

## **Sobre la problemática ética del relato *Memorias del subsuelo*.<sup>1</sup>**

### **I**

*Memorias del subsuelo* (1864) no encontró una acogida favorable: interpretadas como un panfleto contra las ideas de Chernishevski, fueron ridiculizadas por Saltikov-Shedrín y aun en más de una ocasión el público las juzgó una obra cínica, como comenta Apollinaria Súslova en una de sus cartas a Dostoievski. Solo Apollón Grigóriev, admirado por la profundidad psicológica de la obra, aconsejó a su amigo seguir escribiendo en ese «estilo».

En la crítica rusa posterior también prevaleció durante largo tiempo una opinión negativa del relato. Críticos tan diversos como Nikolái Strájov y Nikolái Mijailovski identificaron erróneamente al narrador del relato con su autor.

Vasili Rózanov y Lev Shestov, adhiriéndose a la rebelión metafísica del hombre del subsuelo, repitieron en el fondo el mismo error: identificaron a Dostoievski con su personaje. Los existencialistas heredaron de ellos una valoración elevada, pero esencialmente falsa del relato. Sus opiniones las resumió Walter Kaufmann en la antología *El existencialismo de Dostoievski a Sartre*, donde, sobre la primera parte de *Memorias del subsuelo*, afirma que es «la mejor introducción al existencialismo que jamás se haya escrito»<sup>2</sup>.

Por la voluptuosidad singularmente cruel con la que el hombre del subsuelo se entrega a la vivisección de su propia alma, por la amplitud de sus paradójicos razonamientos, por su inclinación a subrayar los aspectos sucios de la vida, en verdad podría ser llamado un «existencialista anterior al existencialismo». Pero el propio Dostoievski no es el hombre del subsuelo, sino un gran artista que escribió la mejor investigación analítica de la literatura universal del siglo XIX sobre los aspectos trágicos de la existencia y las contradicciones del pensamiento de su desdichado héroe.

A los críticos soviéticos siempre les interesó la tendencia artística de *Memorias del subsuelo*, su lugar en la creación de Dostoievski. Mijaíl Bajtín señaló que el hombre del subsuelo es el «primer héroe-ideólogo» de Dostoievski. Leonid Grossman, en su

---

<sup>1</sup> Texto tomado de R. G. Nazírov: *Dostoievski y su tiempo. Antología de artículos y materiales*, Naúka, Leningrado, 1971, págs. 143-153. [Nota del traductor].

<sup>2</sup> *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*, ed. by W. Kaufmann, N. Y., 1957, pág. 14.

biografía del escritor, afirmaba que *Memorias del subsuelo* es un boceto de la novela *Crimen y castigo*. Arkadi Dolinin, en el libro *Las últimas novelas de Dostoievski*, llamó al relato «un prolegómeno a toda la obra posterior» del escritor.

En efecto, el vínculo entre *Memorias del subsuelo* y la novela sobre Raskólnikov salta a la vista. Grossman subrayó la correspondencia argumental: el protagonista, en su lucha moral, sufre una derrota ante una mujer caída. La segunda parte de *Memorias del subsuelo* es también, a su modo, una historia de crimen y castigo, solo que el castigo no está desarrollado, sino que parece interrumpirse violentamente; la trama está «acortada».

Basta con prestar especial atención a la situación inicial de Raskólnikov. En la primera página de la novela lo encontramos casi preparado para el «experimento», pero el texto permite recrear la situación de partida. Sabemos que Raskólnikov odia su entorno y se asfixia en él; ha abandonado la universidad, ha roto con todos sus conocidos, se ha encerrado en su tabuco: «Se recluyó definitivamente de todos, como una tortuga en su caparazón, y aun el rostro de la criada que debía servirlo y a veces se asomaba en su habitación le provocaba rabia y convulsiones»<sup>3</sup>.

Recordemos que «caparazón» es uno de los sinónimos de «subsuelo». El hombre del subsuelo dice: «Mi habitación era mi mansión, mi caparazón, mi estuche»<sup>4</sup>. Recordemos la guerra que libra con su criado Apollón. Tanto a él como a Raskólnikov los sacan de quicio todas las personas sobrias, positivas, llámense estas Trudoliúbov o Razumijin. Tanto en el relato como en la novela observamos un aislamiento voluntario del protagonista, una ruptura de los vínculos sociales en aras de proteger el propio «yo» de la acción opresiva del medio.

