

Tres duelos (Balzac, Lérmontov, Dostoievski).¹

En la literatura europea del siglo XVIII, el conflicto del héroe con el entorno social desemboca con frecuencia en un enfrentamiento directo con armas en mano, en la forma de un duelo. A manos de su prima Clarissa muere el encantador cínico Lovelace y la espada de Danceny interrumpe los triunfos del sarcástico de Valmont. Los novelistas de la Ilustración castigan así el vicio. Pero en la época romántica, los héroes individualistas de estos duelos sobre el papel empiezan a obtener sus victorias simbólicas cada vez más a menudo: no porque los portavoces de la opinión pública hayan aprendido a esgrimir las, sino porque la moral que defienden suscita el creciente desprecio de autores y lectores. Surge la figura del «héroe invencible», al que nada ni nadie puede derrotar, salvo el propio destino que él mismo elige. Una de las formas de este tipo es Don Juan, en todas sus variantes desde Byron a Baudelaire. En el poema de este último, «Don Juan en el infierno» (originalmente llamado «El impenitente»), el héroe no se reconoce derrotado ni siquiera después de la muerte.

A pesar de su «invencibilidad», el héroe individualista romántico siempre sufre una catástrofe al final. Sin embargo, ésta nunca es el resultado de la superioridad del entorno social sobre el héroe o de la superioridad de su antagonista. La catástrofe se deriva, necesariamente, de la oposición primaria entre el carácter del héroe, que considera la libertad como el bien supremo, y las condiciones universales de la existencia humana, que se presentan a los románticos como una fuerza fatal. Esta fuerza aplasta al héroe después de todas sus brillantes victorias sobre las personas que le rodean. Esto deja en claro la esterilidad de la más alta superioridad humana en la lucha contra el destino: el héroe no conoce igual entre las personas, pero el destino sobrepasa su fuerza y sus capacidades, su titanismo.

¹ Texto traducido a partir de R. G. Nazírov: «Мотив предрешённой дуэли у Бальзака, Лермонтова и Достоевского» (El duelo predeterminado en Balzar, Lérmontov y Dostoievski), publicado en *Liberal Arts in Russia*, vol. 3, núm. 5 (2014), págs. 312-320. El texto se publicó por vez primera en francés: Romain Gafanovitch Nazírov: «Trois duels. Balzac, Lermontov, Dostoïevski» (texte traduit par Michièle Rampini), *Cahier de L'Herne – Dostoïevski*. Paris, 1973, págs. 279-287, de donde se toman las anotaciones a pie de página [Nota del traductor y del revisor].

El tema de la «omnipotencia estéril» se materializa en una serie de obras en las que el héroe vence a su enemigo en un duelo, pero luego muere derrotado por el destino. Los duelos en tales obras están marcados por la impronta de la predeterminación, la omnipotencia fatal del héroe, que distingue nítidamente estos cuadros sombríos y sublimes de las gallardas gasconadas de esgrima de d'Artagnan o del famoso duelo sin fin y sin sentido del relato «El duelo» de Joseph Conrad.

Entre todos los vengadores y nobles desquiciados del Romanticismo, entre los buscadores de lo absoluto y los cazadores de la Ballena Blanca, destaca la figura del escéptico, el indagador de misterios que no sabe utilizar sus poderes. Esta variante del tema de la «omnipotencia estéril» constituye uno de los puntos de transición de la tradición romántica hacia el realismo, similar al tema del «hombre pequeño».

Es esta variante la que se desarrolla en tres famosas novelas del siglo pasado y en sus tramas ocupa un lugar importante el tema del duelo predeterminado. Se trata de *La piel de zapa* de Balzac, *Un héroe de nuestro tiempo* de Lérmontov y *Los demonios* de Dostoievski.

I

Uno de los episodios finales de *La piel de zapa* es el duelo de Rafael de Valentin con el joven que lo ofendió en Aix.

