

***El difunto viviente y El doble u otra vez sobre lo fantástico de Dostoievski*¹**

Alejandro A. González

Resumen

La comparación del cuento *El difunto viviente* y el relato *El doble* arroja una serie de correspondencias que permite regresar a la cuestión de la influencia de Odóievski sobre el joven Dostoievski. El papel y la finalidad de la poética fantástica en la concepción del mundo de ambos escritores, el singular tratamiento de la duplicidad y el uso del habla coloquial por parte del narrador y de los personajes constituyen el objeto de análisis del presente artículo. El autor plantea la hipótesis de que la psicología y los actos de los protagonistas de ambas historias son equiparables. También se presta atención a la estructura de ambas obras.

Palabras clave: fantástico, duplicidad, *El difunto viviente*, *El doble*, psicología.

Recientemente, durante la traducción de algunos de los primeros relatos fantásticos rusos al castellano (la mayoría de los cuales se publican por primera vez en nuestra lengua), tuve la ocasión de experimentar una sensación extraña y, diríase, «mística». Mientras traducía el cuento *El difunto viviente* (1844) del príncipe Vladímir Fiódorovich Odóievski, sentí algo similar a un *déjà vu*, algo conocido, familiar, ya vivido. Y en un momento -a los dos días de comenzar mi labor- todo quedó claro: comprendí que estaba traduciendo otra vez las andanzas de Goliadkin, que otra vez me sumergía en el nebuloso mundo de la conciencia humana, en las tinieblas de una conciencia moral que va descubriendo las consecuencias de sus palabras y de sus actos, en un uso singular de la lengua, en la Petersburgo de los funcionarios y burócratas de los años 40 del siglo XIX. El presente artículo es el resultado de observaciones y reflexiones inspiradas en esa experiencia de traducción.

La cuestión «Odóievski – Dostoievski» no es nueva, pero no está agotada. Sin duda, ocupa un lugar menor en los estudios sobre la creación de Dostoievski. Hasta donde sabemos, aún no se le han dedicado trabajos profundos y minuciosos. El primer

¹ El presente artículo fue publicado en lengua rusa con el título: «“Живой мертвец” и “Двойник”, или еще раз о фантастике Достоевского (из наблюдений переводчика)», en: *Проблемы исторической поэтики*, Вып. 4: Поэтика фантастического, Петрозаводск, Издательство ПетрГУ, 2016, стр. 170-183.

investigador que prestó atención al posible diálogo artístico del joven (y no solo del joven) Dostoievski con los cuentos fantásticos de Odóievski fue R. G. Nazírov.² En su artículo, Nazírov ofrece un análisis comparativo del cuento *Ciudad sin nombre* (1839) y el sueño de Raskólnikov en *Crimen y castigo* (1866), señalando el vínculo genético de una serie de tópicos en las obras de Odóievski y Dostoievski. Nazírov también presta atención a la importancia del contenido filosófico de los cuentos de Odóievski para Dostoievski y se detiene, desde luego, en *El difunto viviente*, que sirve de epígrafe a la primera novela de Dostoievski, *Pobres gentes* (1845).

El segundo investigador que escribió sobre estos dos escritores fue G. M. Fridlender,³ quien examina brevemente el papel de *El difunto viviente* tanto para la temprana creación de Dostoievski (*Pobres gentes*, *El doble*, ambas de 1846) como para la tardía (*Bobok*, 1879). En ambos casos, el vínculo no solo es temático, sino también, y principalmente, estilístico y aun lingüístico. Fridlender señala, por ejemplo, el uso que hace Odóievski del habla coloquial, de los giros familiares y de la jerga de los funcionarios estatales.

También cabe mencionar la antología de artículos de M. A. Turián,⁴ que brinda un análisis muy detallado de las consonancias artísticas de *Pobres gentes* con *El difunto viviente* y el papel de la creación de Odóievski en el establecimiento del «fantástico psicológico».

El hecho de que, como decíamos, no existan estudios profundos sobre esta cuestión no significa, por supuesto, que los investigadores no hayan abordado el «subtema» «*El difunto viviente* y *Pobres gentes*». Casi en todos los artículos y trabajos ligados con la primera novela de Dostoievski los autores mencionan el cuento de Odóievski. Eso, por así decir, es inevitable: es el propio Dostoievski, como es sabido, quien lo cita. Aquí lo que queremos es tocar otro «subtema», a saber: «*El difunto viviente* y *El doble*».

² Назиров, Р. Г. (1974): «Владимир Одоевский и Достоевский» [«Vladimir Odóievski y Dostoievski»], *Русская литература*, 3, págs. 203-206.

³ Фридлиндер, Г. М. (1980): «О некоторых очередных задачах и проблемах изучения Достоевского» [«Sobre algunas tareas y problemas inmediatos en el estudio de Dostoievski»], *Достоевский: материалы и исследования*, Наука, Ленинград, том 4, págs. 7-26.