El «subsuelo» de Raskólnikov no es sino el estadio inicial de su rebelión. En su autoaislamiento, el héroe manifiesta su desesperación ante la rutina del mal social. El hombre del subsuelo, tan pronto como recibió una pequeña herencia, abandonó el trabajo; Raskólnikov, sin ningún motivo aparente, abandona la universidad. Los dos odian estas ocupaciones «necesarias», puesto que el trabajo y el estudio no los eligieron libre y conscientemente, sino que les fueron impuestos por el medio exterior; por eso, a sus ojos, carecen de sentido. Pero si la rebelión acorralada en el subsuelo del asesor colegiado retirado degenera en una interminable mortificación de sí mismo, Raskólnikov, luego de

---

<sup>3</sup> F. M. Dostoievski: *Obras completas en 10 tomos*, tomo 5, Moscú, 1970, págs. 25-26.

<sup>4</sup> *Ibid.*, tomo 4, págs. 183-184.

dar el paso decisivo, supera el subsuelo e irrumpe en la vida, irrumpe en el sentido directo de la palabra, con un hacha en las manos y eso lo lleva a una nueva derrota.

El «subsuelo» es la situación inicial no solo de Raskólnikov. Momentos análogos experimentan Ippolit en la novela *El idiota*, Kirílov y Shátov en *Los demonios* (con resultados diametralmente opuestos), Arkadi Dolgoruki, el usurero de *La mansa*, Iván Karamázov. Por lo general, Dostoievski desplaza esta situación a la prehistoria de la acción, pero está presente como una «etapa recorrida» en la conducta actual de los personajes. El subsuelo es la situación inicial de los pensadores trágicos en todas las grandes novelas de Dostoievski, la comprensión de su extrañamiento del mundo, copiada de diverso modo en nuestros días por Sartre y otros existencialistas. Para todas las novelas del Dostoievski maduro, *Memorias del subsuelo* sirvió de boceto ideológico.

Luego de ofrecer esa fundamentación sociopsicológica tan condensada de la rebelión metafísica, Dostoievski se permitía en lo siguiente no repetirse, abreviar la motivación, comenzar *in media res*. El propio documento explicativo del personaje, como la confesión del hombre del subsuelo con su característico y provocativo desenmascaramiento de sí mismo, Dostoievski, sin falta, lo traslada después a la mitad de la novela, donde conserva su significado clave en la acción (el artículo de Raskólnikov, la confesión de Ippolit, la confesión de Stavroguin). En las grandes novelas, Dostoievski se apoyaba conscientemente en *Memorias del subsuelo*, consideraba una «etapa recorrida» la motivación detallada de la rebelión y se valía de distintas alusiones y asociaciones como si quisiera remitir al lector a 1864: «Véase el *Subsuelo*».

## 2

El presente y modesto trabajo no pretende ofrecer un análisis integral de *Memorias del subsuelo*. De su problemática filosófica solo destacamos lo principal: el problema de la existencia individual tratada de un modo realista, el del libre albedrío, el de la comunicación con la humanidad, el de la relación entre lo posible y lo debido.

La confesión del hombre del subsuelo en la primera parte del relato constituye una paradoja sobre el libre albedrío y la necesidad. No se puede vivir solo de la razón, dado que esta es «una vigésima parte de toda mi capacidad de vivir»<sup>5</sup>. Solo se puede vivir con

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, pág. 126.

todo el ser: «El deseo es la manifestación de toda la vida, es decir, de toda la vida humana, incluyendo la razón y todos los cosquilleos»<sup>6</sup>. Por tanto, la razón debe ceder la primacía al «deseo», es decir, a la voluntad integral, en la que lo racional es uno de los elementos constitutivos. El racionalismo como filosofía de la vida es declarado psicológicamente imposible; en opinión del hombre del subsuelo, es rechazado por la moderna ciencia psicológica.

