

Las voces del cuerpo en “Crimen y castigo” de F. Dostoievski

(Notas para dialogar con amigos de Gorka)

JOAN B. LLINARES
Universidad de Valencia

1. El cuerpo como fuente de significaciones

En una escena de la obra teatral de S. Beckett *Fin de partida*, Clov se retira a su cocina —“Me voy a mi cocina, tres metros por tres metros por tres metros... Hermosas dimensiones, me apoyaré en la mesa, miraré la pared, en espera de que [Hamm, mi amo] me silbe”—, y se retira porque dice que tiene trabajo. Ante esa respuesta, Hamm se pregunta por el tipo de labor que aquél podría tener en la cocina. Clov responde: “Miro la pared”. Y Hamm replica: “¡La pared! ¿Y qué ves en tu pared? ¿Mané, mané? ¿Cuerpos desnudos?”. Clov sentencia: “Veó mi luz que se extingue.”¹

Puede servir este diálogo para indicar que cada cual, estando en soledad ante una pared, ya tiene trabajo si quiere captar el propio envejecimiento de su cuerpo, incluso le basta con mirar los “cuerpos desnudos” que de repente se perfilan, dibujados por su imaginación, a través de cualquier mínima grieta, ante un pequeño desconchado, una pálida manchita, ante una ligerísima alteración de la superficie o un tono de

1 S. Beckett, *Fin de partida*. Trad. de Ana M. Moix. Madrid, Unidad editorial, 1999, pp. 18-19 y 27.

color aparentemente distinto, pues una sombra insinuada por cualquier variación de la luz ya tiene poder suficiente para que se desencadene el fenómeno y surjan de inmediato las siluetas de varios cuerpos soñados sobre la viva pantalla plana formada por la más humilde de las paredes. El cuerpo, bien cierto, no sólo es mera receptividad, no es un simple organismo pasivo y aletargado de ciegas funciones biológicas, neuro-vegetativas, inconscientes y específicas, eso que llaman pura fisiología de calor animal, o lo que muchos modernos consideraron una máquina inerte. Los psicólogos lo saben, y por eso construyen baterías de tests, basados en este mismo procedimiento: la percepción de aspectos, las asociaciones, las proyecciones, las figuraciones con sentido que todos imaginamos incluso ante simples manchas. Ciertamente, nuestras percepciones no sólo son impresiones pasivas, como rasgos que un agudo punzón trazara sobre blanda cera, si nos servimos de esta vieja metáfora tan querida por los filósofos empiristas; son también y sobre todo ‘acciones’, respuestas complejas, aportaciones, síntesis originales, creativas identificaciones de individuos sujetas a aciertos y errores, rápidas distinciones entre fondo y forma en las que ocupa una posición sobreentendida el esquema corporal que las posibilita, la historia entera de nuestro cuerpo dialogando con el medio natural y social que lo sostiene en vida. En efecto, con estas palabras estamos recordando algo muy obvio, sobre lo cual esta cita entre amigos nos invita a reflexionar. Nosotros, por nuestra parte, nos centraremos en nuestra activa corporalidad, y en esos “cuerpos imaginados” que también somos y que también expresan lo que somos, voces indirectas que ‘dicen’ a su modo y manera nuestras desconocidas “verdades”, nuestros “significados corporales”. En esta tarea, por lo tanto, no nos alejamos de lo que ya el *Crátilo* de Platón enseñaba atendiendo a las etimologías de las palabras (400 b): nuestro cuerpo, *sóma*, es la tumba o sepulcro en

el que está ahora sepultada el alma, la prisión o cárcel en la que ésta, según las creencias órficas, expía sus faltas y paga sus deudas, pero, sobre todo, insistimos, es el signo, *séma*, mediante el cual el alma significa, se manifiesta o se expresa. El cuerpo, pues, habla, indica, señala, alude, insinúa, balbucea, se delata; él mismo, sin el lenguaje verbal, sin usar las palabras, transmite constantemente mensajes de honda significación que expresan el todo de la personalidad. Un gran novelista, por si el solipsismo mentalista de la modernidad nos lo hubiera difuminado, nos lo recuerda.

2. Contra Nabokov: Dostoievski y la gestualidad corporal dinámica y expresiva

En este contexto que se empieza a perfilar quisiéramos acudir a la literatura como imprescindible testimonio y releer una obra de Dostoievski, porque sobre los cuerpos tiene varias lecciones que enseñarnos, quizá especialmente oportunas para filósofos del presente. Proponemos un recorrido por alguno de los comportamientos corporales que este escritor aparentemente tan seco y poco descriptivo nos presenta en una de sus excepcionales novelas de madurez, que tiene la ventaja de ser conocida por todos, quizá incluso desde tempranas lecturas de adolescencia, *Crimen y castigo*. Esta obra se publicó en fascículos en una revista a lo largo de 1866; apareció por vez primera en forma de libro en 1867, y desde entonces es un texto que no ha dejado de reeditarse, convertido en un verdadero clásico. Para muchos es la mejor construida de todas las novelas de su autor y una de sus cimas indiscutibles.

Esta elección puede parecer extraña e inapropiada, este enfoque es, bien cierto, infrecuente, e incluso para algunos puede suponer una especie de contrasentido, de contraejem-

plo de lo que no se debería abordar, dadas las características y los estereotipos que se le suelen atribuir al escritor ruso, pero asumimos el reto y ratificamos nuestra opción: estamos ante una sabia novela sobre —entre otras cosas— las “voces del cuerpo y sus significados”. Trataremos de explicar las razones de nuestra aserción e invitaremos a una relectura de sus páginas, ahora que están dignamente traducidas, gracias a la competencia de Isabel Vicente, en su excelente edición de Cátedra.

Para nosotros, que en esto estamos de acuerdo con lo que dice Michel Eltchaninoff,² los personajes de Dostoievski no son marionetas de escuálido cuerpo que estuvieran repletas de ideas y pensamientos, de teorías e ideologías; no son muñecos de ventrilocuo que en todo instante desearan exponer y defender en inacabables duelos verbales sus maneras de pensar y sus maniáticas elucubraciones, diabólicamente especulativas, como decía con sorna Nabokov en su etapa americana, a pesar del inolvidable recuerdo de sus apasionadas lecturas de juventud de esta gran novela.³ En las lecciones universitarias sobre la literatura rusa que dictó el autor de *Lolita*, éste nos habla de “la falta de gusto de Dostoievski”, de “sus monótonos tejemanejes con personas aquejadas de complejos prefreudianos.”⁴ “Examinando atentamente cualquiera de sus obras... se observa que el telón de fondo natural y todas las cosas pertinentes para la percepción sensorial apenas existen. El paisaje es un paisaje de ideas, un paisaje moral. En ese mundo no existe el clima, por lo cual poco importa cómo se vista la gen-

2 Cfr. sus comentarios a *El idiota* en M. Eltchaninoff, *Dostoievski, roman et philosophie*, puf, París, 1998, pp. 100-115.