Balzac ha preparado cuidadosamente este episodio. He aquí cómo su héroe analiza las razones del odio que despierta en la sociedad del balneario: «Hería inconscientemente la vanidad de todos los que se encontraba. Aquellos a quienes invitaba a visitarlo, a quienes ofrecía sus caballos, se sentían molestos por el lujo del que estaba rodeado; herido por su ingratitud, les ahorraba esta humillación, por lo que pensaban que los despreciaba y lo acusaron de aristocratismo. Al ver en el alma de la gente, adivinando sus pensamientos más íntimos, se aterrorizó de la sociedad... Era envidiado, era odiado sólo porque era rico y excepcionalmente listo; con su silencio, burlaba las esperanzas de los entrometidos; a los mezquinos y superficiales su modestia les parecía arrogancia. Comprendió el crimen secreto e imperdonable que cometía contra ellos: se escabullía del influjo de la mediocridad. Al desafiar su despotismo inquisitorial, se había atrevido a prescindir de ellos; buscando venganza por la orgullosa independencia que acechaba debajo, todos instintivamente se

unieron para hacerle sentir su poder...». Recordemos esta espléndida página...

Balzac describe el hostigamiento progresivo de Rafael. El héroe es advertido de que los jóvenes de la sociedad del balneario conspiran para provocar un duelo. Esa misma noche, en el *Kursaal*, un apuesto joven inicia elegante e impúdicamente una disputa con él. Acto seguido, se produce un desafío.

El duelo tiene lugar a la mañana siguiente. El adversario de Rafael llega primero, seguido del propio héroe.

—Generoso señor, no he dormido durante la noche —dijo Rafael...

Las frías palabras y la terrible mirada de Rafael hicieron estremecer al verdadero instigador del duelo, que en el fondo ya se estaba arrepintiendo, se avergonzaba de sí mismo.

—No es demasiado tarde para pedirme disculpas de la forma más ordinaria... disculpaos, generoso señor, o seréis asesinado... Ostento un poder formidable. Con sólo yo quererlo, no quedará rastro de vuestra destreza, vuestros ojos se nublarán, vuestra mano temblará y vuestro corazón palpará; será insuficiente: seréis asesinado. No quiero usar mi poder, me cuesta demasiado...

La mirada y las palabras de Rafael desmoralizan a su oponente. Los padrinos gritan a Rafael: «¡Suficiente!». Él aconseja a su oponente que declare su última voluntad, pero es interrumpido por los mismos gritos.

La bala de Charles desprendió una rama de sauce y fue a caer en el agua. Rafael, disparando al azar, hirió a su adversario en el corazón; y sin prestar atención a la caída del joven, buscó presurosamente la piel de zapa, con objeto de constatar lo que le costaba una vida humana. El talismán había quedado reducido al tamaño de una hojita de roble.

El poder mágico del talismán se paga con días de vida del héroe. De este modo, Rafael vence su omnipotencia mágica. Tendría sentido si el héroe tuviera una gran meta, pero Rafael es hijo de su despreciable época, no tiene ninguna meta por la que valga la pena vivir y, por eso, su existencia se convierte en un lánguido retraso de la muerte. En la época de la revolución o de la gran guerra patria, una trama así no habría podido surgir en absoluto: es típica de la Restauración y del hombre meditativo de una clase condenada.

Cuando una persona tiene por único propósito la conservación de su existencia, empieza a morir antes de la muerte. Ocurre lo mismo con las clases y con sociedades enteras.

Rafael, «pálido como un Jesús de cera», vaga por la semivigilia de sus últimos días y muere, asesinado por un destello de deseo amoroso.

La novela de Balzac habla también de que la lucha y el fracaso son el destino natural del hombre, la realización de los deseos sin lucha mediante amenaza con el desastre, como en la antigua leyenda del anillo de Polícrates de Samos (la filiación con esta trama se encuentra en el episodio en que Rafael arroja la piel de zapa a un pozo, pero el jardinero la encuentra y se la trae como una rara «planta marina»).