⁴ Турьян, М. А. (2013): *Русский «фантастический реализм»* [El «realismo fantástico» ruso], Изд-во Росток, Санкт-Петербург.

R. G. Nazírov finaliza el artículo arriba indicado con las siguientes palabras:

... la importancia de Vladímir Odóievski para Dostoievski es mucho mayor de lo que hasta ahora han advertido los investigadores. Vladímir Odóievski fue un escritor cuya creación “operó” en gigantes tales como Gógol, Lérmontov, Turgueniev y Dostoievski. Incomparable con ellos en cuanto a la escala de su talento, desempeñó, sin embargo, un papel muy positivo en la literatura rusa [...] En todo caso, la historia de la literatura está lejos de haber cumplido hasta la fecha con su deber respecto a Vladímir Odóievski.⁵

Sobre la base de la comparación de *El difunto viviente* y *El doble* intentaremos, siempre partiendo de la experiencia de traducción, arrojar luz sobre el vínculo artístico entre ambos escritores, limitándonos, sin embargo, a tres características principales.

Primera característica: tanto para Odóievski como para Dostoievski, el fantástico no es un fin en sí mismo, sino un medio para la indagación. Para ellos, lo fundamental no es el aspecto estético de la poética fantástica, sino su potencial cognitivo.⁶ Odóievski era tenido por un escritor-pensador, un escritor-filósofo, un escritor-místico (el «Fausto ruso»), lo que denota la especificidad de su obra y, también, su singular comprensión y tratamiento del fantástico, que lo aleja, digamos, del fantástico de E. T. A. Hoffmann. *El difunto viviente* indaga en la problemática de la responsabilidad de nuestras palabras y de nuestros actos, tal como leemos en su epígrafe: «Me gustaría expresar por escrito esa ley psicológica por la cual ninguna palabra emitida, ningún acto realizado por el hombre caen en el olvido, desaparecen del mundo, sino que sin falta surten algún efecto; de modo que la responsabilidad está ligada a cada palabra, a cada acto en apariencia insignificante, a cada movimiento del alma humana».⁷ Aquí el fantástico no es sino un instrumento mediante el cual el autor procura dar expresión precisamente a esa ley psicológica.⁸ En *El difunto viviente* encontramos un elemento fantástico: Vasili Kuzmich, un funcionario, muere, se convierte en espectro y se ve con ojos ajenos; puede entrar en donde desee y

⁵ Назиров: *op. cit.*, pág. 206.

⁶ Sobre esta cuestión, véase más en detalle Фокин, П. Е. (2013), *Достоевский. Перепрочтение*, [Dostoievski. Relectura], Изд-во Амфора, Санкт-Петербург.

⁷ Odóievski, V. F. (2016): *El difunto viviente*, en *Cuentos fantásticos rusos del siglo XIX* (edición y traducción de Alejandro Ariel González), Editorial Losada, Buenos Aires, pág. 233.

⁸ Esto recuerda las palabras de G. V. Bambuliak respecto a *El doble*: «Dostoievski abordó de lleno una esfera de la existencia humana que no pueden explicar ni la lógica, ni la psicología, ni la ética, ni la sociología. Dicha esfera no puede convertirse en objeto de las mencionadas formas de conocimiento porque su principal propiedad es la radical imposibilidad de esclarecer su sentido [...] Dostoievski, como ningún otro escritor ruso, se encontró con un material humano que solo puede ser “elaborado” y reflejado por medio del arte», Бамбуляк, Г. В. (1987): «Идея человека в раннем творчестве Ф.М. Достоевского» [La idea del hombre en la creación temprana de F. M. Dostoievski], *Литература и время*, Штиинца, Кишинев, págs. 81-82.

escuchar todo lo que dicen sobre él (y no solo sobre él). Esta situación de partida permite examinar la cuestión de la «responsabilidad colectiva», según expresión del propio Odóievski. Después, en el final mismo, nos enteramos de que todo no fue más que un sueño, pero incluso sin ese procedimiento realista el objetivo del autor ya había sido conseguido. Algo diferente hallamos en *El doble*, donde la aparición de Goliadkin menor no es lo más importante, por no hablar ya de la enfermedad psicológica, la esquizofrenia, la autoscopia, la manía persecutoria, la proyección, etc., de Goliadkin mayor (dicho sea de paso, el incontenible deseo de establecer un diagnóstico preciso ha sido y es el principal obstáculo de la crítica occidental, la cual, en la mayoría de los casos, solo dispone de la segunda versión de la obra). Aquí lo primordial reside en otro aspecto: en la cuestión de la esencia y del valor de la persona humana en una sociedad tal como en la que se desarrolla la tragedia de Goliadkin.⁹

Segunda característica en común: en *El difunto viviente* y en *El doble* el desdoblamiento/duplicación del protagonista se produce en la vida cotidiana, el fantástico tiene lugar en el ambiente más banal de oficinas, funcionarios de rango inferior, intrigas laborales y amorosas.¹⁰ Se continúa así esa tradición del fantástico ruso fundada por Antoni Pogorelski en *La vendedora de galletas de Lafértovo*¹¹ y seguida por el propio

