

Trabajos no publicados sobre la novela Crimen y castigo.

Capítulo I.

Del subsuelo a la rebelión. La génesis de Raskólnikov.¹

En *Apuntes de invierno sobre impresiones de verano* (1863), Dostoievski contrapuso dos mundos: Rusia, con sus ancestrales tradiciones cristianas de fraternidad y amor, y Europa Occidental, con su civilización burguesa insolentemente triunfante. Los dos viajes a Europa y, especialmente el segundo, en 1863, en el momento de la brutal represión del levantamiento polaco hizo que el mismo nombre de Rusia fuera odioso para los europeos y despertó en Dostoievski un sentimiento patriótico exacerbado; en su opinión, Occidente y Rusia se encontraban separados por un abismo infranqueable.

No obstante, el propio Dostoievski debía muchísimo a la cultura occidental y era consciente de su importancia para todo pensador ruso. Reflexionando de manera continuada sobre esta importancia, se dio cuenta del doble origen de la conciencia «civilizada» rusa. Al mismo tiempo, se convence de que la única vía posible para el desarrollo de la sociedad es el renacimiento moral del individuo. Como testimonio el profundo escepticismo de «Una anécdota desagradable» (1862), Dostoievski experimentó el derrumbe de la «era de la liberación» y de las esperanzas asociadas a ella como una gran tragedia personal. Se dio cuenta de la crisis del humanismo racionalista burgués. La quiebra de sus ideales la expuso claramente en *Apuntes de invierno sobre impresiones de verano*. De aquí en adelante, en su obra, concentrará toda su atención en la liberación moral del individuo. La persona se enfrentará cara a cara con el resto del mundo y su

¹ Los dos artículos aquí traducidos se toman de R. G. Nazírov: *Trabajos no publicados sobre la novela Crimen y castigo*, Bash-GU, Ufa, 2017, págs. 9-68. Esta recopilación de textos debida a Serguéi S. Shaulov recoge artículos que no siempre se encuentran en una forma definitiva o acabada. Esto es especialmente visible en estos textos que vertimos al español, donde no sólo se observan reiteraciones o frases no siempre bien construidas, sino también se intercalan fragmentos y añadidos que fueron descartados posteriormente por Nazírov. De ahí que sea importante tener bien presente la nota filológica que Shaulov introduce en su edición: «El artículo “Del subsuelo a la rebelión. La génesis de Raskólnikov” se publica según las siguientes fuentes de archivo: la redacción mecanografiada completa (65 págs. en la numeración del autor, completada con inserciones manuscritas y mecanografiadas), la edición mecanografiada anterior (65 págs. en numeración del autor, algunas páginas perdidas, la redacción contiene huellas de correcciones), fragmentos de la edición manuscrita, notas de trabajo dispersas (todas ellas recogidas en: ARGN, op. 3, d. 153) y copia mecanografiada del artículo “La idea napoleónica y culto al sufrimiento en la novela de F. M. Dostoievski *Crimen y castigo*” (ARGN, op. 3, d. 133). El artículo “Sobre la cuestión de la génesis de la imagen de Raskólnikov” está impreso íntegramente mecanografiado (14 págs. en la numeración del autor; ARGN, op. 3, d. 9)». [Nota del traductor].

existencia será considerada como una «gran confrontación» entre el hombre y el cosmos. Llegar a la altura de tal confrontación significa transitar el camino de un conocimiento superior de la vida. El autoaislamiento se convierte en una etapa necesaria del desarrollo humano.

En 1864, al componer *Apuntes del subsuelo*, Dostoievski transfiere la antítesis de la civilización burguesa de Occidente y el principio fraternal y comunitario de Rusia dentro de un hombre, en el alma de un nuevo héroe, el ideólogo. Este héroe era el *rasnochínets*² educado, un producto de la civilización occidental injertado en la raíz rusa, tal y como lo consideraba Dostoievski. La contraposición entre razón egoísta e ideal moral supra-personal que surge de la antítesis de dos mundos se transforma en la ruptura trágica de una personalidad humana nacida de estos dos mundos diferentes. En la mente del artista, hacía tiempo que había aparecido la imagen del pensador trágico, dual por su propia naturaleza. Esta imagen cristalizó por vez primera en *Apuntes del subsuelo*. Como dice M. M. Bajtín, el hombre del subsuelo es el primer «héroe-ideológico» de Dostoievski³.

Todo lo dicho hasta ahora lleva a la conclusión de que la génesis de la imagen del hombre del subsuelo está estrechamente relacionada con el proceso de evolución ideológica del propio escritor. En cierta medida, esta imagen artística expresa el drama espiritual del propio Dostoievski. No obstante, no se puede hablar en absoluto de una identificación del hombre del subsuelo y de su autor. *Apuntes del subsuelo* tiene su propio aspecto histórico, siendo no sólo «autoexpresión», sino también «testimonio».

El consejero colegiado que habla de sí mismo en estos *Apuntes* es un tipo social de una época determinada. Muchos rasgos de su apariencia coinciden con los rasgos específicos de la psicología del *rasnochínets* ruso de aquella época, mas sólo extremadamente agudizados, hiperbolizados. Un interés mayor presenta la comparación de *Apuntes del subsuelo* con la novela-dilogía de N. G. Pomialovski, en concreto con

² «Разночинец» (*rasnochínets*), término con el que se calificaba a los estudiantes radicales rusos de la segunda mitad del siglo XIX procedentes de todas las clases sociales, en su gran mayoría, no obstante, de las más bajas. [Nota del traductor].

³ M. M. Bajtín: *Problemas de la poética de Dostoievski*, Moscú, 1963, pág. 79. De aquí en adelante, las notas a pie de página se dan en la misma forma que en los materiales de archivo. Todos los subrayados, cursivas, tachaduras, etc. pertenecen a R. G. Nazírov. Las notas del editor están indicadas con el signo *. Nota del editor de la obra Serguéi S. Shaúlov.

*Mólotov*⁴. Esta segunda parte de la dilogía se publicó en 1861, es decir, tres años antes que *El subsuelo*. Dostoievski conocía personalmente a Pomialovski, le caía bien y durante toda su vida guardó gratos recuerdos de él. En nuestra opinión, en *Mólotov* se encuentran dispersos una gran cantidad de rasgos e ideas que, de una u otra manera, se verán reflejados en *Apuntes del subsuelo*.

Empecemos por un detalle menor. Ignat Vasiliévich Dórogov está leyendo un periódico. «Antonelli, Cavour, Víctor Manuel, – refunfuña [...] – que desaparezcan todos por completo – ¿a mí qué me importa lo que les pase? Sinceramente, si a Italia se la tragara la tierra, no me estremecería»⁵. ¿Acaso no es ésta la misma sed de «tranquilidad» que dicta al hombre del subsuelo el famoso aforismo: «¿Que se hunda el mundo o que no pueda tomar mi té? Yo digo que se hunda el mundo, pero que pueda tomar siempre mi té»⁶? El hombre del subsuelo concentra la esencia del refunfuño de Dórogov en una hipérbole extremadamente franca: en lugar de Italia, toma el mundo entero y en lugar del indiferente «no me estremecería» aparece una imagen desafiantemente grosera: la tranquilidad de tomar el té en el momento del fin del mundo.

La imagen del artista Cherevanin en *Mólotov* precede en algunos aspectos a la imagen del hombre del subsuelo y su «cementerio», el llamado «Cherevaninshina», a la psicología del «subsuelo». La venenosa ironía con la que Cherevanin analiza a los demás y a sí mismo, le hace afín al hombre del subsuelo. Pero, contrariamente a esta ironía, Cherevanin es amargamente tranquilo, ajeno a cualquier tipo de agitación y ahoga su ansiedad en el vino. Su lucha interior es mucho más débil que la del hombre paradójico. Entre estas dos imágenes encontramos una serie de coincidencias menores, como, por ejemplo, la ridiculización de la teoría del medio, de la idea de progreso (en la interpretación de Bocles). Cherevanin afirma que la cuestión de la «culpa» –la responsabilidad individual del hombre– carece de sentido. «Un patán se dirige a otro: “Tú, canalla”, – le dice; y éste se acobarda: “¿Qué decir, qué hacer, pues, en estas circunstancias?”; el primero siente lástima por él y empieza a consolarlo: “Bueno, bueno,

⁴ Nikoilái Guerasimovich Pomialovski (1835-1863) contemporáneo de Dostoievski, cuya última novela, *El seminario. Bocetos* (Очерки бурсы, 1862-1863), se publicó en la revista de los hermanos Dostoievski *Vremia* (Tiempo) y actualmente se halla traducida al español gracias a Fernando Otero en la editorial Mishkin de Madrid, 2015. Por otro lado, la obra *Mólotov* (Молотов, 1861), constituye la segunda parte de *La felicidad burguesa* (Мещанское счастье, 1861). [Nota del traductor].

⁵ N. G. Pomialovski: *Obras completas*, vol. I, Academia, Moscú-Leningrado, 1935, pág. 155.