Balzac gozó de un gran éxito en Rusia, donde era leído con mucha atención. Es cierto, Pushkin no lo apreciaba en todo su mérito, prefiriendo a Alphonse Karr, pero Marlinski² y Viazemski³ no compartían la despectiva valoración que Pushkin hacía de la obra de Balzac. También Lérmontov apreciaba mucho al autor de *La comedia humana*.

En *Un héroe de nuestro tiempo* hemos visto huellas de diversas conexiones creativas: desde *Onegin* y la prosa de Marlinski hasta *Adolphe* de Constant, *La confesión de un hijo del siglo* de Musset y *Loretta* de Vigny. Algo en el personaje de Pechorin recuerda también al Don Juan de Byron.

Y tampoco Balzac ha sido olvidado: se reconoce que los juicios sobre el mundo y su moralidad recuerdan las declaraciones de Balzac sobre los mismos temas. En el retrato de Pechorin, se destaca una comparación literaria: «se sentó, como se sienta la coqueta de treinta años de Balzac en sus mullidos sillones después de un baile fastidioso». Esto indica una lectura minuciosa de *La mujer de treinta años*. Pero hasta ahora las asociaciones de Balzac con *Un héroe de nuestro tiempo* se han limitado a esto.

Al mismo tiempo, en «La princesa Mary» descubrimos un interesante eco con el episodio antes mencionado de *La piel de zapa*.

En una conversación con Mary, Pechorin analiza el mecanismo de reacciones socio-psicológicas que hicieron de él un paria de su entorno:

Todos leyeron en mi rostro signos de sentimientos perversos que no estaban ahí; pero los supusieron y nacieron. Era modesto y se me acusó de astucia: me volví reservado. Sentía profundamente el bien

² Marlinski, seudónimo de Aleksandr Bestuiev, autor de novelas sentimentales y de aventuras, apreciadas en la época. Participó en la sublevación decembrista.

³ Príncipe Piotr Andréievich Viazemski, amigo de Pushkin, poeta satírico y crítico literario. Aunque educado en la escuela del clasicismo, adoptó el romanticismo con entusiasmo.

y el mal; nadie me acarició, todos me insultaron: me volví rencoroso; era taciturno, los otros niños eran alegres y habladores; me sentía superior a ellos, me ponían por debajo. Me volví envidioso. Estaba dispuesto a amar a todo el mundo, pero nadie me comprendió: entonces aprendí a odiar. Mi incolora juventud transcurrió en una lucha conmigo mismo y con el mundo; mis mejores sentimientos, temiendo el ridículo, los enterré en el fondo de mi corazón: allí, finalmente, murieron...

Pechorin concluye este análisis de su relación con su entorno reconociendo una «fría, impotente desesperación». Todo este monólogo está muy próximo en contenido y estilo a las reflexiones de Rafael de Valentín antes citadas. Tienen la misma función narrativa y compositiva en ambos textos: tanto en Balzac como en Lérmontov, desarrollan la oposición entre el héroe y el entorno, la «incompatibilidad orgánica» del héroe romántico con el poder de la mediocridad, preparando la agudización del conflicto.

La actitud de la «sociedad del agua» de Piatigorsk hacia Pechorin recuerda la actitud del público del balneario de Aix hacia Rafael. El complot contra Pechorin se desarrolla, en sus inicios, en el mismo sentido que el complot contra Rafael: su objetivo es desterrar, no matar, al héroe.

Las reacciones de los héroes son similares: el abatimiento, la amargura y el desprecio de Rafael, que ha descubierto el odio de la sociedad del balneario, y la tristeza de Pechorin tras escuchar la conversación, que se transforma en una ira venenosa. Antes del duelo, los héroes de Balzac y Lérmontov pasan una noche en vela. Del mismo modo describen ambos novelistas la mañana del duelo.

—Se está muy bien aquí. ¡Y el clima es perfecto para un duelo! —dijo alegremente (el adversario de Rafael), mirando el cielo azul, el lago y las rocas....