⁹ V. N. Zajárov escribe al respecto: «Las tradicionales consideraciones sobre la “duplicidad” de Goliadkin, su desdoblamiento interno, tan habitual en cualquiera de los personajes “del subsuelo” de Dostoievski, y sobre todo en el “principal”, son en gran medida justas, pero resultan insuficientes en el análisis de la colisión “Goliadkin-doble”. La creación de esta colisión es una salida a una esfera artística diferente. El doble tiene directa relación no con la “duplicidad” del protagonista (que es “duplicidad” sin doble), sino con la realidad social de la Rusia de los años 40 del siglo XIX. El mundo artístico del relato es el entorno histórico real de la capital imperial, y no su mediación por la conciencia de un “demente”. La aparición del doble amplía el “espacio de la tragedia” del relato de Dostoievski, sacándolo del estrecho círculo de la personalidad del señor Goliadkin. El hecho de que el doble actuara en las condiciones reales de la vida petersburguesa de los años 1840 y no en condiciones mediadas por la mórbida conciencia de Goliadkin permitía trasladar el análisis artístico de un nivel (la personalidad de Goliadkin en los primeros capítulos) a otro (Rusia, Petersburgo, los años cuarenta, “nuestra época”). La creación de la colisión “Goliadkin-doble” es el modo en que Dostoievski plantea el problema del valor de la persona humana en los destinos históricos de Rusia», Захаров, В. Н. (1985): *Система жанров Достоевского: типология и поэтика* [El sistema de géneros en Dostoievski: tipología y poética], ЛГУ, Ленинград, págs. 86-87.

¹⁰ No en vano V. B. Shklovski escribía: «El doble de Dostoievski es la variante más simple, triste y desesperanzada del doble. Los dos protagonistas no se distinguen en nada. Un funcionario desafortunado se imaginó a sí mismo tal como es, con las mismas metas, pero afortunado», Шкловский, В. Б. (1957): *За и против. Заметки о Достоевском* [Pro y contra. Apuntes sobre Dostoievski], Изд-во Советский писатель, Москва.

¹¹ Como estableció E. M. Neiólov, el fantástico ruso hunde sus raíces en el cuento folklórico: «En la literatura rusa, el proceso de crecimiento del fantástico ya se observa con claridad entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, y está ligado justamente al activo intercambio del cuento folklórico con diversas estructuras narrativas. Sin embargo, como condicionado por las convenciones de género, el fantástico aparece por primera vez cuando el cuento literario de los años 30 del siglo XIX adquiere en la creación de Pushkin el estatuto de género; luego de ello -por así decir, de modo retroactivo-, un número considerable de textos maravillosos del siglo XVIII también recibieron la correspondiente definición de género. Al igual que ocurrió con el cuento folklórico elaborado literariamente (y, en parte, a la par del

Pushkin en *El fabricante de ataúdes* y *La dama de picas*.¹² Suele considerarse que el fantástico de Dostoievski es en gran medida pushkiniano y gogoliano, pero, si se tiene en cuenta la primera característica de la que hemos hablado, es posible plantear la pregunta acerca de en qué medida el fantástico de Dostoievski es deudor del de Odóievski. Los contemporáneos sintieron precisamente así la diferencia entre Gógol y Dostoievski, a juzgar por las palabras del propio Fiódor Mijáilovich en una carta al hermano del 1 de febrero de 1846: «En mí encuentran una corriente nueva y original (Belinski y otros), consistente en que yo procedo por Análisis y no por Síntesis, es decir, que voy al fondo y, examinando átomo por átomo, descubro la totalidad, mientras que Gógol toma directamente la totalidad y, por ello, no es tan profundo como yo». ¹³ Casi ese mismo rasgo distintivo es el que encuentra M. A. Turián en el «fantástico psicológico» de Odóievski.¹⁴

proceso de su establecimiento como género), en el siglo XIX comienzan a aparecer obras de ciencia ficción; no obstante, como género específico, la ciencia ficción en Rusia recién se conforma en la primera mitad del siglo XX y solo después de dicha conformación las obras de, por caso, V. Odóievski, M. Mijáilov, K. Sluchevski y V. Briúsov son pensadas como parte de la ciencia ficción rusa», Неелов, Е. М. (2002): *Фольклорный интертекст русской фантастики* [El intertexto folklórico del fantástico ruso], ПетргУ, Петрозаводск, págs. 16-17.