3 Cfr. V. Nabokov, *Curso de Literatura Rusa*, ed. de F. Bowers, trad. de M. L. Balseiro, Barcelona, Bruguera, 1984, pp. 163-216.

4 Op. cit. p. 172.

te. Dostoievski caracteriza a su gente a través de la situación, a través de cuestiones éticas, de sus reacciones psicológicas, de sus estremecimientos interiores. Una vez que ha descrito el aspecto de un personaje, se acoge al trasnochado procedimiento de no volver a referirse a su aspecto físico concreto en las escenas en que aparece. No es así como trabaja un artista, digamos Tolstoi, que todo el tiempo está viendo mentalmente a su personaje y sabe exactamente qué además específico va a emplear en tal o cual momento.”⁵ A lo sumo se le concede a Dostoievski la capacidad de ser un “guía por los oscuros corredores del alma humana,”⁶ de brindar una buena colección de personajes aquejados de diversas enfermedades mentales, epilepsia, demencia senil, alcoholismo, histeria... personajes que representan varias anormalidades y psicopatías, propias de seres neuróticos y trastornados, como la “locura lúcida” que sufre Raskólnikov, o la disociación de la personalidad, etc. Parece ser —se nos dice— que gran parte de todo esto el novelista ruso lo aprendió en los libros, concretamente en *Psyche*, de C. G. Carus, obra alemana de 1846. A ello se añade otra característica: estos tipos “no se desarrollan como personalidades a lo largo de la obra. Se nos dan de una pieza al comienzo de la narración, y se conservan tal cual, sin cambios marcados, aunque su entorno se altere y les ocurran las cosas más extraordinarias.”⁷ Si Nabokov hace alguna concesión, es para ridiculizar todavía más al novelista: “En Dostoievski el tema de la degradación, de la humillación, está con nosotros desde el primer momento, y en ese sentido la hermana de Raskólnikov, Dunia, y la joven borracha que aparece en el bu-

5 Op. cit. p. 173.

6 Op. cit. p. 176.

7 Op. cit. p. 179.

levar, y Sonia, la prostituta virtuosa, son hermanas dentro de la familia dostoievskiana de los personajes que se retuercen las manos.”⁸ En esta lectura mordaz el novelista ruso sale malparado como tal novelista, parece que en sus libros reiterase unos cuantos gestos patéticos, como si fuera un pintor expresionista de paupérrima inventiva, como si el cuerpo humano en sus obras repitiera movimientos estereotipados. En fin de cuentas, así pues, su arte resulta raquítrico, como si sólo le importaran las pasiones del alma, y la rica gestualidad del cuerpo, a sus ojos, fuera muy torpe, entumecida y trivial, un breve acompañamiento insignificante.

Pensamos que Nabokov se equivoca en estas apreciaciones. Para preparar nuestra lectura apuntaremos hacia una pista: puede ser suficiente con que recordemos lo que Dostoievski relata sobre aquello que le acontece al *cuerpo* del protagonista, un joven estudiante, orgulloso y pobre, que ha abandonado los estudios y se ha quedado sin fuentes de ingresos, y que, tras semanas de vacilaciones, ha asesinado a una vieja usurera, a la que le había entregado en préstamo algunos objetos personales, y también, por desgraciada circunstancia, le ha quitado la vida a su inocente hermana Lizaveta. La novela se convierte entonces en un detallado estudio de su enfermedad psico-somática, una fiebre que lleva a delirios, a un sospechoso desmayo, a una gran debilidad que obliga a pasar varios días en cama, en un sueño reparador que al final posibilita la ingestión de alimentos. Poco a poco asistimos a un largo proceso de clarificación de los intrincados y contradictorios móviles que llevaron a esa acción homicida, a cometer un doble asesinato para no obtener nada de lo que previamente se pretendía, ni siquiera un buen fajo de billetes.

8 Op. cit. p. 187.

El personaje principal monologa sin cesar, mejor dicho, sus monólogos interiores son diálogos consigo mismo, con sus expectativas y sus angustias, con sus inexplicables reacciones y dolores corporales: su cuerpo es un verdadero desconocido para él mismo. No todo, así pues, es un proceso mental, intelectual o filosófico, el planteamiento, nudo y desenlace de un problema psíquico o ideológico, en modo alguno. Como lectores, tenemos constantes impresiones muy físicas tanto del protagonista como de todos los personajes que aparecen en su vida, de sus diferentes cuerpos en interacción, a menudo en espacios reducidos y sofocantes, tocándose los unos a los otros, abrazándose o golpeándose: percibimos los duelos de sus miradas, los juegos de sus manos, sus risas y sonrisas, las chispas que saltan de sus ojos, el tono de sus voces, los gestos y las actitudes que mantienen, sus retos y decepciones, y todo ello sin necesidad de largas descripciones de tipo representativo y pictórico, sino como fogonazos, como vectores de fuerza que se expresasen con brochazos, en cuyos trazos perdurase el gesto que los produjo, el movimiento que los generó. Las contundentes frases que lo indican nos llegan a los nervios más que a los ojos, son notas musicales más que finas siluetas de estáticas figuras que compusieran cuadros con interiores, o bodegones de silencio y de paz, óptimos para la contemplación: esta novela no remite, por lo tanto, a Vermeer o a Zurbarán, sino al viejo Franz Hals, a Van Gogh, o a Francis Bacon... Ante los gestos enfrentados y los desencuentros de los personajes, nos sentimos irritados, molestos por su empecinamiento, aliviados tras una reconciliación, o implicados ante el drama, el dolor y las rojas manchas de sangre con los que conviven.

En Dostoievski, así pues, no todo es psicología o pneumatología, sino antropología, como ya dijo Berdiaeff, y esa antropología, añadimos, comienza por ser una antropología

física. En sus textos lo somático y lo espiritual son esencialmente solidarios, la dinámica corporal de sus personajes integra su vida psíquica y la hace plástica y efectiva: el individuo, el ser humano concreto, es un organismo vivo, su degradación moral está concebida como una enfermedad, sus efectos son morbosos, mientras que la integridad moral es síntoma de salud y de vitalidad. El cuerpo está presentado, por consiguiente, de manera movediza, expresiva y hasta expresionista, gestual, como un haz de fuerzas vivas, un conjunto de nervios en tensión, el drama de un temperamento agitado, que emite sus sonoros mensajes al entrechocar con otros temperamentos. El cuerpo, por tanto, no es nunca un dato objetivo, se sustrae siempre a ese carácter fijo y delimitado que tienen los objetos, o las 'naturalezas muertas', pues lo imprevisto, las sorpresas, los actos fallidos, la insospechada capacidad de solucionar de repente problemas nuevos y de contestar con sabias réplicas, improvisadas sobre la marcha, sorprenden hasta al propio protagonista, que todavía no sabe quién es y se desconoce a sí mismo. El cuerpo vive a fondo cada suceso en el que interviene, los encuentros azarosos en los que se implica, aquello que escucha por casualidad, los golpes de la fortuna o de la desgracia que le afectan, los amigos y los enemigos que siente tener, los múltiples diálogos en los que participa, el espacio en que habita, las convicciones que detenta, todo eso lo marca, lo obliga a manifestarse y lo transforma poco a poco.