En Lérmontov:

¡No recuerdo una mañana más azul y fresca! El sol apenas había salido de detrás de las verdes cumbres...; el alegre rayo del joven día aún no había penetrado en el desfiladero; sólo doraba las cimas de los acantilados...

Tanto el Charles de Balzac como Grushnitski son los primeros en llegar al lugar del duelo. Ambos sienten remordimientos de conciencia al ver a los protagonistas. Charles: «En el

fondo de su alma, ya se arrepentía, se avergonzaba de sí mismo». Grushnitski: «Había cierta ansiedad en su mirada, que revelaba una lucha interior».

Pechorin, como Rafael, sugiere a su adversario que pida perdón y expresa su confianza en la muerte inminente de su adversario. Grushnitski ya está desmoralizado en este punto.

La confianza del héroe es aún más significativa en el momento en que, tras el tiro fallido de Grushnitski, le sugiere que rece antes de morir. Pechorin pronunció con firmeza las palabras sobre el martilleo de la pistola «deliberadamente, alto y claro, como se pronuncia una sentencia de muerte». En esencia, está sentenciando a muerte a Grushnitski, como Rafael sentencia a muerte a su indiferente Charles.

En este momento Pechorin es *omnipotente*. Dirige los acontecimientos según su voluntad. La omnipotencia le viene dada por el conocimiento secreto de todos los detalles de la conspiración y el descubrimiento inesperado de este conocimiento suena como una sentencia de muerte para Grushnitski. Aunque las motivaciones de la omnipotencia son claramente diferentes, en ambas novelas la vida del enemigo está totalmente en manos de los héroes, y éstos llevan a cabo la ejecución como un acto de venganza y autoafirmación sobre el elemento de una mediocridad maligna.

Es interesante que los padrinos en ambas descripciones reaccionen de manera similar a las advertencias amenazadoras de Rafael y Pechorin. De tal modo, ambos episodios contienen una serie de detalles similares y, lo más importante, están marcados por la sombra fatal de un resultado predestinado; en ambos casos anticipamos la muerte fatal de los indignos oponentes de Rafael y Pechorin.

Es lícito suponer que Lérmontov creó la historia del duelo en *Un héroe de nuestro tiempo* bajo la influencia del episodio similar en *La piel de zapa*.

Por supuesto, el noble ruso, que persigue la vida con avidez anhelante, dista mucho del aristócrata francés, que intenta ocultarse de la vida. Sin embargo, tienen no pocas cosas en común desde el punto de vista psicológico y filosófico. Ambos son negadores, ajenos a su clase y desprecian su época. Ambos están una cabeza por encima del resto de su entorno, pero unidos a él por lazos tan fuertes que no les queda perspectiva histórica ni vital. Ambos están caracterizados por un intento de detener el tiempo. Rafael lo intenta con ayuda del opio, que lo sume en un sueño casi ininterrumpido, mientras que Pechorin lo intenta mediante una

actividad febril y sin rumbo, que llena el vacío de su vida y «ralentiza» el curso normal del tiempo.

No son rebeldes byronianos, sino pensadores románticos que convierten su propia vida en un experimento filosófico con el fin de desentrañar el misterio de la existencia. Ambos son víctimas de este experimento.

Pero también son así los héroes principales de Dostoievski. En sus grandes novelas, el papel determinante del experimento filosófico en el destino de los héroes-ideólogos se enfatiza aún más desnudamente. Por ello, pasar ahora a la novela *Los demonios* parece suficientemente justificado.

II

La conexión entre *Los demonios* y la novela de Lérmontov es innegable. Hay un lugar en los borradores de Dostoievski que muestra que esta conexión es una actitud consciente del autor: «Lo principal. El Príncipe, luego de llegar, no habla con la discípula. Había adivinado (para sí) por medio de la carta de St. T-ch.⁴ que ella se había enamorado de él y, al llegar, deliberadamente, a lo Pechorin, no le habla»⁵.

