir, en su versión de 1866, advertirá que hay algunos detalles confusos, episodios algo extraños, reacciones no del todo claras. Dostoievski eliminó muchos pasajes, pero algunas huellas de ellos quedaron esparcidas por el texto, lo que solo es explicable a la luz de la versión original. (González, 2013, p. 58)

La desproporción de esa tarea de complacencia hacía la crítica dejó poco de las intenciones iniciales del joven escritor. Un acercamiento a las dos versiones (1846 y 1886) y los borradores expuestos y comentados por González evidencian una pérdida de las intenciones artísticas de Dostoievski en la reelaboración de la novela, al revelar que, en últimas, «Dostoievski pensaba en una reelaboración radical de la obra, con mayor complejidad psicológica, más líneas argumentales y multiplicidad de planos; sin embargo, la edición de *El doble* finalmente publicada en 1866 no recoge nada de ello» (2013, p. 48). Esto permite pensar que los objetivos artísticos de Dostoievski no se llevaron a cabo con la reelaboración de la novela en 1866.

En vez de sosegar las apreciaciones que la crítica había hecho a la novela, su reelaboración terminó por desvirtuarla aún más, tergiversando con ello las intenciones artísticas del novelista. La segunda versión de la obra, sobre la cual se ha estudiado generalmente el relato, terminó así por ser una reelaboración descuidada de la versión original de 1846 (González, 2013, p. 63); y en

todo caso, fueron las intenciones del autor las que, en últimas, se sacrificaron en la tarea de reelaboración.

Pese a las diversas hipótesis sobre la razón de ser de este proceder la falta de cuidado de Dostoievski y su desinterés por plasmar su intención en la nueva versión se debe, por una parte, a las penurias económicas que movían al autor en los años de la reelaboración de la novela y, por otra, a la premura del tiempo que el editor le imponía, pues, la nueva redacción se llevó a cabo bajo el particular compromiso de entregar una nueva novela, (*Crimen y Castigo*) mientras escribía a la vez *El jugador* y reelaboraba *El doble*. Todo con el fin de cumplir con el contrato pactado con el editor F. T. Stellovski (González, 2013, p. 63).

Se entrevé que, a costa de desplazar la valiosa idea que Dostoievski tenía en mente pulir, se desdibujó la intención artística original del autor con severos cambios que afectaron el sentido general de la obra, y con ello, se modificó el estilo inicial de la novela; haciéndola, por tanto, más confusa. En fin, que la reelaboración difiere en pequeños pero fundamentales aspectos de la versión original. Por lo que la tarea de satisfacer a la crítica y cumplir con un contrato pactado produjo resultados lamentables para la recepción de la novela. De ahí la importancia de efectuar el análisis del relato con base en la versión original de la novela:

De todo lo antedicho podemos concluir que la versión de *El doble* de 1866 difícilmente pueda ser considerada superadora o más acabada que la primera, como a menudo ocurre con las segundas ediciones. Nació hija de la necesidad y, más allá de algunos matices, no agrega nada esencial a la de 1846. (González, 2013, p. 63-64)

Hay que señalar, adicional a la inexcusable falta de cuidado por parte del escritor en la reelaboración, que se encuentra también aquí inmersa la no menos importante falta de cuidado por parte de editores, críticos y traductores del texto. Su desconocimiento de los borradores y falta de atención a la versión original del relato impidió advertir a los lectores acerca de los elementos de vital importancia para la comprensión del sentido artístico de la novela. Sin una comparación de

las dos versiones de la novela, ni un acercamiento paciente al texto original, considerando las condiciones de su escritura; la dependencia ciega e implícita en las interpretaciones y traducción de *El doble*, se ha heredado con los estudios de 1866, una versión de la obra castrada de su intención artística original, exacerbando dos graves efectos: la confusión argumental y la desnaturalización de la novela tras su reelaboración.

2.2.3. Controversia sobre el estatuto ontológico de Goliadkin

La discusión sobre el origen del desdoblamiento de Goliadkin representa una pieza clave de las controversias en torno a los análisis de *El doble*, puesto que, las posibilidades de explicar su duplicación han generado un enigma sobre el estatuto ontológico del doble (González, 2013, p. 104). Es fundamental revisar esta controversia en tanto es la piedra angular para la comprensión de la idea y del argumento de la novela y porque, aún hoy, «el estatuto ontológico de *El doble* será uno de los grandes enigmas y desafíos que enfrentará la crítica» (González, 2013, p. 101).

Hay dos tipos de perspectivas predominantes a la hora de intentar dar una respuesta a la aparición del doble del señor Goliadkin, (Goliadkin menor, como se le diferencia el en el relato): la mirada social y la psicológica. Por un lado, González encuentra que existe en Rusia, en épocas cercanas a la publicación de la novela, una «La lectura humanista y social del relato» (González, 2013, p. 96) que se dio a la cabeza de N. A. Dobroliúbov:

Según él, Goliadkin es una persona oprimida por un sistema social injusto, rígido y despótico, un ser insignificante que, ante la imposibilidad de protestar, pierde la razón (...) De este modo, Goliadkin menor es una proyección —creada por la imaginación de Goliadkin mayor— de aquellos rasgos de personalidad que asegurarían al protagonista éxito en su medio social, pero de los que él concientemente reniega. Dostoievski, por tanto, inclina su simpatía por el pobre funcionario, ya que su demencia desenmascara la injusticia del orden social vigente. (González, 2013, p. 95-96)

Varios estudios tienden a comprender al doble como producto de una crisis social que influye de una u otra manera en el personaje. Tal es el caso de Serrano en *Dostoievski Entre el*

bien y el mal. Según este autor en *El doble* los personajes son miembros de una clase media que demuestran con cinismo y pretensión de nobleza sus ambiciones y mezquindad. De este modo Serrano afirma que, con total vigencia la novela puede ser considerada como una crítica a esa clase media en la que viven inmersas nuestras sociedades, sometidas a la emulación y al arribismo. (Serrano, 2003, p. 151).

En esta misma línea Leopoldo La Rubia De Prado sostiene que en *El doble* el surgimiento de Goliadkin menor tiene como objeto final «triunfar allí donde el verdadero Goliadkin no lo consiguió» (2010, p. 117); y preservando una valoración psicoanalítica afirma que:

la «aparición» del doble de Goliadkin que no es otra cosa que la creación por parte de nuestro Consejero titular de un «yo ideal»²⁹ con las características necesarias para triunfar que su doble sí posee tan distantes de la personalidad de nuestro héroe, como lo son saber engatusar y camelarse a sus superiores, ganándose así su beneplácito, a través de engaños, con una sonrisa perenne, travieso, díscolo, pelotillero, deslenguado, sin talento, carácter, educación o sentimientos, etc., todas ellas características que le permiten triunfar en la buena sociedad, tan distantes de lo que caracteriza al propio Goliadkin, hombre sencillo y tranquilo que huye del oropel y aspira a vivir como simple ser humano. Su doble, un personaje semirreal fruto del delirio de Goliadkin, llega a convertirse en una pesadilla que aparece sentado sobre su cama, en la oficina, por la calle, en las fiestas... Y digo semirreal porque, aunque no existe en la realidad (de los demás), sí que existe, y mucho, en la realidad de Goliadkin, lo cual nos llevaría a otra cuestión en torno al problema de la realidad como concepto subjetivo, vivencial. (De prado, 2010, p. 118)

Por muy real que el doble parezca en la realidad del protagonista y que sea el arribismo social que la obra acentúa, estas miradas coinciden en la idea de que Goliadkin menor es producto del delirio del protagonista, de su mente, que el doble es «de índole paranoide» (2010, p. 117). Aunque esta posibilidad social de comprensión, si bien se inscribe en la interpretación de Goliadkin menor como producto de un sistema social que repercute en el personaje; sin aportar

²⁹ Véase, Freud, S. (1914). Introducción al narcisismo. En *Obras completas*. Amorrortu editores. Vol. 14. Cabe precisar que la referencia “yo ideal” pertenece a una categoría freudiana según la cual «se hiperestima al Yo elevándolo síquicamente. Se trata, por tanto, de una idealización del Yo que Freud denominará *Yo ideal*» (Triana, 2011, p. 92) por consiguiente «la representación del *Yo ideal* se entiende como la búsqueda de perfeccionamiento de su Yo» (p. 92).

mucho a la comprensión de sus características literarias, se entiende, asimismo al personaje, como una proyección o una alucinación, producto de un desajuste mental al que es conducido el personaje debido a su conflicto para cederse algún tipo de éxito en su medio. Con un claro tinte social pero no sin dejar de concebir al doble como parte del delirio del protagonista, se ha dado usualmente la lectura social de la novela, y la mirada psicológica es así la interpretación que subyace en la mayoría de sus análisis.

La lectura psicologista del relato, fue principalmente influenciada por los estudios de Chiz, quien «publicó en 1885 el tratado *Dostoievski como psicopatólogo*, inaugurando de ese modo los estudios no literarios, sino psicológicos o psiquiátricos de la obra de Dostoievski» (2013, p. 98). Antes de esto, recordemos, prevaleció la dura crítica de sus contemporáneos quienes catalogaron la novela como una copia de la narrativa de Gógol. De este modo, el análisis sobre *El doble* mantiene el argumento de la novela desde una perspectiva psicológica, bajo la cual se ha comprendido a Goliadkin menor como una alucinación, como una mera representación de la psicosis del personaje principal.

Lo particular en la considerable cantidad de estudios centrados en el carácter psicológico del relato es que es un hecho preponderante no solo en el historial de análisis realizados a *El doble*, sino en general a toda la narrativa de Dostoievski. Por ejemplo, en *La psicología de la novela - Estudios sobre Dostoievski*, Buytendijk promueve la lectura de las obras del clásico ruso como formadoras del trabajo psicológico (1961, p. 20). De modo que salvo definiciones inusuales, muchos han explicado estas asociaciones de Dostoievski con la psicología acudiendo, por una parte, a la posible influencia de la dialéctica de Hegel, tal como lo expresa Héctor Ibáñez citando una reconocida solicitud de Dostoievski a su hermano:

El primer elemento básico que hemos de considerar es la utilización que Dostoievski hace de la dialéctica como herramienta para analizar los fenómenos tanto «intra mentem», a nivel individual,

como sociales, relativos al funcionamiento de una comunidad. A.J. Vrangél descubrió que, durante su estancia en Siberia, [Dostoievski] empezó a leer a Hegel –. En una carta a su hermano Mijaíl, escribe: «Envíame Hegel [...], toda mi vida depende de ello» –. Parece que el novelista ruso tomó, para aplicarlo a la psicología humana con vistas a perfeccionarla en un sentido salvífico, el postulado de la tesis y de la antítesis que, a su vez, resulta en una síntesis superior. (Ibáñez, 30 de septiembre de 2021)

Por otra parte, también se ha asociado la interpretación psicológica de la obra de Dostoievski a la posible influencia del libro *Psique* del filósofo y psicólogo Carl Gustav Carus³⁰ (Frank, 2010, p. 244) leído por el novelista en su juventud. De esta manera, la constante aparición de “las acciones altisonantes o contradictorias”, como mencionaba Ibáñez, y el uso de la figura topológica del doble, encarnada en algunos personajes del clásico ruso, se ha entendido como una antítesis psicológica:

desde un punto de vista psicológico (psicoanalítico, psiquiátrico) [...]. Distintos investigadores fueron haciendo los más variados diagnósticos: manía persecutoria (Tymms, 1949), esquizofrenia (Passage, 1954; Arban, 1968), autoscopia (Kohlberg, 1963), proyección (Rogers, 1970; Cadot, 1990), delirio de persecución (Green, 1980; Brugière, 1983), paranoia esquizofrénica y desdoblamiento de la personalidad (Troubetzkoy, 1995). (González, 2013, p. 114)

Las diversas interpretaciones que se dieron en torno a la controversia por el estatuto ontológico de Goliadkin menor, entendieron el surgimiento del doble bajo la mirada de una proyección alucinatoria, paranoide; de un conflicto, ya sea externo o interno, social o psicológico, que lleva a Goliadkin a desdoblarse, relegando con esta perspectiva otras posibilidades de interpretación. De modo que «Si en Rusia la lectura social e histórica prevaleció por sobre la psicológica, en Occidente sucedió lo contrario» (González, 2013, p. 120)³¹.

³⁰ «El filósofo y psicólogo Carl Gustav Carus, fue uno de los precursores en la teorización del inconsciente, al que consideraba subjetividad y naturaleza. Un inconsciente que era tanto natural como espiritual. Asuntos que incidirán de manera notable en la naturaleza psicológica y espiritual de los personajes de las grandes novelas de Dostoievski» (Serrano, 16 de septiembre).

³¹ En conclusión, a través de un Mosaico de la Crítica, González nos presenta un acercamiento a los diversos estudios e investigaciones que se realizaron en torno a la novela en los años en que esta fue publicada. Luego, en lo que titula, La crítica marxista vulgar, La crítica formal de los años 1920, Los años 1960; presentándonos finalmente un recorrido De los años 1970 hasta hoy. Destacando en todos ellos cómo prevalece siempre, desde una u otra postura, la mirada psicológica del relato, propiamente de la existencia del doble; y no existe mayor aporte a su carácter literario.

Llegados a este punto, se comprende por tanto que una de las problemáticas que afectarían la recepción de *El doble* consiste en que, muchas de sus interpretaciones coinciden en resolver la aparición del doble del señor Goliadkin como producto de una alucinación de nuestro héroe. La comprensión de su duplicidad, vista principalmente desde la perspectiva psicológica, ha desatendido el carácter artístico del relato y sus personajes como una construcción simbólica dentro de su propio mundo narrativo, dado que:

Se considera que el doble es un engendro de la mórbida conciencia de Goliadkin, que el ‘delirio’ de un loco y la realidad no están delimitados, que la realidad parece vista a través de los ojos de un demente, que todo lo que ocurre es fruto de su ‘perturbada’ imaginación. Esa es la lectura universalmente aceptada. (González, 2013, p. 97)

Esa serie de interpretaciones, por tanto, han relegado el estudio del relato de la novela a una especie de caso clínico en el que se determina al doble como producto de la locura del personaje principal, Goliadkin mayor; por lo que el análisis del protagonista parece restringirse a un ejemplo de diagnóstico psicótico. Ya veíamos cómo el mismo Nabokov (2016, p. 205-206) describió al personaje, en últimas, como un loco. Esa es precisamente la conclusión que ha prevalecido, con sus limitaciones tal como lo dejan en evidencia los estudios referidos por González y las propias investigaciones realizadas:

En los trabajos sobre *El doble* el protagonista está loco. Sobre él han escrito muchos psicólogos y psicopatólogos de renombre. Se ha establecido un diagnóstico certero: paranoia. Pero las conclusiones de esas buenas personas de la ciencia coinciden demasiado con la opinión del ‘doctor en medicina y cirugía’ Rutenspitz. (González, 2013, p. 111)

No obstante, para el campo de estudio que compete, conviene distinguir que el fenómeno del doble no es únicamente un tópico psicológico, sino un recurso literario usado justamente por novelistas de gran influencia en Dostoievski como Gógol o Hoffman; y posteriormente en autores como Kafka. Siendo este tópico literario un elemento fundamental de una tradición narrativa que explica, en parte, -además de los propios intereses artísticos del autor- el uso de la figura del doble:

Dostoievski, como Gógol o posteriormente Kafka, recurren a lo inconsciente, a lo fantástico y a determinadas técnicas narrativas para introducirse y explorar la realidad, recursos propios del Romanticismo. Esa escisión del protagonista de *La nariz* y de *El doble* no tienen apenas nada que ver con la esquizofrenia como patología (esto sería un recurso facilón y muy mañido, por cierto), aunque los resultados de la frustración en que se hallan tanto Kovaliov como Goliadkin, sobre todo este último, puedan conducirlo, finalmente, a un psiquiátrico. Son recursos literarios que tienen como objeto intensificar como, en principio, de ningún otro modo podría hacerse, la cuestión de mayor relevancia: la frustración y aunque pareciera contradictorio la esquizoidentidad del personaje en términos narrativos. (De Prado, 2010, p. 119)

De esta manera, lo que encuentra inicialmente la presente investigación es que, allí donde muchas veces se califica de la locura, -como es el caso de Goliadkin en *El doble*-, encontramos también inmersa una limitación de la concepción del desdoblamiento como figura literaria, siendo abordado unilateralmente desde el marco de la psicología. Así, la discusión sobre las fronteras entre el arte y la ciencia, parecen difíciles de distinguir desde que la psicología, en cabeza de Otto Rank³² y posteriormente en Freud³³, ha recurrido a la literatura y la narrativa para tratar fenómenos como la psicosis, describiendo la existencia de la duplicación como un tipo de trastorno o patología psicológica, y comprendida desde categorías como lo oculto y la sombra; o lo ominoso o siniestro, tal como lo planteaba posteriormente Freud.

