



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Grau d' Estudis Literaris

Treball de Fi de Grau

Curs 2022-2023

De les mirades d'*Anna Karèнина* a la polifonia de *Crim i Càstig*:

Anàlisi de dos models de representació del llenguatge

Laia Pongiluppi Brau

Tutor: Bernat Padró Nieto



Barcelona, 20 de juny del 2023

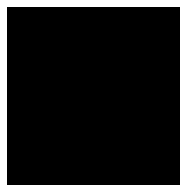


Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 20 de juny del 2023

Signatura:



Resum:

Aquest treball es proposa analitzar un tipus de comunicació a través dels gestos i de les mirades presents en els personatges d'*Anna Karèlina*, contraposat a la polifonia manifestada en la consciència de Raskòlnikov a *Crim i càstig*. Partint d'anàlisis concretes de fragments d'aquestes dues grans obres de la literatura universal, mostra, en primer lloc, el diàleg que Tolstoi estableix amb la tradició de la novel·la sentimental i psicològica, caracteritzada principalment pels gestos, les mirades i per la tensió entre l'espai públic i el privat. Aquest tipus de comunicació efectiva, transparent i fluida que es dona en les relacions dels personatges d'*Anna Karèlina*, es contraposa a continuació al model de la polifonia. A partir de la teoria de Bakhtín, s'exposen els efectes de la interacció dels diferents discursos socials en Raskòlnikov, i com la polifonia obstaculitza la comunicació, derivant en una manca de comprensió, i, en última instància, en un diàleg frustrat. Finalment, aquest estudi conclou amb un retorn a la comunicació a través de les mirades, que il·lustra com en ambdues novel·les les mirades apropen els personatges, mentre que el diàleg els allunya.

Paraules clau: mirades, polifonia, comunicació efectiva, diàleg frustrat, multiplicitat de consciències

Abstract:

This paper aims to analyse a type of communication through the gestures and glances present in *Anna Karenina's* characters, as opposed to the polyphony manifested in Raskolnikov's consciousness in *Crime and Punishment*. Starting from specific analyses of fragments of both great works of world literature, it shows, first of all, the dialogue that Tolstoy establishes with the tradition of the sentimental and psychological novel, characterized mainly by the looks, the gestures and the tension between public and private space. This type of effective, transparent, and fluid communication, which can be found in the relationships of the characters in *Anna Karenina*, is then contrasted with the model of polyphony. Drawing on Bakhtin's theory, the effects of the interaction of different social discourses in Raskolnikov are exposed, together with how polyphony hinders communication, resulting in a lack of understanding, and, ultimately, in a frustrated dialogue. Finally, this study concludes with a return to communication through glances, which illustrates how in both novels glances bring the characters closer together, while dialogue pushes them apart.

Key words: glances, polyphony, effective communication, frustrated dialogue, multiplicity of consciousnesses

Índex

1. Introducció: dos models de comunicació	1-4
1.2. L'herència de la novel·la sentimental a <i>Anna Karènina</i>	1-3
2.2. La novel·la polifònica de Dostoievski	3-4
2. El codi hermenèutic de les mirades	5-16
2.1. El perspectivisme d' <i>Anna Karènina</i>	5-9
2.2. L'efectivitat comunicativa de les mirades	9-16
2.2.1. Kitty i Levin o la insuficiència de les paraules	9-12
2.2.2. Anna i Vronski. La dicotomia entre espai públic i el privat	12-16
3. La polifonia com a obstacle comunicatiu. El diàleg frustrat	17-27
3.1. Els efectes de la polifonia en Raskòlnikov	17-19
3.1.1. Relació del crim i de la confluència polifònica de veus en el cervell de Raskòlnikov amb el concepte 'habitació taüt' de Hauser	17-19
3.2. Raskòlnikov i la seva relació amb la idea	19-21
3.3. Anàlisi de la manifestació de la polifonia en <i>Crim i Càstig</i>	22-27
3.3.1. La lectura de la carta de Pulkhèria Raskòlnikova	22-24
3.3.2. La intuïció dialògica de Porfiri	24-27
4. Conclusió: retorn a la dialèctica de les mirades	28-29
Bibliografia	30-31

1. INTRODUCCIÓ: DOS MODELS DE COMUNICACIÓ

L'objectiu d'aquest treball és mostrar un tipus de comunicació visual a través del codi hermenèutic dels gestos i de les mirades que posen en marxa els personatges d'*Anna Karènina*, oposat al model de comunicació verbal que deriva de la polifonia manifestada en la consciència de Raskòlnikov a *Crim i Càstig*. A través de fragments concrets d'aquests dos grans clàssics de la segona meitat del segle dinou, s'estudia, en primer lloc, el diàleg que Tolstoi estableix amb la tradició de la novel·la sentimental psicològica, marcada especialment per les mirades que substitueixen les paraules allà on les convencions socials les prohibeixen, i per la tensió que se'n deriva entre l'espai públic i el privat. Aquest tipus de comunicació efectiva, transparent i fluida que es dona en les relacions dels personatges d'*Anna Karènina*, es contraposa a continuació al model de la polifonia present en *Crim i càstig*. A partir de la teoria de Mikhaïl Bakhtín, es mostren els efectes que els diferents discursos socials en tensió generen a la consciència de Raskòlnikov, i com la polifonia dificulta la comunicació, derivant en una manca de comprensió, i, conseqüentment, en un diàleg frustrat. Finalment, aquest treball conclou amb un retorn a la comunicació de les mirades, que permet il·lustrat com en ambdues obres les mirades apropen els personatges, mentre que el diàleg els allunya.

1.1. *L'herència de la novel·la sentimental a Anna Karènina*

La novel·la sentimental tematitza l'irresoluble conflicte entre la passió i el matrimoni. A causa de la seva dimensió psicològica, aquest tipus d'obres introdueixen certs principis de modernitat novel·lesca. En elles, la personalitat dels personatges es mostra desplegada en totes les seves contradiccions, ja que contraposen la raó als sentiments. Segons Pavel, plantegen la qüestió de si la interioritat encantada, dominada per l'amor-passió, de l'heroïna, és capaç de prevaldre sobre l'hostilitat del món i la imperfecció de l'ésser humà (Pavel: 173).

L'estructura que segueixen és sempre similar. A l'inici de la novel·la es planteja un matrimoni de conveniència, on la dama pot sentir certa amistat o cordialitat cap al marit, però l'amor es projecta cap a un altre personatge, com el comte Vronski en el cas d'Anna. Pel que fa a l'obra de Tolstoi, la major part de l'acció que afecta la trama sentimental té lloc a la ciutat -el lector és constantment transportat entre Moscou i Sant Petersburg- amb l'excepció d'alguns capítols que tenen lloc a les segones residències dels protagonistes o en el seu viatge a Itàlia. La situació d'amor secret entre els dos personatges, per tant, es desenvolupa en diferents espais del gran

món de l'aristocràcia russa, raó per la qual en la majoria de les seves trobades gairebé no gaudeixen d'intimitat. Per aquest motiu, Tolstoi posa en joc una hermenèutica dels silencis i de les mirades, que recull de la tradició sentimental, a través de la qual Vronski i Anna es comuniquen, sense recórrer a les paraules, atès que no poden córrer el risc de verbalitzar allò que seria considerat indecent als ulls de l'alta societat. En aquesta línia, Beatriz Sarlo explica a *Signos de pasión*¹ que les mirades són un element central en tota la literatura sentimental. Igual que amb les cartes, tant l'etiqueta com la moral de l'època determinen quines mirades poden ser tornades sense perill, i quin contacte visual, un cop establert, precipita la jove protagonista a un torrent d'esdeveniments que s'acabarà resolent de forma tràgica pel seu destí (Sarlo: 22). De la mateixa manera que Anna, les protagonistes de la novel·la sentimental es veuen atrapades en el que Sarlo anomena un error comunicatiu. A través de les mirades, revelen el veritable significat de les seves paraules, quan aquestes són incapaces de representar un determinat sentiment, i alimenten així un romanç que inicialment volien refrenar. Justament en això rau la dimensió transracional i translingüística de la mirada (Sarlo: 39).

Un altre element central de la novel·la sentimental és l'impediment que suposa el marit per l'amant. El problema al qual s'enfronta Vronski, igual que la resta d'amants de la tradició sentimental, és que no és el marit d'Anna, motiu pel qual el matrimoni convencional amb Karenin és percebut com un obstacle a la seva relació. Pel que fa a Anna, experimenta, com qualsevol heroïna de la novel·la sentimental, un conflicte entre els seus ideals. Per una banda, sent una passió, però sap que si vol ser virtuosa i mantenir tant la seva reputació com la del seu marit no s'hi pot lliurar. És conscient que si obeeix a la passió que sent per Vronski esdevindrà una mala esposa a ulls del gran món, i viu aquest fet problemàticament, perquè a diferència d'altres dames de l'alta societat que també tenen els seus afers amorosos, és incapaç de conciliar la seva virtut amb la passió que sent. Precisament aquest és el principal eix a través del qual gira la novel·la sentimental, caracteritzada per la polarització de l'amor i de la virtut, considerats especialment en relació amb la família i les jerarquitzacions socials (Sarlo: 32).

La novel·la sentimental mostra un escenari que exemplifica les conseqüències de considerar únicament l'interès i la conveniència com a condicions úniques que la societat ha imposat per contraure matrimoni. Els seus conflictes posen èmfasi en la crisi de les institucions com el matrimoni i dels valors com la fidelitat o la puresa. Dins de la tradició sentimental, Sarlo diferencia entre les novel·les d'amor i de passió, ja que aquesta última no encarna la perspectiva

¹Algunes edicions mencionades en el treball són en castellà a causa de la inexistència o de la impossibilitat d'accedir als exemplars traduïts al català.

social de matrimoni que adquireix l'amor en el primer tipus de novel·les sentimentals. En la història d'Anna i Vronski, en certa manera, el matrimoni, a part d'obstacle, és vist com un acte institucional i públic completament secundari a la relació passional que els uneix. Així, contraposada al vincle matrimonial, la passió és presentada per Tolstoi com quelcom antiinstitucional. D'acord amb aquesta idea, Sarlo apunta que la passió encarna una dimensió tràgica, ja que no contempla la possibilitat de recomposició institucional, domèstica, o social de l'amor. Sobre la passió no és possible construir un futur, com sí que es construeix a partir de l'amor, un cop s'han superat els obstacles que busquen impedir-lo (Sarlo: 52), com en el cas de Kitty i Levin.