⁶ F. M. Dostoievski: *Obras completas*, vol. IV, GILJ, Moscú, 1956, pág. 237.

tranquilo, no es nada, es el medio que te devora”. ¡La eterna palabrería!»⁷ Este diálogo imaginario el hombre del subsuelo lo comprime en una paradoja ferozmente expresiva: «es verdad que eres un canalla»⁸.

Cherevanin le dice a Mólotov: «Si es posible, haz que no piense, destruye mis ideas. Tú no puedes hacerlo, hombre práctico». El hombre paradójico del subsuelo sostiene ante sus oponentes imaginarios: «Destruid mis deseos, borrad mis ideales [...] y os seguiré». En ambos casos, vemos argumentos idénticos en el sentido de una apelación al hecho mismo de las ideas y deseos de un sujeto consciente.

Según afirma el héroe de Pomialovski, lo arruinó el hecho de haber pensado siempre honestamente: «El que se engaña a sí mismo está siempre tranquilo; pero yo no quiero vuestra tranquilidad. Hay pensamientos terribles en el mundo de las ideas [...] Los pensamientos nacen, crecen y viven libremente: no los puedes asesinar, no los puedes aplastar, no los puedes sobornar. En este reino está la completa libertad que los hombres buscan, por la que luchan. Sólo aquí es posible la libertad, la eterna independencia. Y sólo en este mundo se puede uno realizar»⁹. Ésta también es en embrión la idea principal del «subsuelo»: «libertad» ilimitada en un agujero, en un caparazón, en el aislamiento de la vida real.

«Mi cabeza está organizada de tal manera que descubro en cada palabra una vacuidad, en cada fenómeno, algo abyecto», – dice Cherevanin. «No vivo y no muero y siempre soy abyecto conmigo mismo... No me quiero, no me respeto, a ustedes tampoco...»¹⁰. Aquí de nuevo la voz de Cherevanin. «¿Acaso un hombre consciente de sí mismo puede tener algún respeto por sí mismo?» – resuena como un eco de *El subsuelo*.

Especialmente característico de Cherevanin es su «cementerio»: la tendencia existencialista a pensar en la muerte. «El ataúd se cerrará de golpe con la tapa y se atornillará con el eterno tornillo del eterno taller del maestro, el enterrador Iván Sofronov y el cuerpo bajará a las moradas subterráneas... La tumba... ¿Qué hay ahí fuera?... Ya veo cómo van, cómo se deslizan y arrastran los gusanos, las ratas, los topes... ¡Feliz paisaje!»¹¹. La poesía del romanticismo tardío también describe el sino de todo lo terrenal

⁷ N. G. Pomialovski: *op. cit.*, pág. 182.

⁸ F. M. Dostoievski: *op. cit.*, pág. 138.

⁹ N. G. Pomialovski: *op. cit.*, pág. 184.

¹⁰ N. G. Pomialovski: *op. cit.*, págs. 186-187.

¹¹ N. G. Pomialovski: *op. cit.*, págs. 188-189.

en tonos completamente semejantes: «...Esta obra es la tragedia del “Hombre” y su héroe es el Gusano Conquistador» (Edgar Poe, *Ligeia*). ¿Y el refinado «cementerio» de Charles Baudelaire? Sus *Flores del mal* exhalan el dulce olor de la podredumbre; en ellas hay la carroña putrefacta, el llanto de los cadáveres bajo la lápida, el festín subterráneo de sus gusanos. Poe y Baudelaire sólo cantan la muerte en su propio nombre, mientras que Cherevanin es un personaje de una novela realista.

El patrón específico de la «muerte de Petersburgo» también condujo a dolorosas reflexiones a un poeta realista como N. A. Nekrásov. En uno de los poemas del ciclo «Sobre el tiempo» (1858) describe el funeral de un hombre pobre bajo la lluvia incesante, cuando en una fosa recientemente llena de agua hasta las rodillas el féretro se hunde en esta agua y el ataúd se cubre con barro líquido.

Esta composición poética nos viene a la memoria cuando leemos cómo el hombre del subsuelo improvisa ante Lisa el cuadro de su inminente muerte y entierro: «en la tumba hay nieve granulada, sucia, húmeda», «la cubrirán rápidamente con arcilla húmeda y azul y se irán a la taberna...» En esta hipóstasis, el hombre paradójico aparece ante nosotros como un «romántico de cementerio», al igual que Cherevanin.

Pero, contrariamente a todas las analogías, hay una diferencia fundamental entre Cherevanin y el «subsuelo». El artista de *Mólotov* es un alma buena. Cuando Mólotov contrapone el cementerio a la teoría popular del «egoísmo racional», Cherevanin se deja fácilmente persuadir y decide comenzar una nueva vida. Para el hombre del subsuelo es impensable una reconversión (*nepecmpoŭka*) semejante. Una de las razones de esta diferencia, en nuestra opinión, es la acción histórica de aquellos años. Entre la dialogía de Pomialovski y *Apuntes del subsuelo* transcurren tres grandes años de la historia rusa (1861-1864).

Fueron años de decepción. La tan esperada emancipación de los campesinos resultó ser un cruel engaño. Comenzó la reacción, los líderes del movimiento revolucionario desaparecieron en Siberia o en las casamatas de las fortalezas, la insurrección polaca de 1863 se ahogó en sangre. En este entorno, la generación de los *rasnochínets* de los años 60 experimentó graves fluctuaciones*¹².

*¹² En la redacción manuscrita, sigue un párrafo tachado: «B. Ya. Kirpotin, en su artículo sobre *Apuntes del subsuelo*, dice que Dostoievski “sustituyó involuntariamente el tipo del *rasnochínets* progresista por el

Bajo la hipnosis del orgulloso nombre de «los revolucionarios *rasnochínets* de los años 60» a veces nos olvidamos de todas las fluctuaciones y heterogeneidades de este movimiento, nos olvidamos de la posición marxista sobre el carácter contradictorio de la revolución pequeñoburguesa. Una parte considerable de los *rasnochínets*, tras el declive de la situación revolucionaria de los años 1861-1863 empezó a impregnarse de cinismo y desesperación. La gran desilusión de las mentes condujo al alcoholismo, al suicidio y, finalmente, a la delación. El movimiento se diluyó: unos «fueron víctimas de la lucha fatal», otros eligieron el camino de la carrera burguesa, otros simplemente se quebraron, cayeron en la apatía. En 1864 se disolvió la organización «Tierra y Voluntad». Se disolvió la comuna de Sleptsov¹³. Sólo los más firmes siguieron portando la bandera para un nuevo resurgimiento del movimiento en los años 70.

Más arriba hemos dicho: «cinismo y desesperación». Es más correcto hablar de cinismo de la desesperación: era precisamente a esto a lo que, hablando de la filosofía del hombre del subsuelo, Gorki denominó «el anarquismo de los vencidos». Era precisamente esta mentalidad la que dio origen a los renegados. En el mismo momento en el que los revolucionarios pasaban al subsuelo (el grupo de Moscú de Ishutin se formó en 1863), en el mismo momento en el que, en sus entrañas, Karakózov concebía su plan, empezaba también la época de los renegados.

En el primer plano del escenario aparece la vil y patética figura del primer renegado: Vsévolod Kostomárov. Un noble empobrecido, lancero corneta y poeta-traductor, delató a Mijáilov y a Chernyshevski y luego murió de una prolongada y grave enfermedad a la edad de veintiséis años. En el círculo de *Sovremennik* [El contemporáneo] se esforzaron por prestarle ayuda material, confiaron en él, lo consideraron un fiel revolucionario. N. V. Shelgunov, que le conocía bien, ofreció un retrato detallado de Kostomárov en sus *Memorias*: «Los principales rasgos distintivos del carácter de Kostomárov... eran la cobardía y la jactancia... En general, era un naturaleza abatida, menospreciada, pasiva». «Sus sentimientos personales, que ya debían ser en él inconmensurables, crecieron todavía más durante su encarcelamiento; exageró su desgracia y se amargó. Es indiscutible que era un hombre enfermo e infeliz». Shelgunov

rasnochínets del subsuelo, por el *rasnochínets* pequeño burgués" [*Literatura rusa*, 1 (1964), pág. 47]. Es imposible estar de acuerdo con esta extraña frase, es una especulación subjetiva del investigador. La sustitución de la que habla la hizo la vida misma».

¹³ Nazírov se refiere a Vasili Alexeievich Sleptsov (1836-1878), quien fundó una comuna que llevó su nombre en septiembre de 1863 y que se disolvió en junio del año siguiente. [Nota del traductor].

se maravilla del encono de Kostomárov, de su recogimiento abatido, de su obstinación maliciosa. «Y lo extraño era que este delator despertaba compasión; había algo en él que dolía, algún punto de preocupación interior»¹⁴.