En cierto modo, y de manera contraria a lo que sucede en el famoso relato de Kafka, en *Crimen y castigo* se narra la metamorfosis de un humano que se considera un piojo, que se ha degradado como si fuera un insecto, hasta convertirse lentamente en una persona que renace a una nueva vida entre personas, o, en todo caso, hasta dar el primer paso, decisivo, crucial, que le llevará a sentir y a vivir de otra manera: confesarse autor de un crimen, reconocer su acción homicida

y su maldad, admitir la inhumanidad de sus planteamientos anteriores. Ahora bien, cambiar una forma de vida resulta un proceso muy enrevesado y complicado, no basta para explicarlo ni la mera ideología de un individuo, ni la situación de clase, ni el ambiente familiar, ni el trabajo profesional, ni el nivel de educación, ni las relaciones amorosas, ni tampoco las creencias religiosas, hay muchos otros factores en juego, dispersos y somáticos, hay contactos y contagios azarosos, influencias y resistencias insospechadas, hay procesos subterráneos de lenta pero letal incidencia, como las pesadillas, las caminatas semiautomáticas, el orgullo que incita a la lucha, la amistad que brota por sorpresa en un bar, la burla que no se soporta, la inabarcable compasión en un rostro sin egoísmo que no formula reproches y que merece saber toda la verdad... La esfera del cuerpo en las acciones humanas es mucho más amplia, por tanto, de lo que el miope dualismo tradicional que la opone al alma permite comprender. Las ideas están encarnadas, los cuerpos piensan más allá y más acá de las palabras que profieren, son una fuente constante de signos con significados de ardua lectura y ambiguo desciframiento, que se manifiestan en contextos dialógicos, problemáticos y plurales. Y, cosa curiosa, todo esto está indicado en la novela de Dostoievski casi sin aludir, ni siquiera indirectamente, a las prácticas sexuales, sobre todo si nos centramos en el personaje del protagonista y su engañosa autosuficiencia. No obstante, hay mucha rabia y pesadillas, simpatías y repulsión física, lágrimas y sangre, caminatas y desvanecimientos, acercamientos y huidas, inequívocos gestos de cariño y de dolor, de miedo y de osadía, etc. la novela está repleta de toda esa gama gestual tan amplia que dibuja los claroscuros de una personalidad desdoblada, ambigua e ignorada. Pero para poder verlo hemos de utilizar una lente de más aumento, hemos de descender a los detalles, aunque sea para enfocar fragmentos de unas pocas

escenas. Ojalá con estos comentarios hayamos logrado insinuar la perspectiva de lectura en la que deseáramos situarnos, en la que recomendamos llevar a cabo una atenta relectura de esta sabia y voluminosa narración ejemplar.

Quizá no esté de más recordar, por otra parte, los expresivos contextos que enmarcan los sucesos de esta historia, como, por ejemplo, las pinceladas sobre la estación del año, un caluroso y sofocante verano; sobre el lugar de la acción, un barrio bajo de San Petersburgo, maloliente, polvoriento, lleno de tabernas, borrachos y prostitutas, con edificios repletos de cuchitriles alquilados de tétrico aspecto y reducido espacio, cual ataúdes, un ambiente de pobreza y miseria, de hambre y desempleo, de enfermedad, accidentes y suicidios. El telón de fondo del drama destaca las nítidas aristas de los cuerpos, que se recortan sobre el pálido color amarillo de los interiores. Por lo demás, la indumentaria del protagonista está perfilada hasta los pormenores, vemos sus botas agujereadas, su sombrero impresentable y característico, viejo y abollado, sus sucios calcetines, su pelo castaño, etc. o los cambios de ropa que le proporciona por unos rublos la astuta inventiva de su amigo Razumijin.⁹ Los otros protagonistas tampoco son siluetas difuminadas, un traje nuevo y un nuevo corte de pelo hasta delatan con sus excesos el talante de un personaje altanero,¹⁰ pero más que representárnoslos desde la apariencia exterior, el novelista consigue que nos pongamos en su piel, que sintamos sus ilusiones y sus desengaños, sus aversiones y sus tendencias, su malestar y su cansancio, que compartamos sus angustias y sus propósitos, y lo hace no sólo al transcri-

9 Cfr. F. Dostoievski, *Crimen y castigo*, ed. de Isabel Vicente, Madrid, Cátedra, 2005, 7 ed., pp. 213-215.

10 Cfr. op. cit., pp. 233-234.

bir puntualmente todas sus expresiones verbales, como si las hubiera grabado en un magnetofón, o como si nos proporcionara el detallado guión de las intervenciones de un grupo de actores en un drama teatral, sino muy en especial gracias a la permanente referencia a sus contundentes gestos corporales, a las expresiones de sus cuerpos. Empecemos por una situación corporal, muy repetida, que configura una posición aparentemente anodina y desapercibida.

3. *La propuesta de Starobinski: la sabiduría del hombre acostado*

Ciertamente, si seguimos el consejo de Jean Starobinski en su artículo “El filósofo acostado”, de 1989,¹¹ comprobaremos que vale la pena estudiar lo que sucede en tal posición, tan cotidiana y tan poco atendida, como si formara parte de esa mitad del día que ya nada nuevo tuviera que anunciarnos. Se supone que no merece ni siquiera descripciones, que no vale la pena convertirla en tema central de un relato. Ahora bien, puestos a recordar momentos memorables en la historia de la filosofía que se construyen a partir de esa imagen turbadora e inusual de un hombre tumbado en una cama, junto al Sócrates del *Fedón* platónico, el Descartes que medita sobre las extrañas semejanzas entre el sueño y la vigilia —*Tratado de las pasiones del alma*, 23, 24 y 25—, o el magnífico *Sueño de d’Alembert* de Diderot, complementados con textos literarios de gran originalidad, contruidos con idéntico motivo, como *La muerte de Iván Ilich*, de Tolstoi, el deslumbrante volumen

11 Cfr. J. Starobinski, *Razones del cuerpo*, eds. J. Mateo Ballorca y F. Vidal, Valladolid, cuatro.ediciones, 1999, pp. 29-34.