Como demostró N. M. Chirkov, Stavroguin (en los borradores «El Príncipe») actúa y piensa «a lo Pechorin» no sólo en este episodio. Chirkov demostró irrefutablemente el parentesco del héroe de *Los demonios* con Pechorin; al mismo tiempo, el investigador reveló también las diferencias entre estos dos personajes⁶.

Chirkov se interesó poco por el episodio del duelo entre Stavroguin y Gaganov, sobre el que merece la pena, en nuestra opinión, hablar más.

En los borradores de Dostoievski se menciona a menudo la expresión «duelo extraño»: el escritor tenía en mente un duelo en el que uno de los participantes soporta los disparos del otro, pero él mismo dispara al aire. Dostoievski, gran admirador de los efectos argumentales románticos, estuvo tentado de representar un duelo, pero comprendió que en el ambiente que retrataba sería una exageración risible. Incluso en *Humillados y ofendidos* el

⁴ Stepan Trofímovich Verjovenski, personaje de *Los demonios*.

⁵ *Cuadernos de notas de F. M. Dostoievski*. Editados por N. I. Ignatova y E. N. Konchina. «Academia», Moscú-Leningrado, 1935, pág. 73.

⁶ N. M. Chirkov: *Sobre el estilo de Dostoievski*. Nauka, Moscú, 1967, págs. 177 a 182.

anciano Ijmenev busca retar a duelo al príncipe Valkovski, pero en lugar de ello cae con la policía. En *Memorias del subsuelo* el protagonista paradójico desvaría literalmente con un duelo, perfectamente consciente de su imposibilidad. En *El jugador*, Alexéi Ivánovich con fingida seriedad intimida a su patrón con la intención de retar a duelo al barón Wurmerhelm. En *El idiota* el príncipe Myshkin es retado y Aglaya le enseña a disparar, lo cual le causa mucha gracia (pues el príncipe, por supuesto, no disparará a un hombre). Incluso Fiódor Pávlovich Karamázov, contoneándose y haciéndose el payaso, hace que su propio hijo dispare «a través de un pañuelo». Los héroes de Dostoievski hablan a menudo de duelos, pero «no es esa época»: el único duelo que se concreta es el de Stavroguin con el joven Gaganov, al que Stavroguin acude sólo para librarse de su aburrido enemigo.

En el pasado, Stavroguin era un buscapleitos que disfrutaba con sadismo de insultar a la gente y luego matarla o mutilarla en duelos. Pero ahora se disculpa por el proverbial «juramento» del capataz del club, Gaganov. Stavroguin ya no «quiere sangre», intenta vivir según las leyes de su propia moral experimental. Harto del crimen, cae temporalmente en una fría «virtud» artificial. Sobre este trasfondo psicológico se desarrolla su duelo con el hijo de Gaganov.

Gaganov es un noble dotado de un hipertrofiado sentido del honor, que el autor relata con indisimulada ironía. El motivo del duelo es el «odio enfermizo» de un fanático conservador, que suspira por la caballería medieval, hacia un noble marginal que con su propio comportamiento contradice y ridiculiza la noción misma del honor nobiliario. El odio de Gaganov tiene un carácter de clase.

A Stavroguin no le importan los adornos externos del honor, es un aristócrata en su esencia misma: en su profundísimo desprecio por la gente. Está desvinculado del suelo nacional en general y de su clase en particular. En él, Dostoievski agudiza e hiperboliza al extremo las contradicciones internas del «hombre superfluo». En sentido figurado, Stavroguin es un Pechorin «en decadencia».

La propia imagen del duelo en *Los demonios* es lo contrario de las descripciones de Balzac y Lérmontov. En lugar de una mañana azul y resplandeciente, vemos que: «Nubes bajas, rasgadas y turbias, surcaban velozmente el frío cielo... era una mañana muy triste». Dostoievski no necesita aquí el contraste entre la naturaleza resplandeciente y la muerte de un hombre; en su obra nadie será asesinado. Pero la «mañana muy triste» corresponde a la

desagradable escena que sigue.