Este individualista cobarde y enfermizo, que por vanidad había compuesto poemas de contenido ilegal, debutó como delator en 1861 y, tras ser arrestado por vez primera, entró a servir al Tercer Departamento. Odiaba a los revolucionarios precisamente porque los había delatado; terriblemente celoso de su propósito y salud espiritual, tuvo que considerarse superior, más complejo, más interesante que ellos. Era una especie de romántico de la mezquindad, un poeta de la delación. El retrato que Shelgunov hace de él recuerda en algunos pasajes al hombre paradójico del subsuelo de la novela breve de Dostoievski.

Recordemos ahora algunos detalles históricos conocidos que no suelen llamar la atención. El primero es que Vsévolod Kostomárov publicó en las revistas *Russkoe slovo* [La palabra rusa], *Svetoch* [La antorcha] y *Vremia* [Tiempo] (traducciones de Byron, Burns, Longfellow y otros). El décimo número de la revista *Vremia* de 1861 contenía su artículo «Leyendas de los serbios». Al parecer, durante sus repetidos viajes de Moscú a Petersburgo, Kostomárov visitó personalmente la redacción de *Vremia* y conoció a los redactores. El segundo detalle es que en 1862, Kostomárov y A. P. Miliukov publicaron conjuntamente *Historia de la literatura del mundo antiguo y moderno*; con esta coautoría, los lazos personales son necesarios. Al mismo tiempo, Miliukov fue amigo durante mucho tiempo de Fiódor Dostoievski. El tercer detalle es que Kostomárov también tradujo poemas de Heinrich Heine y sobre esta base se hizo íntimo de otro joven poeta, Fiódor Berg, colaborador habitual de la revista *Vremia*. En 1864 Berg y Kostomárov editaron conjuntamente un volumen de traducciones y el *Romanzero* de Heine. Estos hechos atestiguan la cercanía del joven oficial al círculo de la revista *Vremia*. Dostoievski pudo haber conocido a Vsévolod Kostomárov.

No se trata de encontrar un prototipo histórico para la imagen del hombre del subsuelo. Pero el hecho de que Dostoievski pudiera observar de cerca a individuos amargados de este tipo posee una gran importancia para comprender la génesis de *Apuntes del subsuelo*. Y Kostomárov no fue una excepción.

¹⁴ N. V. Shelgunov: *Memorias*, Moscú-Petersburgo, 1923, pág. 142.

Acabamos de mencionar el nombre de Fiódor Berg, cuyo conocimiento por parte de Dostoievski es un hecho establecido. Este poeta debutó en 1860 en *Sovremennik*: tenía 20 años y llevaba un pañuelo rojo bajo la chaqueta como símbolo de libertad. También escribió prosa bajo el sonoro seudónimo de «Boev»¹⁵. Y en 1870 en la revista eslavófila *Zaria* [Aurora] publicó bajo el seudónimo de «D. Anfovski» el sonado artículo «La pronta llegada de la Edad de Oro», en el que se burlaba de los sueños de los socialistas. La furiosa ironía de Anfovski, en opinión de G. M. Friedlender, impulsó a Dostoievski a «exponer y defender –en oposición a Berg– su ideal poético de la “Edad de Oro”, en concreto, a insertar el cuadro de una humanidad feliz en el sueño de Stavroguin»¹⁶. Posteriormente, Berg tuvo una brillante carrera como Centuria Negra y desde 1889 dirigió *Russki vestnik* [El mensajero ruso]. Pero es interesante que ya en 1861, maquillándose a lo Garibaldi, el joven Berg saliera todas las noches a [la Avenida] Nevsky y al [distrito] lituano¹⁷ para vivir aventuras baratas con prostitutas de clase baja. Era un tipo de cínico completamente diferente al de Kostomárov, pero con la misma jactancia y el mismo «romanticismo de la mezquindad». Al igual que el hombre del subsuelo de Dostoievski, este potencial renegado combinaba «lo bello y lo elevado» con el sucio libertinaje.

Más tarde, fue noticia en toda Rusia el sensacional carácter de renegado de Vasilií Kelsiev y, todavía unos años más tarde, de Lev Tijomírov. Por último, incluso entre los *pervomartovtsy*¹⁸ había un hombre débil, cuyo comportamiento durante la investigación fue equivalente a la traición: Nikolái Rysakov... ¿Cuál era la psicología de estos «revolucionarios»? A esta pregunta responde la caracterización general realizada por el mismo Shelgunov:

El tipo dual al que pertenecía Kelsiev no constituye una rareza y, menos aún entre nosotros, en Rusia, pero los años sesenta sólo lo han hecho aflorar en cantidades por encima de lo normal. Las formas de este tipo no sólo eran diferentes, sino también diversas, pero el núcleo era siempre el mismo: un poco de inclinación a la pasión, un poco de pensamiento crítico y de negación, un poco de sentimiento benévolo, muchísimo de ego, de deseo de desempeñar un papel y de ser el primero, una exageración de las propias fuerzas, una imaginación que se dejaba cautivar por las tentadoras imágenes de un gran número de acciones, un poco incluso de jactancia por todas estas

¹⁵ «Боев», es decir, «el combatiente», «el luchador». [Nota del traductor].

¹⁶ G. M. Friedlender: *El realismo de Dostoievski*, Moscú-Leningrado, 1964, pág. 38.

¹⁷ Se trata de dos zonas de la ciudad de San Petersburgo que, por lo que se puede observar, eran conocidas por el elevado número de señoritas que se dedicaban a la prostitución. [Nota del traductor].

¹⁸ Es decir, los miembros del grupo revolucionario anteriormente mencionado de *Narodnaya volia* (Voluntad popular). [Nota del traductor].

motivaciones de amor propio y del placer de verse a sí mismo en una aureola y siempre muchísima cobardía. No todos los hombres de este tipo han tenido, por supuesto, el coraje de hacer una confesión pública llena de cinismo en relación con su pasado y de declararse públicamente irrespetuosos consigo mismos, como hizo Kelsiev.¹⁹

No es difícil ver las contradicciones internas del tipo psicológico descrito por Shelgunov*²⁰. Un ego enfermizo, vanidad, tendencia a la autoafirmación, cobardía e incapacidad para un verdadero esfuerzo de voluntad y como resultado: un cinismo de la desesperación, una traición, una confesión llena de desprecio hacia sí mismo. Esto también es el «subsuelo».

En los movimientos revolucionarios pequeñoburgueses se oscilan entre altos y bajos, entre estallidos de esperanza y abismos de pesimismo. La caracterización marxista de la naturaleza contradictoria de la pequeña burguesía no necesita comentario. El *rasnochínets* ruso de los años sesenta también era «la contradicción social encarnada»²¹. Por supuesto, no eran las mismas personas las que cometían maravillosos actos de heroísmo y actos de traición, pero entre estos dos polos oscilaba una masa muy heterogénea. La imagen del hombre del subsuelo de Dostoievski presenta un retrato hiperbolizado, pero psicológicamente exacto del confuso *rasnochínets*, de ese *rasnochínets* que, desesperado por el derrumbe de sus ideales, se lanzó al libertinaje, a la embriaguez, al juego y al crimen (los cuatro temas principales de la obra posterior de Dostoievski). Penetrando profundamente en la bifurcación de la conciencia pequeñoburguesa, el gran escritor creó una imagen de una gran fuerza generalizadora.

El «subsuelo» es una postura vital definida. Se caracteriza por el esfuerzo por afirmar la propia libertad rechazando cualquier tipo de acción y rechazando la elección. Dostoievski muestra la imposibilidad de tal postura. El estetismo moral del hombre del subsuelo, el disfrute de su propia bajeza como fenómeno artístico expresivo del arte significa la más deplorable incapacidad para la vida. La tragedia del «subsuelo» expresa un fenómeno histórico concreto: la depresión, la debilidad y la falta de perspectiva social de la intelectualidad pequeñoburguesa de Rusia. El hombre del subsuelo es típico como

¹⁹ N. V. Shelgunov: *Memorias*, págs. 152-153.

*²⁰ En la redacción manuscrita, la frase siguiente está tachada: «Si se hiperbolizan los adverbios cuantitativos de esta caracterización, obtendremos algo muy próximo al carácter del hombre del subsuelo».

²¹ Palabras de Marx en carta a Annenkova. Véase K. Marx y F. Engels: *Obras*, tomo XXV, pág. 31.

fenómeno social; no obstante, no es menos excepcional como fenómeno de la literatura de ficción.