1.2. *La novel·la polifònica de Dostoievski*

Dostoievski és el creador de la novel·la polifònica, ja que les seves obres s'encarreguen de formar un món polifònic i de destruir les formes establertes de la novel·la monològica. L'essència de la novel·la polifònica rau en el fet que les veus dels personatges romanen independents, i les diverses voluntats que cada un d'ells encarnen es combinen en una unitat d'un ordre superior al de l'homofonia que regeix la novel·la monològica (Bakhtín, 2004: 38). Mitjançant les seves obres, Dostoievski trenca amb la vella representació del món, i proposa un nou model basat en la polifonia, el diàleg i el caràcter obert, fet que implica la superació del monologisme.

En cada una de les veus dels personatges, Dostoievski presenta dues veus que es discuteixen, en cada expressió presenta una ruptura i la possibilitat d'assumir una expressió contrària, i en cada gest capta simultàniament la seguretat i la incertesa. Així, l'autor demostra la capacitat de percebre la profunda ambivalència i la polisèmia de cada fenomen (Bakhtín, 2004: 51). Aquest do especial de l'autor, gràcies al qual escolta i entén totes les veus a la vegada, és el que li permet crear la novel·la polifònica. Dostoievski situa els seus herois en diverses situacions que tenen com a objectiu reunir i fer xocar entre si les veus dels diferents personatges. En les seves obres, es creuen les consciències i els mons dels diferents individus, s'interrelacionen els seus horitzons sencers, i en aquests punts d'encreuament se situen els punts culminants de la novel·la. (Bakhtín, 1982: 192).

Les idees dels protagonistes de les novel·les de Dostoievski, que com Raskòlnikov assumeixen el paper d'ideòlegs, estan dialogitzades internament, i en el diàleg extern es combinen amb la rèplica de l'altre. El caràcter dialògic actiu de les obres de Dostoievski es fa precisament

possible gràcies al seu protagonista, un heroi que apareix com a portador de la seva veritat, i que ocupa una posició que Bakhtín anomena *significant*, és a dir, ideològica. Cada pensament dels herois del novel·lista es percep com la rèplica d'un diàleg inconclús, motiu pel qual aquests pensaments no aspiren a ser arrodonits ni acabats en un tot sistemàtic i monològic, que es presenta ja de per si conclòs i es mostra sord a la rèplica de la paraula aliena, atès que pretén adquirir el caràcter d'*última paraula*.

Les idees del protagonista viuen intensament en les fronteres del pensament aliè, entren en contacte amb les consciències dels altres personatges (Bakhtín, 2004: 54). Cada vivència, cada pensament de l'heroi, són internament dialògics, polèmicament matisats, resistents, o oberts a la influència aliena, però en qualsevol cas s'orienten sempre cap a l'altre. En les seves novel·les, Dostoievski intenta representar totes les possibilitats de sentit latents en un punt de vista determinat. Perquè la capacitat dels personatges de profunditzar en el punt de vista aliè és només possible si adopten una actitud dialògica que s'obre cap a la consciència aliena, cap al punt de vista de l'altre (Bakhtín, 2004: 106). Segons Bakhtín, l'element principal en la polifonia de Dostoievski consisteix precisament en el fet que tots els esdeveniments tenen lloc entre diferents consciències, ja que el que importa és la seva interacció, la seva interdependència i la *disputa*, que defineix com la lluita que s'estableix entre les veus ideològiques, i que constitueix un dels fonaments artístics de la novel·la dostoievskiana.

Els diàlegs mostren la profunda participació de tots els elements de la visió del món del protagonista, en el diàleg intern que manté amb si mateix i en la seva relació mútua amb la resta de personatges, internament polèmica (Bakhtín, 1982: 194-195). Les converses que apareixen al llarg de les novel·les de Dostoievski, plenes d'interrupcions contínues, juntament amb l'estructura dels diàlegs, apunten al que Bakhtín anomena "la interna desintegració ideològica del nucli ideològic del protagonista" (Bakhtín, 1982: 340), i a l'existència essencial d'una forma dialògica en la novel·la.

Per Dostoievski, viure significava participar en un diàleg, fet que implica interrogar, escoltar i respondre les rèpliques de qualsevol ésser humà que participa en el gran diàleg. En aquesta línia, els personatges principals del gran mestre de la polifonia s'entreguen completament a la paraula, que forma part de la tela dialògica de la vida social de l'home. Així, els herois de Dostoievski participen constantment en un diàleg inconclús amb un sentit polifònic en procés de formació (Bakhtín, 1982: 340). Escolten allò que la resta de personatges opinen d'ells, i intervenen contestant totes aquestes observacions.

2. EL CODI HERMENÈUTIC DE LES MIRADES

2.1. *El perspectivisme d'Anna Karènina*

A *Anna Karènina*, el lector assisteix constantment a una espècie de comunicació entre els personatges a través de la mirada, allà on les paraules esdevenen insuficients. Aquest codi hermenèutic de la mirada es posa en marxa principalment en el binomi Vronski-Anna, ja que la història d'aquests dos personatges recull diferents aspectes de la novel·la sentimental, com per exemple el fet de comunicar-se el seu amor a través de la brillantor dels ulls, tal com indica Beatriz Sarlo a *Signos de pasión*.

Aquesta comunicació fluida a través del joc de mirades entre dos personatges, però, no passa desapercebuda als ulls dels altres, i precisament en aquest fet rau el perill de l'amor passional de Vronski i Anna. Les mirades, si bé els permeten comunicar una sèrie de pensaments en un espai social on es troben envoltats de diferents membres de l'alta aristocràcia, perquè possibiliten un diàleg més profund que no pas les paraules, marcades per l'estricta norma de la conveniència social, són susceptibles de posar en perill l'honor, la virtut i l'afer dels amants, un cop aquestes són descobertes. Tanmateix, malgrat representar un perill, el codi hermenèutic de la mirada esdevé també un factor que alimenta la passió entre Vronski i Anna, atès que perquè es pugui donar l'amor, en la novel·la sentimental ha d'haver-hi obstacle. Tal com explica Denis de Rougemont, a *El Amor y Occidente*, la felicitat dels enamorats emociona els lectors a causa de l'expectativa d'infelicitat que plana damunt seu, i, per tant, *la necessitat de l'obstacle* -Anna és una dona casada- és un element essencial en la novel·la sentimental (Rougemont: 44).

Per il·lustrar aquest intercanvi de mirades considerat improp i escandalós als ulls dels altres personatges, a *Anna Karènina* són especialment rellevants aquelles escenes que mostren la tensió entre un espai públic o freqüentat per altres membres de l'aristocràcia, i un de privat, és a dir, entre allò que es veu i allò que la resta d'individus no perceben. En escenes com la del ball, per tant, els diàlegs passen per la mirada, perquè en tenir lloc en un espai freqüentat per membres de l'alta societat, hi ha coses que no es poden verbalitzar. Aquesta escena és descrita pel narrador a través de la mirada de Kitty, que detecta que Anna es comporta d'una forma completament nova, i remarca en la protagonista un tret d'excitació, produït per la sensació d'enamorament, que ella també coneix, ja que a l'inici de la novel·la té sentiments per Vronski. El que és interessant, és que Kitty detecta aquests primers símptomes de l'enamorament

d'Anna en la seva mirada, en la brillantor tènue i tremolosa dels seus ulls, en el seu somriure i en la lleugeresa dels seus moviments (Tolstoi: 97). En l'escena del ball, Kitty esdevé una hermeneuta que observa, desxifra i interpreta cada una de les mirades que es dirigeixen Vronski i Anna, juntament amb l'efecte que les paraules d'ell tenen en ella, a través dels gestos subtils d'Anna, com per exemple un moviment dels llavis que a ulls d'altres personatges esdevé imperceptible.

En el seu llibre *Tolstói o Dostoievski*, George Steiner parla dels diferents punts de vista en la novel·la, malgrat haver-hi un narrador omniscient, precisament també a partir d'aquesta escena del ball. La seva observació és rellevant, perquè no només explica com Kitty detecta afligida les diverses interaccions entre Vronski i Anna, i com l'expressió del rostre d'ella esdevé encisadora a la vegada que diabòlica, sinó que posa èmfasi en una mirada amb els ulls aclucats que Anna li adreça a Kitty durant la masurca, i, que segons Steiner, concentra el sentit de l'astúcia d'Anna i la seva crueltat potencial (Steiner: 75).

Al llarg de la novel·la, hi ha repetits exemples d'escenes que es narren a través de la mirada d'un tercer personatge, que malgrat no participar directament de l'acció, no pot oferir una visió imparcial i objectiva, ja que en última instància sí que forma part de l'escena, comparteix el mateix espai que els personatges que observa i descriu. Pel que fa al perspectivisme, però, l'escena per excel·lència es produeix durant la cursa de cavalls. L'acció se situa de nou en un espai social, freqüentat per membres de l'alta noblesa. Amb motiu de la cursa, coincideixen Anna i el marit. En aquest punt de la novel·la la gran societat de Sant Petersburg ja sospita que Anna té un afer amb el comte, però Alexei Karenin diposita una confiança cega en la seva dona, es nega a acceptar allò que afirmen les evidències i l'opinió pública, i es limita únicament a indicar-li a la seva esposa que miri d'actuar de forma més convenient, seguint els codis de l'alta societat. És en la cursa, tanmateix, que Karenin descobreix no sense horror que, efectivament, Anna té sentiments per Vronski. I el més interessant de l'escena és que aquesta primera confessió no es fa de paraula, sinó a través de la mirada, que revela allò que és inconfessable al marit. Quan és el torn de Vronski en la cursa, el marit descobreix l'engany a través dels canvis que operen en el rostre d'Anna travessat pel triomf quan el genet supera un obstacle, o per l'esglai quan es produeix la caiguda, i a través de l'observació del rostre de la seva dona, que reacciona a l'accident amb un crit provocat per l'ensurt, Karenin és capaç d'endevinar que a Vronski li ha succeït quelcom, sense ni tan sols necessitat de dirigir la seva pròpia mirada a la cursa:

Li guaità novament el rostre, procurant no llegir allò que li era escrit tan clarament, i, contra la seva voluntat, hi llegí amb horror allò que no volia saber. [...] Alexei Alexàndrovitx veié clarament en el rostre pàl·lid i triomfant d'Anna que el genet que ella es mirava no havia caigut. [...] Després, però, es produí en el rostre d'Anna un canvi que, ja sens dubte, resultava inconvenient. (Tolstoi: 237-238)

Val la pena fer un parèntesi aquí per comentar com, de forma similar, en l'escena del part de Kitty, Levin no és capaç d'entendre el que està passant, però descriu amb tota precisió les cares dels diferents membres de l'estança. En entrar a l'habitació de la seva dona, dedueix que alguna cosa va malament, malgrat no comprendre el què, perquè l'expressió severa i el rostre pàl·lid de la llevadora li transmeten una mala sensació. Levin, per tant, no es fixa en Kitty, que li allarga les mans i el busca amb la mirada (Tolstoi: 765), sinó que intenta entendre què està passant a través de l'anàlisi de les expressions que creuen el rostre de Lisaveta Petrovna -de quina forma tan desagradable ressona aquest nom pels lectors que han llegit *Crim i Càstig* de Dostoievski! -, que cada vegada adopta un posat més greu. És, per tant, a través de l'observació de les diferents expressions dels rostres dels personatges que es troben a l'alcova de la seva esposa, especialment del de la llevadora, que Levin té la sensació que s'ha produït alguna complicació en el part, però en cap moment es mira Kitty, el centre de l'acció, igual que el marit d'Anna no es mirava Vronski, sinó que tant un com l'altre es limiten a llegir allò que els passa a Kitty i al comte en la mirada dels altres personatges- la llevadora i Anna, respectivament-, que els hi ofereixen una espècie de retransmissió.