En todo caso, es pertinente partir del hecho de que la figura del doble es un fenómeno que preocupa tanto a la psicología como a la literatura y la filosofía. Justamente, Buytendijk (1961, p.

³²«Los primeros acercamientos al tema del doble se dieron desde la perspectiva del psicoanálisis, por lo que es sustancial la obra de Otto Rank, *El doble: un análisis psicoanalítico* (1914), quien plantea en la definición del problema que el tema del doble se convierte en la evidencia de un anhelo del hombre por identificarse como ser único, a la vez que desea diferenciarse del ser del otro. La búsqueda psíquica es simultáneamente una búsqueda de la individualidad y la integridad del ser que puede ser visto desde sus contradicciones, sus unidades a veces agrietadas, a veces conexas, e impulsos oscuros. Por eso, como establece Rank, se trata del problema de construcción (y de-construcción) del yo.» (Sánchez, 2016, p. 104)

³³«El fenómeno del doble ha sido objeto de observación en la fenomenología psiquiátrica y de conceptualización en el campo del psicoanálisis. Efectivamente, Freud subrayó que, tratándose de un tema que pertenece fundamentalmente al campo de la estética y del arte, el psicoanalista debía ocuparse de él por su relación con lo ominoso y lo terrorífico. Él lo hace en su trabajo de 1919 que titula *Das Unheimliche* (traducido de dos maneras en las dos versiones de las obras de Freud: *Lo ominoso* o *Lo siniestro*), basándose en un famoso cuento de Hoffman, *El hombre de la arena*. Se refiere allí al efecto siniestro que provoca la aparición de este “otro yo” cuyo surgimiento se remonta “a las épocas psíquicas primitivas y superadas”». (Muñoz, 2013, p. 85)

8) en *La psicología de la novela. Estudios sobre Dostoievski* hace una referencia respecto a la «relación más profunda entre la novela y la psicología» que viene al caso:

Esta relación únicamente puede descubrirse si adoptamos como punto de partida un concepto más exacto del verdadero contenido de lo que se ha dado en llamar “la experiencia concerniente al ser humano”. Esta experiencia es, efectivamente, la que proporciona tanto la base en que se funda el trabajo de un “buen” novelista como la fuente de una noción y formación psicológicas *verdaderas*. (Buytendijk, 1961, p. 8)

En estos términos, existe una coincidencia entre la literatura y la psicología que explica este juego de roles y corresponde al hecho de que ambas cuentan con un mismo material de estudio: la experiencia y la condición humana. Sin embargo, como el mismo Buytendijk lo indica, la perspectiva psicológica, en su interés por posicionarse como una ciencia, y por ende, regirse bajo unas normas universales medibles, implica una limitación para la comprensión profunda de la experiencia como condición humana, puesto que:

Desde que la psicología viene debatiéndose por aislarse de la filosofía, se ha modificado profundamente en esta ciencia el concepto de experiencia. Es cierto que la Psicología se ha ido desarrollando en medida siempre creciente como una ciencia experimental. Ese desarrollo implicaba sin embargo, a causa de las consideraciones del método experimental y la vinculación a principios sensualistas, racionalistas y positivistas, que el concepto de la experiencia adquiriese un contenido *determinado y limitado*. (Buytendijk, 1961, p. 9)

La psicología como paradigma científico implica una serie de limitaciones para la concepción de la experiencia. En efecto, los estudios de tinte psicológico de la novela reflejan una limitación para referirse por ejemplo a una experiencia estética o resaltar rasgos netamente literarios de la novela, viéndose limitada a realizar un análisis bajo el marco de disposiciones que conlleva la psicología. Algunas de las interpretaciones de *El doble*, se han visto incluso tan permeadas por la teoría y los intereses investigativos de cada campo, que se ha llegado a pasar por alto elementos fundamentales y consistentes del relato que son decisivos para la comprensión de

la obra, como «episodios que son incomprensibles, absurdos, si solo hubiera un Goliadkin que sufre alucinaciones» (González, 2013, p. 106).

Una mirada atenta a estos elementos omitidos en los análisis de *El doble*, dejan a la luz no solo un descuido en el estudio del objeto artístico de la novela, sino también la ligereza y la inconsistencia de estos análisis para una interpretación cercana y fiel a las características literarias de la obra ya que, según González, aun cuando «el texto en sí es parco a la hora de arrojar respuestas definitivas. No obstante, una lectura atenta, muy pegada a la letra, permite desestimar algunas interpretaciones apresuradas o arbitrarias» (González, 2013, p. 08). En síntesis, la consideración de estos elementos descuidados arbitrariamente, dan un vuelco a las posibilidades de interpretación de la novela puesto que:

Hay episodios que son incomprensibles, absurdos, si solo hubiera un Goliadkin que sufre alucinaciones. Mencionemos solo dos: ¿por qué Petrushka, en la segunda noche, cuando los dos Goliadkin apenas llegan a casa y todavía no han cruzado palabra, pregunta si sirve comida «para dos»? Podría objetarse: Petrushka se da cuenta (no importa cómo) de que Goliadkin delira e imagina a un interlocutor; pero en tal caso, ¿por qué le sigue el juego? ¿Por malicia? ¿Para bromear? (...) ¿Cómo puede Petrushka confundir a su señor con su doble? Suponiendo que ha advertido que Goliadkin sufre de alucinaciones, ¿cómo sabe cuál es la forma concreta de esa alucinación? ¿Cómo sabe que Goliadkin ve a su doble y no a cualquier otro? Lo más lógico en ese caso, si partimos de la premisa de que está siguiéndole el juego a su señor, es que dijera: «la otra persona no estaba en casa». Pero hay más. ¿Por qué la mirada de reproche de Petrushka hace enrojecer a Goliadkin? La interpretación psicologicista encuentra ahí un escollo. ¿Cuál es el origen de esa vergüenza? ¿Acaso Goliadkin comprende que estaba alucinando, que Petrushka ha advertido su trastorno y lo ha sorprendido in fraganti? El problema es que si Goliadkin comprendiera que sufre de alucinaciones todo el relato quedaría desbaratado. (González, 2013, p. 106-107)

Así las cosas, centrados en dar una razón lógica al desdoblamiento de Goliadkin, las interpretaciones que se han elaborado sobre *El doble* no han considerado importantes elementos a tener presente para dar cuenta fiel de la novela, cumpliendo así el pronóstico de Ingarden de que «Si el lector se centra más en el estado psicológico del protagonista, quizás no aparezcan los aspectos sensoriales externos del medio en el que se encuentra nuestro héroe» (Ingarden, 1989, p.

43). En efecto, además de sus faltas respecto a carácter literario del relato, hay incongruencias importantes en esta visión psicológica de Goliadkin menor que desconocen su relación con el mundo representado:

No obstante, estos enfoques, a pesar de su novedad, audacia y profundidad, arrojan poca luz sobre el plano argumental del relato. Si, como sostiene Bajtín, Goliadkin menor solo existe en la conciencia de Goliadkin mayor, ¿cómo se explica que Goliadkin menor interactúe con los otros personajes? (González, 2013, p. 101)

Las diversas apreciaciones, sin duda, aportan perspectivas valiosas para la comprensión de la novela. Sin embargo, estas son insuficientes para dar cuenta, con claridad, de la idea de la obra desde su carácter literario y del origen del doble de forma coherente a las escenas planteadas a lo largo de la novela misma, pues, esta serie de interpretaciones no pueden dar cuenta de algunos «episodios que son incomprensibles, absurdos, si solo hubiera un Goliadkin que sufre alucinaciones» (González, 2013, p. 106).

En cualquier caso, como hemos venido hilando, el predominio de la perspectiva principalmente psicológica limita las posibilidades literarias del relato y no concuerda con lo dispuesto en el relato mismo. La tesis que al respecto postula González es que «estos enfoques tan disímiles tienen un rasgo en común: subsumen lo fantástico en lo psicológico» (2017, p. 114) debido a que «en ambos casos la apertura hacia lo fantástico estuvo precedida por la incomprensión, la negación y la subsunción a lo psicológico» (González, 2013, p. 120). Estas interpretaciones, marcadamente psicológicas, no proporcionan muchas luces acerca la posibilidad fantástica del desdoblamiento, es decir, de lo que él denomina el estatuto ontológico del doble, de manera que «Lo fantástico del relato se funde así con la dimensión psicopatológica, quedando a la sombra de esta» (González, 2013, p. 97).

Ahora bien, si consideramos en conjunto estas circunstancias que cobijaron la recepción de la novela vemos cómo la parcialidad de las interpretaciones realizadas a la obra permite contemplar

cómo una importante serie de desaciertos y descuidos en torno a aquello que constituye a *El doble* como obra de arte literaria ha tenido contundentes repercusiones para el reconocimiento del relato y la comprensión de su carácter propiamente artístico. Empleando el punto de vista de Ingarden (1989), en efecto el poco reconocimiento a la novela da cuenta de los problemas con los que una obra de arte literaria puede contar en su proceso de recepción a través de varias épocas; con lo que se pone en juego, tal como el autor lo plantea, la consideración de la continuidad del ser y de la identidad de la obra; es decir, que «La configuración estética final de la obra puede sufrir modificaciones significativas que pueden ser ventajosas o perjudiciales, según los casos, para el valor de la obra global» (Ingarden, 1989, p. 40).

Lo anterior supone que determinar el carácter ontológico de Goliadkin menor y la posible dimensión fantástica del relato son aspectos de vasta importancia para el análisis de la novela, en la medida en que contribuyen a determinar el carácter literario de la obra, delimitando las precauciones y elementos necesarios a tener presentes para un análisis, en ese sentido, más cercano a su realidad como objeto literario, según es el propósito de la presente investigación.

III

Disponibilidad literaria en *El doble* (1846) de Fiódor Dostoievski

El doble: no es el hombre malo que acompaña al bueno, sino lo trágico mismo de estar encadenado a otro. Desdoblamiento infinito. Ser dos. El yo es dos. Iván Karamasov y el diablo. Esta dualidad es lo diabólico.

*Emmanuel Levinas*³⁴

El presente capítulo tiene por objetivo describir la constitución particular de *El doble* (1846) como obra de arte literaria desde la perspectiva de análisis fenomenológico de Roman Ingarden. Con este objetivo presente, y gracias al panorama establecido previamente, se exponen a continuación las cualidades que caracterizan a cada uno de los estratos de *El doble*. Seguido a esto, se exponen la serie de lugares indeterminados de mayor relevancia identificados en la novela. El desarrollo de estos ejercicios de análisis permite plantear luego una consideración de la correspondencia entre las cualidades de valor artístico y valor estético de la novela, e identificar la *armonía polifónica* que caracteriza a *El doble* (1846) en su profundidad y originalidad como obra de arte literaria.

La disponibilidad literaria de la novela que se expondrá surge en el marco de una posibilidad de concreción que, siguiendo a Ingarden, es considerada además de valiosa, válida, de acuerdo a la neutralización de los *lugares indeterminados* que se identificaron en el relato. Es oportuno reiterar acá que bajo la perspectiva de Ingarden no se trata de lo correcta o incorrecta que pueda ser una interpretación, sino de cuán cerca se está del “espíritu” de las intenciones artísticas del autor, si la concreción efectuada se ajusta o se desvía de ellas, si una concreción está de acuerdo con el estilo de la obra; o bien, si se ha desatendido la particularidad de la obra a causa de un cierto tipo de concreción. (Ingarden, 1989, p. 40). Cabe resaltar esta apreciación porque tras las

³⁴ Lévinas, E. (2013). *Escritos inéditos 1*. Madrid: Trotta, p. 62.

controversias que encierran los estudios en torno a *El doble*, es importante considerar que los desaciertos de estos análisis constituyen un claro ejemplo de cuando «un modo de concreción puede convertir la obra en algo superficial y banal» (Ingarden, 1989, p. 39); desconociendo principalmente el valor literario del texto.

3.1. Cualidades de los estratos, el valor artístico de la obra

Para revisar la estructura artística de *El doble* (1846) se esbozan a continuación las cualidades de valor de cada uno de los estratos de la novela (fonético, semántico, objetos representados, aspectos esquemáticos). Para iniciar bosquejando las cualidades del estrato fonético es necesario advertir que debido a los cambios y las transformaciones que puedan haber sufrido las características rítmicas o melódicas de *El doble* tras la traducción del texto de su lengua original, el ruso, hacia el español; esta investigación se limita a subrayar únicamente los elementos lingüísticos que al respecto, le es posible considerar.

Entre las cualidades del estrato de “formaciones lingüísticas y de sonido” que aportan a la comprensión del valor total de la obra, cabe subrayar por ejemplo, la reiterada aparición de puntos suspensivos en medio de un mismo diálogo. Según los usos que define la Real Academia de la Lengua Española³⁵, esta irrupción indica la existencia de una pausa que expresa duda, temor, vacilación; señala la interrupción voluntaria de un discurso cuyo final se da por conocido o sobrentendido por su interlocutor o parece cuando por algún motivo, se desea dejar un enunciado incompleto y en suspenso. Esta particularidad se destaca especialmente en los diálogos iniciales de la novela en los que Goliadkin más interactúa con otros personajes. Ya que en todo el segundo

³⁵ Real Academia Española. (s.f.). Puntos suspensivos. En Diccionario de la lengua española. Recuperado el 30 de Marzo de 2022.

capítulo de la novela, Goliadkin mantiene una importante conversación con su doctor Krestíán Ivánovich; aquí un fragmento que expresa esta marcada irrupción en los diálogos:

—Bueno... como quiera... hum... —Siguió una breve pausa—. Yo, por mi parte, ya sabe, en lo que pueda... y sinceramente le deseo lo mejor.