Además de esta polémica pseudocientífica, la confesión desarrolla una crítica paradójica de la filosofía ilustrada: la subordinación a la «necesidad racional» es amoral y humillante para el hombre y es incompatible con la dignidad humana. La persona es considerada un valor eterno que no se puede determinar por otros valores (la posición social, el talento, la virtud, etc.). Si el valor intrínseco de cada persona humana es incompatible con los principios de la razón, tanto peor para esta. Por primera vez en la obra de Dostoievski se refuta con gran fuerza y precisión el enfoque objetivo del hombre como objeto de una investigación racional externa. El paradójico hombre del subsuelo se rebela contra la cosificación del hombre, contra la sustitución propia de la época del capitalismo de las relaciones entre los hombres por las relaciones entre las cosas. Este aspecto del problema lo analiza en detalle Bajtín.

El narrador de *Memorias del subsuelo* ataca no solo y no tanto la filosofía de Chernishevski cuanto toda la tradición de la Ilustración europea, así como el idealismo absoluto hegeliano. El hombre del subsuelo, al igual que su creador, es una suerte de antihegeliano: para él, «todo lo real es irracional, todo lo irracional es real». El punto de partida del filosofar de este personaje es afín a la posición del propio Dostoievski en 1864, cuando el escritor sufrió penosamente la catástrofe de sus anteriores esperanzas en una era de emancipación. Sin embargo, el subsuelo no es tanto una expresión de las opiniones de Dostoievski cuanto una manifiesta refutación de ideas hostiles al escritor: el desarrollo del personaje del hombre del subsuelo y su filosofar están organizados por Dostoievski según el método de *reductio ab absurdum*.

El hombre del subsuelo busca la libertad en el aislamiento consciente respecto de la sociedad, en una rencorosa no-participación. Se crea un microambiente artificial («madriguera», «cascarón», «estuche», «subsuelo») en el que afirma «libremente» su «yo» luchando contra el criado Apollón y tratando de aterrorizarlo con la «coacción

---

<sup>6</sup> *Ídem*.

económica»: la demora en pagarle el salario. Sin embargo, eso solo no le basta, y cada tanto realiza incursiones a la superficie para afirmar su «libertad». Sueña con un gesto que exprese su «libertad». Ese gesto es la tragicómica colisión con un oficial en la avenida Nevski. ¡Con qué ansiedad prepara y ensaya ese gesto y, después, con qué crispación se asegura a sí mismo y al lector que el oficial no hizo más que simular no haberlo notado! «La cosa era que yo había logrado el objetivo, había salvaguardado mi dignidad, no había cedido ni un solo paso y me había colocado públicamente en un pie de igualdad social con él»<sup>7</sup>. Aquí Dostoievski parodia a todas luces un episodio similar de la novela de Chernishevski ¿*Qué hacer?*, tratando de mostrar el carácter ilusorio de salvaguardar la propia dignidad chocando con los transeúntes que uno encuentra en su camino.

La libertad supone la responsabilidad, mientras que el hombre del subsuelo exige la irresponsabilidad: de ahí su miedo a la verdadera libertad, ante la elección y la acción. Cuando llega a la necesidad absoluta de la acción concreta, a la necesidad de dar una bofetada a Zvierkov, se apodera de él un miedo cerval: «¿Y si me mandan a la comisaría?»<sup>8</sup>. He aquí la tragedia objetiva de su situación: pertenece a las personas de ese nivel social de las cuales es posible no aceptar un desafío. Se le puede zurrar y entregar a la policía; eso no contradice el código de honor, ya que un hombre con una mancha amarilla en los pantalones «no tiene derecho» a pretender al honor. Por mucho que fantasee con una bella afirmación de su menoscabada persona, comprende que todo eso es chabacanería literaria, romanticismo, «que todo eso estaba sacado de Silvio y de *Mascarada* de Lérmontov»<sup>9</sup>. «Y de pronto comencé a sentir una terrible vergüenza»<sup>10</sup>. Vergüenza de que su individualidad, sus sufrimientos y sus arrebatos se ajustaran al esquema literario del vengador romántico. *El disparo* y *Mascarada* son obras de arte, pero imitar a conciencia a sus héroes en la vida es de una vulgaridad insoportable. El romanticismo epigonal del hombre del subsuelo tropieza dolorosamente con la aspereza de la vida: «Así que aquí está, aquí está finalmente el encuentro con la realidad»<sup>11</sup>. Todas las incursiones desde el subsuelo, todos los intentos de autoafirmación por fuera del microambiente artificial están condenados de antemano al fracaso: la realidad no es

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, pág. 145.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pág. 164.