Els diferents personatges d'*Anna Karènina* adopten constantment, per tant, la posició de tercers que analitzen els intercanvis de mirades entre dos personatges presumptament enamorats. En aquesta línia, Levin creu observar quelcom entre la seva dona i el seu cosí, que ve de visita a la hisenda acompanyat de Stepan Arkadièvitx. Al propietari li molesta molt aquest invitat, ja que li sembla que s'agraden mútuament amb Kitty, i se li fa especialment desagradable el somriure mutu que es dediquen contínuament, i la forma en què la seva dona es mira el rostre bell de Vàssenka. Levin se sent gelós, per la vermellor que cobreix les galtes de la seva esposa quan conversa amb el nouvingut, i per l'actitud d'aquest envers la seva dona. Després de sopar, quan Kitty s'aixeca de la taula, a Levin no li passa desapercebut com Vàssenka la segueix amb la mirada i li dedica un somriure. De nou, quan tornen de cacera, a Levin li sembla observar quelcom inconvenient en la forma en què l'amic de Stiva es mira la seva dona, i, posteriorment,

es desespera de nou observant des del samovar l'escena que té lloc entre la seva dona i l'amic de Stiva:

<<No, això no pot ser!>> pensava, mirant-se de tant en tant Vàssenka, el qual, amb el seu somriure gentil, deia alguna cosa a Kitty, que se l'escoltava tota vermella i agitada. En el posat, en la mirada, en el somriure de Vàssenka i fins i tot en el posat i la mirada de Kitty hi havia alguna cosa d'impur [...] On vas, Kòstia? -preguntà, contrita, al marit quan passà per davant d'ella amb pas decidit. L'expressió culpable amb què va interrogar-lo confirmà tots els seus dubtes. (Tolstoi: 648-649)

La sensació de Levin en aquesta escena és comparable a la sensació de Kitty en observar l'intercanvi de mirades entre Anna i Vronski al ball. En canvi, Dolly remarca com a Vronski no sembla afectar-lo que Anna flirtegi amb Vàssenka, que els visita un cop Levin l'ha fet fora de la hisenda a causa de la seva conducta indecent amb Kitty. Mentre a Anna li molesta el to que Vàssenka adopta quan parla amb ella, malgrat que tampoc fa res per evitar-ho, Dolly, en aquesta escena en qualitat de tercera observadora, que prèviament també havia presenciat l'actitud del seu cosí envers la seva germana, repara que Vronski, ben al contrari que Levin, no només no li atribueix gens d'importància a l'actitud del seu convidat, sinó que, a més a més, gaudeix de les seves bromes i acudits (Tolstoi: 681).

Aquest ús del perspectivisme en la descripció d'escenes a *Anna Karènina*, no és quelcom que funda Tolstoi, sinó que se'n poden trobar diferents exemples al llarg de la història de la novel·la. La descripció que fa Kitty d'allò que veu entre Anna i Vronski al ball, per exemple, seria equiparable al comentari que Erich Auerbach fa de l'escena del banquet a casa de Trimalció en el *Satiricó* de Petroni, al segon capítol de *Mimesis*. Segons Auerbach, que analitza la conversa entre dos comensals del banquet sobre la resta d'invitats, el diàleg és subjectiu, ja que el cercle de Trimalció no es presenta com una realitat objectiva, sinó com una imatge subjectiva, tal com és percebuda pel subjecte que pren la paraula a l'escena, i, que a més a més, forma part del cercle que descriu. Ni Petroni ni el narrador omniscient descriuen el banquet, sinó que l'explicació passa pel filtre de la mirada d'un comensal, que es projecta sobre la resta d'invitats al banquet. D'acord amb Auerbach, aquesta escena mostra un ús artístic i un domini molt hàbil de la perspectiva, d'un doble mirall de jocs, que malgrat no ser únic en les obres antigues conservades, és un recurs poc comú (Auerbach: 33). Per tant, igual que en la descripció que el personatge de Petroni presenta dels diferents comensals, les observacions de

Kitty sobre la complicitat que detecta entre Anna i Vronski tenen una pretensió aparentment objectiva, però estan impregnades d'un subjectivisme agut, ja que Tolstoi també narra l'escena a través de la mirada d'un personatge que forma part del cercle que descriu, atès que en la seva condició d'aristòcrata ha assistit al ball, i, a més, està condicionada per l'amor que sent per Vronski. A *Curso sobre literatura rusa*, Nabokov indica que la nit del ball és narrada a través de la consciència exagerada i extremadament idealitzada que té Kitty dels encants d'Anna, fet que apunta cap a aquesta idea d'una falta d'objectivitat en les seves descripcions.

2.2. *L'efectivitat comunicativa de les mirades*

2.2.1. Kitty i Levin o la insuficiència de les paraules

En la història d'amor entre Kitty i Levin, que segons la teoria de Pavel es pot relacionar amb la novel·la idíl·lica, i que a diferència de la relació passional entre Vronski i Anna és un amor més pur que transcorre al camp i que requereix un aprenentatge previ, hi ha un parell de moments que són centrals pel que fa a la dialèctica de les mirades. Quan Kitty viatja amb carruatge a la casa de camp de la seva germana, es creua amb Levin, amb qui després del rebuig de la seva proposta de matrimoni feia molt de temps que no es veien. En veure'l, a través de la finestreta del cotxe, Kitty s'omple de joia, i Levin, per la seva banda, en veure-la, comprèn que no ha deixat d'estimar-la, i renuncia immediatament a la decisió de lliurar-se plenament a la vida de camp que havia pres la nit anterior. Des de la perspectiva de Levin, Tolstoi descriu com:

uns ulls reals se'l miraren, ella el reconegué, i una joia plena de sorpresa li il·luminà el rostre. Levin no es podia equivocar. D'ulls com aquells, en el món només n'hi havia uns. Al món només hi havia un ésser capaç de concentrar per ell tota la llum i el sentit de la vida. [...] <<No es digué-, per bona que sigui aquesta vida simple i treballosa, no hi puc tornar. És *ella* qui jo estimo.>> (Tolstoi: 309-310)

Més endavant, coincideixen en un dinar a casa de Dolly, i el narrador descriu com en el moment de l'arribada de Levin, Kitty experimenta una gran joia, però amb prou feines pot contenir l'emoció, tal com remarquen Levin i Dolly -Tolstoi presenta de nou una escena on un personatge es dedica a enregistrar i analitzar l'intercanvi de mirades-. Quan Levin s'acosta a ella per saludar-la, els seus ulls desprenen una lluent brillantor, igual que els d'Anna quan es fixaren per primera vegada en Vronski a l'estació.

En una conversa, Kitty li pregunta per la caça d'ossos, en el que podria semblar un pretext per parlar sobre qualsevol tema general, però Levin llegeix en la seva mirada la súplica del perdó i la promesa del seu amor, de manera que atribueix un significat especial a cada mirada, cada moviment, cada paraula i cada so que surten dels seus llavis (Tolstoi: 442). La seva connexió és tan intensa que els permet desxifrar en cada moment el missatge profund que conté cada un dels seus gestos i mirades, que transcendeix la superficialitat de les paraules. És innegable que existeix una afinitat entre Kitty i Levin, que és capaç d'endevinar en quin punt del saló es troba la seva estimada, malgrat que després de dinar s'han separat i ell es troba amb els homes. Ho dedueix pels seus moviments, pel seu somriure i per la mirada d'ella fixa en ell. Aquesta connexió tan forta que permet a Levin saber on es troba Kitty en tot moment sense ni tan sols mirar-se-la, es dona de forma similar en l'escena del teatre, entre Vronski i Anna, on el comte sap on es troba ella inclús abans d'haver-la vist, per les mirades que Anna li dedica i Vronski intueix. Quan finalment es fixa en la seva llotja, Anna aparta la mirada, però Vronski comprèn que ja l'ha vist (Tolstoi: 595).

Tant Anna i Vronski, com Kitty i Levin respectivament, salvant les distàncies dels diferents tipus de relació que tenen², s'entenen a través de les mirades, no els calen les paraules. En aquesta línia, és especialment rellevant l'escena en què Levin i Kitty es donen a entendre mútuament que s'estimen, en la qual el lector pot percebre que el seu grau de connexió és tan elevat que els permet posar en marxa un joc que només ells són capaços d'entendre. De nou a la casa de camp dels Oblonski on Kitty i Levin es retroben, un cop havent dinat, Levin s'acosta a Kitty, que dibuixa cercles de guix en una taula. Ell li agafa el guix, amb el pretext de preguntar-li una cosa, i escriu a la taula un seguit de lletres (Q, E, C: A, N, P, E, V, D, A, M, O, A?), on cada una representa respectivament la inicial de les paraules que componen la següent frase: “<<Quan em contestàreu: Això no pot ésser, volia dir això mai o ara?” (Tolstoi: 436). Tolstoi transcriu la frase completa, perquè al lector li pot semblar inversemblant que Kitty pugui deduir el significat d'aquesta frase tan complicada a través d'unes simples inicials, però només amb una mirada a Levin, capta la importància del contingut del missatge, i s'esforça a

² Nabokov també contraposa els dos tipus de relacions, i explica que el matrimoni Levin-Kitty es basa en un concepte d'amor no únicament físic, sinó també metafísic, ja que posa per davant el sacrifici d'un mateix i el respecte mutu. La relació entre Anna i Vronski, en canvi, es redueix en essència a l'amor carnal, fet que comporta la seva pèrdua (Nabokov, 2010: 240). Segons el principi moral que es desprèn de la novel·la, l'amor no pot ser exclusivament carnal perquè aleshores esdevé egoista, i, en lloc de crear, destrueix i es converteix en quelcom pecaminós. Tolstoi, tal com indica Nabokov, recorre a una gran quantitat d'imatges que li permeten comparar amb un elevat grau de claredat artística dos tipus d'amor que desprenen un viu contrast. Per una banda, l'amor carnal de Vronski i d'Anna, que es deixen endur per les seves emocions, ricament sensuals però fatídiques i espiritualment estèrils, i, per altra banda, l'amor autèntic i cristià, representat per la parella Levin-Kitty. Aquest tipus d'amor ideal segons l'autor, combina de forma equilibrada i harmònica una rica naturalesa sensual, amb la pura atmosfera de la responsabilitat, la tendresa, la veritat i les alegries domèstiques (Nabokov: 240). 10

desxifrar-lo. Sembla com si Levin l'estigui posant a prova, ja que si és capaç de desxifrar l'enigma, vol dir que aquesta connexió genuïna i pura que ambdós han percebut és certa. Kitty, després d'uns instants de reflexió, li comunica que ha descodificat el missatge. Ell li assenyala la lletra M, i li pregunta pel seu significat -de nou l'està posant a prova-, i ella li respon que aquesta lletra indica la paraula *mai*, i d'una revolada li agafa el guix per escriure una sèrie de lletres: A, N, P, C, A. Finalment, Levin comprèn el significat d'aquelles lletres, “<<Aleshores no podia contestar altrament>>” (Tolstoi: 436), i Kitty escriu de nou una sèrie de lletres, que porten implícites la súplica del perdó i el prec que oblidés la seva declinació a la primera proposta de matrimoni.