—Lo entiendo, Krestíán Ivánovich, lo entiendo; lo entiendo perfectamente ahora... En cualquier caso, discúlpeme por haberlo molestado, Krestíán Ivánovich.

—Hum... No, no es eso a lo que me refería. Pero bueno, no importa. Los medicamentos son los mismos de antes. Continúe...

—Seguiré con ellos como usted indica, Krestíán Ivánovich, seguiré con ellos, y los seguiré comprando en la misma farmacia... Hoy hasta ser farmacéutico es cosa importante, Krestíán Ivánovich... (Dostoievski, 2013, p. 148)

El tono de los diálogos parece indicar así que el final de las ideas a comunicar ya son conocidas por el interlocutor. La aparición de puntos suspensivos señala una irrupción que marca un cambio en el acento y la intención del diálogo, lo que permite identificar la existencia de mínimo dos voces en un mismo personaje. En el señor Goliadkin estas voces oscilan entre un acento sumiso y determinado y hasta agresivo; mientras que en el doctor Krestíán Ivánovich, ya que la aparición de puntos suspensivos se acompaña además de la grafía “-Hum”, por el contexto, se puede aducir que la variación denota un cambio entre una voz autoritaria y otra que es silenciada. Esta fragmentación lingüística de las oraciones refleja así un tono misterioso en las conversaciones, cargadas, en efecto, de vacilaciones, incógnitas y mensajes sin concluir.

La variación en el tono de los diálogos y narración se acentúa con el uso de las locuciones *aunque* y *no obstante*, que en común refieren una contraposición. Este cambio de tonalidad aparece también en la narración de la historia, puntualmente en el cuarto capítulo de la novela, donde se distinguen también dos matices diferentes para la descripción de la fiesta de Klara Olsúfevna, de la que el señor Goliadkin ha sido rechazado. Hay en este capítulo un primer que describe el ambiente de la celebración como una «sublime solemnidad», tan sublime que el narrador se confiesa que lo sobrepasa para describirla:

Por último... ¡oh! ¿Por qué no poseo el secreto del estilo sublime, majestuoso, del estilo solemne capaz de describir todos esos momentos hermosos y edificantes de la vida humana que parecen especialmente arreglados para probar que a veces la virtud triunfa sobre la mala intención, el librepensamiento, el vicio y la envidia? (Dostoievski, 2013, 166)

Para este acento de dignidad hay un marcado tono de exaltación que se acompaña del uso de ciertas onomatopeyas y signos de admiración que suponen asombro. El narrador recurre asimismo al uso de las palabras *brillo*, *lujo*, *decoro*, *magnífico*, *excelencia* y *brillantez* para acentuar el deslumbramiento del evento. Contrasta con esto que para la descripción de los personajes en esta primera parte del capítulo, se recurra al uso de las palabras *pareciera* y *semejaba* las cuales indican sustitución. De modo que entre los personajes que se encuentran allí: «un joven registrador colegiado (que en ese instante se *asemejaba* más a un consejero de Estado que a un registrador)», «Andréi Filíppovich que en esa hora solemne no *parecía* en absoluto un consejero colegiado y jefe de división de un departamento; no, *parecía* otra cosa diferente... no sé exactamente qué, pero no un consejero colegiado», Vladímir Semiónovich, «más *parecido* a un anciano que a un joven, dicho sea en beneficio suyo» (Dostoievski, 2013, p. 166). Así, el carácter de eminencia, brillo, lujo, luminosidad aparece vinculado a la sustitución, lo aparente, semejante y lo simulado.

El tono solemne en la narración de la fiesta cambia cuando, volviendo a la descripción de las «aventuras del señor Goliadkin»³⁶, el uso de signos de interrogación y onomatopeyas desaparece para dar paso al acento que acompaña la mayor parte de la descripción del relato. Este otro acento que se contrapone al primero se caracteriza al igual que los diálogos del señor Goliadkin, por mantener características que denotan suspenso y misterio en la narración como el cambio de ideas o la enunciación incompleta de oraciones. A continuación el párrafo en el que sucede puntualmente este cambio de tono y tema en la descripción que se narra:

³⁶ Este era el subtítulo que acompañaba el título de la primera versión de *El doble. Aventuras del señor Goliadkin*.

Para todo eso, como ya he tenido el honor de explicarles, ¡oh, lectores!, mi pluma es insuficiente, y por eso guardo silencio. Mejor volvamos al señor Goliadkin, el único y verdadero héroe de nuestro muy verosímil relato.

Ocurre que se encontraba ahora en una situación muy extraña, por decir lo menos. Él, señores, también estaba allí, es decir, no en el baile, pero casi en el baile. Él, señores, no tenía problema alguno, y aunque era un hombre hecho y derecho, en ese momento no lucía muy bien que digamos; estaba ahora —resulta hasta extraño decirlo—, estaba ahora en el zaguán, en la escalera de servicio de Olsufi Ivánovich. (Dostoievski, 2013, p. 169)

Como se puede apreciar, en vista de que para la magnificencia de la fiesta es insuficiente cualquier descripción, el narrador que hasta entonces había tomado la palabra prefiere guardar silencio para que se pueda “volver a la narración acerca del señor Goliadkin”. Ciertamente, la otra voz que aparece en esta narración describe, no el entorno y otros personajes como la primera, sino que se centra en los sucesos y el conflicto interno que atraviesa al señor Goliadkin. Este narrador como se mencionó, se diferencia por brindar una narración incompleta y ambivalente de los hechos, similar a los diálogos del propio señor Goliadkin.

La variación de entonaciones en los diálogos y la narración que pasan de la condescendencia y la contraposición, del brillo al misterio, de lo colectivo a lo individual; se asemeja a la oposición semántica de adjetivos y algunos verbos que se emplean para describir al señor Goliadkin y su doble. Como objetividades representadas, estos dos personajes poseen una carga semántica que contrasta bastante y es de gran ayuda para identificar las cualidades metafísicas de la novela. Para una mejor comprensión de las características y diferencias, se realizó en una tabla una categorización de los adjetivos y sustantivos que se emplean para describir e identificar los aspectos de cada uno de los personajes que aparecen dibujados en la novela según la denominación de su naturaleza interna y externa.

Clasificación de adjetivos y sustantivos atribuidos a Goliadkin			
Polaridad	Categoría	Señor Goliadkin	Goliadkin menor
Naturaleza	Cualidades	-Hombre hecho y derecho -Hombre noble -Carácter recto -Honesto	-“Hijo corrupto de la naturaleza” -Canalla -Astucia -Adulón -Indecente -Descaro -Perversión -Desenfreno -Ruin -Hipocresía -Siniestro
		-Con formación -Educación noble -Estudio	
	Apariencia	-Pequeño e insignificante -Sin brillo -Sencillo -Sentimientos sumisos	-Mostrar -Deslumbrar -Show -Escandaloso
	Forma de vida	-Vivir con honradez	-Vida alegre
		-Vida melancólica	-Firmeza de carácter
	Vitalidad	-Senil	-Juvenil
Relación con el mundo	Identificado con	-Tradición -Superiores -La máxima autoridad	-Nuevas costumbres -Nuevas normas de cortesía -Impostura de tiempos mercantiles e industriales -Progreso
	Vínculos	-Reservado -Severidad -Friedad	-Causar buena impresión -Sonrisa venenosa -Hipocresía
	Actitud	-Inseguro -Dubitativo -Ansioso -Inocente	- Juego / Jugueteo /Jugar cara o cruz -Picaresco -Muecas -Guiñar el ojo -Coquetear
	Lugar en el mundo	-Indefensión -Impotente -Resignación -Aniquilado -Derrotado	-Acogido -Escuchado -Recibido

Tabla 1. Clasificación de adjetivos y sustantivos atribuidos a Goliadkin

El cuadro permite advertir que pese a la idéntica similitud física y de nombres que comparten el señor Goliadkin y Goliadkin menor, existen entre ambos diferencias radicales. Se caracteriza al doble por poseer actitudes propias de la edad infantil (juegos, muecas y gestos picarescos). No obstante, este carece de inocencia, su juego de cara o cruz al que constantemente hace referencia el señor Goliadkin, el juego de la impostura, de la sustitución siniestra, viene acompañado de perversión, descaro, hipocresía y corrupción. Goliadkin menor es identificado con nuevas normas de cortesía que, en consideración de la perspectiva del señor Goliadkin, parece imponer el progreso y los tiempos mercantiles: la hipocresía y la impostura a conveniencia.

Los adjetivos que sirven para identificar al señor Goliadkin se distinguen en dos grupos, uno que presenta al personaje como un hombre hecho y derecho y de carácter recto, identificado con la idea de inocencia, honradez y nobleza; cualidades que vienen acompañadas de educación, formación y estudio. El señor Goliadkin se identifica con cualidades usualmente atribuibles a la edad madura, lo tradicional, las viejas costumbres, la autoridad. Asociación que se hace palpable en la descripción del señor Goliadkin como un hombre senil. Como el mismo señor Goliadkin lo llega a expresar, el contraste entre los personajes podría considerarse como una concepción dicotómica de la realidad y los valores que determinaría su lugar en el mundo:

Pues bien, él es un canalla... bien, que sea un canalla; el otro, en cambio, es un hombre honrado. Bueno, él será canalla y yo seré honrado, y todos dirán que ese es el Goliadkin canalla, no le preste atención y no lo confunda con el otro; y aquí está el honrado, el virtuoso, el manso, el bondadoso, muy confiable en el trabajo y digno de un rango superior. ¡Eso es! Bueno, está bien... (Dostoievski, 2013, p. 191)

Sin embargo, al revisar en detalle las características que por categorías definen a cada uno de los personajes, se puede identificar dentro de cada uno de ellos una oposición. Tal es el caso de las cualidades que distinguen sus formas de vida. Aunque el señor Goliadkin lleva una vida caracterizada por la honradez y la nobleza, su existencia y sus dilemas se dibujan en el relato llenos

de melancolía. Mientras tanto Goliadkin menor aunque lleva una vida alegre y se desenvuelve de manera juvenil, cuenta con firmeza de carácter. Por lo que no hay una reproducción completamente determinada de los personajes en un plano de entera bondad o perversión. Es importante considerar la ambivalencia de las características porque es la falta de firmeza de carácter en el señor Goliadkin la que hace su vida melancólica, mientras lo que hace alegre a la vida de Goliadkin menor son los beneficios que con cinismo, descaro e hipocresía: apariencia cándida, noble y honrada, le concede.

Existe un plano de oposición no solo entre ellos mismos sino, también entre los adjetivos que sirven para distinguir las cualidades internas de los personajes con los adjetivos que identifican su imagen exterior, su relación y manera de proyectarse al mundo. El señor Goliadkin aunque se caracteriza por cualidades nobles como la honradez y la rectitud, no obstante, su apariencia es pequeña e insignificante, sin brillo. Lo que lo ubica en un plano de indefensión, aniquilamiento, derrota y resignación. Aunque esto podría no ser más que una consecuencia de la severidad y la frialdad con la que reservadamente el señor Goliadkin se presenta al mundo.

Goliadkin menor en cambio, pese a la perversión, cinismo y descaro que lo caracteriza, es escuchado, reconocido, acogido. Viene acompañado de escándalo y show, buscando siempre llamar la atención, deslumbrar, y causar buena impresión; ganando, gracias a su superficialidad, el afecto de todos a su alrededor. Mientras el doble es acogido, el señor Goliadkin no logra el reconocimiento que cree digno a su virtuosismo, quedando en el desamparo y la desnudez que profesa la onomástica de Goliadkin, que en ruso «dispara una serie de asociaciones con palabras referidas a la pobreza, la indigencia, el desamparo, la desnudez, (*gol, goli, golish, golitbá*)» (González, 2013, p. 91). La proyección exterior de los personajes señala por tanto, que sus cualidades individuales, íntimas, no determinan su acogida en el mundo.

Así como Goliadkin menor viene representado en su similitud con el señor Goliadkin, en general, los *objetos representados* de la novela se encuentran cargados de representaciones semejantes. De entrada, el párrafo con el que inicia la novela describe los objetos por los cuales está rodeado el señor Goliadkin al despertar, como objetos pares y semejantes:

Pronto, no obstante, los sentidos del señor Goliadkin empezaron a percibir con mayor claridad y precisión sus impresiones cotidianas y habituales. Familiarmente lo miraban las paredes verdosas y mugrientas de su pequeña habitación, cubiertas de polvo y hollín, la cómoda de caoba, las sillas imitación caoba, la mesa pintada de rojo, la otomana tapizada de un hule color rojizo y con florecitas verdes (Dostoievski, 2013, p. 131)

Entre polvo y hollín, una cómoda de caoba, sillas imitación caoba, una mesa pintada de rojo y una otomana tapizada de hule color rojizo; despierta el señor Goliadkin. Objetos que aparentan uno la cualidad del otro. Todo a su alrededor tiene tinte de duplicidad e imitación. En este contexto la representación del carruaje con insignias de un cargo más alto que el señor Goliadkin alquiló muestra que el mismo señor Goliadkin busca aparentar un estatus que no le corresponde.

La mayoría de los personajes aparecen descritos también en pares, siempre en compañía de otro individuo. Es el caso de un par de chiquillos que el señor Goliadkin encuentra cuando va en el carruaje, un par de compañeros que se encuentra en un restaurante, Andréi Filíppovich quien, cuando se cruza con el señor Goliadkin antes de ingresar a la fiesta, va en compañía de alguien más. El mismo señor Goliadkin, cuando busca defender su posición frente a la sociedad, apela constantemente a que se encuentra siempre en compañía de su criado Petrushka.

Una particularidad interesante que caracteriza a estos personajes es una especie de transformación que sucede en ellos. El caso más desconcertante es el cambio abrupto de Petrushka. Las muecas y gestos que caracterizan su trato grosero y hostil hacia el señor Goliadkin al inicio de la novela desaparecen en el antepenúltimo capítulo, luego de que Petrushka no aparece tras varios sucesos y que el mismo señor Goliadkin lo llega a dar por perdido. Cuando Petrushka reaparece,

su comportamiento es completamente diferente, manteniendo ahora un trato de absoluto respeto hacia el señor Goliadkin, a quien se dirige por fin como señor a pesar de que ya no ser su amo.

De la misma forma el señor Goliadkin parece ser partícipe de una transformación debido al contraste de la actitud regateadora en los primeros capítulos de la novela frente a prodigalidad de los últimos capítulos (pagando sin miramientos a cocheros y servidores). A pesar de esto su transformación no implica una pérdida de sus principios, todo lo contrario, parece que los sucesos que atraviesa a lo largo de la novela, depuran sus características. Como si en él se hubiese caído esa máscara a la que reiteradamente se refiere el señor Goliadkin para busca aludir los vicios de sus conciudadanos. La máscara refiere esa idea de la hipocresía de la alta clase social. De hecho, la máscara como objeto representado alude aquí a todas esas cualidades que Goliadkin menor posee, que encarna. Como el señor Goliadkin se lo intenta explicar sin éxito a Antón Antónovich, las propiedades que representan la máscara son cualidades con las que él no se identifica y rechaza:

—Lo comprendo, Antón Antónovich, por mi parte comprendo todo ello perfectamente. Pero no me refería a eso, sino a la máscara, Antón Antónovich...