<sup>9</sup> *Ídem.*

<sup>10</sup> *Ídem.*

<sup>11</sup> *Ibid.*, pág. 162.

estética, en ella es imposible mantener una pose estetizante, estar a la altura de la ilusión vital que uno mismo se ha creado.

El hombre del subsuelo es consciente de la bajeza de sus actos y goza de esa conciencia, se admira de su duplicidad como indicio de un intelectualismo singularmente refinado que lo coloca por encima del mediocre entorno. En su concepción, todos los extremos morales son interesantes: una caída profunda, una vileza singularmente expresiva no son menos estéticas que las proezas en nombre del bien o que los logros históricos. No-estética solo es la norma, no-estética es la vida en conformidad con la moral tradicional. En este sentido, viene muy al caso recordar las palabras de Kierkegaard del libro *O lo uno o lo otro*, donde, si bien desde un punto de vista idealista, se somete a una ácida crítica la moral habitual burguesa: «Por eso, es absolutamente natural que, en el drama contemporáneo, el mal siempre esté encarnado en personajes de un talento brillante, mientras que el bien y el honor, en personajes de vendedores de una tienda de comestibles. Los espectadores consideran eso una obviedad y de la pieza solo extraen lo que ya comprendían de antemano: ser colocado junto con los vendedores es inferior a su dignidad»<sup>12</sup>. Kierkegaard señala con exactitud que, para la conciencia burguesa, el mal es «bello» y el bien, vulgar: se trata del mismo esteticismo moral que, en el subsuelo, es ostensiblemente subrayado.

El hombre del subsuelo se burla de sus «salvaciones en todo lo bello y lo sublime». En sus fantasías, el filantropismo libresco se entrelaza con reminiscencias de la biografía de Napoleón: «Todos lloraban y me besaban [...] y yo me lanzaba descalzo y hambriento a predicar las nuevas ideas y aniquilaba a los retrógrados en Austerlitz. Luego tocaban una marcha, se otorgaba una amnistía, el papa consentía en dejar Roma y trasladarse a Brasil; luego había un baile para toda Italia, en la villa Borghese, esa que está a la orilla del lago Como, ya que el lago Como había sido expresamente trasladado a Roma para esa ocasión»<sup>13</sup>. Aquí se parodia la biografía de Napoleón: Austerlitz, los viajes de placer durante la campaña de 1797 al lago Como y al lago Mayor, los suntuosos banquetes en la villa Borghese, la alusión al traslado de Pío VII a Savona. Las asociaciones napoleónicas y el sacrificio de millones «en aras del género humano»: tal es la imagen del «Napoleón-

---

<sup>12</sup> S. Kierkegaard (Victor Eremita): *Enten-Eller*. d. I. Kjøbenhavn, 1878, pág. 137.

<sup>13</sup> F. M. Dostoievski: *op. cit.*, tomo 4, págs. 146-147.

filántropo». Una imagen similar, pero sin elementos caricaturescos, se aparecerá a la inflamada imaginación de Raskólnikov. La idea napoleónica nace en el subsuelo<sup>14</sup>.

El romanticismo de «lo bello y lo sublime», el romanticismo de tipo schilleriano, ingenuo y espontáneo, es sustituido por el romanticismo de lo deforme. En su conversación con Liza, el hombre del subsuelo traza cuadros de muerte y sufrimiento («en la tumba habrá lodo, basura, nieve derretida»), improvisa inspiradamente el cínico diálogo de los sepultureros sobre el ataúd de la prostituta: «¡Tírala, Vániuja! ¡Vaya “suerte” la de esta, hasta aquí ha quedado con las patas para arriba!». Con poético patetismo, describe cómo se mueven los cadáveres en el pantano del cementerio Vólkovo y cómo golpean contra las tapas de los ataúdes. Esa poesía de la desesperación recuerda los horrores de Edgar Allan Poe, los motivos cementeriales de Charles Baudelaire. En la literatura rusa, el hombre del subsuelo también tiene un antecesor: el pintor Cherevanin del relato *Mólotov*, de Nikolái Pomialovski. La filosofía del cementerio de Cherevanin anticipa en gran medida la filosofía del subsuelo.