És interessant destacar com la simple observació de Levin i Kitty jugant amb el guix, intercanviant somriures tímids i mirades ardents, esdevé un consol per Dolly, que acaba de fracassar en el seu intent de salvar el matrimoni d'Anna i de Karenin, mentre que una escena similar entre Anna i Vronski, també en un acte social i en presència de membres de l'alta aristocràcia, en canvi, hauria estat desaprovada i jutjada com quelcom indecorós i inconvenient. D'aquest fet se'n deriva, per tant, que mentre que Anna i Vronski han de comunicar-se necessàriament a través de les mirades, especialment quan es troben entre altres individus de l'alta societat, Kitty i Levin, malgrat no tenir-ne una estricta necessitat, també recorren a aquest mètode comunicatiu, ja que la seva connexió és tan profunda que les paraules els resulten insuficients. Així, després que Levin li comunicu a Kitty a través del guix que no ha de perdonar ni oblidar res, i que mai ha deixat d'estimar-la, la conversa evoluciona sense que ni tan sols Levin tingui la necessitat d'acabar d'escriure totes les inicials, que Kitty ja entén què vol dir-li. Progressivament, la presència del guix va minvant, i a poc a poc van entenent-se únicament a través de la mirada:

Ell s'assegué i es posà a escriure una frase llarga. Ella ho comprengué tot i sense preguntar-li si era així, agafà el guix i li contestà tot seguit. Durant molta estona no pogué comprendre allò que havia escrit, i sovint se la mirava als ulls. La felicitat li enfosquia la comprensió. No podia de cap manera endevinar les paraules que ella sobreentenia, però en els seus ulls deliciosos, radiants de felicitat, comprengué tot allò que calia saber. Ell escriví tres lletres. Però encara no havia acabat d'escriure, que ella ja ho havia llegit, acabava la frase i escrivia la contesta: *Sí*. (Tolstoi: 436-4367)

En aquesta conversa, per tant, es professen el seu amor mutu, sense gairebé la necessitat de recórrer a les paraules. L'endemà, quan Levin va a demanar la mà de Kitty, ella el rep tota sola, i l'únic en què ell es pot fixar són els seus ulls, que transmeten de forma clara i transparent, com si fossin un mirall de la seva ànima, la mateixa joia que omple el cor de Levin (Tolstoi: 443), i, a mesura que se li va acostant, percep com aquests brillen d'amor, amb la mateixa resplendor que es desprenia dels ulls d'Anna quan repararen en Vronski per primera vegada.

Aquesta segona declaració, en què Levin li demana si ha canviat de parer mitjançant el guix, sobreentenenent la pregunta que Kitty capta immediatament, i el posterior intercanvi de mirades mentre esperen els Xerbatski en el seu saló, resulta completament diferent de la primera declaració que ella rebutja, també en el saló dels prínceps: "Us volia dir..., us volia dir... Per això he vingut..., que... sigueu la meva dona!" (Tolstoi: 61). És evident que les paraules són insuficients a Levin per declarar-li el seu amor a Kitty, no estan a l'altura de les mirades, més adients per transmetre-li quelcom tan pur i elevat com que l'estima, ja que permeten una manifestació clara i lacònica de les idees, i, com a conseqüència, s'entrebanca, s'embarbussa, s'enreda, i acaba expressant el propòsit de la seva visita de cop.

2.2.2. Anna i Vronski. La dicotomia entre l'espai públic i el privat

Quan Vronski veu Anna per primera vegada, al tren, el narrador descriu com els ulls brillants i foscos d'Anna es fixen atentament en el rostre d'ell, com si l'hagués conegut. En aquest intercanvi de mirades fugaç, el comte remarca una vivacitat continguda en els ulls brillants - sempre brillants quan s'adrecen a Vronski- d'Anna. Tolstoi descriu com l'encontre omple d'alguna cosa incerta tot l'esperit d'Anna, que es manifesta tant en la lluentor dels seus ulls com en el seu somriure gairebé imperceptible, però que no passa desapercebut a ulls de Vronski, malgrat els seus esforços deliberats per dissimular-la (Tolstoi: 77).

Anna i Vronski, per tant, des d'aquesta escena a l'estació, són conscients de la impressió que s'han produït mútuament, i quan es retroben de nou al tren nocturn, de camí a Sant Petersburg, ell observa de nou com el seu rostre brilla de joia. És en aquesta trobada que Vronski li confessa el que sent per ella, i malgrat que Anna no contesta, Vronski endevina la lluita contra aquest desig passional en el seu rostre (Tolstoi: 121), una espècie de tensió entre abandonar-se als somnis ardents i excitants que estimulen la seva imaginació, i actuar d'acord amb les normes de l'alta societat.

Quan el tren arriba a Sant Petersburg, Vronski veu per primera vegada una interacció entre Anna i el marit, i observa, amb orgull i amb la perspicàcia pròpia de l'enamorat, com la lluentor, aquella vivacitat brillant dels ulls d'ella desapareix en dirigir-se a Karenin, mentre que el foc de la seva mirada, la flama de l'amor fatal que encengué Vronski, s'encén de nou quan es fixa en ell (Tolstoi: 124). En aquest sentit, Vronski, igual que Kitty en l'escena del ball, esdevé un hermeneuta, sempre atent a tots els senyals, gestos i mirades que li dedica Anna, sense perdre'n cap detall, ja que és justament a través d'aquest codi comunicatiu que ella li transmet tots els signes que delaten el seu amor, el sentiment de reviviscència que experimentà en veure'l per primera vegada, i la joia que li il·lumina l'ànima. Respecte a aquesta escena, és interessant esmentar com Anna, en veure de nou el marit, a conseqüència de la connexió instantània que ha experimentat amb Vronski, té per primera vegada la consciència que el retorn amb Alexei Alexàndrovitx se li fa desagradable, i se sorprèn a ella mateixa pensant en la forma repugnant de les seves orelles. Aquesta reflexió és molt interessant perquè marca un esdeveniment crucial de la novel·la, el reconeixement per part d'Anna dels sentiments que li ha despertat Vronski. La sensació desagradable que experimenta en veure de nou el marit es deu al canvi que ha operat en la seva ànima, i el que la neguiteja no és el sentiment d'indiferència que l'omple en veure Karenin, ja que les seves relacions amb ell, en aquest matrimoni de conveniència arranjat, ja es caracteritzaven des d'un inici pel fingiment. Tot i que aquestes sensacions ja li eren habituals i conegudes, abans no les percebia com a desagradables, estaven integrades en la seva rutina, mentre que ara, en tornar de nou a Sant Petersburg i veure el marit, la colpeix de cop la consciència clara i dolorosa del seu descontentament (Tolstoi: 121-122).

A propòsit d'aquesta escena, Nabokov, observa que des que Anna s'enamora de Vronski a Moscou, aquest amor transforma tot allò que la rodeja, i des de llavors tot allò que mira ho veu sota el filtre d'una llum diferent. Així, quan Karenin acudeix a l'estació a rebre-la, per primera vegada es fixa en la mida exagerada de les seves orelles cartilaginoses i convexes, atès que abans mai no se l'havia mirat amb ulls crítics, sinó que el marit era una de les coses que havia acceptat en la seva vida predissenyada. No obstant això, l'encontre amb Vronski produeix un gran canvi en la seva vida, hi entra de ple com un focus de llum blanca, sota el qual allò que abans era el seu món, marcat per una rutina monòtona, sembla ara un paisatge mort d'un planeta mort (Nabokov: 236).

En els exemples analitzats en aquests primers apartats, els personatges s'han vist en espais socials freqüentats per membres de l'alta societat, com per exemple l'estació de tren, el ball, el

saló dels Xerbatski, o la casa de camp d'Oblonski, motiu pel qual han de posar en marxa aquest codi comunicatiu dels gestos i de les mirades que Tolstoi hereta de la novel·la sentimental. Aquestes escenes mostren de forma clara com sota les paraules banals i els temes de conversa preestablerts pels codis de l'alta societat, hi ha un tipus de comunicació viva, fluida, que es transmet a través d'un codi hermenèutic de les mirades, i que es contraposa a aquesta forma de comunicació verbal que esdevé mecànica i insuficient per a transmetre tot allò que no es pot verbalitzar segons els costums de l'alta societat. En públic, exposats a la societat aristocràtica, Vronski i Anna no disposen d'una plena llibertat per expressar-se, i per aquesta raó entren aquest tipus de comunicació a través de les mirades. Fan ús de la seva complicitat evident per transmetre's els seus propis pensaments, sense necessitat de recórrer a les paraules. Per exemple, a casa de Betsy, cosina de Vronski, Anna li retreu al comte que Kitty ha emmalaltit greument a causa del seu mal procediment, però Vronski interpreta hàbilment, a través de la seva mirada, el veritable sentit de les seves paraules. Mentre Anna li diu que no té cor, la seva mirada li diu el contrari, que sap que sí que en té, de cor, i que precisament això és el que li fa por. Vronski, per tant, és conscient que Anna diu el que està obligada a dir, i no pas el que voldria dir, que seria percebut com a inconvenient a l'alta societat. I quan Vronski li confessa que junts serien molt feliços -és interessant observar com a ell, en la seva condició d'home amb un alt càrrec militar i sense estar casat, no li cal seguir tan estrictament com a Anna les normes de la societat- ella li dedica una mirada plena d'amor, sense dir res. Finalment, li acaba implorant que no digui aquestes coses, però ell interpreta en la seva mirada un sentit completament diferent del de les seves paraules (Tolstoi: 160). Vronski, per tant, de nou en la seva qualitat d'hermeneuta, intenta descodificar els pensaments d'Anna a través de la seva mirada, ja que sap que els transmetrà de forma més clara que no pas a través de les paraules, atès que és conscient que tot allò que Anna li digui no és el que pensa en realitat.