primero de *La recherche* de Proust, *La velada con el Señor Teste* de Paul Valéry o esa gran parodia, esa caricatura bufonesca y trágica del *Malone muere* de Samuel Beckett, en nuestra opinión, deberíamos añadir a esta selecta lista confeccionada por el investigador ginebrino, y por méritos propios, muchos capítulos de muchas partes, sobre todo las iniciales, de *Crimen y castigo*. En efecto, no sólo el protagonista se pasa casi media novela tendido en su camastro en ese mísero camarote en el ático en el que está alojado en San Petersburgo, otros personajes también aparecen en sus camas —Sonia, Svidrigáilov, la madre del protagonista, etc.—, y sus cuerpos acostados se ponen en seguida a soñar y a fantasear, tiemblan y sudan por la fiebre, entran en letargos y delirios, en alucinaciones y pesadillas, que en absoluto son indiferentes para que comprendamos la estructura concreta de sus personalidades, la manera en que piensan sobre los sucesos que acaban de vivir, los planes que traman en torno a aquello que pretenden hacer, y, muy en especial, lo mucho que sufren sus cuerpos fatigados y los porqués de tantos dolores. Como dice Starobinski, “el hombre acostado ha interrumpido los movimientos de los que se componen los gestos útiles. Se encuentra en los confines de la ausencia, se halla sumido en el sueño, o por el contrario, se despierta, siente el cansancio o el bienestar de su cuerpo, su pesadez o su ligereza. Las relaciones del interior y del exterior se simplifican, pero para la conciencia que los observa se amplifican, se hacen más misteriosas, más problemáticas. En la postura del abandono, se puede acoger una revelación. Los filósofos no son los únicos en dar testimonio; los poetas, los novelistas saben a veces, sobre estos estados, más que los metafísicos.”¹²

12 Op. cit., pp. 29-30.

Dostoievski sabe mucho al respecto, sin ninguna duda, quizá por sus inacabables noches de insomnio en la enfermería de un penal, por sus molestas hemorroides, o sus ataques de epilepsia, por sus incesantes planes de escritura de futuras novelas con las que subsistir. Por ejemplo, en *Crimen y castigo* conocemos al menos unos once sueños de diferentes personajes acostados, los de Raskólnikov en especial, decisivos tanto a la hora de comprender su profundo malestar inicial como sus primeros pasos de renacido, ya al final, en el "Epílogo".¹³ Incluso podría decirse que la novela entera es como un sueño premonitorio, el sueño de la juventud de una vida, la del protagonista, descrito con deslumbrante relieve, como advertencia de una situación y unos proyectos que le harán sufrir mucho. El cuerpo es el que lo engendra, ayudado por una copa de vodka, por una gran fatiga y extenuación, frutos de las maquinaciones de quien dice no ser un delincuente aunque cometa un grave delito; entonces, la biografía entera del personaje sale a relucir en imágenes condensadas, como un aldabonazo en la conciencia sin mediar palabras. El narrador parece tener mucha experiencia de lo que narra y también lo advierte a los lectores: "Cuando una persona se encuentra indispuesta, sus sueños se distinguen a menudo por una intensidad y un relieve inusitados y por un cuadro monstruoso; pero el ambiente y el proceso entero de toda su formación alcanzan tal verosimilitud y tienen detalles tan sutiles e imprevistos, aunque se hallan en consonancia artística con el cuadro en su totalidad, que, en vela, el propio soñador no podría inventarlos ni aun siendo un artista de la talla de Pushkin o de Turguéniev. Esos sueños, sueños morbosos, se recuerdan siempre durante mucho

13 Cfr. *Crimen y castigo*, pp. 126-131 y 696-697.

tiempo y producen una profunda impresión en el organismo alterado y ya agitado del hombre.”¹⁴

Tal vez merecería analizarse esta concepción del sueño, susceptible, por supuesto, de interpretarse mediante el psicoanálisis, pero poseedora de su propia verdad, de la voz del organismo modulando sus temores y clarificando en imágenes sus emociones, sus ideas y sus pensamientos. Con Starobinski, podríamos preguntarnos por qué alcanzan en Dostoievski tanta importancia estos paisajes desplegados en las profundidades del cuerpo, hasta el punto de sustituir en cierto modo la descripción de los paisajes del mundo exterior. Una de las respuestas que se le ocurren al sabio suizo dice que “el mundo exterior, al que la técnica moderna impone su orden y sus desórdenes, se ha vuelto agresivo, decepcionante, inhabitable (en ciertos momentos). Queda, dentro de nosotros, un mundo salvaje, cuyas imágenes no son siempre tranquilizadoras, pero donde nos parece encontrar intacta una naturaleza primigenia, que ha sufrido demasiadas heridas, a nuestro alrededor, en el exterior.”¹⁵ Seguramente el protagonista, un joven de provincias que malvive en esa peculiar capital diseñada por ingenieros occidentales para forzar la Modernidad de un país zarista sin expresión política parlamentaria, estaría de acuerdo.¹⁶ Sofocado por lo urbano, se refugia en su desvencijado sofá o cae rendido en las afueras, en una de las islas formadas por los brazos del gran río en su desembocadura, entre arbustos. Lecciones, en suma, de un hombre acostado.

14 Op. cit., p. 126.

15 Starobinski, op. cit., p. 34.

16 Cfr. las reflexiones sobre San Petersburgo en el gran libro de M. Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Trad. de A. Morales Vidal. Madrid, Siglo XXI, 1991, 4ª. ed., pp. 174-300.

4. *En torno a una tesis del profesor Waldenfels: el cuerpo propio como extraño*

Es esclarecedor atender a la forma en la que Dostoievski redactó esta novela, es decir, estudiar la poética que puso en práctica al escribir *Crimen y castigo*, como recomendaba M. Bajtín que se hiciera al estudiar la peculiar novedad del arte polifónico y dialógico de su compatriota. Los especialistas han enseñado que este libro comenzó a gestarse ya en septiembre de 1865, como demuestra una carta a Kátkov, redactada en Wiesbaden, que contiene el primer esbozo de la trama de la futura novela, por entonces tan sólo un cuento o un relato. El texto comenzó como una 'noveleta' que requeriría, en opinión del escritor, un par de semanas de trabajo, a lo sumo un mes de redacción. En ella se narraría con pasión, dice, el informe psicológico de un crimen coetáneo, un asesinato cuasiperfecto que, por azar, escapa a los indicios que podrían incriminar a su autor y delatarle, pero que no por ello deja de atormentarle hasta que éste ha de confesar para expiar el crimen y poder reunirse de nuevo con la humanidad. El relato era entonces, de hecho, una confesión en primera persona, construida en forma de un diario detallado a lo largo de pocas jornadas. Los cuadernos de notas del escritor contienen un borrador extenso de este plan inicial, casi acabado, que de pronto empezó a crecer y a reclamar más espacio y más tiempo para su realización. Paulatinamente se convirtió en una novela voluminosa, que exigió todas las energías de Dostoievski, ya de regreso en San Petersburgo. A fines de noviembre, disgustado con lo escrito, lo 'quemó' (así se lo escribió a un amigo, aunque no lo hizo fácticamente, pero reconoció con su juicio crítico que lo ya escrito era material inservible para sus propósitos artísticos) y, basándose en un nuevo plan, lo recomenzó todo, lo volvió a escribir desde el principio: de un narrador en primera persona