El primero en llegar a la escena del duelo es Gaganov con un padrino, seguido de Stavroguin y Kirílov. Gaganov está excitado y tiembla de ira con anticipación.

En Balzac y Lérmonov, el héroe, antes del duelo, ofrece a su adversario disculparse... o la muerte. En Dostoievski, el momento dilatorio tiene el carácter inverso: tanto los padrinos como Stavroguin ofrecen a Gaganov una disculpa cuando éste está en su marca. Gaganov, furioso, se niega: «¡Sólo me molestáis para que no acierte!». No hay tal intención en el comportamiento de los participantes en la escena, pero éste (especialmente el de Stavroguin) priva efectivamente a Gaganov de su autocontrol.

La primera bala del adversario araña el dedo meñique de Stavroguin y él dispara al aire. Esto ofende de nuevo a Gaganov, que profiere blasfemias a Stavroguin, exigiendo un duelo «con todas las letras», es decir, exigiendo, en efecto, que Stavroguin condescienda a honrarle con un riesgo serio. La segunda vez que Gaganov falla, Stavroguin dispara hacia arriba. La tercera vez, Gaganov apunta con cuidado. «Le temblaban demasiado las manos para disparar bien», nota el autor. Pero aun así su bala atraviesa el sombrero de Stavroguin. Éste se aparta y dispara de lado, hacia la arboleda. «El duelo acabó. Gaganov se quedó como aplastado». La última comparación es muy significativa.

«La opinión pública», impresionada por la sangre fría de Stavroguin en el duelo, lo proclama héroe del día. Gaganov desaparece de la ciudad y de la novela, está moralmente muerto, «aplastado» por la total superioridad de la personalidad de Stavroguin.

A pesar del arañazo en el dedo meñique y del disparo en el sombrero, este duelo es más bien simbólico, un encuentro entre dos intelectos desiguales. Aquí no hay muerte física, sino sólo la aniquilación moral de Gaganov. Pero la victoria de Stavroguin no es menos real.

Durante todo el cuadro del «duelo extraño», hay una sensación de que el resultado está predeterminado. Stavroguin está seguro de que no le ocurrirá nada, sólo siente aburrimiento y fastidio. Gaganov, por su parte, arde con furia creciente, le tiemblan las manos. Está condenado al fracaso de antemano por la propia disposición psicológica de fuerzas.

De forma invertida, Dostoievski repite el motivo del duelo predeterminado, expresando la omnipotencia del héroe. Aquí se hace evidente cómo polemiza el arte de Dostoievski: desafía a sus precursores literarios desarrollando sus temas. Rafael poseía un

talismán; Pechorin, como psicólogo experimentador, jugaba con el corazón de la gente, ¿y Stavroguin? Si lo desea, sus deseos se cumplen como si fuera automático. Decimos «como si» porque Dostoievski da una motivación realista.

Gaganov no pudo disparar a Stavroguin: «le temblaban las manos» de furia. Verjovenski, conectado con la historia de «Iván el zarévich», cumple todos sus deseos tan bien como la piel de zapa. Apenas el héroe desea la muerte del cojo, Fedka el Castigador adivina el impulso casi inconsciente de esta psique demoníaca. «Una inusual capacidad para el crimen» convierte a Stavroguin en un emisor pasivo de impulsos criminales que son concretados por otros. La idea «en sí» encuentra cuchillos, igual que en *Los hermanos Karamázov* encontrará un pisapapeles de hierro fundido. Por eso Stavroguin es omnipotente.

Pero se trata de una omnipotencia estéril. Incapaz de amar y de odiar, de rebelarse o arrepentirse, Stavroguin se nos presenta como un muerto viviente. En la segunda parte de *Los demonios* [cap. I, IV] se dice sobre él: «Definitivamente se parecía a una figura de cera sin alma»; Balzac había comparado a Rafael con un Jesús de cera. En su última carta a Dasha, el propio Stavroguin revela el «enorme hastío» (expresión de Nietzsche) de su alma: «Probé en todas partes mi poder... resultó ser ilimitado... Pero a qué aplicar este poder – eso es lo que nunca vi ni veo ahora».