La disputa sobre los principios de la creación de imágenes en el arte de Dostoievski tiene tras de sí una larga historia. Obviamente, en nuestra época se puede considerar casi universalmente reconocido que la idea en Dostoievski es «la esencia del héroe». Al escritor no le interesa la «dialéctica del alma» del héroe, ni el proceso de su desarrollo espiritual, maduración y transición de una idea a otra (Pierre Bezújov de Tolstói), sino el destino de una idea en el hombre, una idea que domina indiscriminadamente y determina el carácter de este hombre. La idea es primordial y primaria, el carácter se formula en función de la idea que ha tomado completa posesión del hombre. Los héroes de Dostoievski sólo viven para «resolver la idea». Por eso Hamlet y Don Quijote se denominan con toda razón sus predecesores.*²²

La exclusividad de la imagen del hombre del subsuelo reside, en primer lugar, en que se construye a partir de la antítesis interior más profunda de dos principios: el individualismo extremo con su deseo de autoafirmación del individuo y una gran sed de contacto con la gente. El individualismo es racional, mientras que el anhelo de gente es instintivo, oculto en lo más profundo del alma. En el hombre del subsuelo, «la mente y el corazón no están en armonía», como en el «hombre superfluo» de la literatura rusa anterior. N. M. Chirkov tenía toda la razón: «El hombre del subsuelo es una encarnación nueva y profundamente peculiar del tipo de persona alienada, de una nueva variante del “hombre superfluo”, que vive en otras condiciones, que crece en otro terreno social y psicológico»²³. Chirkov veía en la imagen del hombre del subsuelo un vínculo con el «tipo byroniano» de la literatura rusa y occidental, mientras que en los razonamientos del antihéroe «la rebelión metafísica del Caín byroniano contra el universo [...], mas en una forma extremadamente pulverizada»²⁴.

La última salvedad de Chirkov es muy significativa. Dostoievski vive en la época del triunfo del despreciable «materialismo», en el sentido antiguo de la palabra: el triunfo de la prosperidad material a costa del idealismo moral. El héroe romántico es ridiculizado, escupido, incluso él mismo se ridiculiza, abocado al subsuelo. Pero en su mismísima última caída, la filosofía romántica no está muerta, manifiesta una tremenda vitalidad. Chirkov se equivocó al decir que en *Apuntes del subsuelo* «se refleja el proceso de

*²² Párrafo tachado de la redacción manuscrita.

²³ N. M. Chirkov: *Sobre el estilo de Dostoievski. Problemática, ideas, imágenes*. Moscú, Editorial «Nauka», 1967, págs. 52-53.

²⁴ *Ibid.*, pág. 53.

desacreditación del romanticismo que llega a través de la literatura europea occidental y rusa después de la década de los 40»²⁵. La cuestión es mucho más compleja: en su novela breve, Dostoievski inicia una especie de rehabilitación de la filosofía romántica a pesar de la profunda decadencia del romanticismo.

El «hombre superfluo» en la literatura rusa siempre se distinguió intelectual y socialmente, estaba situado en un «alto pedestal», en palabras de Dobroliúbov. El descrédito del romanticismo siguió dos líneas: la de la regeneración intelectual y la de la decadencia social. Mientras que en la primera novela de Goncharov Alexander Aduiev alcanzaba el éxito burgués traicionando al romanticismo, mientras que Oblomov acababa en una degradación tanto social, como espiritual, mientras que el romanticismo burgués de Madame Bovary era asombrosamente primitivo, el hombre del subsuelo de Dostoievski se caracterizaba por una colosal preocupación por la reflexión filosófica, por una especie de cosmogonía, en medio de una total humillación social. Esta inconsistencia tragicómica acerca la imagen que nos interesa con una figura completamente alejada de «los hombres superfluos»: con el consejero titular Poprishin de *Apuntes de un loco* de Gógol. Con el tema de la rebelión romántica en la novela breve de Dostoievski se funde el tema del «hombre pequeño».

En *Apuntes de un loco*, Gógol muestra la transformación de un ciudadano insignificante en una personalidad que infla de manera penosa su recién descubierta dignidad hasta el punto de la megalomanía. La rebelión de la personalidad reprimida es posible sólo en la locura (o en el delirio del lecho de muerte de Akaki Akákievich). Gógol creó una genial «historia de la enfermedad», delineando la transformación gradual de Poprishin de lacayo a un «gran loco» romántico²⁶.

Este proceso, que tiene lugar a lo largo del tiempo, se da en Dostoievski como un estado único y continuo y se desarrolla ampliamente: en el hombre del subsuelo, «el cobarde y el esclavo» coexisten con el feroz desenmascarador del mal del mundo. El papel de la locura lo desempeñan en *Apuntes del subsuelo* los frenéticos sueños de belleza, poder y gloria del ideólogo del subsuelo. Poprishin se imagina que es un rey español; el hombre del subsuelo en sus sueños «aniquila a los retrógrados en Austerlitz»; se presenta ante su lacayo con los brazos cruzados *à la Napoléon*, es decir, casi inconscientemente,

²⁵ *Ibid.*, pág. 54.

²⁶ V. V. Gippius: *De Pushkin a Blok*. Editorial Nauka, Moscú-Leningrado, 1966.

se compara con Napoleón. Se puede decir en el lenguaje de la psiquiatría moderna que la megalomanía del hombre del subsuelo se equilibra con la «crítica». Pero, en general, la tragicomedia del subsuelo se asemeja a la tragicomedia de *Apuntes de un loco*.

Así, en la imagen del hombre del subsuelo, la fragmentación espiritual y el corrosivo autoanálisis llevado al límite («el hombre superfluo») se funden con la angustiosa protesta contra la humillación social («el hombre pequeño»). La imagen surge en la intersección de dos grandes temas tradicionales de la literatura rusa. Esto no resta originalidad al tipo creado por Dostoievski. Las contradicciones polares sobre las que se construye la imagen no sólo están hiperbolizadas, sino también filosóficamente conscientes, «ideologizadas», si se me permite expresarlo así.

Nuestro razonamiento es por necesidad esquemático, pero no es algo artificial. La recepción del hombre del subsuelo como un filósofo romántico se encuentra todavía en N. M. Chirkov²⁷, quien dio una justificación convincente de esta visión. Por lo que se refiere a la relación genética de la imagen del hombre del subsuelo con los «humillados y ofendidos», esta idea puede parecer sacrílega, pero no debería prolongarse tanto. El predecesor directo del hombre del subsuelo no es ni Makar Devushkin, ni el viejo orgulloso Ijmenev, sino Foma Fomich Opiskin, un bufón amargado que ha pasado de víctima a verdugo. Pregúntese ¿quién es Foma Fomich? Él ya es el hombre del subsuelo, pero sin su dimensión filosófica; al mismo tiempo, recuerda completamente a Poprishin, quien se quedó en el estadio más bajo de la locura. Por supuesto, la línea de pensamiento de Dostoievski estaba muy alejada de tales reducciones simplificadoras de la continuidad artística; por supuesto, nuestra construcción es esquemática. Pero la idea expresada anteriormente sobre la síntesis de los dos grandes temas de la literatura rusa en el «subsuelo» debe tomarse como una especie de hipótesis de trabajo que requiere una mayor elaboración. Su aspecto histórico-literario lleva a la conclusión de que el hombre del subsuelo de Dostoievski, a pesar de toda la originalidad y novedad de esta imagen, debe mucho a las más altas tradiciones de la literatura rusa, procedentes de Pushkin y de Gógol.

Ésta puede ser una de las explicaciones del complejo fenómeno que representa la combinación de realismo y romanticismo en la obra de Dostoievski.*²⁸

Dostoievski crea la imagen del hombre del subsuelo partiendo, por un lado, de sus observaciones sobre la «resaca» intelectual rusa en el periodo del advenimiento de la revolución y, al mismo tiempo, de su propia búsqueda ideológica, generada por la crisis general del humanismo burgués. Hoy en día puede ser reconocido universalmente que en

²⁷ Véase N. M. Chirkov: *op. cit.*, págs. 52-56.

^{*28} A partir de fragmentos de la redacción manuscrita.

las novelas de Dostoievski la idea es «la esencia del héroe». El carácter se forma en función de la idea que posee por completo al hombre. Los personajes de Dostoievski viven sólo para «resolver la idea». Estas ideas preocupan al propio escritor y los personajes están atormentados por sus propios problemas.

Pero los propios problemas de Dostoievski nacieron a partir de la misma realidad histórica, no contradicen los hechos de esta realidad. Su selección de los hechos iba paralela con el desarrollo de sus propias ideas. Dostoievski era un ávido lector de periódicos, un cazador de acontecimientos extraordinarios, un pescador de anécdotas y un coleccionista de juicios escandalosos. Como se sabe, ya en Semipalátinsk, una anécdota periodística sirvió de fuente para la trama de la novela breve *El sueño del tío*²⁹. En las pequeñas vicisitudes, anécdotas y sucesos de la vida cotidiana Dostoievski veía la expresión de las ideas de la época; sosteniendo un periódico en sus manos, se esforzaba por leer entre líneas información valiosa sobre el movimiento de estas ideas. Tanto si Kairova intentaba asesinar a su rival, como si Kroneberg asesinaba a su hija de siete años o la costurera Borisova se arrojaba por una ventana con una imagen de la Virgen María en las manos, Dostoievski veía en todo ello una confrontación de ideas, recogía, pensaba hasta el final y desarrollaba el acontecimiento, llevando a veces su comprensión a escalas cosmogónicas («La sumisa»). Este estadio de su obra es perfectamente visible en *Diario de un escritor*. Dostoievski conceptualizó creativamente la historia moral actual.