que contaba su propia historia pasó a un narrador en tercera persona, ajeno a los acontecimientos, pero capaz de presentar al lector los monólogos interiores tan frecuentes que ocupan la mente del protagonista. Aprovechó entonces para ese plan materiales que había ido recopilando con anterioridad para un proyecto de novela denominado *Los borrachos*, lo cual supuso la introducción de nuevos personajes y de una nueva actitud, la piedad o la compasión. El carácter del protagonista cobró además relieves inesperados, poco a poco fueron exteriorizándose sus rasgos latentes y su personalidad se manifestó en toda su amplitud. Asistimos así a una progresiva profundización en los oscuros móviles que le llevaron a cometer el crimen. Pero, en lo que se refiere a las primeras partes de la novela, hubiera sido muy difícil un relato claro de lo que Raskólnikov hacía en días marcados por el delirio y la confusión si sus acciones hubieran tenido que estar formuladas bajo la perspectiva de la primera persona. Un narrador casi en estado de histeria no podía ser un buen cronista de sucesos dramáticos desarrollados con gran realismo, a no ser que redactara dos textos, un diario próximo a los acontecimientos y un relato posterior, posible gracias a la distancia temporal y a las informaciones de terceras personas, escrito, por ejemplo, reconstruyendo lo sucedido desde la celda del presidio, varios años después de celebrado el juicio que le habría condenado a reclusión. Esta necesaria alternativa ya indicaba la conveniencia de unificar la narración y de hacerlo en tercera persona. En efecto, si el narrador fuera el propio protagonista, tendríamos que saber los motivos de una confesión tan minuciosa y veraz, y sería difícil mantener además el dramatismo de su propio proceso de maduración y de reconocimiento, pues escribiría desde el estadio final ya logrado, mirando hacia atrás con ojos cargados de experiencia y de sabiduría. Por todo ello Dostoievski optó por un narrador en tercera persona directísimamente implicado

en lo que narra, pues expone una crónica que condensa los peligros que afectan a determinada generación rusa de sus tiempos, seriamente tentada por el nihilismo. El narrador no abandona al protagonista en ningún momento, por ello no pierde las ventajas de la narración en *primera persona*, y ofrece monólogos interiores sobre la 'corriente de la conciencia' y sobre la percepción del propio cuerpo. Este recurso también permite que el lector sepa lo que se le dice a un interlocutor en un momento determinado y lo que al mismo tiempo está pensando para sus adentros el protagonista, a menudo obligado a guardar silencio sobre sus ideas y a fingir lo que siente. Pero con esa opción tampoco se prescinde de las ventajas de la *tercera persona*, más objetiva, distante y omnisciente, capaz de precisar lo descrito o constatado con sus agudos comentarios y explicaciones, y de reconstruirlo todo a su aire, de manera muy notable, con un soberbio montaje, mediante estratégicos y 'cinematográficos' saltos en el tiempo que alteran y aclaran la secuencia de los diferentes sucesos. La narración se estructura así con reverberaciones y *leit-motivs* que obligan a una lectura muy atenta, mejor dicho, a una relectura responsable y despierta. Entonces aparecen con toda su fuerza la original innovación que esta narrativa conlleva y el acierto de la poética que la sustenta.¹⁷

Estas consideraciones sobre la narratología de esta sorprendente y muy meditada novela, escrita y reescrita varias veces, como hemos visto, nos indican que estamos también en el enigmático territorio del cuerpo propio, a saber, en la permanente oscilación entre la primera y la tercera persona, pues

17 En este resumen hemos tenido en cuenta de manera particular lo que expone Joseph Frank en su libro *Dostoievski. Los años milagrosos, 1865-1871*. Trad. de M. Utrilla. México, FCE, 1997, pp. 80-118 en especial.

nuestro cuerpo es y no es al mismo tiempo nuestro propio 'yo', es decir, nosotros no sólo somos 'sujetos conscientes', estamos encarnados, somos corpóreos, somos carne y sangre. Nuestro cuerpo es para nosotros la principal fuente de experiencias, una constante sorpresa, es un fiel sostén y un práctico ejecutor de nuestras decisiones, y también un pozo sin fondo, invisible, plural, enigmático, un desconocido que nos grita cuando siente hambre, o nos hace toser al inhalar polvo, aunque rompamos las normas de cortesía, o nos paraliza con sus pinchazos agudos, como cuando tenemos heridas en los pies o nos estalla la cabeza. La fiebre, el cansancio, el sueño, los desmayos y desvanecimientos, las pérdidas de conciencia, los delirios, los súbitos calores o escalofríos... todas estas vivencias del cuerpo las sufre Raskólnikov en su proceso de 'formación', ya que, entre otras cosas, *Crimen y castigo* también es una '*Bildungsroman*'. Queramos o no, como ya dijo Spinoza, desconocemos lo que puede nuestro cuerpo, lo muchísimo que 'sabe', lo que lo conforma y le afecta, pues incluso ante nuestras propias radiografías o resonancias magnéticas, ante análisis y mediciones de sus fluidos y presiones, estamos ante lo que nos es *extraño*, ante lo ajeno de lo que consideramos como propio, ante lo que es extranjero en nuestra casa más personal: las alteridades físico-químicas que nos constituyen tienen su propia dinámica, como los movimientos intestinales al digerir los alimentos, o nuestra respiración mientras dormimos, que escapan al control que ejercemos al caminar o mover los brazos, ampliando el horizonte de lo que verdaderamente somos. De ahí la necesidad de cambiar de registros si queremos presentarlo, de narrar unas veces desde la corriente de la autoconciencia más íntima y más personalista, y otras veces desde la distancia y la objetividad de lo exterior y lo externo. Hablar del cuerpo, de una acción corporal, aunque sea plenamente intencional, obliga, pues, a cambiar de persona

en la enunciación, a contar con esa exterioridad que también somos.