— ¿A la máscara?

—O sea, usted otra vez... temo que malinterprete el sentido, o sea, el sentido de mis palabras, como usted mismo dice, Antón Antónovich. Yo no hago más que desarrollar el tema, o sea, plantear la idea, Antón Antónovich, de que las personas que llevan máscara ya no son pocas, y que ahora es difícil reconocer al hombre que se oculta tras ella...

—Bueno, mire, no es tan difícil, señor. A veces incluso es bastante fácil, a veces no hace falta ir a buscar muy lejos, señor.

—No, yo me refiero, mire, Antón Antónovich, yo me refiero a mi persona, a que yo, por ejemplo, solo llevo máscara cuando es necesario, o sea, únicamente en carnaval y en reuniones divertidas, hablando en sentido propio, pero que no uso máscara ante los demás todos los días, hablando en un sentido diferente, más oculto. Eso es lo que quería decir, Antón Antónovich. (Dostoievski, 2013, p. 225)

Así, el señor Goliadkin se enorgullece de ser de los que «van de frente, sin máscara, con el rostro descubierto, que desprecian los rodeos y las intrigas y se enorgullecen con justicia de ello». Su convicción de ir al descubierto desenmascara el orden social vigente, la hipocresía de este. Pero

su transparencia lo hace vulnerable. De ahí la esperanza de que se caiga el velo en los otros a fin de lograr la justicia que constantemente reclama. El centro de tensión para el señor Goliadkin, su angustia y esperanza, está en el develamiento de aquella realidad que se oculta tras la careta, por eso su interés está en que esta caiga, porque tal desenmascaramiento permitirá que algo: la verdad, quede al descubierto.

Otra objetividad representada que aparece con gran protagonismo desde el inicio de la novela es la personificación de San Petersburgo en el clima de la ciudad. Aquí, el clima propio de la segunda capital rusa³⁷ se caracteriza por ser siempre tan hostil y desafiante como las muñecas que el mismo Petrushka hace al señor Goliadkin. Esta personificación se suele describir junto a la aparición de los jefes y superiores del señor Goliadkin, de modo que los referentes de autoridad son vinculados mediante la descripción a la frialdad y hostigamiento del entorno.

En este aspecto, contrario a lo que amonesta Nabokov a la obra de Dostoievski sobre la pobreza de detalles del ambiente, se destaca una significativa representación arquitectónica de la ciudad como un elemento con un trasfondo profundo y trabajado en *El doble*. El componente arquitectónico de la novela recoge perfectamente el tema de la duplicidad, de modo que la ciudad pasa «de ser marco a coautor de la obra» (González. 2013, p 88). Como señala González la misma arquitectura de la época en la ciudad permitía tal representación dúplice, ya que San Petersburgo de los años de 1844 – 1846 contaba en aquel entonces con puentes gemelos, edificios réplicas de otros, esculturas que aluden al tópico literario de la duplicidad.

³⁷ «así, también, quedaría delineado un clivaje decisivo para comprender la historia moderna del país: la contraposición San Petersburgo-Moscú. La primera era símbolo de lo foráneo (su mismo nombre era alemán), lo extraño, lo impuro, lo ilustrado, lo secular. Moscú representaba lo autóctono, lo propio, lo puro, lo tradicional, lo sagrado. Desde su misma fundación, la ciudad de Pedro el Grande fue el doble político de Moscú, y en la cultura rusa esa división marcó la reflexión y la autorreflexión de los sectores intelectuales» (González, 2013, p. 10)

Entre los elementos de gran valor en *El doble* se encuentra la representación del sueño del señor Goliadkin. Este ocupa todo el décimo capítulo y, como en muchos otros personajes de Dostoievski, el sueño en este caso posee una gran significación profética. Multiplicándose la imagen del doble en todas partes mientras buscan atacarlo, en el sueño, todos los personajes a su alrededor se vuelven en contra del señor Goliadkin, le persiguen. Esta simbología representa no solo los temores más profundos del héroe, sino que también desbarata la inocencia de sus esperanzas y advierte al personaje el final de su circunstancia.

La falta de continuidad entre los capítulos mediados por los despertares del señor Goliadkin (siempre a las ocho de la mañana) han hecho plantear la posibilidad de que algunas escenas puedan no ser más que una prolongación de los sueños, aunque el estilo de la narración deseche luego tal posibilidad. El sueño en este sentido aparece entonces como «consustancial al ser humano» (Llop, 2013, p. 57) y plantea una oscilación entre el plano onírico y el de la vigilia³⁸. De modo que el sueño no corresponde a un evento aislado, sino que es parte sustancial de la realidad del personaje. El plano onírico que no depende de sí, es la profecía del destino que pertenece al personaje en su estado de vigilia.

Este papel disruptivo y consustancialidad del sueño se repite en la representación de la enfermedad, la cual es justamente la que da paso al sueño profundo y los desajustes horarios que trastornan al señor Goliadkin. También vocera del conflicto y la crisis del personaje, en este caso, sueño y enfermedad pueden pensarse como un corte en la novela que señala el quiebre en la vida interna del héroe, «Así, se puede y se debe establecer una analogía de la enfermedad con el estado

³⁸ Respecto al valor de los sueños en la obra de Dostoievski téngase en cuenta: Llop, J. (2013). *Potencia del sueño en Dostoievski*. La torre del Virrey, Revista de estudios culturales, (13). Aquí se sostiene que en la narrativa de Dostoievski: «Si sueño y vigilia son estados de un mismo ser, si los contrarios pertenecen a un mismo sujeto (salud-enfermedad; fuerza-debilidad; juventud-vejez...), el sueño es consustancial al ser humano. Y aunque está caracterizado por la inmovilidad y el encadenamiento de la sensibilidad, ofrece como contrapartida la libertad de la imaginación y la creación de formas nuevas. Pero este sueño en realidad no depende de nosotros, sino de un destino que llega o no, aunque está en nuestra mano esperarlo» (Llop, 2013, p. 57).

y la proyección literaria volcada en la hoja como una escisión de un ser fragmentado por algo» (Martinova, 2005, p. 82).

¿De dónde proviene la escisión que da paso al sueño y la enfermedad? Antes de su expulsión de la fiesta, el señor Goliadkin ha sufrido ya varios episodios de contrariedades que señalan el quiebre que el personaje atraviesa. Un elemento en común aparece con este quiebre y que conduce a develar la causa de esta fragmentación es el poder de la mirada. Es interesante notar cómo para acentuar el tópico del doble, Dostoievski no acude, como es usual, al recurso de los espejos sino a la representación constante, directa y clara del poder de la mirada: «Pronto, sin embargo, el *drozhki* dejó atrás a Goliadkin y el magnetismo de la mirada del jefe cesó finalmente su influjo sobre el señor Goliadkin» (Dostoievski, 2013, p. 137).

Además de poseer la capacidad de reflejarnos tal como podría hacerlo un espejo, la mirada implica una posesión de la imagen del otro. El magnetismo de la mirada corresponde aquí al poder que tienen los otros sobre el propio ser. La fragmentación del personaje está mediada en *El doble* no por un objeto sino por la figura de los otros reflejando y apoderándose del propio ser³⁹. Este elemento resulta fundamental debido a que el poder magnético, inquisidor de la mirada, está vinculado en la novela a los desajustes y pérdida de conciencia que esporádicamente vive el señor Goliadkin. Tal es el caso de la escena final de la fiesta de cumpleaños de Klara O. cuando, rodeado de las miradas de los invitados, el señor Goliadkin entra en un estado de paroxismo que lo aniquila:

Y así sucedió: se cortó y se trabó... se trabó y enrojeció, enrojeció y se extravió, se extravió y levantó los ojos, levantó los ojos y miró alrededor, miró alrededor y... y quedó pasmado... Todo estaba inmóvil, todo callaba, todo aguardaba; (...) El señor Goliadkin lanzó una mirada sumisa y desesperada a Andréi Filíppovich. Este le respondió con una mirada tal que si nuestro héroe no

³⁹ El dilema en torno al poder de la mirada que aparece en *El doble* parece abordar también las reflexiones que permite la obra de Sartre *A puerta cerrada*. En ella cuatro personajes que han fallecido se encuentran encerrados en una habitación, sin nada que más que hacer que mirarse los unos a los otros. Contemplando las miradas de reproche y juicios por los actos cometidos en vida descubren finalmente que su castigo, el mayor infierno, no es otro que lidiar eternamente con la mirada inquisitiva de los otros. Sartre, J. (1962). *A puerta cerrada* En Teatro. Losada.

estuviera ya total y completamente aniquilado, hubiera sin falta caído aniquilado una vez más, si acaso ello fuera posible. (Dostoievski, 2013, p. 173)

El anterior fragmento responde al poder de las miradas de los otros sobre el señor Goliadkin, y la narración de un quiebre; una escisión del personaje producto del influjo de las miradas. Si según Ingarden, el estrato de las objetividades representadas, es en el que se puede ver manifestada claramente la idea o cualidad metafísica que caracteriza a la obra, podemos decir basados en la representación de Goliadkin y sus eventualidades que se está frente a la idea del desdoblamiento, del quiebre; porque es tras el escudriño público y la expulsión de la fiesta que Goliadkin, parece salir de sí y se encuentra luego con Goliadkin menor, su doble.

El conjunto de estas cualidades, diálogos inacabados que aparentemente ocultan algo, la descripción de personajes siempre en parejas, el contraste entre el señor Goliadkin y su doble, la duplicidad en la arquitectura y los objetos de la novela, las personificaciones, la variación de un plano a otro evidencia una particular oscilación entre sus cualidades: variaciones fonéticas, oposiciones semánticas, duplicidad en los objetos representados. Todas las particularidades de los estratos poseen un punto en común: refieren otro y tienen un carácter dual que dan cuenta de dos elementos. No hay nunca una única voz, un único sentido, un objeto íntegro y autosuficiente. En consecuencia, en términos de armonía polifónica, la duplicidad es el núcleo de la narrativa en esta novela, lo que agrupa los elementos de *El doble*.

Ahora bien, para comprender la cualidad de carácter emocional que caracteriza el estrato de los *aspectos esquematizados*, es necesario aplicar los pasos de investigación que el propio Ingarden planteó y que fue detallado en el capítulo anterior. La importancia de las herramientas metodológicas proporcionadas por Ingarden radica en que a través de ellas logra develar las cualidades del estrato de aspectos esquematizados y la correspondencia entre la emoción original con lo textualmente dispuesto en la obra.

3.2. Lugares indeterminados, hacia el valor estético de *El doble*

La primera tarea dispuesta por Ingarden en *Concreción y Reconstrucción*, cabe recordar, consiste en identificar los lugares indeterminados más significativos de la obra de arte literaria. Al respecto se identificó en toda la novela, un número considerable de descripciones incompletas, frases sin una explicación clara de su enunciado o sobre entendidas por su interlocutor. De modo que en ejercicio de esta tarea de análisis, se detecta que *El doble* dispone de una cantidad considerable de lugares indeterminados de significativo valor para la comprensión del relato.

Como se puede apreciar en el cuadro, un importante y significativo número de lugares indeterminados constituye la estructura de *El doble*. Así que en el curso de su lectura el espectador va coleccionando una serie de dudas que la descripción parcializada de situaciones, acciones y personajes deja a su paso. Desde este ángulo de apreciación la comparación que identifica Nabokov (2016, p. 205) en *El doble* como una novela «muy trabajada, contada con un detenimiento casi joyceano» adquiere mayor sentido si tenemos presente, por ejemplo, la complejidad del controvertido clásico universal *Ulises*. De modo que la correspondencia que destaca Nabokov entre el estilo de *El doble* y Joyce proporciona una clave para entender comparativamente el singular estilo que caracteriza a la novela.

Es necesario indicar que aunque hubo una revisión cuidadosa de las indeterminaciones de la novela, para no sobrepasar los objetivos que delimitan la investigación fue necesario exponer únicamente aquellos lugares indeterminados de mayor controversia y que más han sido significativos para la comprensión de carácter literario del relato. En este contexto, hubo que examinar en especial las indeterminaciones en torno al señor Goliadkin y su doble.

Cuadro de indeterminaciones			
Objetividad	Cita	Cuestión	Indeterminación
Despertar	«Faltaba poco para las ocho de la mañana cuando el consejero titular Iákov Petróvich Goliadkin se despertó tras un largo sueño, bostezó, se despertó y, al fin, abrió bien los ojos. Durante unos dos minutos, sin embargo, permaneció inmóvil en la cama como un hombre aún no del todo seguro de haberse despertado por completo o de seguir durmiendo, de si todo lo que ahora sucedía en torno suyo era real, verdadero o la continuación de sus confusos sueños.» (Dostoievski, 2013, p. 131)	¿por qué se hace constante énfasis en que el señor Goliadkin despierta con incertidumbre, inseguro del lugar en donde se encuentra?	Espacio temporal
	Finalmente un otoñal día gris, turbio y sucio lanzó sobre él una mirada tan hostil y una mueca tan acerba a través de la opaca ventana de su habitación que el señor Goliadkin no pudo ya en modo alguno dudar de que se hallaba no en algún remoto reino, sino en la ciudad de Petersburgo, en la capital, en la calle Shetilávochanaia, en el tercer piso de un enorme edificio de vecindad, en su propio departamento. Tras hacer tan importante descubrimiento, el señor Goliadkin cerró convulsivamente los ojos, como añorando el reciente sueño y deseando recuperarlo por un instante. (Dostoievski, 2013, p. 132)	¿por qué ante la certeza del lugar donde se encuentra, el señor Goliadkin prefiere volver a sus sueños que estar frente a la sombría realidad petersburguesa que se burla de él?	Objeto de temor
	(…) un momento después saltó de la cama, seguramente por haber dado al fin con la idea en torno a la cual habían girado hasta entonces sus dispersos y desordenados pensamientos, y corrió de inmediato hacia el pequeño espejito redondo que estaba sobre la cómoda. Si bien la imagen soñolienta, miope y bastante calva que en él se reflejó era en efecto tan insignificante que a primera vista no llamaría decididamente la atención de nadie, al parecer su poseedor quedó plenamente satisfecho de todo lo que vio en el espejo. «Vaya chasco —dijo el señor Goliadkin a media voz—, vaya chasco hubiera sido si hoy me faltara algo; si, por ejemplo, tuviera algo fuera de lugar, un granito extraño, o hubiera sucedido alguna otra cosa desagradable; aunque de momento las cosas no van mal, de momento todo marcha bien».	¿Qué idea se cruza por la cabeza del señor Goliadkin?	Idea
		¿Por qué, la perturbación de una idea extraña lo inquieta lo suficiente para revisarse en un espejo?	Concepción de sí mismo
Tiempo	Puesto que para el señor Goliadkin era aún bastante temprano, ordenó a su cochero detenerse junto a un famoso restaurante sobre la Avenida Nevski que hasta entonces solo conocía de oídas; se apeó del coche y corrió a picar algo, descansar y aguardar la hora señalada».	¿Cuál es esa hora señalada? ¿Para qué está señalada esa hora?	Lugar en el tiempo
		¿Por quién es señalada?	Figura desconocida
	El señor Goliadkin no llegó a casa, sino que, tras atravesar el puente Semiónovski, ordenó girar en un pasaje y se detuvo junto a una taberna de aspecto bastante modesto. Nuestro	¿Cómo es posible que el señor Goliadkin resulte de nuevo en la fiesta de Klara	Lógica y secuencia de los hechos.