Esta metamorfosis implicaba inevitablemente una subjetividad apasionada por parte del escritor. Deformaba audazmente los hechos y ponía sus propias ideas en los acontecimientos reales (el mejor ejemplo de ello es la historia del parricidio imaginario de Ilinski en comparación con la novela *Los hermanos Karamázov*). El carácter en Dostoievski es el resultado de la fusión de un hecho con una idea filosófica.

I.S. Turguénev, por ejemplo, veía primero la cara del protagonista, reflexionaba sobre su carácter, educación y origen, agrupaba a otros personajes a su alrededor y ya luego componía la trama de la narración: esto era para él, según testimonia Henry James, «la parte más desagradable del trabajo». En Dostoievski, el conflicto característico era ante todo una multitud de intrigas individuales que se aglomeraban en sus borradores, él las enlazaba y conectaba, no siempre consiguiendo completarlas hasta el final (*El idiota*

²⁹ L. M. Lotman, G. M. Fridlender: «Fuentes de la novela breve de Dostoievski *El sueño del tío*», en *De la historia de las relaciones literarias rusas de los siglos XVIII-XX*. Moscú, Leningrado, 1959.

y *El adolescente* son ejemplos de esta «insubordinación» de líneas argumentales subordinadas). Las ideas de Dostoievski y los conflictos reales y característicos de la vida tienen el mismo rango en lo que se refiere a los factores creativos en la formación de los caracteres. Se puede decir que estos caracteres se forman funcionalmente a partir de una idea, pero, a voluntad del autor, interpretan dramas semejantes a los que nos encontramos a cada paso.

En *Apuntes del subsuelo* se concentra una de las discusiones filosóficas más importantes de la época. La primera parte de la novela breve es la paradoja del libre albedrío y la necesidad. Como ya se ha dicho, para Dostoievski la derrota del movimiento revolucionario significaba el colapso de la filosofía de la Ilustración, la derrota de la razón. Además, todo el curso de la historia europea, con el avance inexorable del carro de Yáganatha bañado en sangre, empujó a Dostoievski a rechazar la aceptación fatalista de la necesidad característica de los epígonos del racionalismo. En cierto sentido, fue el horror al futuro capitalista lo que originó el odio de Dostoievski hacia los sistemas metafísicos de determinismo absoluto y, al mismo tiempo, la apasionada búsqueda de la fe, el deseo de creer en Dios: Dios para Dostoievski es la posibilidad del milagro histórico. La necesidad de hierro del materialismo metafísico significaba la esclavitud, mientras que Dios la libertad.

Los intelectuales rusos, desvinculados del pueblo, según Dostoievski, intentaron resolver el problema de la libertad huyendo de la acción, escondiéndose en el «subsuelo», lo que en la historia significaba rechazar la actividad cívica. Dostoievski demostró en su novela breve que la «libertad» del subsuelo (la libertad de la no participación, de la «no implicación», en palabras de Sartre) sólo proporciona la aguda conciencia de un callejón sin salida, pero no es la verdadera libertad. La libre autoafirmación del individuo sólo es posible en un entorno social, mientras que el autoaislamiento y la pasividad demostrativa son los principios en los que se basa el «subsuelo». En él, el problema del libre albedrío queda sin resolver.

El «subsuelo» de Dostoievski es el símbolo filosófico de la «falta de suelo» (desapego del pueblo) de la intelectualidad de los *rasnochínets* rusa de la década de 1860. La convergencia de dos premisas iniciales: la simbolización de un hecho histórico y la concretización de una idea filosófica es la esencia del proceso creativo de Dostoievski.

La problemática filosófica de los *Apuntes* es característica de la intelectualidad rusa de aquella época. Por ejemplo, el 3 de mayo de 1864, el profesor Nikitenko escribió en su diario: «Ayer tuve en casa una fuerte discusión con Chiviliov –extraño es decirlo– sobre el libre albedrío». El profesor Chiviliov, tutor de los hijos del zar Alejandro II, convenció a su colega de que «el libre albedrío es una ilusión». Un año antes, *Medizinski vestnik* (El mensajero médico) había publicado «Reflejos del cerebro»: en esta famosa obra, I. M. Sechenov dedicaba el último párrafo a la refutación de la idea del libre albedrío (el acto volitivo es un «reflejo psíquico»). La doctrina, progresiva en psicología, no siempre ha desempeñado un papel similar en la vida social. El caso de Belinski se repitió una y otra vez, pero lejos de tener un resultado tan exitoso.

Los problemas éticos preocupaban a toda la sociedad culta rusa. La cuestión del sentido de la vida ocupaba también a los demócratas revolucionarios. La carta de Nekrásov a Lev Tolstói del 5 (17) de mayo de 1857 despertó un enorme interés, pues en ella el poeta pregunta al joven escritor si él está sinceramente convencido de que «la meta y el propósito de la vida es el amor (en sentido amplio)». «Sin él, no hay acceso ni a la propia existencia, ni a la de los demás y sólo por él se explica que el suicidio no se haya convertido en algo cotidiano», escribe Nekrásov. Éste continúa diciendo que, cuando el pensamiento de la falta de rumbo de la vida empieza a languidecer, la única salvación es el amor hacia los demás. «El hombre se lanza a la vida como un misterio para sí mismo, cada día lo acerca más a la destrucción: hay mucho de terrible y ofensivo en esto. Sólo con esto uno puedo volverse loco. Pero he aquí que usted se da cuenta de que otra (u otras) persona(s) le necesita(n) a usted y la vida a su alrededor cobra sentido y el hombre deja de sentir su orfandad, deja de sentir resentimiento por su irrelevancia y, por lo tanto, es un círculo vicioso. [...] El hombre fue creado para ser el apoyo de otro, porque él mismo necesita apoyo. Trátase a sí mismo como si fuese único y llegará a la desesperación»³⁰.

Esto lo dice uno de los hombres rusos más inteligentes e intensamente conscientes del siglo XIX. Nekrásov resume los problemas existenciales de forma grandiosa: aquí está tanto la «tragedia de la finitud» («hay mucho de terrible y ofensivo en esto», precisamente ofensivo) como la idea de la falta de objetivo de la vida y la aguda conciencia de que el individualismo conduce a la desesperación, a la locura, al suicidio.

³⁰ N. A. Nekrásov: *Colección completa de obras y cartas*, tomo X, Moscú, 1952, págs. 334-335.

El pensamiento de Nekrásov está relacionado con la idea de Dostoievski y su solución («el amor») se hace eco de las soluciones artísticas de las novelas del escritor.

Se podrían citar también otros ejemplos de la tensión de los problemas de la existencia individual en la Rusia de mediados del siglo XIX. Parece claro que las ideas de Dostoievski no tenían un carácter libresco y abstracto, sino que estaban, por así decirlo, en el aire. Tanto la situación histórica real («el subsuelo»), como los problemas candentes del sentido de la vida pertenecían a la realidad misma. Dostoievski sólo agudizó hiperbólicamente tanto la situación, como la formulación del problema: hizo del subsuelo el símbolo de la soledad espiritual de la intelectualidad pequeñoburguesa rusa, la solución del problema como condición necesaria para superar este callejón sin salida y el estado de aislamiento: unió estos dos polos en una combinación paradójica y atípica para la cotidianidad. Es precisamente esta unión de extremos sin formas intermedias, de transición, lo que constituye el secreto de la expresividad de las imágenes de Dostoievski.

Así se resuelve la antonimia anteriormente mencionada. En efecto, el carácter en Dostoievski está en función de la idea y, en efecto, está al mismo tiempo parcialmente predeterminado por la situación dramática. El movimiento en sentido contrario de estas tendencias opuestas es la base de la representación del héroe-ideólogo, del pensador trágico. La proposición: la idea es el principio formador del carácter en Dostoievski debe completarse con la siguiente: el principio de creación del carácter es la paradoja.

La misma palabra ha adquirido entre nosotros en los últimos tiempos una sutil connotación emocional de desaprobación. La palabra «paradójico» se ha convertido casi en sinónimo de «absurdo» o de «falso». ¿Es esto correcto? Yo creo que no. En la lógica formal moderna, se denomina paradoja a dos juicios mutuamente excluyentes, pero igualmente demostrables. En retrospectión histórica y filosófica, la paradoja se presenta como uno de los primeros avances de la dialéctica en el pensamiento predialéctico, metafísico. La paradoja no es ajena a la filosofía del gran Diderot. La paradoja en el arte es una especie de mina que inesperadamente hace saltar por los aires la fortaleza de la visión tradicional. En la obra de Dostoievski, la paradoja es un recurso tan común que ni Oscar Wilde, ni Anatole France pueden rivalizar con el romántico ruso en su amor por la paradoja.