Lo ejemplificaremos con un único elemento corporal, de enorme carga simbólica, que resume las condiciones vitales más imprescindibles así como las pérdidas más irreparables y graves (por tisis, por accidente grave, por golpe mortal...), nos referimos, claro está, a la sangre. Al final del segundo capítulo de la segunda parte, Nastasia entra en la habitación de Raskólnikov con una vela y un plato de sopa, y constata que éste está temblando de calentura. El enfermo acaba de tener una horrible pesadilla que le ha hecho experimentar un estado de sufrimiento y de insoportable terror sin límites. Incapaz de diferenciar entre lo soñado y lo acontecido, pregunta por los motivos de que hayan golpeado a la patrona. Nastasia le observa con el ceño fruncido, callada. Cuando se le pide que hable, contesta para sí misma: "Eso es de la sangre". La palabra, como es obvio, todavía aumenta más la confusión que siente el joven asesino, temeroso de que alguna mancha le haya podido delatar y de que por ello la policía haya venido a la vivienda. La criada le saca del espejismo con este comentario: "No ha venido nadie. Es la sangre que te hace ruido por dentro. Ocurre así cuando no encuentra salida y empieza a cuajarse en las entrañas; entonces, también empieza la gente a tener visiones..." Raskólnikov bebe un sorbo de agua y pierde de nuevo la noción de las cosas.¹⁸ Las palabras de la criada, resumen de las creencias sobre el funcionamiento del cuerpo en la cultura popular rusa, sintetizan admirablemente esa exterioridad extraña, o esa extrañeza inhóspita que siente el protagonista ante su propia sangre, ante su propio cuerpo, una estructura compleja de dinamismo propio que estalla en visiones y en

18 CyC, pp. 198-199.

fiebres y que, si no se la cuida, esto es, sin alimentos, bebida y reposo, y más aún, sin una vida sin 'manchas de sangre' que aislan para siempre, se torna un mensajero de la muerte, una fuente de dolores, un terror insoportable ante el vacío infinito en el que se pretende vivir.

5. El fracaso de Porfiri Petróvich: los gestos son más veraces que las palabras

En la novela hay unas cuantas conversaciones de singular importancia, en las que los diferentes interlocutores, y el protagonista en especial, tienen la oportunidad de perfilar y poner a prueba sus respectivos puntos de vista en diálogo vivo con los demás. El cuerpo central del texto se sostiene, al igual que se levanta la nave de una basílica sobre dos hileras de columnas, sobre dos tipos muy distintos de conversaciones, por una parte sobre los tres extraordinarios diálogos que mantiene Raskólnikov con Sonia y, formando una especie de díptico o de contrapunto con ellos, por la otra, sobre las tres entrevistas que entabla con el juez instructor del caso, un hombre sabio y experto, tenaz e imaginativo, un excelente profesional llamado Porfiri Petróvich. Proponemos una breve revisión de estas tres conversaciones 'semioficiales' que, a pesar de la meticulosidad y de la inteligencia del juez que las dirige, fracasan en su propósito principal, pues desde la estrategia que ponen en marcha no consiguen que el joven Raskólnikov confiese por iniciativa propia su crimen. Este fracaso no es en absoluto una cuestión secundaria en la novela: señala los límites del sistema judicial en su tratamiento de esa parcela de la vida humana que los términos 'crimen y castigo' denominan y enmarcan.

Ciertamente, y por experiencia propia, un problema grave que preocupaba hondamente a Dostoievski es el de la mo-

ral, más en concreto, el del crimen, esto es, el problema de decir o confesar públicamente la culpa y de recibir en correspondencia el culpable su adecuado castigo, en otras palabras, el de la función de la ley al aplicarse sobre el delincuente, los significados del gesto de la confesión, que ha de ser pública y oficial, lo mismo que el juicio y la sentencia subsiguientes, con años de cárcel como pena instituida en un presidio siberiano, en el sistema ruso, una solución que conllevaba muchos sufrimientos y equiparaba a las personas en un mismo rasero general. El novelista sabía de lo que hablaba, como puede comprobar cualquier lector de sus *Memorias de la casa de los muertos*. En este contexto, es muy significativo que el pulcro trabajo de Porfiri Petróvich como juez de instrucción no consiga que Raskólnikov reconozca su crimen y confiese. ¿Por qué? Entre otras cosas, por unos cuantos motivos ‘corporales’. La confesión conlleva un gesto cuasireligioso, “hincarse de rodillas,”¹⁹ “arrodillarse” y “rezar,” un gesto repetido en varios momentos de la novela en diferentes contextos muy elocuentes, que va más allá del ámbito de lo legal y lo socio-político.²⁰ Pero sin entrar ahora en consideraciones antropológico-religiosas sobre el problema de la culpa, el estudio de las actitudes corporales de los representantes de la ley enseña unas cuantas lecciones sobre los límites y las frecuentes equivocaciones —y las discutibles equiparaciones— que condicionan en su ejercicio al sistema penal instituido por los gobiernos y los ministerios de justicia de nuestras sociedades occidentales.

Pasemos a lo concreto y veamos lo que sucede durante la *primera visita* de Raskólnikov al juez de instrucción:²¹ la

19 Cfr. CyC, pp. 172-173.

20 Cfr. B. Breen, *Dostoievski, Dire la faute*, París, Michalon, 2004, pp. 49 ss.

21 Cfr. pp. 353-372.

risa del joven al entrar al despacho de éste, como sabremos después,²² no consigue engañar al funcionario, pues gracias a ese gesto precisamente Porfiri lo adivina todo, como a través de un cristal. Entre ambos se entabla una pugna de miradas sostenidas, si bien a Raskólnikov no se le escapa que el juez le miraba “con evidente ironía y los ojos entornados como si le hiciera un guiño.”²³ Este gesto le desconcierta, sobre todo cuando más adelante, a lo largo de esa larga conversación intelectual, Porfiri “de repente, volvió a guiñarle el ojo izquierdo y a reír sin ruido, justo como había hecho antes.”²⁴ Al guiño en la mirada se añade una “sonrisita insolente y retadora.”²⁵ Y al guiño y a la sonrisita como inquietantes acompañantes de las palabras todavía se les suma un tercer indicio, el “tono”, “el tono... bastante extraño” con el que el juez las dice.²⁶ Estos detalles corporales indican una actitud bien explícita: no estamos asistiendo a un intercambio de opiniones sobre un artículo en torno a la delincuencia y la enfermedad, esa es la apariencia externa y superficial, sino al “reto”²⁷ que se lanzan dos contrincantes, a una lucha desigual entre un ciudadano joven y un juez maduro que intenta cazarle. Así las cosas, un individuo no está receptivo a los comentarios y las críticas, sino hipersensible a los posibles tejemanejes, al abuso de la fuerza: el fruto de este diálogo no es la comprensión y la autocrítica, sino la arrogancia y el desafío, por buenos que sean los argumentos dialécticos que se utilicen en él. De ahí que hasta al bondadoso de Razumijin le extrañe “el sarcasmo manifiesto,

22 Cfr. op. cit. p. 590.

23 Op. cit. p. 354.

24 Op. cit. p. 370.

25 Op. cit. p. 356.

26 Op. cit. p. 358 y p. 373.

27 Op. cit. p. 363.

insistente, irascible y *descortés* de Porfiri,"²⁸ que a Raskólnikov acaba por resultarle "evidente y descarado."²⁹ Determinados propósitos previos condicionan en exceso, así pues, el desarrollo del diálogo, la entonación del juez trasluce algo muy deliberado, sus intenciones de cazar al joven con el que habla, con lo cual éste sólo está preocupado por "adivinar al instante dónde estaba la trampa" en aquello que se le preguntaba.³⁰ El lector entiende en seguida que la conversación fracase: no hablan aquí dos ciudadanos sobre sus respectivos planteamientos acerca de una cuestión social, sino que un juez y un criminal inician un juego de gato y ratón, una persecución solapada, una cacería. Es lógico que quien se siente amenazado quiera escaparse, insista en afirmar su personalidad y afle sus armas para la lucha en la que se encuentra.