	héroe salió del coche, pagó al cochero y de ese modo se liberó al fin de su coche. A Petrushka le ordenó volver a casa y esperar su regreso. Luego entró en la taberna, tomó un reservado y pidió que le trajeran de comer. Se sentía muy mal, su cabeza era puro caos y confusión. Largo tiempo estuvo yendo y viniendo, agitado, por la habitación; finalmente se sentó a la mesa, apoyó la frente en las manos y, reuniendo todas sus fuerzas, se dispuso a analizar y resolver algunas cosas respecto a su situación actual... (Dostoievski, 2013, p. 163. Cap. III)	Olsúfevna, si el capítulo anterior terminaba con el ingreso del señor Goliadkin a una taberna?	
Petrushka	«¡Que se lo lleve el diablo! —pensó el señor Goliadkin—. Este bestia y holgazán es capaz de sacar de quicio a cualquiera. ¿Por dónde estará dando vueltas?». Con justa indignación pasó al recibidor, que era un pequeño pasillo en cuyo extremo se hallaba la puerta que daba al zaguán; la abrió apenas y vio a su criado rodeado por un grupo bastante nutrido de lacayos y toda suerte de gentuza. Petrushka contaba algo y los demás escuchaban. Por lo visto, ni el tema de la conversación ni la conversación misma agradaron al señor Goliadkin. (Dostoievski, 2013, p. 134)	¿Qué cuenta Petrushka, el criado del señor Goliadkin, a algunos lacayos y “gentuza”?	Conversaciones que trastornan
	—Ya se sabe cómo están, señor. Solo que ahora, señor, ya no puedo ser más su criado; usted mismo lo sabe, señor. —Lo sé, querido, lo sé; conozco tu celo y empeño; he visto todo ello, amigo, lo he notado. Yo te respeto, amigo. Yo a un hombre bueno y honrad lo respeto, por más que sea un lacayo. (Dostoievski, 2013, p. 390)	¿Por orden de quién Petrushka deja de ser el criado del señor Goliadkin y lo abandona?	Figura de poder
	— ¿De veras quiere viajar ahora mismo, señor? — ¡Sí, amigo, sí! Así se han dado las cosas; es un asunto bastante extraño... así es, querido, así es... —Lo sé, señor; en nuestro regimiento pasó lo mismo con un teniente; a un propietario... le raptó a la hija... — ¿La raptó?... ¡Cómo! Querido, tú... —Sí, señor, la raptó y se casaron en otra finca. Todo había sido preparado de antemano. Hubo una persecución; enseguida intervino el difunto príncipe... y bueno, el asunto se arregló... —Y se casaron, vaya... Pero tú, querido, ¿cómo es que tú?... — ¡Pero si es cosa sabida, qué va! El mundo está lleno de rumores, señor. Lo sabemos todo, señor... — ¿Conque así es? ¿Conque tú también estás al tanto, querido? ¿Cómo es que tú?... Bueno, está bien, está bien... confío en ti. Ya ves, amigo, las cosas se han dado así... Creo que no hace falta explicártelo... (Dostoievski, 2013, p. 392)	¿Cómo lograr saber Petrushka de inmediato que el señor Goliadkin va a pensar escapar con Klara Olsúfevna?	Situación sobrenatural

	Petrushka entró tambaleándose, sosteniéndose con extraña negligencia y con cierto ademán servil y triunfal en el rostro. Era evidente que Petrushka se había propuesto algo, que se sentía en todo su derecho y que tenía un aire completamente ajeno, es decir, como si fuera el criado de otra persona y no el antiguo criado del señor Goliadkin. (Dostoievski, 2013, p.389)	¿Cuál es la razón de la repentina y radical transformación de Petrushka?	Situación sobrenatural
Sr. Goliadkin	Enseguida llamó de un grito a Petrushka y regresó a su habitación completamente disgustado, incluso apesadumbrado. «Este bestia es capaz de vender a cualquiera por dos monedas, y más aún a su señor — pensó—. Y me ha vendido, seguro que me ha vendido; apostarí a que me ha vendido por menos de un centavo». (Dostoievski, 2013, p.134)	¿Por qué el señor Goliadkin asegura que Petrushka «lo ha vendido»? ¿A qué se refiere con esa traición?	Fundamento de la traición
	El señor Goliadkin, siempre sonriendo, señaló rauda que le parecía ser uno más, que era dueño de sí mismo, que se divertía como todo el mundo... que, por supuesto, podía ir al teatro, ya que también, al igual que todos, disponía de medios, que de día estaba en el trabajo y por la tarde en su casa, que no tenía problema alguno; incluso señaló a la pasada que, según le parecía, no era peor que los demás, que vivía en casa, en su propio departamento, y que, por último, tenía a Petrushka. Ahí el señor Goliadkin se cortó.	¿Por qué reiteradamente Goliadkin se corta a lo largo de la novela al referirse a su criado Petrushka?	Relación Sr. Goliadkin y Petrushka
	Nuestro héroe se escondió y no respondió. «¡Vaya chiquillos! —empezó a reflexionar consigo mismo—. ¿Si qué tiene esto de extraño? Un hombre en coche; un hombre necesita un coche y toma uno. ¡Canallas de mala muerte! Yo los conozco. ¡Son apenas unos chiquillos a los que todavía hay que azotar! Lo único que les importa es jugarse el sueldo a cara o cruz y deambular por ahí. Ya les cantarían las cuarenta a todos ellos, si no fuera porque...» El señor Goliadkin no terminó la frase y quedó pasmado.	¿Qué no le permite al señor Goliadkin enfrentar a sus jóvenes compañeros?	Objeto de inhibición
	El señor Goliadkin, al ver que Andréi Filíppovich lo había reconocido por entero, que lo miraba con los ojos bien abiertos y que esconderse ya era imposible, se puso rojo hasta las orejas. « ¿Lo saludo o no? ¿Le respondo o no? ¿Reconozco que soy yo o no? — pensaba con indescriptible angustia nuestro héroe—. ¿O simulo que no soy yo, sino otro con un parecido sorprendente a mí, y lo miró como quien no quiere la cosa? ¡Eso mismo! ¡No soy yo! ¡No soy yo y punto! —dijo el señor Goliadkin quitándose el sombrero ante Andréi Filíppovich y sin apartar los ojos de él—. Yo, yo... no tengo problema —susurró a duras penas— yo... no tengo problema alguno; no soy yo, Andréi Filíppovich, no soy en absoluto yo, no soy yo y punto». (Dostoievski, 2013, p. 137)	¿A qué o quién teme o por qué se esconde? ¿Por qué reniega de sí mismo?	Objeto de temor Motivos para renegar de sí

	No soy un intrigante, y me enorgullezco de ello. No serviría para diplomático. Además, señores, dicen que el ave vuela sola hacia el cazador. Que así sea, puedo convenir en ello, pero ¿quién es aquí el ave y quién el cazador? ¡Ahí tienen otra pregunta, señores! El señor Goliadkin guardó un silencio elocuente y con un mohín muy significativo, es decir, levantando las cejas y apretando los dientes a más no poder, hizo sendas reverencias a los empleados y se retiró, dejando a estos en el mayor asombro.	¿A quiénes se refiere el señor Goliadkin cuando dice que va a poner en evidencia “quien es el ave y quien es cazador”?	Enemigo / s
		¿Cuál es ese enemigo? y, ¿por qué el señor Goliadkin lo considera tal?	
	Así razonaba el señor Goliadkin mientras bebía su té con los ojos clavados en el reloj de pared. «Ya son las nueve menos cuarto, es hora de irse. ¿Y qué pasará ahora? ¿Qué pasará? Quisiera saber qué es exactamente lo que se oculta tras todo esto, el objetivo, la intención y demás tretas. Sería bueno saber qué está pergeñando toda esa gente, y cuál será su primer paso...». El señor Goliadkin no pudo aguantarlo más, dejó su pipa a medio fumar, se vistió y se dirigió a la oficina con el deseo de descubrir el peligro y cerciorarse de todo personalmente. Y el peligro existía, él sabía muy bien que el peligro existía. «Ahora lo... descifremos —dijo el señor Goliadkin quitándose el capote y los chanclos en el recibidor—, ahora mismo llegaremos al fondo del asunto». (Dostoievski, 2013, p. 221-222)	¿Cuál es ese peligro o la amenaza que a lo largo de toda la novela el señor Goliadkin teme y busca evadir?	Peligro al qué está expuesto
Goliadkin menor	era otro señor Goliadkin, otro completamente, pero, a la vez, completamente similar al primero, de la misma estatura, de la misma complexión, con la misma ropa, con la misma calvicie; en una palabra, nada, decididamente nada había sido olvidado para una similitud completa, de modo tal que si se los agarrara y se los pusiera uno al lado del otro nadie, decididamente nadie se habría arriesgado a decir cuál era precisamente el verdadero señor Goliadkin y cuál el falso, cuál el viejo y cuál el nuevo, cuál el original y cuál la copia. (Dostoievski, 2013, p. 196)	¿A qué se debe que sea idéntico al señor Goliadkin en apariencia y que comparta sus mismos nombres?	Situación Sobrenatural
	Dice que se llama Goliadkin, que no es de aquí, que es consejero titular. Habló personalmente con su Excelencia. — ¿Ah, sí? ¿Y qué tal? —Pues todo bien; dicen que dio sobradas explicaciones, que presentó sus razones, «que así y asá, su Excelencia, que no tengo recursos y deseo trabajar, especialmente bajo su halagüeño mando...», bueno, y todo lo que conviene decir, mire usted, lo expresó con gran soltura. Debe ser un hombre inteligente. Bueno, desde luego que llegó con una recomendación, sin ella es imposible...	¿Quién es el que, dicen, ha recomendado a Goliadkin menor para que trabaje en el mismo despacho que el señor Goliadkin? ¿Cuál es el propósito de su aparición?	Figura de poder

	—Ajá, ¿y de parte de quién?... o sea, quiero decir, ¿quién metió la mano en este asunto escabroso? —Así es. Dicen que era una buena recomendación; parece que su Excelencia se rió con Andréi Filíppovich. — ¿Se rió con Andréi Filíppovich? —Sí; solo se sonrió y dijo que bueno, que seguramente por su parte no tenía nada en contra siempre que trabajara bien... (Dostoievski, 2013, p. 201)		
Klara Olsúfevna	se celebraba una reunión de gala en casa de Olsufi Ivánovich. Los músicos, sin embargo, aún no se oían. «Quiere decir que no es un baile, sino que se han reunido por otro motivo — pensó con cierta angustia nuestro héroe—. Pero ¿era hoy? —cruzó por su cabeza—. ¿No me habré equivocado de fecha? Puede ser, todo puede ser... Así es, todo puede ser... También puede ser que la carta haya sido escrita ayer y no me haya llegado, y que no me haya llegado porque Petrushka se entrometió en el asunto, ¡canalla que es! O quizás fue escrita mañana, es decir, que yo... que había que hacer todo mañana, es decir esperar con el coche...». Ahí nuestro héroe quedó definitivamente aterido de frío y hurgó en su bolsillo en busca de la carta para cerciorarse. «Pero ¿cómo es esto? susurró medio muerto el señor Goliadkin—. Pero ¿dónde la dejé? ¿La habré perdido? ¡Lo único que faltaba! —dijo al fin en un gemido, como conclusión—.	¿Por qué Klara nunca sale al encuentro del señor Goliadkin tal como le cito en la carta?	Vínculo sr. Goliadkin y Klara O.
		¿Cómo es posible que el señor Goliadkin se plantee que la carta de Klara Olsúfevna, haya sido “escrita mañana”?	Espacio temporal.
Botella	—Hum... ¡sí! —dijo Krestíán Ivánovich, soltando una bocanada de humo y colocando el cigarro sobre la mesa—, pero lo que usted necesita es a mis prescripciones atenerse; ya le he explicado ya le he explicado la vez pasada que su tratamiento debe consistir en un cambio de costumbres... Diversiones, por ejemplo; bueno, vamos, a amigos y conocidos debe visitar, a la botella no escaparle; mantenerse regularmente en compañía de gente alegre. (Dostoievski, 2013, p. 141).	Por el contexto, de la prescripción puede pensarse que Krestíán Ivánovich receta licor o se refiere a algún tipo de medicamento que requiere el señor Goliadkin.	Contenido de la botella: - Medicamento -Alcohol -Veneno
	Quedó tan turbado que se vio obligado a hurgar en su bolsillo en búsqueda de su pañuelo, seguramente para hacer algo y no quedarse así sin más; pero, para indecible sorpresa suya y de los que lo rodeaban, en lugar del pañuelo sacó un frasquito con el medicamento que unos cuatro días antes le había recetado Krestíán Ivánovich. «Los medicamentos en la misma farmacia», cruzó por la mente del señor Goliadkin... De pronto se estremeció y estuvo a punto de lanzar un grito de espanto. Una nueva luz emergía... En la etiqueta decía: «Farmacia ***, calle Serguievskaja». Sin prestar atención a otra cosa,	¿Quieren atentar contra el señor Goliadkin? ¿Por qué querían atentar contra el señor Goliadkin?	Peligro al qué está expuesto

	el señor Goliadkin tomó la carta de Vajraméiev y... ¡horror!... entre los que intercedían por Karolina Ivánovna se contaban, entre los demás, Krestíán Ivánovich y el farmacéutico de la calle Serguiévskaja. Esa misma mañana también había desaparecido Petrushka y, finalmente, el señor Goliadkin había dormido hasta el mediodía. «¡Quizás sea veneno! Y por efecto del veneno dormí hasta el mediodía», surcó la cabeza del señor Goliadkin; agitó maquinalmente el medicamento e inspeccionó el frasquito a contraluz... El líquido negro, rojizo y repugnante brilló con un resplandor siniestro ante los ojos del señor Goliadkin... El frasquito se le cayó de las manos y ahí mismo se hizo añicos. Nuestro héroe lanzó un grito y saltó dos pasos hacia atrás ante el líquido derramado... (Dostoievski, 2013, p. 386).		
--	---	--	--

Tabla 2. Lugares indeterminados.

Esta serie de indeterminaciones en la novela hacen de *El doble* un relato particular, controvertido y bastante difícil de descifrar en la medida en que cada indeterminación conduce a múltiples posibilidades de comprender la novela. De aquí que se pudiera planteara por ejemplo, que Dostoievski está reflejando el caso de un sujeto con un trastorno mental que hombre que pasa por un episodio de paranoia y cree que puede estar siendo envenenado. La representación de la botella y su misterioso contenido es un elemento de suma importancia debido a que suele ser la ingestión de una poción mágica, a partir de la cual afloran un nuevo carácter de la personalidad (Martínez, 2003, p. 151). Por eso otra posibilidad poco trabajada y más en línea a una comprensión en términos literarios del relato, plantea el lugar indeterminado del contenido de la botella como una pócima que transfigura al personaje.