La incapacidad de desear es el resultado de la falta de una gran meta, el resultado de la «falta de fundamento» de Stavroguin. Dostoievski consideraba que el desapego del suelo era la característica principal de la «capa cultural» rusa. La desintegración espiritual de la aristocracia es mostrada en *Los demonios* como la causa del nihilismo: Shátov y Kiríllov son emanaciones de Stavroguin, Piotr Verjovenski es su doble y en los borradores de la novela aparecen formulaciones tan explícitas como «Nihilistas, hijos de terratenientes»⁷.

Mientras que en Balzac y Lérmonov la tragedia de la omnipotencia estéril está relacionada con la imposibilidad objetiva de una gran meta, con la época maldita del «no tiempo» (para el aristócrata francés de la época de la Restauración, la historia había terminado; para el noble ruso después del 14 de diciembre de 1825, la historia se detuvo), en Dostoievski surge con gran fuerza la idea de la culpa personal del héroe. Stavroguin no es sólo una víctima de su educación, su entorno y su época, sino que también es culpable de no

⁷ Cuadernos de notas, pág. 110.

haber sido capaz de encontrar un objetivo mayor. El esteticismo de Stavroguin le impide arrepentirse de su abuso de Matriosha o de «llegar a Dios por medio del trabajo manual», según el consejo de Shátov. Dostoievski entiende el esteticismo de la corteza y la refinada perversión del aristócrata como la mayor culpa. La maldición del aburrimiento de la nobleza, la indiferencia por la vida verdaderamente humana, penden sobre Stavroguin como el *taedium vitae* de los últimos romanos, como la misantropía pervertida del marqués de Sade, como la saciedad mortal de todas las sociedades decadentes de la historia universal.

Dostoievski escribió *Los demonios* treinta años después de la novela de Lérmontov; durante este período, la nobleza rusa había agotado sus posibilidades progresistas. La nobleza interior de Pechorin se había convertido en un anacronismo histórico y el aristócrata desapegado había adquirido nuevos rasgos, a veces amenazadoramente nihilistas. Dostoievski, utilizando el prototipo literario de *Un héroe de nuestro tiempo*, hace gala de un excepcional sentido de época y de la despiadada sobriedad de un gran realista. Su comprensión del tema nos remite a *La comedia humana* y a sus personajes.

Dostoievski ve la salvación en la reunificación del individuo pensante con el pueblo, pues el pueblo sobrevivirá a cualquier catástrofe. La incapacidad de Stavroguin para elegir le condena a la ruina: la omnipotencia estéril (el amoralismo extremo como fundamento de la libertad) mata a Stavroguin, como antes hizo con Rafael y Pechorin.

Rafael tiene miedo de desear, ya que paga con su vida el cumplimiento de sus deseos y éstos no valen tanto.

Pechorin está cansado de desear, pues se da cuenta de la inutilidad de sus deseos y de lo perjudiciales que son para la gente.

Stavroguin, que ha perdido su patria, a Dios y el sentido de la vida (todos ellos son casi sinónimos en Dostoievski), es incapaz de desear. La «fealdad» de la verdad le impide volver al pueblo, el miedo a la posible carcajada de la multitud, que tanto desprecia (el eterno dualismo psicológico de los tiranos).

En las tres notables imágenes de aristócratas desapegados se revela el tema de la omnipotencia estéril que, en Balzac, Lérmontov y Dostoievski, encuentra una interpretación histórico-concreta, pero que genera aún la literatura romántico-filosófica. En las tramas de las tres novelas, el motivo de un duelo predeterminado, que revela la continuidad de la obra de tres grandes escritores del siglo XIX, sirve para revelar este tema.