Muy parecido es lo que sucede durante la *segunda visita*,³¹ en la que desde el inicio el joven siente un estallido de indignación, un odio infinito y desmedido ante el juez, persona que se le ha convertido en un ser aborrecible, afable y cordial sólo en apariencia, al que basta mirar un par de veces para que Raskólnikov note que su suspicacia adquiriera al instante proporciones monstruosas. En efecto, tiene nuevos motivos para ello, pues aunque el juez haga el gesto de tender las manos en signo de acogida benevolente, de hecho las retira en seguida sin darle ninguna a su visitante. Ambos cruzan sus miradas y las desvían con la celeridad del rayo, o las clavan fijamente, deteniéndose en seco. Raskólnikov mira con sorna y pregunta casi con insolencia, mientras que Porfiri entorna los párpados, vuelve a hacer un guiño, y una risa nerviosa y prolongada le

28 Op. cit. p. 368.

29 Op. cit. p. 370.

30 Op. cit. p. 372.

31 Cfr. op. cit. pp. 448-473.

sacude y bambolea todo el cuerpo. La imprudencia de sus actitudes es recíproca, uno se ríe en la propia cara de su visitante, el otro le mira con odio y repugnancia. Con tales tonalidades, los enunciados que emiten, por sensatos que parezcan, son como papel mojado, “cháchara hueca y deshilvanada”, “verborrea disparatada”, “discurso descabellado” a los oídos del joven que los ha de soportar. Como indica el narrador, los gestos del juez “no casaban en absoluto con sus palabras,”³² con lo cual, todos sus movimientos tácticos se estrellan como ante una roca. Como no se van a estrangular uno al otro, acaban en risas histéricas y en golpes de hilaridad, en gritos e inquina infinita, en picaresca y desprecio.

Sólo cambian las cosas durante la *tercera visita*,³³ en la que, tras lo ya vivido, el juez altera drásticamente su gestualidad: “su rostro cobró una expresión grave y preocupada y hasta lo nubló un velo de tristeza para gran sorpresa de Raskólnikov”; expone entonces su versión de los hechos con limpieza, a pesar de la ambigüedad de las palabras, pidiendo excusas, pero sin titubear en el diagnóstico: el joven con el que está hablando es el asesino, dice con toda claridad. Al oírlo, a Raskólnikov le corren por el rostro unas ligeras convulsiones, y el juez afirma que a su visitante le tiembla el labio, pero lo dice murmurando “casi compasivo”, y asegurándole que esta vez “no he venido a acosarle y cazarle como a una liebre.” En ese contexto, le indica un plan para confesar con los máximos beneficios penales, esto es, con atenuantes en los que él mismo se comprometería. Ante la propuesta, “cabizbajo, Raskólnikov callaba melancólicamente. Estuvo meditando un buen rato y al cabo sonrió de nuevo, pero esta vez con sonrisa

32 Op. cit. p. 455.

33 Cfr. op. cit. pp. 583-601.

triste y humilde.” Cuando replica al juez por sus “olímpicas profecías”, éste responde de la única manera en que rompe el desafío: “Yo soy un hombre acabado y nada más. Un hombre que siente y compadece,” pero “lo mejor será que no se fíe de mis palabras, que no se fíe nunca del todo.” Y acaba la conversación deseándole al joven, persona llena de valores, “que sus pensamientos sean agradables y sus decisiones acertadas.”³⁴ Ante estos gestos magnánimos y estas compasivas palabras, Raskólnikov meditará, aunque no baste la intervención del juez para que se reconozca culpable.

Los gestos son más veraces y auténticos que las palabras, expresan y comunican algo más básico y radical, pero por ello mismo son también en ocasiones más ambiguos, requieren experiencia y sabiduría para interpretarlos acertadamente, como manifiesta el caso del joven pintor Mikolka, que sin haber cometido el asesinato se entrega como culpable. El juez ha de saber interpretar la difícil psicología que este ejemplo presupone y plantea.

6. *Las experiencias de comunicación profunda*

Acabaremos estas notas con la revisión de algunos momentos álgidos de esta excepcional novela en la que en repetidas ocasiones dos personas se comunican a fondo sin que medien las palabras. Parece ser, pues, que a pesar del hondo dialogismo que atraviesa la novelística de Dostoievski, éste prefiriera los gestos corporales como las expresiones máximas del entendimiento posible entre dos seres humanos.

34 Cfr. op. cit. pp. 586, 594, 595, 597, 599 y 601.

Veamos en primer lugar la aguda comprensión de la tris-tísima situación de su hijo por parte de una madre que desde la provincia acaba de venir a la capital, acompañada de su hija, llenas ambas de esperanzas y de inseguridades: “Raskólnikov se incorporó y se sentó en el sofá. Cortó con ademán cansino el raudal de deshilvanadas y vehementes palabras de consuelo que Razumijin dirigía a su madre y su hermana y, tomándolas él de las manos, las contempló alternativamente un par de minutos en silencio. A la madre la alarmó su forma de mirarlas. En aquella mirada traslucía una emoción rayana en el sufrimiento; pero, al mismo tiempo, tenía algo de inmutable y casi como de enajenado. Puljeria Alexándrovna se echó a llorar.”³⁵

He aquí la manera como se nos narra la emotiva despedida entre Raskólnikov y su leal amigo Razumijin, una vez el primero le ha entregado al segundo, en bíblica reminiscencia, la custodia de su madre y de su hermana, y mientras está suplicándole que le deje solo, que no vaya a verle ni le pregunte nada. “Aunque el pasillo estaba mal alumbrado, ellos se hallaban cerca de un quinqué. Permanecieron cosa de un minuto contemplándose en silencio y Razumijin habría de recordar toda su vida aquel minuto. La mirada fija y ardiente de Raskólnikov parecía intensificarse a cada instante, penetraba en su alma y en su conciencia. Razumijin se estremeció de pronto y fue como si algo extraño pasara entre ellos... como si se deslizara una idea o más bien una insinuación, algo espantoso, horripilante, pero súbitamente comprensible por ambas partes... Razumijin quedó lívido como un cadáver.”³⁶