Lo mismo sucede con la enigmática figura del enemigo que no queda claro sea el doble del señor Goliadkin ya que la referencia a la existencia de un rival está mucho antes de que aparezca en escena Goliadkin menor. Aunque hay insinuaciones directas indicando que Goliadkin menor es el enemigo del señor Goliadkin, el cambio de número usado para referirse al sustantivo del

enemigo (cambio indiscriminado del singular al plural) permite considerar que incluso todos, son los enemigos al cual el señor Goliadkin teme; en consonancia a la interpretación de sus sueños.

Es complejo por ejemplo, dar un sentido a tantos *lugares indeterminados* asociados a una lógica temporal extraña, sin una explicación coherente. Cómo explicar, sin llegar al diagnóstico de paranoia, que el señor Goliadkin cuando está a la espera de Klara en el último capítulo de la novela, piense que la carta que ella le había enviado citándolo a la ventana de su casa “quizás fue escrita *mañana*”; no que él debía acudir al siguiente día, sino que al siguiente día será cuando se escriba la carta. Bajo la lógica de nuestras propias leyes no hay explicación posible para esto. La incertidumbre e inseguridad de los entornos y la variación entre los despertares y estados de vigilia del señor Goliadkin alejan de una posible explicación psicológica. De modo que la descripción del tiempo en la novela resulta así completamente surrealista.

Como se puede apreciar en el cuadro, existen varios lugares indeterminados en torno a las actitudes del señor Goliadkin, la naturaleza del doble y la polaridad del desdoblamiento. La controversia en torno al doble radica en su indeterminación. Tras examinar la totalidad de la novela no se encuentra huella alguna que esclarezca o sugiera el origen o la razón por la cual Goliadkin menor (el doble) surge, ni cómo es posible que coincida abruptamente en apariencia y nombres con el auténtico señor Goliadkin. En relación a la gran controversia en torno a la existencia del doble, estos los lugares indeterminados bastante significativos para la concreción de la novela sobresalen debido a que, en efecto y como se ha visto con las determinaciones revisadas en el segundo Capítulo de este trabajo, la manera de neutralización que se lleve a cabo del estatuto ontológico del doble y la naturaleza de la polaridad del desdoblamiento es decisiva para la interpretación y la consideración del valor total de la novela.

Ahora bien, aquí la segunda tarea dispuesta por Ingarden plantea determinar cuáles de estos *lugares indeterminados* requieren ser llenados y cuáles por el contrario instan a dejarse como tal. Llenar con ciertas determinaciones estos lugares en particular implica grandes dificultades para la comprensión total de la novela. La acción de determinar uno de estos elementos con un contenido específico tiene varias repercusiones importantes que influyen en la comprensión de otros lugares indeterminados, conduciendo a una inconsistencia argumental con algunas determinaciones ya dispuestas en la novela y que luego se ven cuestionados por algunos giros argumentales que llevan a reconsiderar la opción de determinación por la que se optó.

Por eso la mejor opción en este caso consiste en abstenerse de optar por un llenado determinado. Se está por ende, frente a un caso en el que los lugares indeterminados de la novela requieren ser atendidos, cuestionados, no necesariamente su atención implica un llenado. Por ejemplo, la indeterminación respecto al estatuto ontológico del doble del señor Goliadkin no representa afirmar con entereza que Goliadkin menor no existe y que, por tanto, el doble consiste tan solo una ilusión producto de la trastornada mente del señor Goliadkin. Existen en la novela variados elementos, determinados e indeterminados que no coinciden con una interpretación que permita dudar de la existencia de Goliadkin menor.

Aunque la indeterminación en torno al doble oscurece la fiabilidad de su existencia, en la base material lingüística de la misma no existen palabras, oraciones, voces de personajes o del narrador que conduzcan a sospechar de la existencia de Goliadkin menor o que este sea solo una ilusión. La descripción consistente de Goliadkin menor permite una idea clara del doble sin dejar lugar para dudas sobre su existencia. Además, las sugerencias del relato producen, en palabras de Ingarden (1989), un “acto vivido de su representación” que lo “hace aparecer” como un “objeto determinado” (p. 41). De modo que el juego entre el segmento semántico-significativo

(objetividades representadas y aspectos esquematizados) en torno a la aparición del doble del señor Goliadkin, conduce a concretarlo como una figura plenamente real dentro del relato.

Sin necesidad de optar por una determinación concreta, se apunta de esta manera a una posibilidad de concreción en la que se comprende a Goliadkin menor, como un personaje enteramente real dentro del relato que es, asimismo, producto del conflicto interno que atraviesa el señor Goliadkin, acogiendo ambas posibilidades de neutralización. Lo mismo sucede con las indeterminaciones del contenido de la misteriosa botella de la cual bebe el señor Goliadkin. La lógica temporal de la novela, los vínculos entre los personajes y la fuerza sobrenatural que mueve ciertas circunstancias. Es necesario mantener estas indeterminaciones debido a que no hay herramientas suficientes que permitan optar por una determinación específica, hacerlo implica forzar o imponer discursos que no hay en la obra. Además, dicho llenado no representa un aporte a la comprensión total de la novela como obra literaria. De hecho, llenar alguno de estos lugares indeterminados implica transfigurar o hacer desaparecer el estilo indeterminado de la misma.

Estas cuestiones conducen a preguntar por el objetivo de las indeterminaciones en *El doble*. Abordar la cuarta y última tarea de análisis de Ingarden permite justamente desentrañar su papel.

3.3. El desdoblamiento como posibilidad fantástica

Se ha expuesto la posibilidad de concreción más cercana a constitución literaria de *El doble*. Queda, por tanto, aplicar la cuarta tarea propuesta por Ingarden que consiste en evaluar esta concreción según su valor estético y artístico. Hay que preguntar entonces ¿Por qué Dostoievski deja tantos lugares indeterminados en la novela? Y ¿Qué comprensión resulta de mantener las indeterminaciones de gran controversia? Dilucidar esta cuestión implica abordar la problemática de clasificación de estilo literario, género específico o tendencia según la neutralización y la

función de los lugares indeterminados que fueron identificados. De acuerdo con Ingarden, aquí «el problema consiste en si el número de lugares de indeterminación así como los tipos que se encuentran en la obra literaria son algo característico de un género o una tendencia literaria» (1989, p. 47).

3.3.1. Evaluación de la fantasía como posibilidad

Precisar la controversia entorno Goliadkin como un *lugar indeterminado* y afirmar que es un *lugar indeterminado* que requiere ser dejado como tal produce un acercamiento a las consideraciones de González sobre el posible carácter fantástico de *El doble*, ya que en estos términos la existencia de Goliadkin menor es «un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales» (Todorov, 1981, p. 19); principal característica del género fantástico según las reflexiones generalmente aceptadas de Todorov en *Introducción a la fantasía*.

La misma afinidad resulta de los otros lugares indeterminados expuestos. Por ejemplo, el género fantástico se caracteriza asimismo porque se desmarca de las normas lineales de la temporalidad de nuestra lógica. Estamos entonces frente a unos acontecimientos y un relato que solo puede ser concebible bajo las “leyes” propias de la fantasía, es decir, bajo las normas propias del mundo construido por Dostoievski en *El doble*; un mundo en el cual la «realidad está regida por leyes que desconocemos» (Todorov, 1981, p. 19).

Mantener el conjunto de estos lugares indeterminados sin llenar, constituyen a *El doble* como una novela propia del género fantástico en la medida en que, en vez de buscar una determinación para estas, le da sentido y lugar a las indeterminaciones caracterizando de esta manera el estilo propio de la obra: su carácter indeterminado, sus incertidumbres y las vacilaciones propias que componen los estratos de la novela. De manera que en *El doble*, en efecto:

La ambigüedad subsiste hasta el fin de la aventura: ¿realidad o sueño?: ¿verdad o ilusión? (...) Llegamos así al corazón de lo fantástico. En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sálfiles, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se lo encuentra. (...) Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. (Todorov, 1981, p. 19)

Llenar con un contenido definido los lugares indeterminados identificados en la obra implica optar por un camino de interpretación que acaba con esta incertidumbre, vacilación e indeterminación propia de la obra, ya que esta como se detalló, está compuesta por preguntas, suposiciones y conjeturas, las incógnitas dadas por la existencia de un importante número de *lugares indeterminados*. En este caso las indeterminaciones en la novela como sostiene Ingarden, no son un problema de composición de la estructura narrativa, sino que hace parte del estilo propio de la obra. Así entonces:

El doble, por su composición artística, está destinado no a aclararle al lector qué es lo que sucede, sino a inducirlo a un estado psicológico singular en el que el delirio y la realidad se interpenetran (...) Precisamente la forma de *El doble* determina su recepción, compuesta por perplejidad, preguntas, conjeturas, suposiciones inseguras [...] Dostoievski parece introducirnos en el mundo de un espíritu ajeno en el que reinan dimensiones insólitas para nosotros [...] (González, 2013, p. 107)

Optar por mantener en su estado de indeterminación los lugares permite acoger la emoción original de la vacilación como experiencia estética debido a que estas indeterminaciones inducen tal estado de vacilación. Aquello que no es dicho, permite al lector cuestionarse, intentar dar una respuesta y de esta forma se hace partícipe de la obra a través de su experiencia estética. De modo

que «Podemos pensar que la intención de Dostoievski era precisamente generar la vacilación en el lector y mantener el estado de indeterminación» (González, 2013, p. 109).

Es necesario entonces que el lector sobrepase el plano textual de la obra y se permita vivir sus sugerencias para lograr una comprensión total de estas indeterminaciones. La consciencia de las sugerencias de la lectura pone de manifiesto que la verdadera cuestión e inquietud del señor Goliadkin consiste, no en cuestionar la existencia del doble, sino en hallar una razón del *para qué* de su aparición, su pregunta, y la que importa para el análisis de la novela es la pregunta que se cuestiona en varias ocasiones el señor Goliadkin « ¿Qué necesidad había de ello?» (Dostoievski, 2013, p. 242). De este modo, al igual que el señor Goliadkin, se está siempre en búsqueda de la clave que permita descifrar las dudas e inseguridades que atañen al señor Goliadkin. En *El doble*, la suspensión de la conciencia, este abstenerse de la necesidad de dar cuenta y razón y de una indeterminación, permite empatizar con esa angustia del personaje y una valoración de la obra acorde a su estilo que no atenta a su constitución artística, ateniendo en la lectura a aquello que está explícito lingüísticamente en ella y la experiencia de lectura que posibilita según este marco.

Hay que considerar que Ingarden sostiene además que «la existencia de algunos lugares indeterminados pretende además permitir que los rasgos verdaderamente importantes pasen a primer plano» (1989, p. 38). Respetar la indeterminación de algunos de estos lugares permite concretizar la obra de modo tal que salgan a la luz sus características literarias, superando el mero racionalismo y experimentando la obra para contemplar rasgos como su cualidad metafísica, la idea de desdoblamiento.

3.3.2. La idea de desdoblamiento como cualidad metafísica

El reconocimiento de la consistencia real del doble bajo las implicaciones expuestas; permite pasar a estudiar «la naturaleza de la polaridad representada en el desdoblamiento de Goliadkin, (psicológica, social, moral, metafísica)» (González, 2013, p. 104). El material humano que el autor busca reflejar y que funda el relato. Dostoievski se vale de las características propias del género fantástico para acentuar la condición humana que le interesa. Serrano explica de la siguiente manera el estilo y la relación entre el componente artístico y real de los relatos de Dostoievski:

sus novelas se caracterizan porque sus personajes, estando anclados en la realidad y respondiendo a unas relaciones sociales que se pueden encontrar en la vida ordinaria se vinculan unos con otros de tal forma que proyectan al lector una fuerza especial que, como señala Mijaíl Bajtín, se puede calificar de carácter sobrenatural y cuyo efecto es fácil de encontrar en las novelas románticas y góticas. (Serrano, 2003, p. 158)

Si Goliadkin menor existe y es a la vez producto de la mente del mismo señor Goliadkin, queda entonces la pregunta, por la comprensión artística de la dualidad que se representa con el doble. Al respecto, se está de acuerdo con el juicio de González el cual, siguiendo las siguientes reflexiones de Evnín, sugiere la comprensión del desdoblamiento como producto de la colisión entre un conflicto externo que repercute en la vida interna de Goliadkin. Señala González:

Evnín fue más allá y planteó una tesis cuyo carácter polémico acabaría reavivando los estudios sobre la obra: «Un análisis atento del texto sugiere una interpretación diferente. El sentido de la duplicidad de Goliadkin no reside en su desdoblamiento interior, sino *en su sustitución exterior, en su desplazamiento del lugar que ocupa en la vida* [...] El doble no encarna las cualidades y los anhelos ocultos en la profundidad del alma del protagonista —el débil, apocado y pasivo Goliadkin no tiene ninguna ‘mala mitad’ [98] —, sino los anhelos y las cualidades (astucia, maña, inescrupulosidad en la lucha por la ‘carrera y la fortuna’) inherentes al medio que lo rodea y de los que Goliadkin carece para triunfar en la vida. El delirio del protagonista expresa en forma aguda y patológica el hecho real de que la carencia de esas características expulsa a las personas como Goliadkin de la vida, las priva de ‘un lugar bajo el sol’». (Dostoievski, 2013, p. 103)

De lo anterior cabe desestimar, como lo hace González, el sesgo psicológico que mantiene este análisis al plantear nuevamente al doble como un “delirio del protagonista”. La importancia

de la mirada de Evnín radica en el foco que pone su reflexión sobre la causa del desdoblamiento como producto de una sustitución externa y no únicamente de un conflicto interior. De modo que:

El doble, en esta lectura, si bien sigue siendo pensado como producto de la imaginación perturbada de Goliadkin, reviste una naturaleza social y no psicológica. Es en esta clave que deben entenderse las palabras de Dostoievski acerca de ese «tipo grandioso por su importancia social» que él fue el primero en «descubrir y anunciar»: «La concepción tradicional, que reduce el contenido principal del relato a una lucha interna en el alma del protagonista entre diferentes principios, ignora injustamente (o subestima por completo) el conflicto vital externo que le sirve de base (...) Ahora bien, dicha colisión es enteramente real, no está condicionada por la demencia del protagonista; al contrario, y como ya hemos señalado, la demencia del héroe es el resultado de esa colisión. En este conflicto social un hombre pequeño e indefenso se opone, como en otros relatos de funcionarios de los años 1840, a los prósperos representantes de la cima burocrática, las ‘altas personalidades’». (González, 2013, p. 104)

Bajo esta reflexión, el desdoblamiento que Dostoievski refleja en *El doble* es producto de la colisión que propicia el conflicto externo representado por el rechazo a las “nuevas costumbres” (las actitudes sociales de la “astucia, maña, inescrupulosidad en la lucha por la ‘carrera y la fortuna’”), y su confrontación con el conflicto interno que representa su pero que a la vez no pueden ser negadas por completo en el anhelo de reconocimiento social que, no obstante, Goliadkin desea, y que, parece, solo obtendrá mediante esos atributos que reprueba.