La gloria y la belleza tienen el mismo valor que la desesperación y la muerte, lo uno y lo otro produce efecto. Para el hombre del subsuelo, lo importante es permanecer en uno u otro polo estético y evitar la tan despreciada «dorada medianía». Del episodio con el oficial dice: «¡El diablo sabe lo que habría dado yo por una auténtica disputa, más correcta, más decorosa, más, por así decir, *literaria*!»<sup>15</sup>. Lo ético y lo estético están en aguda contradicción en el hombre del subsuelo. Su esteticismo moral es afín al esteticismo moral de Baudelaire. El hombre del subsuelo, como posteriormente Stavroguin, considera la vulgaridad un fenómeno estéticamente expresivo.

Pero la estética en soledad es imposible, lo bello necesita espectadores. Todo acto estético supone necesariamente al Otro, es decir, la percepción y valoración ajena. Recordemos, sin ir más lejos, el grito de Nerón antes de morir: «*Qualis artifex pereo!*»<sup>16</sup>. Ese tirano, matricida y vil depravado, adulaba a los aficionados griegos al teatro y anhelaba aplausos. En la esfera estética, dependía de las personas a las que gobernaba como esclavas y cuyo juicio ético despreciaba.

---

<sup>14</sup> Esto es no solo una verdad psicológica, sino también histórica: Napoleón, según los testimonios de los autores de memorias, en la juventud sufrió humillaciones, amenazas de castigos corporales (en la escuela de Brienne), burlas de quienes lo rodeaban, pobreza e incluso hambre.

<sup>15</sup> F. M. Dostoievski: *op. cit.*, tomo 4, pág. 140.

<sup>16</sup> «¡Qué artista muere conmigo!». [Nota del traductor].

El hombre del subsuelo depende de la valoración estética ajena. En su rebelión contra el mundo, la sinceridad se funde con la búsqueda del efecto. No teme mostrarse abominable; teme mostrarse vulgar, ordinario, ridículo. Prefiere que lo arrastren del cabello y lo arrojen por la ventana con tal de que no lo despachen con indiferente burla. Su autodefinición como «cobarde y esclavo» es absolutamente exacta: cobarde porque teme la vida; esclavo porque depende de la conciencia ajena, de una valoración estética externa. El egocentrismo más despótico resulta orgánicamente ligado con la esclavitud psicológica.

### 3

El hombre del subsuelo transforma su desesperación en deformidad, en un juego, hasta alcanzar una singular desesperación autosatisfecha. Desprecia a los románticos bondadosos y bribones, se burla de la *Schönseeligkeit*<sup>17</sup> romántica de tipo schilleriano, pero él mismo es un pensador romántico que desciende de la amarga ironía de Heinrich Heine, cuyo nombre no por azar es mencionado en el relato. El hombre del subsuelo es un «romántico tardío», un romántico de la época del capitalismo triunfante, es decir, un antecesor de los existencialistas. A su romanticismo le es inherente una amoralidad provocativa; es el romanticismo de la vileza.

El propio hecho de una confesión provocativa tiene significado estético. El narrador intenta pasmar al lector con su desprecio, con el cinismo beligerante de su pensamiento y de su estilo. Ahora bien, si se desprecia al lector, ¿para qué intentar anonadarlo, es decir, alcanzar un objetivo literario? Al igual que Nerón, el hombre del subsuelo adula a quienes desprecia. Mediante una confesión extremadamente franca (el narrador pone en duda la veracidad de Rousseau) se logra la estetización de la rebelión, su traducción de la esfera ética a la estética. El narrador de *Memorias del subsuelo* descarga en el ámbito de la ficción la protesta engendrada por las condiciones concretas de la realidad sociohistórica. «Me figuraba aventuras e inventaba una vida con tal de vivir de alguna manera»<sup>18</sup>. Su vida es libresca, artificial; él mismo la inventa siguiendo los modelos de la literatura romántica. La invención de la vida es patente en la segunda mitad del relato (el episodio en el Hôtel de Paris).

---

<sup>17</sup> «Almas bellas». [Nota del traductor].

<sup>18</sup> F. M. Dostoievski: *op. cit.*, tomo 4, pág. 118.