Tanmateix, és curiós considerar que en el cas de la parella Vronski-Anna, en certa manera, és aquesta mateixa comunicació a través de les mirades el que desencadena el seu desenllaç fatal. Anna és conscient que en ells les paraules no volen dir res, o més aviat, que no són sinceres, que sempre hi ha una capa més profunda de significat, transmesa a través d'un gest, un somriure, una mirada o un moviment imperceptible, i que és en aquest tipus de comunicació on rau tota la veritat. Tal com assenyala Nabokov, tots els prejudicis i insults de la societat recauen sobre Anna, mentre que Vronski no es veu perjudicat per cap escàndol, el continuen invitant en actes socials, continua reunint-se amb els seus amics, i constantment li presenten senyores de l'alta societat que se sentirien ofeses de trobar-se en la mateixa habitació que Anna,

que ha estat humiliada. Vronski continua estimant-la, però no vol renunciar ni al món dels esports ni al de la moda, ni vol deixar de fer ús de la seva influència en societat. Anna, però, interpreta el que no són més que infidelitats trivials com un refredament radical del seu amor. Sent que per mantenir Vronski al seu costat, ja no n'hi ha prou amb la seva bellesa elegant ni amb el seu afecte, i comença a sospitar que l'està perdent (Nabokov: 237). Per aquest motiu, acaba desconfiant de Vronski, i malgrat que aquest li digui que se l'estima, que el que més li dol és separar-se d'ella, la mirada freda i el to sever que Anna percep en les seves paraules, fan que les interpreti de forma diferent, i que es vagi afirmant en la seva suposició que l'amor que sent per ella s'està apagant, i que hi ha una altra dona. Vronski, per la seva banda, sent que al costat d'Anna està perdent la seva llibertat, juntament amb la independència masculina (Tolstoi: 694).

En una de les baralles finals que desencadenarà la tragèdia, Vronski li comunica a Anna que si precisament desitja el divorci és pel bé d'ella i pel dels fills que vindran, però Anna pensa que Vronski transmet -sense ni tan sols esforçar-se a dissimular- tot l'odi que sent per ella, i arriba a aquesta conclusió no per les paraules que ell li dedica, sinó per la mirada freda i cruel que la condemna i que ella detecta en la seva mirada (Tolstoi: 801). En el cas de la parella Vronski-Anna, la convivència, per tant, juntament amb la consumació del seu amor passional, posa a prova la seva relació i la seva connexió, que, a diferència del que vol creure Anna, és convencional, basada en els paràmetres novel·lescos de l'amor-passió, no gens genuïns, sinó més aviat artificials. No obstant això, la connexió entre Vronski i Anna no s'extingeix ni un cop ella ha mort, ja que quan ell veu el cadàver, és capaç de llegir en la seva mirada una estranya expressió d'indefensió, i aquella amenaça terrible que l'Anna irritada i implacable li llança en la seva última entrevista, on li diu que se'n penedirà (Tolstoi: 837).

Aquestes escenes prèvies al desenllaç fatal on Tolstoi narra baralles consecutives entre Vronski i Anna, mostren de forma molt clara la tensió entre l'espai públic i el privat, entre els diferents comportaments que adopten els personatges quan són observats pels membres de l'alta societat, o quan gaudeixen de certa privacitat. Tal com s'explica al quart volum d'*Història de la vida privada*, mentre que a l'Antic Règim les fronteres entre la vida pública i la privada eren molt inestables, a causa de la invasió per part de l'esperit públic de les esferes relegades a l'àmbit privat, a principis del segle dinou es comença a desenvolupar un espai privat més diferenciat (Ariès i Duby: 23-24). En les societats aristocràtiques, la vida pública centrava tota l'atenció dels individus, però amb l'auge de la burgesia, en canvi, es comença a desenvolupar

una cultura de la intimitat. La vida de família, tant pública com privada, esdevé objecte de la posada en pràctica d'unes regles molt precises, portades a l'extrem, ja que són fruit del consens d'una burgesia obsessionada per les reminiscències cortesanes. Així, el ritual de vida burgès es defineix per la seva voluntat normativa, meticulosament detallada, com si es tractés d'un estricte codi d'etiqueta, i el seu caràcter cerimonial aristocràtic justifica la importància que se li atribueix. Mitjançant la posada en pràctica d'aquests rituals, els individus burgesos perfilen el seu estil de vida, construït a imatge del cortesà. Aquests codis estrictes que els membres de l'alta societat tenen l'obligació de complir rigorosament, regulen els intercanvis entre l'esfera pública i la privada, entre l'àmbit individual i el social, i marquen la frontera entre el que és dicible i l'indicible (Ariès i Duby: 188-189). Les visites, que adquireixen una dimensió essencial en *Anna Karènina*, representen un element central de la vida privada burgesa, ja que permeten escenificar les relacions socials, i assegurar-ne la continuïtat (Ariès i Duby: 207). Una família burgesa, generalment, comptava almenys amb un criat-cotxer, una cuinera i una donzella. A la novel·la de Tolstoi, però, apareixen també porters, jardiners, institutius, dides i mainaderes. Amb aquesta confluència de personal a casa dels Karenin, és impossible que Anna i Vronski, en les seves quedades, malgrat no haver-hi el marit, puguin gaudir d'una intimitat plena. En tot moment s'exposen al risc de ser observats per algun membre del nombrós servei de què disposen. No obstant això, ser vistos per qualsevol d'aquests personatges no implica el mateix que ser vistos en alta societat, ja que és sempre el porter qui obre la porta de la mansió dels Karenin a Vronski, i el criat qui li recull l'abric i el capell, i anuncia consegüentment amb tota naturalitat la seva arribada. Tanmateix, pel que fa a les trobades clandestines a Peterhov, a la casa de camp³ de Karenin, a Vronski li molesta especialment la presència del fill, que concep com un obstacle a les seves relacions amb Anna. Sense haver arribat prèviament a un acord mutu, en presència de Serioja, eviten les converses que tampoc poden tenir davant del gran món, i parlen en francès -llengua que simbolitza la vida artificial- de forma deliberada, per evitar ser compresos. Malgrat aquesta prudència, Vronski se sent incòmode davant del fill, ja que nota que els interroga amb una mirada inquisitiva i perplexa. Serioja, en efecte, detecta que entre la seva mare i Vronski hi ha un tipus de relació especial el significat de la qual no pot comprendre, i d'aquesta falta de comprensió se'n deriva no només la fredor i la timidesa amb les quals tracta Vronski, sinó també la incomoditat que sent envers el pare.

³ Sobre la qüestió de l'espai, Tolstoi també recupera de la tradició sentimental espais exteriors com els jardins, que són ideals per a les trobades amoroses. En aquesta línia, quan Anna i Vronski viuen encara de forma secreta el seu amor passional, ella el cita al jardí de la casa de camp de Karenin.

3. LA POLIFONIA COM A OBSTACLE COMUNICATIU. EL DIÀLEG FRUSTRAT

3.1. *Els efectes de la polifonia en Raskòlnikov*

Al llarg de *Crim i càstig*, el lector assisteix a una sèrie de confusions en el llenguatge, que intercala diversos discursos, i, com a conseqüència, els personatges no s'entenen. La interioritat i la intimitat dels personatges de Dostoievski es representen en la figura de Raskòlnikov d'una forma complexa i interessant, a través de pàgines i pàgines de reflexions, que són l'assumpció per part del protagonista de la novel·la d'allò que Mikhaïl Bakhtín anomena la polifonia social. En solitud, Raskòlnikov es mostra sempre en tensió, atès que en la seva interioritat conflueixen tots els diferents discursos socials, legítims però incompatibles entre si. Ja a l'inici de la novel·la, Dostoievski explica que Raskòlnikov és algú lliurat a una dolorosa lluita interior, que experimenta un desordre mental terrible. Es veu aclaparat per una sèrie de pensaments malaltissos i incoherents, que al llarg de l'obra esdevenen cada cop més i més confusos, i que el martiritzen constantment.

3.1.1. Relació del crim i de la confluència polifònica de veus en el cervell de Raskòlnikov amb el concepte 'habitació taüt' de Hauser

A *Història social de l'art i la literatura*, Hauser explica que Dostoievski presenta la ciutat en la seva misèria, caracteritzada per les seves tavernes, oficines ministerials, apartaments i el que anomena 'habitacions taüt'. Aquestes estances pobres de dimensió minúscula, segons Hauser, transmeten una sensació de claustrofòbia als seus inquilins, i aquest sentiment es pot entendre com una metàfora per extensió de la ment del protagonista, atapeïda de diverses idees, que troben la seva expressió en la polifonia. En aquest sentit, Marshall Berman, a *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, parla del contrast present en la novel·la russa que té lloc a Sant Petersburg, entre les façanes majestuoses, clàssiques i equilibrades, i uns interiors que es poden concebre com a laberints, ja que cada racó de l'edifici ha estat compartimentat per acollir la multitud que hi viu a dins. Contraposa aquesta idea de la façana pública francesa que els vianants i els *flâneurs* observen des de fora, amb el que realment hi ha a dins: uns interiors precaris que no són coherents amb tota aquella majestuositat aparentada, fet que genera una tensió, una dicotomia entre l'espai públic i el privat. Dostoievski aprofita aquesta circumstància com a

correlat de la consciència de Raskòlnikov, atapeïda de gent, tal com ho és la seva habitació. D'acord amb això, Bakhtín, a *Problemas sobre la poética de Dostoievski*, assenyala que a l'autor de *Crim i càstig* li agrada fer coincidir en un mateix espai, sovint contra la versemblança pragmàtica, una gran quantitat de persones i temes, és a dir, que concentra en un sol instant el grau més gran d'heterogeneïtat qualitativa possible (Bakhtín, 1963: 2004). Certament, aquesta concentració d'individus i de les seves idees en un sol espai no esdevé tan inversemblant si es posa al servei de la construcció narrativa de l'efecte de la polifonia. Raskòlnikov no necessita passejar-se per Sant Petersburg per entrar en contacte amb els diferents ambients, ja que els personatges el visiten contínuament a la seva habitació, i és allà on es fan tangents els seus discursos. Malgrat que a vegades pot semblar inversemblant el fet que entrin molts visitants en una habitació de dimensions tan reduïdes, aquesta idea s'ha d'entendre en relació amb Hauser, és a dir, tenint present que 'l'habitació taüt' serveix com un correlat metafòric a la saturació que impera en la consciència del protagonista.