Así, la primera parte de *Apuntes del subsuelo* es la paradoja sobre el libre albedrío y la necesidad del mundo: el narrador no afirma que esta última no exista, «simplemente»

no desea obedecerla, en tanto que la necesidad le humille personalmente. El estilo del hombre del subsuelo está lleno de paradojas y el propio Dostoievski lo llama «hombre paradójico». Pero he aquí que este personaje no por ello ama la paradoja menos que su creador. Las obras de Dostoievski están profusamente llenas de epítetos paradójicos y palabras oximorónicas cercanas a ellos. En el comportamiento de muchos de los personajes de Dostoievski llama la atención la reacción paradójica: en momentos críticos, no se comportan como lo hacen normalmente las personas, sino de forma completamente inesperada.

I. S. Turguénev fue el primero en señalar esta peculiaridad: «¿Sabe usted lo que es revertir un lugar común? Cuando un hombre está enamorado, le late el corazón, cuando está enfadado, enrojece, etc. Éstos son todos lugares comunes. Pero en Dostoievski todo se hace al revés. Por ejemplo, un hombre se encuentra con un león. ¿Qué hará? Naturalmente, se pondrá pálido e intentará huir o esconderse... Pero Dostoievski dirá lo contrario: el hombre enrojece y se queda donde está. Eso sería revertir un lugar común. Es un medio barato de ser reconocido como un escritor original»³¹.

Turguénev es ingenioso, pero injusto. La reacción paradójica de los personajes de Dostoievski no es un truco barato basado en anular lo banal, sino una expresión de la contradicción fundamental entre la valoración formulista de la situación de los personajes y la «nueva idea» que los domina. Sólo en virtud de su lógica interior, las paradojas de la acción causan una impresión tan fuerte. Por ejemplo, la escena de la bofetada de Stavroguin en *Los demonios*, cuando el personaje agarra a Shátov por los hombros, pero inmediatamente le aparta las manos y se las cruza a la espalda, revela el colosal poder de Stavroguin: más tarde nos enteramos de que esta idea es el autocastigo, una prueba del alma por «las cargas» voluntarias. La reacción paradójica de Stavroguin es internamente lógica, es decir, conforme a las leyes de su propia lógica.

Dostoievski elevó la sorpresa argumental a principio del proceso creativo. No sabía cómo se comportarían sus personajes y variaba sus planes sin cesar, lo que le proporcionaba una intensa sensación de placer. «La acción no es nada, el plan lo es todo». En la historia, esto se expresa en las reacciones paradójicas de los personajes, en el no determinismo de sus acciones. La reacción paradójica simboliza el libre albedrío del hombre. El hombre es lo inesperado, el hombre no se puede predecir. *Los caminos de los hombres son inexplicables*. El hombre en las obras de

³¹ S. L. Tolstói: *Ensayos del pasado*. Tula, 1965, pág. 335.

Dostoievski no forma parte del mundo natural, esforzándose por fundirse con él, como en Tolstói, sino una personalidad creativa que se opone al mundo.

El experimento artístico dialéctico no termina con la proclamación de la verdad. Falta fundamental de cierre, dialéctica interior del pensamiento de Dostoievski (*no* antinomianismo). Revela la contradicción de todo Ser, de Dios, del pensamiento, del hombre.*³²

La paradoja es uno de los recursos más universales del arte de Dostoievski, empezando por el discurso de los personajes y del propio autor y terminando con la construcción de una imagen o incluso de una parte de una obra. Casi todas las grandes imágenes de Dostoievski son paradójicas en esencia: el asesino intelectual, la santa prostituta, la «cortesana trágica» (expresión de L. P. Grossman), el sabio enfermo mental, «el indigente impaciente» (frase de Dostoievski), el usurero filosófico, etc.

La imagen del hombre del subsuelo es una combinación paradójica de la situación sociopsicológica de un hombre desilusionado de los años sesenta con la ideología del libre albedrío y la rebelión moral estetizada: la ideología de la libertad del romanticismo tardío. Los contemporáneos percibieron esta imagen como más bien fantasiosa, pero más tarde ejerció una fuerte influencia en la literatura rusa y occidental, desde F. Sologub (*El pequeño diablo*) y L. Andréiev (*La oscuridad*) hasta Albert Camus (*El extranjero*) y Sartre (*La náusea*). Los hombres de la época moderna se han convencido de que en el mundo existen guaridas donde rechinan los dientes los asilvestrados «románticos de la mezquindad». Tanto la situación vital descrita por Dostoievski, como los problemas existenciales de su personaje se han convertido en aún más reales en el siglo XX.

De esta manera, el antihistoricismo filosófico de Dostoievski no le impidió crear obras que reflejaban con una refracción peculiar no sólo la época de las décadas de 1860 y 1870 en Rusia, sino también la era del capitalismo en general, con su alienación y su aislamiento espiritual de las personas. A pesar de toda su fantasía, la imagen del hombre del subsuelo es una imagen realista creíble en grado sumo.

¿Rechaza Dostoievski la causalidad? No. Pero en la novela introduce esas fuerzas volcánicas, cuyas leyes aún no se han conocido. El inconsciente. Esto también rompe la causalidad externa.

Dostoievski describe fenómenos, cuyas raíces desconoce él mismo. La vida psíquica del hombre se investigaba por entonces sobre todo en su fase más elevada. ¿Y todo lo demás?

*³² De las notas de trabajo.

Dostoievski comprendió que el comportamiento humano era ilógico. ¿Por qué? Él construye sus propias explicaciones, él formula hipótesis, él *fantasea*. Lo fantástico psicológico; la dualidad y el dramatismo de la psique humana en sus manifestaciones extremas.

Dostoievski es uno de los grandes precursores de la ciencia de lo fantástico en la literatura del siglo XX. No es un psicólogo. Los actos psicológicos son su material, pero no analiza la psique, *fantasea*, construye psiques fantásticas. La primera de ellas es la del hombre del subsuelo.*³³

II

Según Dostoievski, el problema de la libertad en el «subsuelo» es insoluble. En este primer estadio del desarrollo individual, la persona sólo alcanza la comprensión de su soledad absoluta. El siguiente paso hacia la libertad es su realización en un acto arbitrario. Ir más allá del círculo infinito, romper el círculo vicioso de la «conciencia dialogada» sólo puede lograrse mediante una elección decisiva que determine el lugar del personaje en el entorno social.

Por eso, *Crimen y castigo* es una etapa natural en la evolución de Dostoievski, una continuación y un desarrollo de *Apuntes del subsuelo*.

La rebelión metafísica de un pensador solitario emerge del «subsuelo» a la superficie de la tierra. El paso del autoanálisis a la acción constituye el salto cualitativo que da como resultado que el «antihéroe» se convierta en héroe. La realización de la rebelión metafísica en el plano cotidiano sirve de argumento de la tragedia, mientras que el contenido de esta tragedia es la desesperada lucha interior del héroe. Por eso, la derrota final del héroe es al mismo tiempo la victoria de Raskólnikov: una victoria sobre sí mismo. Como resultado de la acción, el novelista «encuentra el hombre en el hombre», por utilizar su conocida definición. El héroe experimenta la tragedia del espíritu y la novela de Dostoievski se convierte en su primera «novela de ideas».

Hasta 1866, la filosofía y el arte se habían combinado en más de una ocasión y con bastante éxito: baste recordar *Cándido* de Voltaire, *Fausto* de Goethe... Pero en estas obras, el arte servía como forma de expresión de la visión del mundo del autor, alejada de la representación de la realidad histórico-concreta y de la revelación de la psicología del individuo. El sentimentalismo y el romanticismo, desarrollando análisis psicológicos, no pudieron estar a la altura de los

*³³ De las notas de trabajo.

problemas filosóficos de su tiempo, porque eran fundamentalmente antirracionalistas, completamente hostiles a la gran filosofía de la Ilustración y a su culto a la razón.

El realismo del siglo XIX, heredero tanto del pensamiento racionalista, como del romanticismo, se encontraba en condiciones más favorables para recrear la lucha ideológica de la época a través de la representación de la psicología de los personajes en lucha. Las categorías abstractas del bien y el mal, lo absoluto y lo relativo, la libertad y la necesidad, la belleza y la vileza pierden su apariencia simbólica y aparecen en las formas concreto-sensuales de la lucha vital de personas condicionadas históricamente. En la obra del gran realista francés Balzac empieza a tomar forma la novela filosófica. Se trata, en primer lugar, de *La piel de zapa*, marcada aún por el sello de lo fantástico romántico, fabuloso. *La búsqueda del absoluto* es un brillante análisis sociopsicológico del genio solitario en un sobrio mundo práctico. Por último, *La obra maestra desconocida* es una obra que no tiene rival y que puede discutir con seguridad con cualquier tratado de estética o de psicología de la creatividad.

Pero, sin embargo, todas estas obras de Balzac no hacen más que prefigurar la novela filosófico-social: *La piel de zapa*, gracias al supuesto místico que forma la trama, sale de *La comedia humana*; en *La búsqueda del absoluto*, que retrata la obsesión ideológica de un naturalista, los principios filosóficos propiamente dichos son más débiles; *La obra maestra desconocida*, situada en una Francia puramente convencional del siglo XVII, en esencia está alejada de todo tiempo histórico y de las relaciones sociales. Su determinismo histórico sólo está implícito y no pertenece en absoluto a la época de Poussin y Frenhofer, sino a la de Balzac y Delacroix.