¹² En una carta a I. F. Abaza fechada el 15 de junio de 1880, Dostoievski, citando una vez más a Pushkin, define la especificidad del género fantástico casi en los mismos términos en que lo hará Tzvetán Tódorov en el siglo XX: «Que sea un cuento fantástico, pero lo fantástico en el arte tiene un límite y reglas. Lo fantástico debe estar tan en contacto con lo real que uno debe casi creer en él. Pushkin, que nos brindó casi todas las formas del arte, escribió *La dama de picas*, la cima del arte fantástico. Uno cree que Hermann efectivamente tuvo una visión, visión que se corresponde además con su concepción del mundo; y, sin embargo, al final del relato, es decir, al terminar de leerlo, uno no sabe a qué atenerse: ¿esa visión salió de la naturaleza de Hermann o él es uno de aquellos que han entablado contacto con otro mundo habitado por espíritus malvados y hostiles a la humanidad? [...] ¡Eso sí que es arte!», Достоевский, Ф. М. (1972-1990): *Полное собрание сочинений в 30 томах* [Obras completas en 30 tomos] Изд-во Наука, Ленинград, том 30, кн. 1., pág. 192.

¹³ *Ibid.*, том 28, кн. 1, pág. 118.

¹⁴ «[En los años 1830 – A. G.] comienzan a diferenciarse también los principios artísticos del relato fantástico. Por ejemplo, en *El fabricante de ataúdes* (1831) de Pushkin son evidentes las funciones psicológicamente complejas del fantástico. La “ligereza”, la existencia del fantástico en un ambiente cotidiano y verosímil constituye un principio estético que Pushkin mantiene en *La dama de picas*. Por el contrario, las obras de Odóievski de inmediato ponen de manifiesto una naturaleza cualitativamente distinta, racional, una base filosófica, científica y analítica. No es casual que los juicios que todos conocemos de Pushkin acerca de las obras fantásticas de Odóievski, bastante ajenas a él, estuvieran impregnados de un inocultable escepticismo», Турьян: *op. cit.*, pág. 8. El hecho de que el fantástico ruso se distinga del occidental es señalado por el investigador italiano Stefano Aloe: «A la vez, Küchelbecker polemiza con el fantástico occidental, al que considera demasiado inverosímil y huero; si el fantástico occidental sustituye en gran medida la esfera religiosa y mágica, para Küchelbecker el fantástico debe servir precisamente como medio para reflexiones filosóficas y religiosas, no despertar en los lectores un temor supersticioso, sino servir como herramienta para conocer el fundamento profundo y espiritual de la realidad (tales planteamientos también se encuentran en Pogorelski y en Odóievski)», Aloe, Stefano (2014): «Фантастика как средство для философских размышлений: Вечный Жид в творчестве В. К. Кюхельбекер» [«Lo fantástico como medio para reflexiones filosóficas: el Judío Errante en la obra de V. K. Küchelbecker»], *Contributi italiani al XIII Congresso Internazionale degli Slavisti*, Firenze University Press, Florencia, págs. 275-276.

Tercera característica en común: el habla coloquial y la psicología del protagonista. Muchos han señalado que las palabras del epígrafe de *Pobres gentes* son muy afines al estilo de las cartas de Makar Diévushkin.¹⁵ No obstante, pocos han reparado (excepto Fridlender en las observaciones que hemos indicado) que *El difunto viviente* se abre con palabras que sin duda podrían ser atribuidas a Goliadkin mayor. Veamos esto más detalladamente en la siguiente tabla, donde mostramos el comienzo de ambas obras y algunos fragmentos. Aquí hay que detenerse en los primeros movimientos de los protagonistas y en el tono de su habla, compuesto de preguntas, respuesta, afirmaciones, negaciones (reproducimos a tal fin largos pasajes; de lo contrario, este aspecto no se percibe; en ambos casos, la cursiva es mía):

<i>El difunto viviente</i>	<i>El doble</i>
<p>¿Qué es esto? ¿Habré muerto?... ¿Qué voy a estar muerto! Caramba, vaya que me han dado un susto, ni que decir tiene... <i>¡qué broma de mal gusto!</i>... Las piernas y los brazos se enfrían, se me oprime y sofoca la garganta, la cabeza se me parte, el corazón se paraliza... es como si el alma se separara del cuerpo... ¿Pues qué? ¿Así es como ocurre? Es extraño, muy extraño... ¡el alma se separa del cuerpo!... pero ¿dónde está mi alma?... ¿dónde está mi cuerpo?... ¡aquí!... ¿dónde están mis brazos, mis piernas?... ¡Dios santo! Aquí lo tienes... yacer tranquilito en la cama como si tal cosa... solo la boca se me torció un poco. <i>¡Caramba, pero si soy yo el que yace!</i>... <i>¡No! ¡No soy yo!</i>... <i>Sí, soy yo; es como si me mirara en un espejo; yo, pero completamente distinto; yo... aquí están mis manos, mis pies, mi cabeza... todo</i></p>	<p>Faltaba poco para las ocho de la mañana cuando el consejero titular Iákov Petróvich Goliadkin se despertó tras un largo sueño, bostezó, se desperezó y, al fin, abrió bien los ojos. Durante unos dos minutos, sin embargo, permaneció inmóvil en la cama como un hombre aún no del todo seguro de haberse despertado por completo o de seguir durmiendo, de si todo lo que ahora sucedía en torno suyo era real, verdadero o la continuación de sus confusos sueños [...] Familiarmente lo miraban las paredes verdosas y mugrientas de su pequeña habitación, cubiertas de polvo y hollín, la cómoda de caoba, las sillas imitación caoba, la mesa pintada de rojo, la otomana tapizada de un hule color rojizo y con florcitas verdes y,</p>