El narrador de *Crim i càstig* descriu en diverses ocasions de forma detallada la pobresa de la diminuta estança de Raskòlnikov, situada sota la teulada d'un edifici de cinc pisos, i més semblant a un armari que una habitació. La compara amb una gàbia molt petita -no fa més de sis passes de llargada-, i del seu aspecte es diu que és lamentable, amb un paper de paret groguenc polsós i atrotinat que penja a trossos. Pel que fa a l'alçada de la cambra, qualsevol persona d'estatura una mica elevada tocaria per força amb el cap el sostre. El mobiliari és també digne de la pobresa de la cambra. Raskòlnikov disposa només de tres cadires velles i coixes, d'una taula en un racó, damunt la qual té alguns llibres i quaderns de quan anava a la universitat, però que el pas del temps i l'abandonament els ha anat cobrint de pols, i, finalment, un sofà atrotinat i amb el folre esquinçat, que ocupa gairebé tota la paret i la meitat de l'estança, i que Raskòlnikov fa servir com a llit (Dostoievski, 2009: 35-36). La cambra de Raskòlnikov -que el mateix narrador anomena "cau horrible", i que la mare del protagonista compara amb una tomba-, serveix, per tant, per il·lustrar com Dostoievski juga amb la claustrofòbia instintiva que transmet al lector a través de la descripció dels espais, cosa que era propi de la novel·la gòtica. A més, les dimensions de l'habitació adquireixen a l'obra una significació rellevant, ja que són la causa principal a la qual Pulkhèria atribueix la malaltia que pateix el seu fill.

Quan Raskòlnikov li confessa el crim a Sònia, al·ludeix també a les dimensions impròpiament reduïdes de la seva cambra com un dels factors que l'ha induït a cometre l'assassinat, a la vegada que es descriu a si mateix com un dels representants del perfil social extremadament precari -personatges que no dormen bé, que mengen poc, que estan mig malalts, acompanyats sempre d'una dimensió febril- amb els quals treballa Dostoievski. En la seva confessió, atribueix el crim a les seves condicions vitals precàries, i intenta justificar la cambra esquifida com un factor opressor del seny i de l'ànima. No obstant això, tot i sentir un odi terrible per la seva cambra, li explica a Sònia que des del moment en què va començar a considerar l'assassinat no hi volia sortir, i, com a conseqüència, romania ajagut dies sencers, sense voler treballar ni preocupar-se de menjar. Era aleshores quan es lliurava a les seves cabòries, a hores i hores de reflexions, i a uns somnis estranys (Dostoievski, 2009: 456-457). En aquest context d'insomni i de precarietat vital va començar a germinar la idea del crim com una obsessió en la seva ànima, que ja havia estat insinuada prèviament en una conversa entre un estudiant i un oficial en una taverna, i el seu estat febril el va induir a començar a traçar el pla. Precisament, és en aquestes llargues meditacions, tombat a la seva cambra i a les fosques, que Raskòlnikov discuteix amb si mateix tots els aspectes de la seva idea, i és només després de donar-hi moltes voltes, d'examinar-la des de molts punts de vista, que es decideix a dur a terme el seu projecte. També Svidrigàilov, quan més endavant confessa a Dúnia el crim que ha comès el seu germà, li explica la seva teoria i el seu fracàs per demostrar el seu caràcter d'individu extraordinari, insinua que, entre altres coses, allò que el porta a assassinar la vella són les dimensions claustrofòbiques de la seva cambra, juntament amb la irritació causada per la fam (Dostoievski, 2009: 538).

3.2. *Raskòlnikov i la seva relació amb la idea*

El que fa la consciència del protagonista és assumir els discursos externs, i els fa discutir. Si ell tingués molt clara la seva idea, no necessitaria posar-la a prova en el seu cap. Segons Hauser, Stendhal formulava el problema eminentment romàntic de la llibertat com el problema del geni, i l'associava amb Napoleó, ja que per ell l'èxit consistia en la imposició implacable de la seva voluntat i de la seva personalitat, legitimada gràcies a la seva gran naturalesa. D'acord amb aquest plantejament, les víctimes que els capricis del geni causaven eren el preu que el món havia de pagar per les seves proeses. En el conflicte que planteja a *Crim i càstig*, Dostoievski

va més enllà, atès que Raskòlnikov es troba en el següent graó d'aquesta evolució. Exigeix les seves víctimes no ja servint l'interès d'una idea superior, sinó amb l'objectiu de demostrar que és capaç d'obrar de forma lliure. La proesa de Raskòlnikov és purament accessòria, està posada al servei d'una qüestió més important: la pregunta per si la llibertat individual és un valor en si (Hauser: 188-189).

Amb l'objectiu de donar resposta a aquesta pregunta purament formal, Dostoievski presenta un individu apassionat per la seva idea, però que no està tan segur de la seva legitimitat, ja que necessita posar-la a prova, fer-la discutir en el seu cap amb diversos discursos socials, a mesura que és jutjat pel lector invisible. El novel·lista mostra que una idea esdevé vigent en tant que és socialment acceptada, és a dir, si pot sostenir la tensió establerta amb les idees col·lectives, i en aquesta línia, Raskòlnikov fracassa, no pot sostenir la seva posició. Al llarg de la novel·la, la idea de Raskòlnikov és posada a prova contínuament en termes discursius, a través dels diferents discursos que passen pel filtre de la seva consciència.

Bakhtín assenyala que en *Crim i càstig*, la idea que domina l'heroi no és d'origen comú, ja que aquest es correspon amb el prototip d'un intel·lectual que estableix una relació especial amb la idea, que es mostra indefens davant d'ella i el poder que exerceix sobre seu. El protagonista de Dostoievski esdevé així un 'home d'idea', un obsessiu de la idea, i aquesta té tanta força en l'heroi que aconsegueix determinar i deformar la seva consciència, ja que s'hi instal·la i hi viu de forma independent. En realitat, no és l'heroi qui viu, sinó la idea, i en aquesta línia, Dostoievski no ofereix una descripció de la vida de Raskòlnikov, sinó de la idea dins seu. Per aquest motiu, la característica principal de l'heroi és la idea que el posseeix (Bakhtín, 2004: 39). Dostoievski és un mestre de la paraula, atès que mentre que per altres autors un quadre històric, un tipus psicològic, una anècdota o senzillament una aventura podien esdevenir l'element central de les seves novel·les, en el novel·lista rus la idea esdevé objecte de representació de les seves obres. Tal com apunta Bakhtín, les idees de Raskòlnikov són 'idees-personatges'.

A *Crim i càstig*, per tant, el lector assisteix a la representació complexa d'una subjectivitat que té una dimensió irracional fonamental, marcada per l'adhesió a la idea, per la seva passió i pels comportaments corporals -és interessant fer aquí un parèntesi per apuntar que el cos de

Raskòlnikov és feble i no resisteix el pes de la idea, ja que emmalalteix, i es desmaia en sentir parlar de l'assassinat-. Aquest component irracional va més enllà de la dimensió racional del llenguatge i de les idees, i té a veure amb el que Hauser anomena 'expressionisme dostoievskià'. Segons el sociòleg, Dostoievski és un romàntic del pensament, perquè en ell, el moviment dels pensaments adquireix la mateixa vehemència emocional i el mateix ímpetu patètic i fins i tot patològic que tenen en els romàntics l'onatge i l'huracà dels sentiments (Hauser: 183). L'heroi de *Crim i càstig*, així doncs, presenta una síntesi entre l'intel·lectualisme i el romanticisme, a través de la seva adhesió passional a una idea que en essència és intel·lectual, ja que està sustentada per una base teòrica.

A l'inici de la novel·la, Raskòlnikov és descrit com un monomaniac torturat per una idea fixa qualsevol, que li provoca crisis bilioses i convulsions (Dostoievski, 2009: 36). En aquest sentit, Steiner assenyala Dostoievski com un dels primers estudiosos de l'individu esquizofrènic com a motiu literari. Explica que és a *Memorias del subsuelo* on aconsegueix resoldre de forma més decisiva la problemàtica de la dramatització a través d'una sola veu del caos que conformen les múltiples veus de la consciència humana (Steiner: 227), que recupera de nou posteriorment en diferents novel·les, entre les quals destaca *Crim i càstig*.

Justament perquè Raskòlnikov pateix moltes al·lucinacions, els diferents personatges de la novel·la creuen que està malalt. Per Steiner, el prototip d'un protagonista neuròtic és un element cabdal de la poètica de Dostoievski, perquè els personatges com Raskòlnikov s'alimenten d'amor o odi. Allà on la resta de personatges cremen oxigen, ells cremen idees. Per aquest motiu, les al·lucinacions representen un paper essencial en la narrativa dostoievskiana, ja que són l'estat mitjançant el qual s'exterioritza el torrent de pensaments a través de l'organisme humà i els diàlegs entre ell i l'ànima (Steiner: 295). L'al·lucinació, per tant, esdevé un mecanisme que li permet a l'autor representar literàriament el que Steiner anomena 'el mite dostoievskià de l'ànima inestable' (Steiner: 303).

3.3. *Anàlisi de la manifestació de la polifonia en Crim i càstig*

3.3.1. La lectura de la carta de Pulkhèria Raskòlnikova

La lectura de la carta, on la mare li comunica la decisió de Dúnia de casar-se amb Lugin, desencadena un monòleg en Raskòlnikov que esdevé el seu primer gran diàleg interior. Aquest monòleg interior té lloc a l'inici de la novel·la, concretament en el segon dia de l'acció, abans que el protagonista prengui la decisió d'assassinar Alena Ivànovna. Raskòlnikov acaba de rebre una carta amb tots els detalls de la història de Dúnia amb Svidrigàilov, i de l'arranjament d'un matrimoni amb el senyor Lugin. El vespre anterior, Raskòlnikov s'havia trobat amb Marmelàdov en una taverna, i aquest li havia explicat la història de la seva filla Sònia. Aquest monòleg, per tant, esdevé essencial, ja que tal com assenyala Bakhtín, en la reflexió que la lectura de la carta desencadena, es reflecteixen tots els futurs protagonistes de la novel·la a la consciència de Raskòlnikov. Aquests formen part del seu monòleg interior completament dialogitzat, s'hi introdueixen amb les seves veritats i les diferents posicions que adopten davant de la vida, i Raskòlnikov estableix amb ells un diàleg interior i intens sobre decisions vitals que esdevé fonamental en el curs de l'obra (Bakhtín, 2004: 114). En aquest primer gran diàleg interior, per tant, la consciència del solitari protagonista esdevé l'arena on lluiten les veus dels altres personatges. Els últims esdeveniments, com la trobada amb Marmelàdov o la lectura de la carta, en reflectir-se a la seva consciència, prenen en ella la forma d'un diàleg més intens amb els interlocutors absents (la germana, la mare i Sònia, entre d'altres), i Raskòlnikov intenta legitimar la seva idea precisament en el marc d'aquest diàleg (Bakhtín, 2004: 131).