La disputa entre estos dos conflictos no está tensionada como plantea Evnín, por la carencia del señor Goliadkin de las cualidades necesarias para triunfar en su medio, sino de su rechazo hacia ellas y la negación a abandonar las propias. La escena que se desarrolla entre el señor Goliadkin y su médico Krestión Ivánovich en el segundo capítulo de la novela es un reconocimiento de esta resistencia del héroe frente al diagnóstico de las nuevas costumbres sociales que le prescribe reiteradamente su doctor en vista de la indisposición de su paciente:

—Yo, Krestión Ivánovich —comenzó el señor Goliadkin con una sonrisa —, he venido a molestarlo por segunda vez, y por segunda vez me atrevo a solicitar su indulgencia... —era evidente que al señor Goliadkin le resultaba difícil dar con las palabras justas.

—Hum... ¡sí! —dijo Krestíán Ivánovich, soltando una bocanada de humo y colocando el cigarro sobre la mesa—, pero lo que usted necesita es a mis prescripciones atenerse; ya le he explicado la vez pasada, que su tratamiento debe consistir en un cambio de costumbres... Diversiones, por ejemplo; bueno, vamos, a amigos y conocidos debe visitar, a la botella no escaparle; mantenerse regularmente en compañía de gente alegre. (Dostoievski, 2013, p. 141)

Con el pretexto de pedir indulgencia, frente al diagnóstico del doctor Krestíán Ivánovich, el señor Goliadkin intenta defender su propio estilo de vida, sus propios valores y principios aludiendo su propia autoconcepción dentro de ese mundo social, ruidoso y complaciente que “perfuma cumplidos y exige retruécanos” que busca imponerse al señor Goliadkin a través de la figura del doctor Krestíán Ivánovich. Descripciones como la siguiente destacan particularmente en la escena que se desarrolla a lo largo del segundo capítulo en la que se atisba continuamente la desaprobación del señor Goliadkin de las costumbres de la alta sociedad:

—Yo, Krestíán Ivánovich —continuó el señor Goliadkin siempre en el mismo tono, algo irritado y desconcertado por la dura obstinación del doctor —, yo, Krestíán Ivánovich, gusto de la tranquilidad y no del mundanal ruido. Allí, con ellos, me refiero a la alta sociedad, Krestíán Ivánovich, hay que saber lustrar el parquet con las botas... —ahí el señor Goliadkin arrastró ligeramente un pie por el suelo—, allí esto lo exigen, señor, y también exigen retruécanos... es necesario saber perfumar los cumplidos, señor... eso es lo que allí exigen. Y yo no he aprendido eso, Krestíán Ivánovich, todas esas astucias no las he aprendido; no he tenido tiempo Krestíán Ivánovich. Soy un hombre sencillo, llano, sin brillo exterior. En eso depongo las armas, Krestíán Ivánovich; me rindo en ese sentido. (Dostoievski, 2013, p. 143-144)

Es significativa la insistencia del autor a través de la voz del narrador, por medio de la cual reitera la convicción del señor Goliadkin de sus palabras y su falta de culpa por no adoptar las nuevas normas sociales y su inminente rechazo hacia ellas, cierra esta afirmación el narrador:

El señor Goliadkin, desde luego, dijo todo eso con un aspecto que daba a entender que nuestro héroe no lamentaba en absoluto rendirse en ese sentido y no haber aprendido astucias, sino más bien todo lo contrario. (Dostoievski, 2013, p. 143-144)

Así, a través del narrador, Dostoievski ratifica la convicción del señor Goliadkin de que este no lamenta “carecer” de las cualidades sociales necesarias para triunfar. No estamos por consiguiente frente a la falta de las cualidades necesarias del señor Goliadkin para adaptarse a la

alta sociedad, sino de su rechazo, oposición y discordancia contra esta. El gran valor que el señor Goliadkin hace de su propia filosofía de vida es una de las pocas determinaciones constantes que se mantienen a lo largo de la novela pero que, no obstante, el protagonista va poniendo en duda a medida que avanzan en el relato la presión y el rechazo social al que se ve sometido hostilmente. Esta realidad de la condición humana es explicada de manera magistral por el propio Dostoievski en uno de los folletines que el novelista escribió para la *Gaceta de San Petersburgo* entre abril y junio de 1847:

Si el hombre está insatisfecho, si no encuentra medios para expresarse y mostrar lo mejor que guarda en su interior (no por vanidad, sino como resultado de la muy natural necesidad humana de comprender, realizar y determinar su Yo en la vida real), tropieza de inmediato con algún acontecimiento de lo más inverosímil; ora —con perdón sea dicho— se entrega a la bebida, ora se vuelve un jugador empedernido y tramposo, ora se convierte en camorrero, ora acaba por volverse loco de amor propio, al tiempo que desprecia su amor propio e incluso sufre por tener que sufrir a causa de algo tan nimio como el amor propio. Y uno mira y sin querer llega a la conclusión casi injusta, incluso hiriente, pero en apariencia muy factible, de que tenemos poca conciencia de la propia dignidad, de que tenemos poco del egoísmo necesario, y de que, por último, no estamos habituados a hacer el bien sin recompensa alguna. (Dostoievski, 2013, p. 16-17)

Este anhelo de recompensa por su honorabilidad y por la protección de la figura del padre es la piedra angular que genera en Goliadkin la “falta de firmeza” suficiente para llevarlo a dudar de sus propias convicciones, siembra la inseguridad que cuestiona sus disposiciones. Afirmar que se trata simplemente de la carencia de las nuevas cualidades necesarias para triunfar desconoce el importante papel que juega en esta circunstancia las implicaciones de la presión social sobre los principios que subyacen en el señor Goliadkin. Es el rechazo a la presión externa que recae consecutivamente en la vida interna del personaje lo que lo lleva a confrontarse consigo mismo. Pero Goliadkin al no logra renunciar al reconocimiento, no logra mantener la seguridad en sus principios y la seguridad en sí mismo, ni mantener su renuncia hacia las nuevas normas. De esta falta de firmeza, de esta vacilación, surge el desdoblamiento, no logra resolver la contrariedad de sacrificar alguna de las dos partes: o su anhelo del padre, o sus principios.

El desdoblamiento es producto así de su incapacidad de decidir y rechazar por completo todo lo que representa y posee Goliadkin menor. Cuando realmente surge el verdadero conflicto es cuando, tras el desdoblamiento, Goliadkin ve la necesidad de reconciliar las partes en vista de que mantener tal dualidad implica una renuncia no solo de los principios o del reconocimiento, sino también de la firmeza de carácter que está en esa otra parte de sí que aun así le es necesaria para que sus virtudes logren ser reconocidas.

El problema es si tras este enfrentamiento entre las disposiciones externas del mundo y los principios que se han decidido defender se queda el hombre en la inercia y la pasividad a fin de no sacrificarse en la esperanza de que algo cambie las cosas, la ansiedad de que esto ocurra. Por eso, el dilema en últimas no es solo el desdoblamiento que se produce en *El doble*, sino el exilio de un hombre que no logra comprender la dualidad y contradicción que viene dada por la indeterminación misma de la condición humana. En Dostoievski lo irresoluto e indeterminable de la condición humana evidencia un desafío a las dicotomías de bien y mal, delirio y realidad, sueño y vigilia, etc. La condición humana está en la perspectiva de Dostoievski en un movimiento permanente que imposibilita clausurar o determinar a los sujetos de sus novelas.

La pregunta que cabe hacer a este punto es hasta dónde llevan los deseos y hasta dónde lo que se piensa. Porque en últimas lo que está en tensión es lo que el señor Goliadkin desea (reconocimiento, acogida) con lo que piensa (mantener sus ideas tradicionales). Queda la pregunta por si ¿se puede en una sociedad contingente, plural y diversa vivir bajo un único ideal por más noble que este parezca, ajeno por completo a los cambios sociales?

Si bien se podría interpretar el contraste entre los personajes como resultado de la crudeza de los tiempos industriales y mercantiles señalada por el señor Goliadkin; también se puede considerar acá una crítica hacía la figura impoluta del intelectual, pues realmente ¿Son sus virtudes

las que lo dejan en la impotencia, lo hacen débil y lo dejan socialmente indefenso frente al cinismo, la astucia y la hipocresía que impone la dinámica de aquel progreso y las nuevas costumbres de los tiempos mercantiles? ¿O es la falta de valor y determinación, de firmeza de carácter de Goliadkin menor lo que lo deja en la inercia? ¿No será la defensa intransigente de sus principios lo que lo no le permite manifestarse y lo conduce a ciertas dudas e inseguridades? El dominio de la propia personalidad que evitaría tal quiebre en la personalidad implica el reconocimiento, adaptación e integración de la contingencia, del devenir que implica estar bajo ciertas condiciones y contexto social.

Conclusiones

Dostoievski define su propia situación en la historia del estilo con perfecta exactitud: «Se me llama -dice- psicólogo, y ello es falso; yo soy realista sólo en un sentido más elevado, esto es, describo todas las profundidades del alma humana.» Estas profundidades significan en él lo irracional, demoníaco, sonámbulo y fantasmal en el hombre; provocan un naturalismo que no es la verdad de la superficie; apuntan a fenómenos en los que los elementos de la vida real se mezclan, desplazan y agudizan de modo fantástico.

Arnold Hauser⁴⁰

Se ha puesto en evidencia por qué los análisis psicológicos de la obra *El doble*, en la medida en que privilegian el examen de la vida anímica del autor y el personaje principal del relato, resultan limitados e insuficientes para dar cuenta del hecho literario de la novela como obra de arte literaria. En este contexto las interpretaciones principalmente psicológicas bajo las cuales se estudió *El doble* no abordaron asuntos como la estructura narrativa, el correspondiente valor estético y el género literario en el cual se inscribe la novela. Lo anterior, sin embargo, no significa afirmar que la perspectiva psicológica carezca por completo de valor para los análisis literarios, ya que sus aportes permiten ampliar la noción de realidad que refleja toda obra de arte. No en vano *Edipo Rey* de Sófocles sirvió a Sigmund Freud para plantear el complejo edípico como concepto crucial para el psicoanálisis; *El Quijote* de Miguel de Cervantes Saavedra se ganó el reconocimiento histórico por representar la figura del hombre moderno; o las obras de Gabriel García Márquez se reconocen, no solo por la peculiaridad de su realismo mágico, sino también por ser un referente del carácter social y político del conflicto en Colombia⁴¹.

⁴⁰ Hauser, A. (1998). *Historia Social de la literatura y del arte*. Debate, p. 620

⁴¹ Umaña, C., (2014). *Narraciones de Cien Años de Soledad Acerca del Conflicto y la Violencia Política en Colombia*. Oñati Socio-legal Series [online], 4 (6), 1254-1270.

El problema consiste en que, a pesar de sus aportes, la evaluación psicológica de Goliadkin como un sujeto trastornado por la esquizofrenia, el delirio de persecución, la proyección del deseo en un ideal del yo o yo ideal, redujo la novela a la descripción de «un empleado del gobierno que se vuelve loco» (Nabokov 2016, p. 205-206). Por tanto, dicha interpretación comprende el relato, en términos de Ingarden (1968), «solamente de modo meramente signitivo perdiendo así el contacto casi inmediato con el mundo representado» (p. 42).

Se trató, por ende, de trascender los límites de estas interpretaciones a fin de dilucidar los elementos propiamente literarios de la novela. De aquí el valor de la perspectiva de investigación de Roman Ingarden que, rebasando la lectura psicológica, dejó en evidencia su vigencia para los estudios literarios al ampliar el horizonte de posibilidades para la comprensión de la novela y, tras ello, permitir acentuar y profundizar el carácter propiamente literario del relato.

Así, los criterios metodológicos básicos que orientaron el análisis ingardeano de *El doble* -estrato fonético, semántico, objetividades representadas y aspectos esquematizados- comprenden una parte importante del aporte a la comprensión de su hecho literario. El análisis fonético señaló una variación entre dos acentos (de sumiso a agresivo, de brillo y misterio, de dubitativo a determinado) en palabras, diálogos y narración; el análisis semántico dio cuenta de la oposición de sentido entre estas tonalidades y la polaridad de los adjetivos que caracterizan y distinguen al señor Goliadkin de su doble; por su parte, los objetos representados en la novela se caracterizan por una duplicidad en la arquitectura, los personajes, las situaciones y los objetos representados por el artista en la novela; y, finalmente, se halló que las indeterminaciones que se mantienen en la concretización de la obra conducen a un estado de vacilación como emoción que permea la experiencia de lectura.

Más allá de cada una de las condiciones estructurales expuestas, *El doble* posee además una armonía polifónica particular, una atmósfera que caracteriza el conjunto de estas cualidades. En el caso de *El doble* hablamos de la cualidad metafísica del desdoblamiento como la idea que conjuga estos elementos estructurales (tonalidades diferentes, sentidos opuestos, objetos duplicados, estado de vacilación) en una armonía polifónica que hace particular a la novela.

Para una interpretación que dé cuenta de *El doble* como obra de arte literaria no hay que limitarse únicamente a las disposiciones de la razón. Ya las preferencias racionalistas en las interpretaciones de *El doble* representan un claro ejemplo de los casos planteados por Ingarden en que la primacía de la actitud intelectual afecta la comprensión artística de una obra. En el caso de *El doble* en particular, esto se debe a la numerosa cantidad de lugares indeterminados que hay en la novela y la secuencia temporal de los hechos en un plano no lógico, lo que representa una de las grandes dificultades para analizar el relato; por consiguiente, abordar su análisis desde una mirada convencional de la razón como la perspectiva psicológica, ha impedido restaurar completamente el carácter literario del relato.

En este sentido, fue fundamental para la investigación la relevancia que adquiere con Ingarden el análisis literario de la experiencia estética. Su invitación a una disposición de lectura desligada de la propia posición en el mundo y desprovista de la primacía del sentido lógico, permitió lograr un reconocimiento de importantes indeterminaciones como lugares que no requieren ser llenados a fin de concretizar el sentido vacilante propio del relato. De este modo, la suspensión de la conciencia que describen autores como Benjamín y Woolf, consiste más en un requerimiento de lectura que impone la estructura narrativa de las novelas de Dostoievski, que en una consecuencia de la misma.

Así, por ejemplo, la controversia sobre el estatuto ontológico de Goliadkin menor, el doble, adquiere sentido cuando se comprende su naturaleza como un lugar indeterminado más en la obra que debe permanecer como tal a fin de mantener el estado de vacilación en la lectura. Este reconocimiento de indeterminaciones en la estructura del texto como posibilidad de concretización permite además no contradecir las determinaciones ya dispuestas en la novela, así como tampoco afecta la congruencia con otros lugares de indeterminación dispuestos en ella.