¹⁵ Entre otros, véase, por ejemplo, Ветловская, В. Е. (1988): *Роман Ф. М. Достоевского «Бедные люди»* [La novela de F. M. Dostoievski *Pobres gentes*], Изд-во Художественная литература, Ленинград, págs. 55-56; Баршт, К. А. (2015): «Примечание» [«Notas»], en Достоевский, Ф. М.: *Бедные люди* [Pobres gentes] Изд-во Ладомир: Наука, Москва, pág. 358.

está allí y aquí no hay nada, nada de nada, y sin embargo oigo y veo... Este es mi dormitorio; el sol brilla por la ventana; ese es mi escritorio; sobre él hay un reloj y veo que son las nueve y media; ahí está mi sobrina, aturdida, y mis hijos bañados en lágrimas... todo como es debido; pero basta... ¿por qué lloran?... ¿por qué?... ¡No oyen! Pues yo tampoco oigo mi voz, y me parece que hablo con claridad. A ver más fuerte... ¡nada!, apenas como el soplo de una brisa ligera... ¡Un prodigio! ¡De veras, un prodigio! Pero ¿no será un sueño? Recuerdo que ayer gozaba de mucha salud, me divertía y jugaba a las cartas, y lo pasaba muy bien; ahí veo dónde guardé el dinero... cené con apetito, charlé con mis amigos de esto y de lo otro, leí un poco en la cama y me dormí profundamente... y de pronto, de buenas a primeras, siento una pesadez... una pesadez... quiero gritar, pero no puedo... quiero moverme, pero no puedo... Después no recuerdo nada... y de golpe me despierto... bueno, eso de que me despierto... aparezco aquí... ¿Aquí dónde?... No hay palabra para expresarlo. No, en verdad se trata de un sueño. ¿No me creen? Ya sé, haré una prueba: *me pellizcaré un dedo...* pero no hay ningún dedo, en verdad no lo hay... Ya sé, inventaré algo... *me miraré en el espejo, este no me engañará; ahí está mi espejo...* ¡caramba!, no hay nada en él, pero puedo ver en él todo lo demás: la habitación, los niños, la cama... en la cama yace... ¿quién? ¿Yo?

por último, el traje que se había quitado ayer a toda prisa y había dejado hecho un bollo sobre la otomana. Finalmente un otoñal día gris, turbio y sucio, lanzó sobre él una mirada tan hostil y una mueca tan acerba a través de la opaca ventana de su habitación [...] Sin embargo, un momento después saltó de la cama [...] *y corrió de inmediato hacia el pequeño espejito redondo* que estaba sobre la cómoda. Si bien la imagen soñolienta, miope y bastante calva que en él se reflejó era en efecto tan insignificante que a primera vista no llamaría decididamente la atención de nadie, al parecer su poseedor quedó plenamente satisfecho de todo lo que vio en el espejo. «*Vaya broma* –dijo el señor Goliadkin a media voz-, *vaya broma hubiera sido* si hoy me faltara algo; si, por ejemplo, tuviera algo fuera de lugar, un granito extraño, o hubiera sucedido alguna otra cosa desagradable; aunque de momento las cosas no van mal, de momento todo marcha bien» [...] «¿Lo saludo o no? ¿Le respondo o no? ¿Reconozco que soy yo o no? –pensaba con indescriptible angustia nuestro héroe-. ¿O simulo que no soy yo, sino otro con un parecido sorprendente a mí, y lo miro como quien no quiere la cosa? ¡Eso mismo! ¡No soy yo! ¡No soy yo y punto! -dijo el señor Goliadkin quitándose el sombrero ante Andréi Filíppovich y sin