En la casa pública clandestina a la que va a parar, el narrador se apasiona con el juego de «lo bello y lo sublime» y pronuncia ante Liza un sermón casi religioso sobre la belleza del bien y la monstruosidad de una vida de pecado. Pero, por muy patéticas que sean las cuerdas que toca, nosotros vemos todo el tiempo que predica acostado en la cama de una mujer a la que acaba de «comprar». Toda esa escena constituye una perturbadora representación de la disonancia entre lo ético y lo estético: un hermoso sermón saliendo de la boca de un predicador bastante feo. Sus «caras ideítas» quedan desacreditadas desde un mismo comienzo por la posición horizontal del autoproclamado apóstol de la libertad y el bien; todo eso es mentira no por su sentido, sino por el montaje de la escena. Cuando el narrador logra el efecto deseado, cuando ve la conmoción de Liza y oye sus sollozos, siente un gran susto y fastidio y se da prisa por librarse de ella, por huir, por esconderse en su caparazón. ¡No es para menos! Porque Liza, al reconocer que sus palabras son ciertas, al creer en él, parece también confiarse a él, pedirle ayuda: «Ahora su mirada era solícita, suave y, al mismo tiempo, confiada, cariñosa, tímida. Así miran los niños a quienes quieren mucho y tienen que pedirle algo». Y, dos líneas más abajo: «Sin explicarme nada, como si yo fuera un ser superior que sabía todo sin explicaciones...»<sup>19</sup>. Pero ¡la confianza de una persona es una carga grande!

El hombre del subsuelo no necesita en absoluto esa confianza, esa lealtad recientemente adquirida. Él busca un efecto puramente «literario» que no acarree consecuencias reales. El contacto establecido con otro ser humano mediante ese efecto lo asusta como un atentado a su libertad, como una amenaza de compromiso moral. Hasta entonces, él imponía su presencia a otras personas con el fin de alcanzar una autoafirmación estetizada; ahora, en cambio, es la propia Liza la que busca contacto con él. Ella perturba su aislamiento, transgrede los límites del microambiente que él se ha creado. En la persona de Liza es la propia vida la que atenta contra el subsuelo. Es por eso que aquí crece al extremo la tensión de la trama.

La llegada de Liza al subsuelo se convierte en la culminación del relato. Aquí el hombre del subsuelo muestra su cara ante la visitante. Comprende a la perfección su propia vileza y su falsa posición en el trato hacia ella: «Si quizá yo soy peor que tú. ¿Por qué entonces no me echaste en cara, cuando te estaba exhortando: “Y, ¿usted a qué ha venido a nuestra casa? ¿Acaso a dar lecciones de moral?”. Poder, poder era lo que

---

<sup>19</sup> *Ídem*.

entonces me hacía falta, me hacía falta jugar, me hacían faltan tus lágrimas, tu humillación, tu histeria»<sup>20</sup>. En el cínico monólogo que sigue suele destacarse una frase célebre que es citada como ejemplo de un egocentrismo sin límites: «¿Que el mundo se venga abajo o que yo no tome mi té?». Pero siempre es sacada de contexto, lo que tergiversa su verdadero sentido. En realidad, se trata de una declaración de esa «rencorosa no-participación» que hemos mencionado antes. Reproduzcamos este pasaje en su totalidad: «Porque yo sólo quiero jugar con las palabras, soñar; pero en realidad, ¿sabes lo que necesito?: que todos ustedes desaparezcan, ¡eso es lo que necesito! Necesito tranquilidad. Y con tal de que no me molesten vendería el mundo entero por un kopek. ¿Que el mundo se venga abajo o que yo no tome mi té? Yo diré que el mundo se venga abajo mientras yo pueda tomar siempre mi té»<sup>21</sup>. Esta declaración de un rechazo radical a la participación en la historia es una expresión exacerbada de la pasividad pequeñoburguesa encarnada en el personaje de Dórogov en el relato *Mólotov* de Pomialovski. Dórogov gruñe sobre el periódico vespertino: «Antonelli, Cavour, Víctor Manuel... ¡Que se los lleve el diablo! ¿A mí qué me importan? Palabra de honor: si a Italia se la tragara la tierra, a mí no se me movería un pelo»<sup>22</sup>. El hombre del subsuelo hiperboliza el gruñido de Dórogov: en lugar de Italia, toma el mundo entero, y, en lugar del indiferente «no se me movería un pelo», surge una imagen cínica y provocadora: tomar té a la hora del fin del mundo.