35 Op. cit. p. 291.

36 Op. cit. p. 427.

A continuación, este mismo atroz descubrimiento, pero por parte de Sonia: “Los dos se miraban fijamente. —¿Es que no puedes adivinarlo?— preguntó al cabo Raskólnikov con la misma sensación que había experimentado ya antes: miraba a Sonia y, súbitamente, le pareció ver en su rostro el rostro de Lizaveta. Se le había quedado grabada en la mente la expresión de Lizaveta cuando avanzaba sobre ella empuñando el hacha y ella retrocedía hacia la pared, adelantando una mano y con un terror enteramente infantil pintado en la cara, igualito que los niños pequeños, cuando algo les asusta de pronto, contemplan el objeto que los asusta con mirada desvalida y alarmada, retroceden y, a punto de llorar, adelantan una manita para protegerse. Casi lo mismo le sucedía ahora a Sonia: estuvo mirándole algún tiempo con idéntico desvalimiento y con idéntica alarma, hasta que adelantó de pronto la mano izquierda, le apoyó levemente los dedos en el pecho y se levantó poco a poco de la cama apartándose más y más de Raskólnikov a la vez que su mirada se clavaba en él con mayor fijeza. Su espanto se lo transmitió a él de repente: en su rostro se pintó un susto análogo, se puso a mirarla a ella de un modo análogo y hasta casi con análoga sonrisa *infantil*. —¿Has adivinado?— murmuró al fin. ¡Dios mío! Un horrible alarido escapó del pecho de Sonia. Cayó sin fuerza sobre la cama y hundió su rostro en la almohada. Pero al instante se incorporó de golpe, fue a él impetuosamente, se apoderó de sus manos y, estrechándolas entre sus finos dedos como si fueran tenazas, se le quedó mirando otra vez intensa y fijamente. Con esta última mirada de desesperación intentaba descubrir y captar algún atisbo de esperanza, pero no la había. Ya no había lugar para la menor duda. ¡Todo había ocurrido así! Más adelante, al rememorar ese momento, se maravillaba de haber advertido entonces *de golpe* que no había ya lugar a la menor duda. Y no podía decir, por ejemplo, que había presentido algo de ese

género. Sin embargo, ahora, en cuanto él habló, le pareció súbitamente que, en efecto, *eso* mismo había presentado ella.”³⁷

Acabaremos con dos gestos de expresión de cariño, de amor fraterno y de amor conyugal, respectivamente, en los que las manos juegan un papel esencial. En ambos el protagonista es Raskólnikov: “Después de estas palabras, callado y sonriente, le tendió de pronto una mano a su hermana. Pero, esta vez, la sonrisa dejaba traslucir un cariño auténtico. Dunia se apoderó al instante de su mano y la estrechó con calor, feliz y agradecida. Era la primera vez que se dirigía a ella después de la disputa de la víspera. El rostro de la madre se iluminó de exaltación y dicha ante aquella reconciliación tácita y definitiva entre el hermano y la hermana.”³⁸

Y, por último, ya en el “epílogo”, nos encontramos ahora en Siberia. Sonia ha estado enferma. Raskólnikov se halla trabajando a la orilla de un río. Ella aparece de pronto junto a él, su rostro acusa la palidez de la reciente enfermedad. “Le saludó con una sonrisa afable y gozosa, pero le alargó la mano tímidamente, como de costumbre... Aquella mañana, sus manos permanecieron unidas. Raskólnikov le lanzó una mirada fugaz y clavó los ojos en tierra sin decir nada. Estaban solos, nadie los veía... Ni él mismo habría podido decir cómo ocurrió, pero sintió un arrebato que le arrojó a los pies de Sonia. Lloraba, abrazado a sus rodillas. En el primer instante, la muchacha se asustó mucho y sus facciones se contrajeron. Se había levantado de un salto y le miraba temblando. Pero también en ese mismo instante lo comprendió todo. Una dicha infinita brilló en sus ojos. Había comprendido, ya sin lugar a dudas,

37 Op. cit. pp. 539-540.

38 Op. cit. p. 324.

que la amaba, que la amaba infinitamente, y que ese momento
anhelado había llegado al fin...”³⁹

39 Op. cit. p. 699.

Araceli Callejo Pérez
Gemma Vicente Arregui
(Coords.)

Significados de la memoria

Homenaje al profesor
Jorge V. Arregui

Joan B. Sinaes
III. 2008

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

100557

Agradecemos al Museo Chillida-Leku la autorización para la reproducción de la fotografía de portada y contraportada.

© Araceli Callejo Pérez; Gemma Vicente Arregui (Coords.)

©: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

Diseño de cubierta: Oscar Pintado; Araceli Callejo

Imprime: Imagraf Impresores, S.A. Tel. 952 32 85 97

D.L.: MA-1899-2007

ISBN: 978-84-9747-223-4

Impreso en España - Printed in Spain

Índice

11 **Notas de las coordinadoras:**
Gemma Vicente Arregui,
Araceli Callejo Pérez

15 **Prólogo:**
José María Rosales

Semblanzas personales

25 María Victoria Parrilla: *Palabras de presentación en la mesa redonda de las Jornadas sobre significados coporales en homenaje al Profesor Jorge V. Arregui.*

29 Pau Arnau: *Spiele nicht mit den tiefen des Andern!*

31 Manuel D. Caneda: *El maestro.*

39 Sara Escobar: *Asignatura pendiente.*

47 Andrés García Costoya: *Memoria de un maestro.*

55 Daniel Innerarity: *Memoria de un compañero: Gorka Vicente Arregui (1958-2005).*

61 Chantal Maillard: *Gorka*

65 Ernesto Martín Reche: *Pinceladas sobre Jorge Vicente Arregui (Gorka).*

69 Jaime Nubiola: *Jorge V. Arregui: una semblanza personal.*

La antropología de Jorge V. Arregui

- 81 Enrique Anrubia: *La vida como una filosofía del agradecimiento.*
- 99 Encarna Llamas: *Yo he amado la verdad.*
- 107 Eduardo Lostao: *Acudir a las fuentes. De la interpretación. En memoria del Profesor Jorge V. Arregui.*
- 117 Óscar Pintado Fernández: *Wittgenstein en la antropología de Jorge V. Arregui.*
- 133 Carmen Segura: *Jorge Vicente Arregui. Elogio de la honradez.*

Diálogos de antropología

- 153 Jacinto Choza: *Formas primordiales de expresión corporal. La danza como plegaria.*
- 169 Xavier Escribano: *Sobre la importancia del interlocutor. Intercorporeidad y diálogo en Maurice Merleau-Ponty.*
- 179 Joan B. Llinares: *Las voces del cuerpo en "Crimen y castigo" de F. Dostoievski. (Notas para dialogar con amigos de Gorka).*
- 209 Alfredo Martínez Sánchez: *La construcción simbólica del cuerpo.*