*¡Menuda cosa! Estoy ante el espejo pero no aparezco en él... ¡Vaya, qué prodigio! Llamaría a los señores filósofos y catedráticos: ¡sírvanse explicar esto, señores!; estoy aquí y no estoy aquí, vivo y no vivo, me muevo y no me muevo [...] Por lo demás, y a decir verdad, no esperaba ninguna recompensa... no hice nada para merecerla; y tampoco hay motivo para castigarme... cometí algunos pecaditos... pero ¿quién no los comete? Diré la verdad: nunca hice mal o bien a nadie sin necesidad, de veras... ya saben, soy un hombre franco; bueno, por supuesto, cuando te ves venir una desgracia a veces, por así decir, le echas la zancadilla al prójimo... pero ¿qué se le va a hacer?, si alguien te acomete con un cuchillo, ¿debes ofrecerle el cuello? Viví con bastante sensatez, aprendí en la escasez, de herencia recibí monedas y a mis hijos los dejé bien forrados, ni siquiera los mandé a ningún establecimiento para seguir de cerca su conducta; yo mismo los eduqué, les inculqué el importantísimo *cómo vivir en el mundo*, y si no olvidan mis lecciones llegarán lejos. Diré la verdad: nunca fui hipócrita; a veces, desde luego, según cuáles fueran las circunstancias, supe fingir... ¡sí!, si lo pienso bien, fingí... pero solo cuando ello era posible... ¿quién es enemigo de sí mismo? Como sea, todos me honraban, todos me respetaban; supe abrirme paso desde la nada, sin ayuda de nadie... ojalá Dios permitiera a todos llevar sus asuntos así [...] ¡Qué extraño! ¿Si quién fui en este*

apartar los ojos de él-. Yo, yo... no tengo problema –susurró a duras penas- yo... no tengo problema alguno; no soy yo, Andréi Filippovich, no soy en absoluto yo, no soy yo y punto» [...] -Yo, Krestían Ivánovich –continuó el señor Goliadkin siempre en el mismo tono, algo irritado y desconcertado por la dura obstinación del doctor-, yo, Krestían Ivánovich, gusto de la tranquilidad y no del mundanal ruido. Allí, con ellos, me refiero a la alta sociedad, Krestían Ivánovich, hay que saber lustrar el parquet con las botas... – ahí el señor Goliadkin arrastró ligeramente un pie por el suelo-, allí esto lo exigen, señor, y también exigen retruécanos... es necesario saber perfumar los cumplidos, señor... eso es lo que allí exigen. Y yo no he aprendido eso, Krestían Ivánovich, todas esas astucias no las he aprendido; no he tenido tiempo. Soy un hombre sencillo, llano, sin brillo exterior. En eso depongo las armas, Krestían Ivánovich; me rindo en ese sentido [...] -¡Krestían Ivánovich! – empezó otra vez el señor Goliadkin con voz queda y grave, con algo de solemnidad y haciendo hincapié en cada frase-. ¡Krestían Ivánovich! Al entrar aquí comencé a disculparme. Ahora repito lo anterior y vuelvo a solicitar su indulgencia por un rato. No tengo nada que ocultarle, Krestían Ivánovich. Soy un hombre

<p><i>mundo? Porque si se lo juzga con sensatez, no hice una carrera sensacional, no deslumbré a todos con mi ingenio, no me desviví en el trabajo... más bien no hice nada... ¡y ahora mira la estela que dejé a mi paso! ¡Y cómo cada cosa se une milagrosamente a la otra! Ves en prisión a un hombre a quien jamás viste antes, averiguas... ¡y te enteras de que todo fue por mi culpa! Aquel fue a parar al otro confín del mundo y también es por mi culpa. Allí hay viudas, huérfanos, deudores, acreedores, viejos, jóvenes... y todos mencionan ni nombre... ¿Por qué? Todo por tonterías, por verdaderas tonterías: por un trazo de mi pluma, por algo que dije o dejé de decir... se los aseguro, soy un hombre sencillo y franco...¹⁶</i></p>	<p><i>pequeño, usted mismo lo sabe; pero, por fortuna para mí, no lamento ser un hombre pequeño. Más bien al contrario, Krestíán Ivánovich. Y para decirlo todo, hasta me enorgullezco de no ser un gran hombre, sino uno pequeño. No soy un intrigante, y de eso también me enorgullezco. No juego a las escondidas, sino que actúo francamente, sin astucias; y aunque podría causar daño, y mucho si quisiera – sé incluso a quién y cómo hacerlo- [...] Yo sigo mi camino y punto, no quiero ocuparme de nadie, y en mi inocencia desprecio a mi enemigo. No soy un intrigante y me enorgullezco de eso. Soy decente, franco, pulcro, agradable, manso...¹⁷</i></p>
---	--

Como se puede apreciar, en los dos casos encontramos giros semejantes y un ritmo similar. Y lo que es más importante, el habla de ambos protagonistas es parte de su singular dinámica psicológica, que exige justificarse ante los otros; estos otros, sin embargo, casi nunca están presentes, lo que confiere a su habla un carácter dialógico: la conciencia de Vasili Kuzmich y la de Goliadkin está escindida entre el *ser* y el *deber ser*. Ambos anticipan la réplica del potencial interlocutor, ambos son extremadamente receptivos a la opinión ajena, ambos son celosos.

Por lo que respecta a la estructura, observamos cierta especularidad entre *El difunto viviente* y *El doble*. El cuento de Odóievski comienza con un sueño y finaliza con el retorno de la conciencia (Vasili Kuzmich se despierta). El relato de Dostoievski comienza con el despertar de Goliadkin y finaliza con la pérdida de la conciencia. Más aún, *El doble* puede considerarse una prolongación de *El difunto viviente*, sobre todo

¹⁶ Odóievski: *op. cit.*, págs. 233-235; 257.