Esto no es en absoluto el egocentrismo de los héroes satánicos del romanticismo, sino el miedo a la vida, el meter la cabeza en el suelo, como un avestruz. El hombre del subsuelo entiende la libertad solo como libertad respecto de la elección, de las decisiones que comprometen. A lo largo de todo este monólogo se humilla al extremo, pero esa auto vejación es también una pose estetizante: «...Porque soy el más feo, el más ridículo, el más mezquino, el más estúpido, el más envidioso de todos los gusanos de la tierra, los cuales no son para nada mejores que yo, pero que, el diablo sabrá por qué, nunca se muestran azorados...»<sup>23</sup>. Aquí también subraya su excepcionalidad; humillándose, se eleva.

Pero la paradójica reacción de Liza, que solo ha comprendido que él es un desgraciado, rompe el efecto. Estupefacto por su ilimitada bondad, el antihéroe, por un

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, pág. 189.

<sup>21</sup> *Ídem*.

<sup>22</sup> N. G. Pomialovski: *Obras completas*. Moscú, Leningrado, 1935, tomo 1, pág. 155.

<sup>23</sup> F. M. Dostoievski: *op. cit.*, tomo 4, pág. 190.

instante, se convierte sencillamente en un hombre, se convierte en sí mismo. En medio de lamentables sollozos, dice: «¡No me dejan... No puedo ser... bueno!»<sup>24</sup>. Esta histórica confesión contiene la solución. Esta es la frase clave del relato. No hay ningún diálogo, sino solo un grito del alma, un sincero lamento de un hombre desesperado. Pero esta expresión directa contiene una explicación ambigua de la tragedia del subsuelo.

«No me dejan ser bueno» las circunstancias objetivas de la realidad social, la situación de «guerra de todos contra todos», la tan mentada alienación de la época capitalista, cuando la persona humana se cosifica y se transforma en medio para la obtención de un fin. En su lucha contra todo eso, el antihéroe utiliza otro ser humano como medio para alcanzar un fin.

«No puedo»: aquí confiesa su impotencia subjetiva, su incapacidad de superar la ética tradicional, que él mismo niega, en la búsqueda de nuevas soluciones. No puede escapar del cautiverio de ese esteticismo moral que convierte su rebelión en una interminable mortificación de sí mismo. No puede, no se atreve a dar el paso decisivo: ese «gesto trágico» que llevará a Raskólnikov, en última instancia, a la «vida viva» en medio de los hombres.

En esa escena culminante del relato, el hombre del subsuelo es capaz de suscitar la compasión del lector. Experimenta sencillos sentimientos humanos, solloza en los brazos de la desdichada joven, él mismo es tan desdichado como ella. Es el «momento de la verdad». Se descubre que no es en absoluto el «más asqueroso», sino simplemente un hombre débil, atormentado por el miedo y la soledad, como un sinnúmero de vagabundos semejantes a él en el infierno de una vida anormal y sin sentido.

¡Es igual a un sinnúmero de otros! Sin embargo, la norma no es estética. Sigue una reacción psíquica inevitable: huir, huir cuanto antes de la norma, huir de la posibilidad de una vida verdadera con millones de compañeros de desgracia, afirmar de inmediato la propia libertad respecto de las valoraciones éticas. De esta necesidad de huir de la humanidad humillada se desprende lógicamente la necesidad de un acto malvado, la necesidad de un gesto «demoníaco», puesto que la vileza extrema, la perfidia, la crueldad son estéticas, puesto que el mal pasma la imaginación. Y así es como, en forma de compensación por la humillación sufrida a manos de la verdad, el hombre del subsuelo realiza un acto de autoafirmación en el amor mediante un demostrativo pisoteo de la

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, pág. 191.

persona de su compañera. «Yo la había ofendido definitivamente, pero... no vale la pena contarlo»<sup>25</sup>. En la atmósfera de la escena se trasluce una sombría alusión a la perversión de su histérica y malvada voluptuosidad, que transforma el amor en una sádica «venganza». Y esta provocación estética culmina con una ofensa simbólica en forma de billete de cinco rublos. Esto ya es un truco puramente cerebral, ni siquiera mezclado con alguna emoción («no cometí esa crueldad de corazón, sino con mi malvada cabeza»). Es una pirueta en la pieza que el antihéroe ha compuesto al estilo del arte puro, pero es una pirueta mediocre que no produce el efecto deseado.