El rápido desarrollo de la literatura rusa del siglo XIX, la fusión en ella de las más diversas tradiciones ideológicas y artísticas, el florecimiento del realismo ruso, el desarrollo de métodos de análisis psicológico de la personalidad en combinación con la profundidad social y filosófica son los factores que prepararon la novela de Dostoievski. Un historiador de la literatura no puede asimismo descuidar los factores biográficos en el estudio del arte: Dostoievski, desde su infancia, combinó en sí mismo el culto a los clásicos (de Corneille a Pushkin) y las pasiones románticas (de Schiller a Hoffmann); pasó por la escuela de Gógol y Belinski, absorbió en sí mismo las ideas del socialismo utópico, sobrevivió a la catástrofe de los miembros de Petrashevski y al colapso espiritual durante los años de estancia en la *kátorga* en Omsk. Estando al mismo nivel que las víctimas más humilladas del terror de Nicolás, él compartió de hecho el destino de su pueblo. Un intelectual, que sufrió la afrenta de la humillación física y los trabajos forzados, alimentó un extraordinario sentimiento de odio personal y apasionado contra la necesidad histórica, contra el mal del mundo, así como un profundo anhelo íntimo de libertad del individuo. Una grave enfermedad (epilepsia) desarrolló en él una aguda comprensión de todo sufrimiento humano, físico, psíquico o moral; esta comprensión y la atenta autoobservación del enfermo escritor le dieron las herramientas para un análisis psicológico de orfebrería, de un tipo de «micro escalpelo» para anatomizar las imperfectas almas humanas.

Dostoievski comprendió perfectamente el determinismo de la psique humana, pero, a diferencia de Turguénev (el relato «Correspondencia»), no extrajo de ahí conclusiones fatalistas, haciendo recaer sobre el individuo pensante la gran responsabilidad de la libre elección. Esta elección existía realmente en la historia del siglo XIX: sumisión pasiva a la corriente general o resistencia al medio, conservadurismo o revolución.

Habiendo mantenido los ideales utópicos de su juventud, Dostoievski se convirtió en un soñador obsesivo de la «Edad de oro», de la felicidad de toda la humanidad –es decir, en un revolucionario en la teoría– y en un guardián de las instituciones sociales tradicionales, en un antisocialista –es decir, en un conservador en la práctica. Esta contradicción intentó eliminarla con ayuda de la religión cristiana, más exactamente con ayuda de una ortodoxia interpretada a su manera, que combinaba el rigor moral del protopapa Avvákum con un amplio perdón en el espíritu del romanticismo de Byron y Hugo. Atacando desde estas posiciones a la burguesía, Dostoievski tradujo la problemática social e histórica a un plano moral y filosófico y se esforzó en sustituir la revolución de la sociedad por una revolución de la conciencia.

En este caos de ideas contradictorias que abrumaba al escritor no había lugar para ninguna categorización, para ninguna decisión duradera: para Dostoievski sólo había una cosa clara, a saber, que toda tranquilidad era vergonzosa, que todo contentamiento es indigno de un hombre pensante, que el mundo existente es intolerable. Admirador de Pushkin, ni siquiera podía pensar en alcanzar la armonía y la claridad que habían desaparecido irrevocablemente. El alma del escritor era la imagen de una batalla de filosofías y sistemas opuestos: sus novelas también reflejaban esta imagen.*³⁴

En las «novelas ideológicas» del escritor no hay un sistema filosófico completo: Dostoievski delinea la lucha de ideas filosóficas opuestas las cuales, en principio, tienen el mismo valor para él. La filosofía de *Crimen y castigo* no puede deducirse de los discursos de los personajes. En el pasado, tales intentos han conducido repetidamente a la identificación de uno u otro personaje con el autor. La relación de Dostoievski hacia las ideas opuestas se hace evidente en la forma en que se estructura la vida de estas ideas en la novela y en la forma en la que se revela en la organización del mundo de la novela.

En la acción de la novela no se incluye ese trabajo previo de pensamiento que ha llevado a Raskólnikov a la rebelión. En la primera página lo encontramos ya como un maduro negador de la necesidad del mundo. No obstante, el texto de la novela da el material para la reconstrucción ideológica de la situación inicial de Raskólnikov. Y nos encontramos con que en varios aspectos esta situación recuerda al «subsuelo».

³⁴ Del artículo mecanografiado «La idea napoleónica y el culto al sufrimiento en la novela *Crimen y castigo*».

A primera vista, tenemos ante nosotros a una persona completamente distinta. El asesor colegiado de los *Apuntes* se presenta a sí mismo como «un cobarde y un esclavo», Raskólnikov es orgulloso y valiente, incluso en harapos «notablemente apuesto». Pero él, como su predecesor, odia el entorno que le rodea, se ahoga en él, huye de él. Por eso abandona la universidad, rompe con la gente, se encierra en su habitación semejante a un ataúd. «Se alejó decididamente de todos, como una tortuga en su propio caparazón e incluso el rostro de la criada que estaba obligada a servirle y que a veces se asomaba a su habitación, le producía bilis y convulsiones»³⁵. Recordemos que «caparazón» es uno de los sinónimos de «subsuelo» y que la palabra apareció por vez primera en la novela breve de 1864: «Mi piso era mi mansión, mi caparazón, mi funda». Recordemos la guerra del hombre del subsuelo con el lacayo Apollón. El episodio, en el que Raskólnikov, atormentado por la soledad, va a casa de Razumijín y se marcha con la misma brusquedad, recuerda la escena del encuentro del hombre del subsuelo con sus antiguos camaradas.

El «subsuelo» de Raskólnikov es sólo el estadio inicial de su rebelión. En el autoaislamiento del héroe se revela su desesperación ante la rutina del mal social y el rechazo de la necesidad del mundo. El hombre del subsuelo, apenas recibida una pequeña herencia, abandona el servicio; Raskólnikov, sin ningún tipo de herencia, abandona la universidad. Ambos odian estas ocupaciones «necesarias». Raskólnikov decide subjetivamente sublevarse. Se rebela contra el orden mundial: debe ser una rebelión temeraria, titánica, como la del Caín de Byron o la de Karl Moor de *Los bandidos* de Schiller. En los esbozos a *Crimen y castigo* se menciona incluso al noble bandolero de Nodier: el misterioso Sbogar. Pero no se trata sólo de un rebelde, un solitario marginado de capa negra, sino de un filósofo romántico que debe demostrarse a sí mismo que no es una «criatura temblorosa» (expresión de Pushkin en «Imitación del Corán»), sino que «tiene derecho», es decir, el derecho a actuar extra históricamente.

Raskólnikov lucha por el bien y quiere destruir el mal, pero si el mal es inevitable y el libre albedrío es una ilusión, entonces la acción personal es infructuosa y sin sentido. El pensamiento antinómico de Raskólnikov (*aut Caesar aut nihil*) sólo ve libertad absoluta o necesidad absoluta, que se excluyen mutuamente. Afirmar su propio «yo», demostrarse de hecho a sí mismo su propia libertad significa demostrar la libertad del hombre en general, desenmascarar la «gran mentira» de la necesidad del mal. La

³⁵ F. M. Dostoievski: *Obras completas*, tomo V, 1957, pág. 32.

autoafirmación de Raskólnikov se fusiona con la tarea humanista: el descubrimiento del camino hacia el triunfo del bien sobre el mal. De esta manera, la rebelión de Raskólnikov es humana y está justificada en sus objetivos; Dostoievski comparte con el protagonista su propia negación implacable de la crueldad de la ley del mundo.

No obstante, los objetivos humanitarios de la rebelión se contradicen con los medios antihumanitarios. Para Raskólnikov, Napoleón es el ejemplo de individuo libre que desobedece las leyes morales. Raskólnikov no está dispuesto a aceptar la idea de que el hombre es esclavo de la ciega necesidad. Si se acepta la inevitabilidad del mal social y la futilidad de la acción individual, entonces desaparece el sentido de cualquier lucha por la felicidad de las personas cercanas. Mientras tanto, ama ferozmente a su madre y a su hermana y se compadece de todo dolor humano. La afrenta a Dúnia por parte de Svidrigáilov y su propuesta de matrimonio sacrificial con Luzhin indigna el alma orgullosa de Raskólnikov. Pero ¿de qué sirven las protestas impotentes? Uno no puede comenzar cualquier esfuerzo considerando de antemano que está condenado al fracaso. Esta clara premisa conduce lógicamente a la idea de que antes de cualquier lucha es necesario refutar la teoría del determinismo absoluto. ¿Es el hombre libre en sus acciones o está totalmente predeterminado? Raskólnikov se inclina interiormente por lo primero, pero como estudiante de la época materialista, la época de las ciencias exactas, está interiormente obligado a probar la idea en la experiencia. Las condiciones del experimento están definidas de manera precisa: debe ser una transgresión arbitraria de la necesidad. ¿Cuáles son las manifestaciones más comunes de la necesidad con las que se encuentra el hombre? Los principios tradicionales de la sociedad, de la moral. Por lo tanto, para una prueba importante vital de la idea del libre albedrío, Raskólnikov debe traspasar la frontera de las restricciones morales, «matar el principio», para usar sus propias palabras. Si esto resulta posible, significa que no existe lo imposible. Napoleón dijo en una ocasión: «Yo lo puedo todo». Raskólnikov se compara con Napoleón.