¹⁷ Dostoievski, F. M. (2013): *El doble. Dos versiones: 1846 y 1866* (edición y traducción de Alejandro Ariel González), Eterna Cadencia, Buenos Aires, págs. 131-132; 137; 143-145; 204-205.

cuando leemos las últimas palabras de este cuento, que son precisamente las que siguen a las que Dostoievski tomó como epígrafe para *Pobres gentes*: «¿Dónde se ha visto cosa semejante? ¡Ni siquiera dejan conciliar el sueño a un hombre decente!... ¡Uh, todavía siento escalofríos en la piel!... Y ya son las doce del mediodía; ayer me quedé hasta tarde jugando a las cartas; ahora no llegaré a tiempo a ningún lado. Sin embargo, debo entretenerme con algo. ¿A quién voy a visitar? ¿A Karolina Ivánovna o a Natalia Kazimírovna?». ¹⁸ Justamente Karolina Ivánovna aparece en *El doble*, ¹⁹ y Goliadkin menciona su nombre en el segundo capítulo, en su primer encuentro con el doctor Krestíán Ivánovich.

El carácter especular del que hablamos se refleja también en el plano de la composición: la conciencia de Vasili Kuzmich durante el sueño es muy similar a la de Goliadkin mayor, mientras que los actos de Vasili Kuzmich en vigilia recuerdan los astutos e inescrupulosos actos de Goliadkin menor.

La presencia de *El difunto viviente* es notoria en las dos primeras obras (y no solo) de Dostoievski, y constituye un magnífico motivo para encarar una investigación a fondo sobre la influencia que Odóievski ejerció sobre él.

Una observación más, indirectamente ligada con *El doble*. Dostoievski, como es sabido, se refería a Goliadkin como a «su principal tipo del subsuelo». ²⁰ Volvamos a *El difunto viviente*. Si nos detenemos en la narración en primera persona, hallaremos otra similitud entre el habla de Vasili Kuzmich y la del hombre del subsuelo. La «psicología del subsuelo» ya se percibe en *El difunto viviente*: «Diré la verdad: nunca hice mal o bien a nadie sin necesidad, de veras... ya saben, soy un hombre franco; bueno, por supuesto, cuando te ves venir una desgracia a veces, por así decir, le echas la zancadilla al prójimo...». ²¹ Compárese con las palabras del hombre del subsuelo: «No sólo malo, ni siquiera nada logré llegar a ser: ni malo, ni bueno, ni canalla, ni honrado, ni héroe, ni insecto». ²² Ya en el epígrafe a *Pobres gentes* encontramos una interesante reflexión que,

¹⁸ Odóievski: *op. cit.*, págs. 261-262.

¹⁹ Y también en el final de *El capote* de Gógol.

²⁰ Достоевский, Ф. М. (1971): *Неизданный Достоевский. Записные книги и тетради 1860 – 1881 гг.* [Dostoievski inédito. Libretas y cuadernos de apuntes de los años 1860 – 1881], Литературное наследство, том 83, Изд-во Наука, Москва, pág. 310.

²¹ Odóievski: *op. cit.* pág. 235.

²² Dostoievski, F. M. (2005): *Memorias del subsuelo* (edición y traducción de Alejandro Ariel González), Ediciones Colihue, Buenos Aires, pág. 5.

a la luz de nuestro análisis, adquiere un significado especial (las primeras palabras pertenecen a Vasili Kuzmich después de despertarse):

<i>El difunto viviente</i>	<i>Memorias del subsuelo</i>
¡Ay con esos fabuladores de cuentos! En vez de escribir algo útil, agradable, placentero, extraen de la tierra todos esos <i>secretos</i> . ²³ ¡Yo les prohibiría <i>escribir</i> ! ¡Dónde se ha visto cosa semejante! Lees y sin querer te pones a pensar, y entonces toda suerte de tonterías acuden a tu mente; de veras, les prohibiría <i>escribir</i> , se lo prohibiría sin más, por completo... ¿Dónde se ha visto cosa semejante? ¡Ni siquiera dejan conciliar el sueño a un <i>hombre decente</i> !... (La cursiva es mía – A. G.). ²⁴	En los recuerdos de todo hombre hay algunas cosas que él no revela a todos, sino acaso sólo a sus amigos. Hay otras que no revela a sus amigos, sino acaso sólo a sí mismo, y en secreto. Pero hay, por último, cosas que el hombre teme revelarse incluso a sí mismo, y tales cosas suelen abundar en todo <i>hombre decente</i> . Y todavía más: cuanto más <i>decente es un hombre</i> , más abundan en él [...]En cambio ahora, cuando además de recordarlas me he decidido incluso a <i>anotarlas</i> , quiero probar en efecto si es posible ser completamente sincero consigo mismo y no temer a <i>toda la verdad</i> (La cursiva es mía – A. G.). ²⁵

«Escritura – verdad», o «hacia la verdad a través de la escritura», o «de la posibilidad de alcanzar la verdad mediante la escritura»: desde el mismo comienzo del camino artístico de Dostoievski está presente esta tensión, esta búsqueda, este misterio.