En el monòleg, el lector pot percebre de forma clara com des de l'inici Raskòlnikov ho sap tot, ho té tot en compte, i anticipa diverses coses, atès que en aquest punt de la novel·la ja ha establert un relació dialògica amb tot el que l'envolta⁴. Els diferents fragments d'aquest

⁴ Malgrat que Raskòlnikov no es correspon amb el prototip de 'l'home del subsol', ja que no surt al carrer amb un objectiu polític, es pot relacionar amb el caràcter anticipatori que Bakhtín atribueix a aquest motiu literari. Segons el teòric, 'l'home del subsol' reflexiona constantment sobre el que els altres pensen d'ell, intenta anticipar-se a qualsevol consciència aliena, a cada pensament sobre la seva persona, i a cada punt de vista sobre ell mateix. En totes les seves confessions intenta preveure una possible definició i valoració per part dels altres de la seva persona. S'esforça també per endevinar el sentit i el to d'aquesta valoració, i intenta formular tots els discursos aliens possibles sobre ell mateix, interrompent les seves pròpies paraules amb les rèpliques imaginades dels altres personatges. Així, l'heroi del subsol està contínuament enregistrant qualsevol paraula aliena sobre la seva persona, mirant-se en tots els miralls de les consciències alienes, per conèixer totes les refraccions possibles (Bakhtín, 2004: 81-82).

monòleg interior del protagonista són un gran exemple del que Bakhtín anomena ‘*microdiàleg*’, que es caracteritza per la disputa de veus que té lloc en cada paraula. En aquest diàleg, on Raskòlnikov esdevé el subjecte principal, ressonen, fent-se visibles, les converses que manté amb els diferents personatges. El protagonista atrau aquest diàleg cap a l’interior impregnant cada paraula de la novel·la, tornant-la bifocal, i així apareix el ‘*microdiàleg*’, que determina els trets de l’estil verbal de Dostoievski (Bakhtín, 2004: 68).

En el monòleg, Raskòlnikov reproduïx mentalment les paraules de la seva germana, juntament amb la seva convicció que mitjançant el matrimoni podrà assegurar una plaça pel seu germà al despatx del seu futur marit:

¿Què me’n dieu, quan se’l pot fer benaurat, donar-li els mitjans de seguir els seus estudis universitaris, associar-lo al despatx, assegurar-li l’esdevenidor? Qui sap!, potser acabarà i tot per enriquir-se, per esdevenir un home honorable i respectable i acabar els seus dies essent una persona d’anomenada! (Dostoievski, 2009: 52)

Això no obstant, ni aquesta proposta temptadora ni el caràcter persuasiu dels arguments de Dúnia aconsegueixen convèncer el protagonista. A aquests raonaments de la germana, Raskòlnikov sobreposa els seus propis raonaments i entonacions, que esdevenen exclamacions d’indignació professades amb un to irònic. En aquest fragment, per tant, ressonen simultàniament dues veus, inicialment la del protagonista i la de la seva germana, que s’intercalen. Aquestes donen pas a les paraules de la mare, “¿per què no sacrificar una tal filla per l’hereu, per Ròdia, per aquest Ròdia inapreciable?” (Dostoievski, 2009: 52). L’entonació de la mare, que desprèn amor i tendresa, és seguida de nou per la intervenció del protagonista, marcada per una amarga ironia, per la indignació que li provoca el sacrifici de la seva germana i pel trist amor mutu (Bakhtín, 2004: 114). Fins i tot, en aquest gran diàleg interior que Raskòlnikov sosté amb si mateix, convoca les paraules d’Alena Ivànovna, quan analitza la poca quantitat de diners de què disposarà la seva mare en arribar a la ciutat, després de fer-se càrrec de les despeses del viatge: “¿Què li restarà a la butxaca quan arribi a Petersburg, tres rubles, o ‘dos bitllets’, com diu aquella vella?” (Dostoievski, 2009: 50). Finalment, en les reflexions de Raskòlnikov ressonen tant la invocació de Sònia com la veu de Marmelàdov, que tanca el gran

diàleg amb la següent pregunta: “Compreneu, compreneu, senyor meu, el que vol dir no tenir enlloc on dirigir-se?” (Dostoievski, 2009: 54).

Tal com afirma Bakhtín, aquest ‘*microdiàleg*’ penetra a l’interior de cada paraula, provocant una lluita i un tall en les diferents paraules, de mode que el lector pot anticipar ja de forma molt clara com estan sonant les principals veus del gran diàleg, com si es tractés d’una simfonia. Tanmateix, és important tenir present que aquestes veus no són hermètiques ni sordes una respecte a l’altra, sinó que sempre s’escolten mútuament, s’intercanvien i es reflecteixen unes a les altres. I fora d’aquest diàleg marcat per les veritats contrariades, no es duu a terme cap acte rellevant ni cap pensament essencial dels protagonistes.

Raskòlnikov, per tant, és un exemple paradigmàtic dels herois de Dostoievski que possibiliten el ‘*microdiàleg*’, ja que totes les apreciacions possibles i els diferents punts de vista sobre la seva personalitat, el seu caràcter, la seva idea i els seus actes, arriben a la seva consciència, es dirigeixen a ell a través dels diàlegs amb Porfiri, Sònia, Svidrigàilov, Dúnia i la resta de personatges. Totes les visions alienes del món novel·lesc de *Crim i càstig* que encarnen aquests personatges s’entrecreuen amb la seva pròpia visió. Tot el que el protagonista veu i observa, com la misèria i l’opulència de Sant Petersburg, totes les trobades casuals i els petits accidents que presència, tot s’atrau cap al diàleg, i li planteja nous diàlegs, que el provoquen, el fan discutir amb si mateix, o bé confirmen els seus pensaments. Dostoievski no demostra en cap moment saber més que el protagonista, no demostra cap avantatge pel que fa al sentit de l’obra, sinó que participa juntament amb Raskòlnikov en el gran diàleg de la novel·la total (Bakhtín, 2004: 115). Aquesta observació és molt interessant, ja que la nova posició que adopta Dostoievski envers el seu heroi -on l’autor no parla dels personatges, sinó que conversa amb ells, reconeixent-los com a iguals- permet afirmar el caràcter polifònic de les obres del novel·lista.

3.3.2. La intuïció dialògica de Porfiri

En cap dels interrogatoris el comissari fa ús de la psicologia judicial, sinó que el seu mètode es basa en el que Bakhtín anomena una *intuïció dialògica*, que és la que li permet penetrar en l’ànima irresoluble i inconclusa de Raskòlnikov. Com a conseqüència, cap de les tres trobades

del protagonista amb Porfiri esdevenen interrogatoris comuns, ja que violen els fonaments de la relació psicològica tradicional entre el jutge d'instrucció i el criminal, fet que Dostoievski subratlla constantment (Bakhtín, 2004: 95). D'això se'n deriva, per tant, que les tres trobades entre Raskòlnikov i Porfiri esdevinguin magnífics diàlegs polifònics.

En el primer encontre, durant la seva conversa, el comissari menciona l'article de Raskòlnikov, i li fa exposar la seva teoria, amb la intenció de provocar-lo, a la recerca d'indicis que afirmin que el protagonista es considera a si mateix un home extraordinari amb dret a vessar sang. D'acord amb Bakhtín, és interessant el fet que Dostoievski no exposa els fonaments de la idea del protagonista de forma monològica. El lector coneix el seu contingut per primera vegada en aquest intens diàleg entre Porfiri i Raskòlnikov, on també intervenen Rasumikhin i Zamètov. A petició del comissari, que resumeix inicialment la teoria, Raskòlnikov explica les idees del seu article, però aquesta exposició internament dialogitzada és constantment interrompuda per les observacions i les preguntes de caràcter provocador que el comissari li dirigeix al protagonista, i per les rèpliques d'aquest. La dissertació de Raskòlnikov s'ofereix al lector impregnada de la polèmica interna que experimenta en entrar en contacte amb el punt de vista de Porfiri i de la resta de personatges presents a la sala -també Rasumikhin ofereix les seves rèpliques-. Com a resultat, la idea de Raskòlnikov es presenta en una lluita interna amb la resta de consciències individuals, i ocupa el que Bakhtín anomena una posició 'interindividual' (Bakhtín, 2004: 131-132).

En aquest diàleg, la idea del protagonista revela les seves diferents facetes, matisos i possibilitats, i el seu component teòric es relaciona amb les diferents posicions vitals que ocupen la resta de personatges. Així, segons Bakhtín, la idea de Raskòlnikov perd el seu component monològic teòricament abstracte que se centrava únicament en la consciència d'un individu, i adquireix una complexitat contradictòria, juntament amb les múltiples qualitats d'una 'idea-força' que s'origina, viu i actua dins del marc d'un diàleg. Al llarg de la novel·la, la idea de Raskòlnikov s'anirà interrelacionant amb les opinions dels altres personatges, com es fa tangent en la confessió a Sònia o en la conversa entre Dúnia i Svidrigàilov, i en cada diàleg adquirirà un nou caràcter, mostrarà una nova faceta. En el contacte amb cada posició vital que encarnen els diferents personatges, la idea serà posada a prova, afirmada o refutada (Bakhtín, 2004: 132).

En aquest mateix interrogatori, el comissari pregunta al protagonista si el dia que va anar a empenyorar els objectes a casa la vella va veure uns pintors treballant en un dels domicilis, fet que Raskòlnikov nega, ja que endevina, molt hàbilment, el joc del comissari: Nikolaixka i Mitka van entrar a treballar a l'edifici el dia en què van assassinar la vella, així que si el protagonista va anar-hi tres dies abans a portar uns objectes, suposant que no hi hagués tornat per cometre el crim, és impossible que hagués vist els pintors. Aquestes estratègies formen part de la *intuïció dialògica* del comissari, i desencadenen una sèrie de monòlegs interiors en el protagonista, en els quals discuteix amb si mateix i avalua les possibilitats que el considerin culpable. En el monòleg que té lloc en aquest primer interrogatori, reproduïx les paraules de Porfiri i de Zamètov, ajudant del comissari, intercalades amb les seves pròpies reflexions, plenes de ràbia:

I si no em coneixies, per quins set sous has parlat de mi amb Nikodim Fòmítx? És clar, doncs, que no volen amagar que em segueixen la petja com una canilla! M'escupen obertament al rostre! [...] I bé, aneu-hi de dret a dret, i no jugueu com el gat amb el ratolí. No és correcte, Porfiri Petròvitx, jo potser no ho permeto, això...! M'aixecaré, us llançaré tota la veritat a la cara i ja veureu com us menyspreo...! [...] Tots els mots que pronuncien són ordinaris, però hi ha, tanmateix, quelcom que no acaben de dir... Per què ha dit senzillament ¿“a casa d'ella”? ¿Per què Zamètov ha afegit que jo parlava amb “astúcia”? Per què empren aquest to? (Dostoievski, 2009: 277)

En la segona trobada, a comissaria, Porfiri fa ús de nou de la seva *intuïció dialògica*. En primer lloc, en exposar-li a Raskòlnikov el funcionament dels procediments judicials, fa servir la metàfora de l'occípit, ja que Raskòlnikov va matar la vella precisament amb un cop de destrat a la nuca. Li diu que qualsevol acusat sap que en un procediment judicial començaran per fer-li preguntes al marge de l'afer per fer-li abaixar la guàrdia, i aleshores clavar-li una ganivetada a l'occípit (Dostoievski, 2009: 368). En aquest mateix interrogatori, li explica com procediria si sospités d'ell. La descripció que li ofereix encaixa a la perfecció amb el protocol que adopten respecte Raskòlnikov, fet que aquest assenyala, i aleshores Porfiri, de forma contradictòria, li confessa que si tingués alguna sospita hauria obrat de forma molt diferent, amagant-ne tots els indicis. Durant la conversa, també l'interroga sobre la visita a casa la vella posterior a l'assassinat, i fins i tot li tenia preparada una sorpresa -el menestral que el dia anterior l'havia acusat d'haver comès el crim, i que estava amagat darrere la porta que donava a la sala

d'interrogatoris; a més dels dos porters de l'edifici de la vella, que també estaven convocats a comissaria- (Dostoievski, 2009: 493).