Para comprender la novela en toda su riqueza literaria y no contrariar su estructura artística se requiere, por tanto, de cierta simpatía hacia las aventuras, con todo y sus incertidumbres, en las que están inmersos los personajes. Esto implica con *El doble* aceptar que estamos bajo un mundo que se rige bajo sus propias leyes, aceptar la realidad del extraño e inexplicable suceso de la aparición de Goliadkin menor como doble del señor Goliadkin, aceptar las sugerencias de la obra, el estado de vacilación e incertidumbre que la indeterminación de los diálogos y eventos relatados implica, la duda acerca del papel que juega Goliadkin menor en el curso de la historia. En últimas, aceptar el carácter fantástico de la novela.

En este sentido, indeterminaciones, incertidumbre, la vacilación entre lo real y lo sobrenatural como parte de la dimensión fantástica, según los planteamientos de Todorov, funcionan como el medio que permite a Dostoievski despejar el camino hacia las indescriptibles profundidades de la condición humana. Así, las características del género fantástico permiten al artista abordar con más libertad y recursos el carácter igualmente indeterminado de la idea que busca trabajar en esta su segunda novela y que se mantendrá en varias de sus obras posteriores: el misterio del hombre, su contradicción.

El propio Dostoievski expuso en reiteradas ocasiones que su interés no era otro que descifrar “el misterio del hombre”. Por eso, como ha querido mostrar la propia psicología, no hay

cuestión más enigmática y profunda que la complejidad humana, que la conciencia del hombre. La realidad es, tal como muestra Dostoievski en sus obras, extraña e inesperada. ¿Qué puede ser más fantástico que eso?, se pregunta el artista. ¿Qué puede ser más inverosímil y más inesperado que la vida y la realidad misma del hombre? Tal vez debido a este gran componente de realidades humanas, la predisposición de las lecturas psicológicas de la novela y la obra en general de Dostoievski. Pero como artista, se trata para Dostoievski de que en el arte, lo fantástico «debe estar tan en contacto con lo real que uno debe casi creer en él»⁴²

De este modo Goliadkin menor no es una ilusión ni una simple proyección, resulta ser tan real como producto del conflicto interno que vive el señor Goliadkin. Esta indeterminación en el personaje como objetividad representada, esta vacilación entre una y otra posibilidad, es la que abre el camino a la comprensión de la cualidad metafísica de la obra, de la idea de desdoblamiento que representa el artista. Por tanto, los recursos propios al género de la fantasía de los que se vale Dostoievski permiten al lector vislumbrar y percibir el conocimiento inasible del desdoblamiento, ese “sentido escondido” del alma humana que no podemos contemplar fácilmente en la cotidianidad, esa posibilidad que atraviesa la condición humana de considerarnos de cierta forma y, sin embargo, desear ser otros, concebir la posibilidad de ser otros en la bruma que implica ser todo el tiempo uno mismo, como narró el mismo Cortázar⁴³.

El reflejo de la colisión de las disputas interna y externa que vive Goliadkin, este desdoblamiento que representa *El doble*, no es otra cosa que el reflejo de una realidad humana. El

⁴² Dostoievski citado en *El doble*. (2013). Traducción, notas e introducción de Alejandro González. Eterna Cadencia Editora, p. 119.

⁴³ —Yo en realidad tendría que ir —le dijo Oliveira a un gato negro de la rue Danton—. Una cierta obligación estética, completar la figura. El tres, la Cifra. Pero no hay que olvidarse de Orfeo. Tal vez rapándome, llenándome la cabeza de ceniza, llegar con el cazo de las limosnas. No soy ya el que conocisteis, oh mujeres. Histrio. Mimo. Noche de empuzas, lamias, mala sombra, final del gran juego. *Cómo cansa ser todo el tiempo uno mismo. Irremisiblemente.* (...) Y en el fondo demasiada piedad, yo que me creía despiadado. No se puede querer lo que quiero, y en la forma en que lo quiero, y de yapa compartir la vida con los otros. Había que saber estar solo y que tanto querer hiciera su obra, me salvara o me matara. (Cortázar, 2015, p. 223-224).

conflicto en la vida interna del sujeto ocasionado por el rechazo a las nuevas costumbres en conflicto con el anhelo de reconocimiento por parte de la figura patriarcal de sus referentes de autoridad frente a la presión social a la que se ve sometido el señor Goliadkin para lograr cederse un lugar digno en su medio bajo las nuevas normas y costumbres impuestas por el progreso de los tiempos mercantiles. Al entender Goliadkin que el anhelado reconocimiento solo se lograría a costa de sus propios principios, surge la consecuente reproducción en el mundo de la figura de su doble. El conflicto de Goliadkin es reflejo artístico, profundo, del conflicto y posterior desdoblamiento en el cual los sujetos se ven constantemente inmersos al no lograr una satisfacción completa de sus expectativas en ciertas posiciones asumidas sobre y frente a la vida.

En últimas, en vista de que para la teoría literaria de Ingarden «lo particularmente artístico se basa en la manera en que las cualidades estéticas son reveladas» (Torner, 2007, p. 465), se concluye que el valor literario de *El doble* consiste precisamente en la peculiar forma en que Dostoievski dispone del uso de lugares indeterminados como características propias del género de la fantasía, para reflejar un material humano tan inasible como el desdoblamiento que refleja la historia del señor Goliadkin. Además, el rescate de una mirada al estado de incertidumbre como experiencia estética, propia del género fantástico y característica de *El doble*, evidencia porqué «el éxito de Ingarden está en haber revelado de qué manera la obra de arte literaria produce la experiencia de lo sublime, lo trágico, lo grotesco» (Torner citando a Iser, 2007, p. 465). En últimas, para este caso, el fenómeno literario del desdoblamiento.

Bajo la mirada ingardeana la doble constitución de *El doble* consiste en el reflejo de la idea del desdoblamiento como disponibilidad artística, y la experiencia de vacilación e incertidumbre como su disponibilidad estética. Se ha puesto también en evidencia la correlación entre las cualidades de valor de la obra, es decir, del estado de vacilación e incertidumbre como valor

estético absoluto, con las cualidades de variación, oposición, duplicidad e indeterminación como valor artístico en el contexto de la idea de desdoblamiento que sirve de base a la novela. De esta manera un estudio de la recepción de la obra literaria en perspectiva fenomenológica ofreció una revisión de la experiencia estética de lectura acorde a aquello que está explícito lingüísticamente en ella, a su constitución artística, y permitió con ello destacar el carácter literario del relato.

La identificación de las anteriores particularidades de este estilo en *El doble* (1846) pone de manifiesto que mucho antes de su condena en Siberia y la escritura de sus más reconocidas obras, esta novela de Dostoievski escrita en 1846, esboza ya los temas y el particular estilo narrativo que le interesan y sirven al autor. En este sentido, la posibilidad del trasfondo fantástico en *El doble*, considera replantear las limitaciones a las que la obra de Dostoievski se ha visto expuesta bajo la mirada psicológica o la categoría de realismo psicológico con la que el canon ha reconocido al artista.

Referencias bibliográficas

Bibliografía principal

Dostoievski, F. (2013). *El doble. Dos versiones: 1846 y 1866*. Eterna Cadencia.

González, A. (2013). Notas e Introducción en *El doble. Dos versiones: 1846 y 1866*. Eterna Cadencia.

Ingarden, R. (1989). Concreción y Reconstrucción En *Estética de la recepción*. Visor.

Ingarden, R. (1998). *La obra de arte literaria*. Universidad Iberoamericana.

Ingarden, R. (2005). *La comprensión de la obra de arte literaria*. Universidad Iberoamericana.

Bibliografía secundaria

Argüelles, G. (prólogo de Carrillo, D.). (2015). *Roman Ingarden. Teoría literaria entre Husserl y Gerigk*. Anthropos Editorial.

Bajtín, M. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económico.

Benjamín, W. (2017). Leer a Dostoievski en *La tarea del crítico*. (pp. 83 - 84). Eterna Cadencia Editora.

Buytendijk, F. (1961). *La psicología de la novela. Estudios sobre Dostoievski*. Ediciones Carlos Lohlé.

Camus, A. (1995). *El mito de Sísifo*. Alianza editorial.

Carballa, N., y Urchaga, J. (2018). *La presencia de Fiódor M. Dostoyevski en los estudios científicos publicados en España*. Tonos digitales: Revista de estudios filológicos. (34).

- Chrnnavsky, A. (2021). *La figura del idiota en la filosofía de Gilles Deleuze, considerada a partir de algunas de sus fuentes (Cusa, Descartes, Dostoievski)*. Daimon. Revista Internacional de Filosofía, (82), 49-62.
- Cortázar, J. (2015). *Rayuela*. Penguin Random House.
- Delgadillo, J. (2014). *La influencia de Dostoievski en la filosofía de Emmanuel Levinas*. Acta Universitaria, 24(2), 27-40.
- De Prado, L. (2010). *Recursos narrativos y repercusiones filosóficas: El doppelgänger en la literatura de ideas (Gógol, Dostoievski y Kafka)*. ÉNDOXA: Series Filosóficas. (26). 107-136.
- Dostoievski. F. (1991). *Obras completas*. Aguilar ediciones.
- Dostoievski. F. (2010). *Diario de un escritor*. Páginas de Espuma.
- Frank, J. (2010). *Fiódor Mijáilovich Dostoievski. Los años de prueba, 1850-1859*. Fondo de Cultura Económica.
- Freud, S. (1914). Introducción al narcisismo. En *Obras completas*. Amorrortu editores. (Vol. 14).
- Freud, S. (1927). *Dostoievski y el parricidio*. En *Obras completas* (Vol. XXI).
- Gide, A. (1935). *Dostoievski*. Ediciones Ercilla.
- Hauser, A. (1998). *Historia Social de la literatura y del arte*. Debate.
- Husserl. E. (1962). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, Trad. José Gaos. Fondo de Cultura Económica.
- Ibáñez, H. *La crítica de Dostoievski a la cultura occidental*. La galería de los perplejos. [Blog]. <https://arjai.es/2016/03/07/la-critica-de-dostoievski-a-la-cultura-occidental-i-de-iii/#comments>

- Kaufmann, W. (1975). *Dostoievsky: Notes from Underground*. In *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*. (pp. 11- 83). A Median book.
- Lévinas, E. (2013). *Escritos inéditos 1*. Madrid: Trotta.
- Llop, J. (2013). *Potencia del sueño en Dostoievski*. La torre del Virrey, Revista de estudios culturales, (13).
- López, A. (2016). *Los cuatro estratos de Roman Ingarden como fundamento teórico para el análisis de las traducciones literarias*. Hikma: Revista de Traducción. (15), 41-52.
- Martinova, B. (2005). *La enfermedad en Dostoievski*. Cuenta y razón, (137), 79-84.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *El ojo y el espíritu*. Ediciones Paidós.
- Merleau-Ponty, M. (1969). *La prosa del mundo*. Taurus.
- Muñoz, P. (2013). *Acerca del fenómeno del doble*. Revista de Filosofía y Psicoanálisis. (3), p. 83-96.
- Nabokov, B. (2016). *Curso de literatura rusa*. Ediciones B de Bolsillo.
- Nietzsche, F. (2001). *El ocaso de los ídolos*. Alianza editorial.
- Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [Marzo de 2022].
- Rosero, Evelio. (15 diciembre, 2015). “*Lo único más importante que la escritura es la lectura*” /Entrevistado por Alonso Rabí. Revista Ojo Público. <https://ojo-publico.com/136/evelio-rosero-lo-unico-mas-importante-que-la-escritura-es-la-lectura>
- Sánchez-Bayón A. (setiembre-diciembre 2005). “*Crimen y Castigo*” ¿*Literatura o realidad jurídica?* Revista de Ciencias Jurídicas. (108), 11-32.
- Sartre, J. (1962). A puerta cerrada En *Teatro*. Losada.
- Serrano, J. (2003). *DOSTOIÉVSKI. Entre el bien y el mal*. Editorial Complutense.

Sánchez, N. (2016). *Desdoblamiento como eje compositivo en los cuentos de Germán Espinosa*.

La Palabra. Tunja. (29), 103-115.

Schopenhauer, A. (2016). *El mundo como voluntad y representación*. Trotta.

Serrano Segura, J. *Nietzsche y Kafka, lectores de Dostoievski*. [Blog]

Stellino, P. (2007). *El descubrimiento de Dostoievski por parte de Nietzsche*. Contrastes. Revista

Internacional de Filosofía, vol. XIII, 79-99.

Triana, D. (2011). *El narcisismo siniestro de Frida Kahlo*. Estéticas de la vida, (vol. I).

Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. Premia Editores.

Tornero, A. (2007). *El objeto puramente intencional y el acto de la concretización*. CAUCE,

Revista Internacional de Filología y su Didáctica, (30). 447-472.

Umaña, C., (2014). *Narraciones de Cien Años de Soledad Acerca del Conflicto y la Violencia*

Política en Colombia. Oñati Socio-legal Series [online], 4 (6), 1254-1270. Available from:

<http://ssrn.com/abstract=2526668>

Woolf, V. *El punto de vista ruso*. En *El viejo Bloomsbury y otros ensayos*. [Archivo PDF].

Argentina.

Tauro.

<http://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Woolf,%20Virginia%20-%20El%20Viejo%20Bloomsbury.pdf>

Zweig, S. (1998). *Tres maestros. Balzac, Dickens, Dostoievski*. Juventud.

Zuleta, E. (1982). *En el centenario de la muerte de Dostoievski*. Lucérnula, (2), 125-126.

Zuleta, E. (1987). *Psicoanálisis y criminología*. Hombre Nuevo Editores y Fundación Estanislao

Zuleta.

Bibliografía general

- González, A. (2017). *El destino occidental de El doble de Dostoievski*. En el 150° aniversario de la publicación de la obra “*Crimen y castigo*” de Dostoievski. Mundo eslavo: revista de cultura y estudios eslavos. (16), 114-120.
- González, A. (2016). *Espacio y onomástica en El doble de F. M. Dostoievski*. RUS (São Paulo), 7(7), 36-48.
- Argüelles, G. (2013). Intencionalidad y poetología. Notas para una teoría literaria entre Husserl, Ingarden y Gerik. En *Diálogos transdisciplinarios III: arte, literatura y sociedad*. (pp. 11-42). Fontamara.
- Ayoade, R. (Director). (2013). *The Double*. [Película]. Alcove Entertainment, British Film Institute, Film4 Productions, Attercop Productions.
- Dostoievski, F. (1985). *El doble*. Alianza Editorial.
- Gógol, N. (2009). *La nariz*. Anaya.
- Montero, M. (2013). Aproximación al poema "Barcarola" de Pablo Neruda. Revista Comunicación; 1(10). <https://doi.org/10.18845/rc.v10i1.1288>
- Sánchez, C. (02 de abril de 2019). Normas APA en español. *Normas APA (7ma edición)*. <https://normas-apa.org/introduccion/normas-apa-en-espanol/>
- Universidad Santo Tomás. (2019). Normas APA. *Centro de Recursos para el aprendizaje y la investigación, Bucaramanga*. Recuperado en <http://crai.ustabuca.edu.co/images/docuemntos%20crai/NORMAS/20190812%20Normas%20APA.pdf>
- Vásquez, F. (2011). *Pregúntele al ensayista*. Kimpres.