Esta escena, la más importante del relato, ha despertado en numerosas ocasiones tormentas en la crítica. A Dostoievski lo acusaban de la ofensa que, junto con Liza, sufre el sentimiento moral del lector, como si él mismo hubiera cometido esa sádica injuria. Hasta el día de hoy olvidan la respuesta de Pushkin a acusaciones semejantes: «La anatomía no es un asesinato». La tan mentada crueldad de Dostoievski (en particular en esta escena) es un recurso consciente que apunta a provocar dolor en el lector y que consiste en hiperbolizar la humillación de la persona humana. La ofensa a Liza está enfatizada de ese modo con el fin de despertar nuestra resistencia activa. Dostoievski quiere herir la conciencia moral del lector, despertar la responsabilidad de cada uno de nosotros por el mal que reina en el mundo.

Según las palabras de M. M. Bajtín, del protagonista de *Memorias del subsuelo* «no podemos decir literalmente nada que él no sepa ya de sí mismo... El punto de vista externo es como impotente de antemano y carece de una palabra conclusiva»<sup>26</sup>. Cualquier juicio moral es pronunciado previamente por el propio protagonista y es neutralizado por su reflexión, en la que él se eleva mediante la humillación de sí mismo. La condena moral del protagonista es imposible para el autor. Pero el juicio estético es cabalmente posible.

Dostoievski lleva al extremo la disonancia entre lo ético y lo estético, muestra la inconsistencia estética del subsuelo. El drama de una vida inventada es abucheado por el propio «dramaturgo» del subsuelo, que llega a comprender la necesidad de modificarla: «¡Al diablo el subsuelo!»<sup>27</sup>. Bajo el signo de esa furiosa negación de sí mismo se desarrolla todo el relato y nosotros sabemos que continúa «más allá de los límites» del texto, que «se pierde en la infinitud» como una fracción periódica. Todo el final del relato

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, pág. 192.

<sup>26</sup> M. M. Bajtín: *Problemas de la poética de Dostoievski*. Moscú, 1963, pág. 69.

<sup>27</sup> F. M. Dostoievski: *op. cit.*, tomo 4, pág. 132.

—las tres páginas de razonamientos después de la partida de Liza— son un intento de justificación «autoral» del fracaso. Pero ese «comentario del fiasco» ya no presenta especial interés para el verdadero autor, Dostoievski. Lo importante era que el hombre del subsuelo se avergonzara, comprendiera la mediocridad estética de su ilusoria vida. Después de eso, a pesar del carácter claramente inconcluso de la confesión del subsuelo, el propio relato llega a su final lógico. En sentido ético, su resumen es absolutamente claro y puede ser formulado con tres postulados fundamentales que derivan de todo el texto del relato, de la comparación del plano autoral con el plano del protagonista:

1. Imposibilidad de una fundamentación abstracta y racional de la ética.
2. Imposibilidad de la vida sin ética.
3. Necesidad de una nueva ética basada no en la sola «razón» abstracta, sino en toda la «naturaleza» integral del hombre.

Por lo que respecta al último postulado, en el relato solo se esboza el camino que recorrerán los héroes de las siguientes novelas de Dostoievski. La rebelión radical, que lleva a la invariable derrota y a la restauración del sentimiento de unidad panhumana, constituye el contenido tanto de *Crimen y castigo* como de *Los hermanos Karamázov*. La nueva ética, a la que tenderá el escritor a lo largo de toda su creación, supone la subordinación de la razón interesada al desinteresado corazón amante o, en el plano social, a la reunificación de la persona «redoblidamente consciente» con el pueblo. Tal solución artística constituye para nosotros el mayor valor, es el centro moral de la obra del gran novelista. Y cabe recordar que el fundamento de esta solución artística, a pesar de todo su carácter contradictorio, fue el relato *Memorias del subsuelo*.

1971

Traducción de Alejandro Ariel González.