Si el comissari posa en marxa totes aquestes tàctiques que es corresponen amb la seva *intuïció dialògica*, és amb l'objectiu d'observar algun tret físic en el protagonista que delati el seu sentiment de culpa, ja que, tal com explica a l'interrogat, creu que el cos és dèbil, i malgrat que l'acusat pugui mentir de forma convincent, els moviments del cos i les expressions de la cara, juntament amb el caràcter, mostraran signes de feblesa que el delataran, atès que segons el comissari, la natura és un mirall, i el més transparent de tots (Dostoievski, 2009: 374). Està convençut que n'hi ha prou de contemplar el comportament físic de Raskòlnikov per obtenir indicis que l'identifiquin com a autor del crim.

En el tercer i últim interrogatori, també el més decisiu, a diferència dels altres dos previs, és Porfiri qui visita Raskòlnikov a la seva cambra. En aquesta ocasió, inicia el seu discurs disculpant-se i confessant que, en efecte, des de l'inici havia sospitat de Raskòlnikov, i insisteix en el fet que l'aprecia i el considera un amic, fins al punt que el protagonista arriba a creure's que el considera innocent. A continuació, li exposa totes les proves i indicis que tant a ell com a Zamètov els havien induït a considerar-lo culpable, en un intent de justificar-se davant del protagonista. Finalment, li explica basant-se en fets per què el pintor, malgrat haver-se confessat autor del crim, no és en realitat el culpable. Llavors, davant de la pregunta de Raskòlnikov pel veritable autor del crim, feta amb un to de veu trencada i un lleu tartamudeig, sense deixar d'observar els canvis físics que operen en el protagonista -el to de veu, la tremolor dels llavis i les convulsions- signes de la feblesa que el delaten, Porfiri respon amb profunda convicció que és precisament ell qui va matar la vella (Dostoievski, 2009: 501).

4. CONCLUSIÓ: RETORN A LA DIALÈCTICA DE LES MIRADES

A la primera part del treball s'ha anat resseguint com a *Anna Karèнина* Tolstoi posa en marxa un codi hermenèutic de la mirada que permet als personatges una comunicació molt fluida i transparent. Aquest tipus de comunicació es contraposa al model polifònic que desenvolupa Dostoievski a *Crim i càstig*, ja que aquest deriva en un diàleg frustrat que obstaculitza la comunicació entre els personatges. Tal com explica Bakhtín, la comunicació en les obres de Dostoievski es caracteritza per una intensa interacció del jo a l'altre, que desemboca en un desconeixement ingenu i recíproc, en un menyspreu mutu no intencionat, en un desafiament i en una falta de reconeixement.

A aquests dos tipus de comunicació se'n podria afegir un tercer, ideal i utòpic, que es caracteritza per la venerabilitat i l'harmonia en l'amor, aconseguides gràcies a una idea o finalitat superior, que es manifesta en el que el Bakhtín anomena un acord lliure en el suprem. D'aquest model comunicatiu, al qual aspiren els personatges de Dostoievski, hi ha un exemple molt revelador en el final de *Crim i càstig*, concretament en la declaració d'amor que es professen mútuament Sònia i Raskòlnikov. Un matí, posterior a la malaltia que el protagonista pateix a la presó, quan aquest es troba ja a Sibèria, Sònia va a visitar-lo al camp de treball, i sense la necessitat de paraules, només a través d'una mirada, es donen a entendre que s'estimen:

De sobte, una força invisible el llançà als peus d'ella. Raskòlnikov plorava i li abraçava els genolls. D'antuvi ella s'esferéi i el seu rostre esdevingué lívid, s'aixecà vivament, i, tota tremolosa, se'l guaità. En tingué prou amb aquesta mirada per comprendre-ho tot. En els seus ulls resplendí una immensa benaurança; ella comprengué, ja no en tenia cap dubte, que ell l'estimava amb un amor immens i que, a la fi, aquest moment havia arribat...

Volgueren parlar, però no pogueren. Tenien els ulls plens de llàgrimes. Tots dos estaven pàl·lids i desfets; però en aquests rostres malaltissos brillava ja l'aurora d'un esdevenidor renovellat, d'una renaixença completa en una nova vida. (Dostoievski, 2009: 600-601)

Aquest passatge es correspon amb la comunicació ideal de la qual parla Bakhtín, atès que la connexió final entre Sònia i Raskòlnikov és possible gràcies a la paraula de Déu, que representaria la idea superior que en qualitat de profeta ella ha fet germinar en l'ànima d'ell. El final de *Crim i càstig*, per tant, es contraposa a la comunicació polifònica, que genera obstacles, que desemboca en discussions verboses i enredades, tan diferent de la manifestació

clara i lacònica per part de Raskòlnikov i de Sònia del seu amor a l'escena final, sense recórrer gairebé a les paraules.

Prèviament, a *Crim i càstig* es produeix una escena que també podria considerar-se una excepció on la polifonia dona lloc a la comunicació fluida a través de les mirades. Aquesta escena té lloc entre Raskòlnikov i Rasumikhin, després d'una discussió a l'habitació de la mare i la germana. El protagonista marxa per un passadís estret i fosc -tan característic dels espais interiors de la novel·la de Dostoievski- seguit del seu amic. Raskòlnikov l'espera al final del passadís, en un racó il·luminat per un llum, on, a través d'un llarg intercanvi de mirades, li dona a entendre que és l'assassí:

Durant un minut s'esguardaren sense dir ni un mot. Rasumikhin, d'aquest minut, se'n recordà tota la vida. Hom hauria dit que l'esguard fix i abrandat de Raskòlnikov anava adquirint per moments més i més força, que penetrava en l'ànima i en la consciència del seu amic. Rasumikhin tot d'una s'estremí. Quelcom estrany passà pel mig d'ells, s'hi esmunyí una idea terrible, monstruosa, que tant l'un com l'altre copsaren tot d'un plegat... Rasumikhin empal·lidí com un mort.

- Comprends, ara? -digué Raskòlnikov, el rostre del qual estava horriblement alterat-. Torna-te'n. Vés-te'n al costat d'elles- afegí i sortí ràpidament de la casa. (Dostoievski, 2009: 342-343)

El que és rellevant d'aquesta escena, tanmateix, és que Rasumikhin no ho acaba de comprendre del tot, ja que més endavant confessa que es negà a creure el que la mirada penetrant de Raskòlnikov li havia suggerit en aquell encontre en el passadís fosc. Si en aquesta escena la comunicació a través de les mirades falla, perquè no aconsegueix transmetre de forma prou clara la culpa de Raskòlnikov, en l'escena final ja no hi ha cap dubte: per la comunicació de l'amor a través de les mirades, pel caràcter silenciós del missatge, aquesta escena és equiparable al codi hermenèutic de la mirada que Tolstoi posa en marxa a *Anna Karènina*. Aquest tancament de la novel·la, per tant, esdevé molt interessant, a la vegada que problemàtic, perquè, al cap i a la fi, a *Crim i càstig*, les mirades se sobreposen a la polifonia: Dostoievski, el gran mestre de la novel·la polifònica, de la comunicació obstaculitzada i dels diàlegs frustrants, conclou la seva gran obra, curiosament, amb una escena de comunicació fluida i transparent.

Bibliografía

Auerbach, E. (2011). Fortunata. En, *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental* (p. 31-54). (I. Villanueva i E. Ímaz, Trad.). Fondo De Cultura Económica.

Bakhtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. (T. Bubnova, Trad.). Siglo XXI Editores.

Bakhtín, M. (2004). *Problemas de la poética de Dostoievski*. (T. Bubnova, Trad.). (2a ed.). Fondo De Cultura Económica.

Berman, M. (1988). San Petersburgo: El modernismo del subdesarrollo. En, *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (p. 174-300). *La experiencia de la modernidad*. (A. Morales, Trad.). Siglo XXI de España Editores.

Dostoievski, F. (2009). *Crim i càstig*. (A. Nin, Trad.). Proa.

Dostoievski, F. (1973). *Memorias del subsuelo*. (R. Cansinos, Trad.). Saturno.

Hall, C., Hunt, L., Perrot, M. (2001). *Historia de la vida privada*. (P. Ariès i G. Duby, Ed.). (F. Pérez i B. García, Trad.). (Vol. 4). Taurus.

Hauser, A. (1969). La novela social en Inglaterra y Russia. En, *Historia social de la literatura y el arte* (p.131-199). (A. Tovar i F.P. Varas-Reyes, Trad.). (Vol. 3). Guadarrama.

Nabokov, V. (2010). *Curso de literatura rusa*. (M. L. Balseiro, Trad.). RBA.

Pavel, T. (2005). *Representar la existencia: El pensamiento de la novel·la*. (D. Roas, Trad.). Crítica.

Petroni. (1989). *Satiricó*. (A. Berrio i R. Giró, Trad.) (2a ed.). Columna.

Rougemont, D. de (1993). El amor a la muerte. En, *El Amor y Occidente* (p. 44-48). (A. Vicens, Trad.). (5a ed.). Kairós.

Sarlo, B. (2012). *Signos de pasión: Claves de la novela sentimental del Siglo de las Luces a nuestros días*. Editorial Biblos. <https://elibro-net.sire.ub.edu/es/ereader/craiub/78537>

Steiner, G. (2002). *Tolstói o Dostoievski*. (A. Bartra, Trad.). Siruela.

Tolstoi, L. (2021). *Anna Karènina*. (A. Nin, Trad.). (2a ed.). Proa.