²³ Aquí traducimos por «secretos» la palabra rusa *подноготная*, que Dostoievski más tarde pondrá en boca del príncipe Valkovski en *Humillados y ofendidos*; este personaje, a su vez, afirma lo mismo que después dirá el hombre del subsuelo: «¡Pero he aquí lo que les diré! Si tan solo pudiera darse (lo cual, por lo demás, jamás podrá suceder por cómo es la naturaleza humana), si tan solo pudiera darse que cada uno de nosotros describiera toda su *подноготная* (cursiva mía – A. G.), pero de tal modo que no temiera exponer no solo lo que teme decir ni por nada del mundo diría a los hombres, no solo lo que teme decir a sus mejores amigos, sino también aquello que a veces teme confesarse a sí mismo, en el mundo se alzaría una pestilencia que nos asfixiaría a todos. Por eso, dicho entre paréntesis, son tan buenas nuestras convenciones mundanas y nuestras reglas de decoro», Достоевский, Ф. М. (2000): *Полное собрание сочинений: канонические тексты* [Obras completas: textos canónicos], *op. cit.*, том IV, pág. 298. Sin dudas, el príncipe Valkovski puede ser considerado un eslabón en la evolución del tipo del subsuelo.

²⁴ Odóievski: *op. cit.*, págs. 261-262.

²⁵ Dostoievski: *Memorias del subsuelo*, pág. 41.

Bibliografía

Dostoievski, F. M. (2005): *Memorias del subsuelo* (edición y traducción de Alejandro Ariel González), Ediciones Colihue, Buenos Aires.

----- (2013): *El doble. Dos versiones: 1846 y 1866* (edición y traducción de Alejandro Ariel González), Eterna Cadencia, Buenos Aires.

Odóievski, V. F. (2016): *El difunto viviente*, en: *Cuentos fantásticos rusos del siglo XIX* (edición y traducción de Alejandro Ariel González), Editorial Losada, Buenos Aires.

Aloe, Stefano (2014): «Фантастика как средство для философских размышлений: Вечный Жид в творчестве В. К. Кюхельбекер» [«El fantástico como medio para reflexiones filosóficas: el Judío Errante en la obra de V. K. Küchelbecker»], *Contributi italiani al XIII Congresso Internazionale degli Slavisti*, Firenze University Press, Florencia.

Бамбуляк, Г. В. (1987): «Идея человека в раннем творчестве Ф. М. Достоевского» [La idea del hombre en la creación temprana de F. M. Dostoievski], *Литература и время*, Штиинца, Кишинев.

Баршт, К. А. (2015): «Примечание» [«Notas»], en: Достоевский Ф. М., *Бедные люди* [Pobres gentes] Изд-во Ладомир: Наука, Москва.

Ветловская, В. Е. (1988): *Роман Ф. М. Достоевского «Бедные люди»* [La novela de F. M. Dostoievski «Pobres gentes»], Изд-во Художественная литература, Ленинград.

Достоевский, Ф. М. (1972-1990): *Полное собрание сочинений в 30 томах* [Obras completas en 30 tomos] Изд-во Наука, Ленинград.

----- (1971): *Неизданный Достоевский. Записные книги и тетради 1860 – 1881 гг.* [Dostoievski inédito. Libretas y cuadernos de apuntes de los años 1860 – 1881], Литературное наследство, том 83, Изд-во Наука, Москва.

Захаров, В. Н. (1985): *Система жанров Достоевского: типология и поэтика* [El sistema de géneros en Dostoievski: tipología y poética], ЛГУ, Ленинград.

Назирова, Р. Г. (1974): «Владимир Одоевский и Достоевский» [«Vladimir Odóievski y Dostoievski»], *Русская литература*, 3, págs. 203-206.

Неелов, Е. М. (2002): *Фольклорный интертекст русской фантастики* [El intertexto folklórico del fantástico ruso], ПетрГУ, Петрозаводск.

Турьян, М. А. (2013): *Русский «фантастический реализм»* [El «realismo fantástico» ruso], Изд-во Росток, Санкт-Петербург.

Фокин, П. Е. (2013): *Достоевский. Перепрочтение* [Dostoievski. Relectura], Изд-во Амфора, Санкт-Петербург.

Фридлиндер, Г. М. (1980): «О некоторых очередных задачах и проблемах изучения Достоевского» [«Sobre algunas tareas y problemas inmediatos en el estudio de Dostoievski»], *Достоевский: материалы и исследования*, Наука, Ленинград, том 4, págs. 7-26.

Шкловский, В. Б. (1957): *За и против. Заметки о Достоевском* [Pro y contra. Apuntes sobre Dostoievski], Изд-во Советский писатель, Москва.