En la crítica literaria soviética contemporánea está difundida la opinión de que la introducción de la idea napoleónica en *Crimen y castigo* fue causada por la publicación en 1865 de la traducción rusa de *La historia de Julio César*: un tratado pseudocientífico escrito por el emperador Napoleón III que se presentaba como una apología del cesarismo en el espíritu del hegelianismo vulgar. Sin negar el posible papel de esta publicación en el creciente interés de Dostoievski por Napoleón, considero que es importante subrayar

que el tema de Napoleón es un tema antiguo del escritor y que, además, fue precisamente en 1865 cuando su interés por Napoleón recibió un nuevo impulso, incomparablemente más importante que el libro de Luis Bonaparte. No obstante, aquí es necesario hacer una digresión para una panorámica histórica del tema.

El culto a Napoleón en Europa occidental surgió inmediatamente después de su caída. Los Borbones en Francia atacaron con igual odio todo lo que les quedaba tanto de la Revolución, como de Napoleón. En la época de la reacción, cuando los fantasmas del siglo pasado se alzaban sobre una Europa derrotada y reinaban los insignificantes «marqueses de Carabás», ridiculizados en la canción de Béranger, el Imperio napoleónico empezó a presentarse como la época heroica de la burguesía. Esta explicación se apoya en la conclusión que extrae Carlyle de sus reflexiones sobre Napoleón: «“La carrière ouverte aux talents”: tal es la gran y verdadera obra que dejó en forma muy imperfecta e inacabada...”³⁶. En otras palabras, la imagen histórica de Napoleón se transformó en una gran ilusión, como si todo hombre dotado pudiera repetir su camino; en una ilusión que en el siglo XX dio origen al mito de los millonarios que procedían de los limpiabotas. Éste es el mito de la democracia burguesa, que sus apologistas siguen llamando «sociedad de igualdad de oportunidades». En los días de su juventud, este mito se llamaba la leyenda napoleónica. Encarnación de la revolución, «Robespierre a caballo» (en la expresión de Madame de Staël), el emperador francés se convirtió en el ídolo del romanticismo europeo.

Cantor de la libertad, enemigo de la tiranía, Byron adoraba desde su infancia a Napoleón, en quien veía la encarnación viva de ese carácter volitivo y titánico que cantaba en sus poemas. Plenamente consciente del despotismo de su ídolo y censurándolo con entusiasmo, el gran poeta del romanticismo veía en Napoleón un parentesco psicológico con él mismo. Al mismo tiempo, la idealización de Byron de la personalidad de Napoleón está ligada al rechazo de la reacción en Europa tras la batalla de Waterloo.

Béranger y Hugo, Heine y Dumas, Balzac y Stendhal, Byron y Pushkin: todos los grandes escritores de Europa rindieron homenaje al culto de Napoleón, retratándolo como el líder favorito del pueblo, en una aureola de gloria militar y fantástica magnanimidad. Pero en la obra de los grandes realistas Balzac y Stendhal se produce una importante

³⁶ Thomas Carlyle: *Los héroes, el culto a los héroes y lo heroico en la historia*, San Petersburgo, edición de V. I. Yakovenko, 1908, pág. 260.

metamorfosis: el napoleonismo a partir de la experiencia subjetiva del artista se convierte en objeto de representación objetiva.

Como se sabe, Balzac hizo una inscripción en el busto de Napoleón que tenía en su estudio: «Acabar con la pluma lo que él empezó con la espada». Y, con todo, a pesar de esta admiración, Balzac, en toda la serie de novelas y narraciones de *La comedia humana*, consiguió crear un cuadro objetivo del Imperio y (lo que es especialmente importante para nosotros) una representación con sentido crítico del culto a Napoleón durante la época de la Restauración. El autor de *El padre Goriot* e *Ilusiones perdidas* realiza atrevidas comparaciones, llamando a su Vautrin «el Napoleón de la *kátorga*». Los jóvenes ambiciosos de Balzac aprenden de la determinación y la falta de escrúpulos en los medios de Napoleón para alcanzar sus objetivos: para Rastignac, por ejemplo, Napoleón ya no es tanto un actor histórico, como «le professeur d'énergie». En su admiración por Napoleón, los personajes de Stendhal no siguen necesariamente sus tradiciones políticas, pero sí heredan su cínica filosofía de la vida. En las novelas de Balzac y de Stendhal, las tendencias individualistas se muestran como un desarrollo particular del egocentrismo napoleónico.

Esta relación objetiva con el tema de Napoleón es en gran medida propia de Pushkin. Es interesante ver en él la yuxtaposición, ya repetida, de Napoleón y Byron como dos ídolos de la generación romántica de la década de 1820. En 1824, en el poema «Al mar» («¡Adiós, elemento libre!») Pushkin llora por Napoleón y Byron.

Allí él descansó en medio del tormento.

Y tras él, como el ruido de una tormenta,

Otro genio ha huido de nosotros,

Otro señor de nuestros pensamientos.

«Otro»: esta palabra de Pushkin es muy significativa: significa que el primero (Napoleón) también es clasificado por el poeta como «genio» y como «señor de nuestros pensamientos». Pero unos años más tarde, esta yuxtaposición se repite ya en una descripción realista objetiva: en el estudio de un pueblo rural de Eugenio Oneguín, Tatiana ve el retrato de Lord Byron –

Y una columna con un muñeco de hierro fundido
bajo un sombrero con la cara nublada
con las manos juntas en cruz.

El retrato de Byron y el busto de Napoleón son ya una caracterización de la mente de Onegin, un romántico desilusionado, un escéptico, un individualista. Y en el segundo capítulo de la novela *Eugenio Onegin* el nombre del emperador francés se utiliza como símbolo del individualismo:

Pero no hay amistad entre nosotros.
Destruyendo todos los prejuicios,
Consideramos a todos los hombres como ceros,
Y a nosotros como seres únicos.
Todos nosotros miramos a Napoleón;
Millones de criaturas bípedas
Para nosotros son sólo una herramienta;
El sentimiento es salvaje y ridículo para nosotros.

¿Y quién es Hermann, «el rostro del verdadero romántico», con el perfil de Napoleón y el alma de Mefistófeles? Este oficial de ingenieros, cuyo parecido con el emperador francés impresionó incluso a Lizaveta Ivánovna, «tenía fuertes pasiones y una fogosa imaginación». Hermann es Napoleón en la mesa de juego, es el Jugador. Es bien conocida la admiración que Dostoievski sentía por *La dama de picas* y, especialmente, por la imagen de Hermann.

En la literatura rusa, la interpretación de Pushkin del tema napoleónico es clásica, ejemplar. Ni Lérmontov, ni Tiutchev lograron tal profundidad y dialéctica en el tratamiento de Napoleón como Pushkin. No obstante, el desarrollo posterior de la literatura rusa dio vida a nuevas interpretaciones de este tema. El desarrollo de las relaciones burguesas en Rusia puso un nuevo énfasis en la cuestión del individualismo, de los «pequeños Napoleones». Ya en *Almas muertas* de Gógol aparece un detalle cómico sorprendentemente profundo: en el remoto remanso ruso, a Chichikov se le confunde con un Napoleón disfrazado. Esto es gracioso, pero no es en absoluto un humor absurdo.

El joven Dostoievski utilizó este nombre-símbolo, creando contrastes cómicos al estilo de Gógol. En Dostoievski, el enfurecido Mark Ivánovich va al señor Projarchin con la pregunta: «...¿Acaso se hizo la luz para usted? ¿Acaso es usted algún tipo de Napoleón?... Usted es Napoleón, ¿no? ¿Es usted Napoleón o no? Dígame, señor, ¿es usted Napoleón o no?».

En *Apuntes del subsuelo* el hombre paradójico en sus sueños «aniquila a los retrógrados en Austerlitz». En otro pasaje de la novela breve, se menciona que estaba de pie frente a su lacayo con las manos cruzadas *à la Napoléon*. Estas menciones no son casuales: Dostoievski quiere subrayar la trágica incoherencia entre el individualismo extremo de su antihéroe y la insignificancia de su posición y sus acciones.

En *Crimen y castigo*, Dostoievski se acerca en parte al tratamiento que Pushkin da al tema. La pregunta anterior de Mark Ivánovich: «¿Es usted Napoleón o no?» se llena de contenido trágico. Es como si Raskólnikov se dirigiera a sí mismo con esta pregunta. Pero la relación de Dostoievski con el personaje es en algunos pasajes con una ironía subyacente, como lo demostró maravillosamente Ya. O. Zundelovich en su análisis de la novela³⁷. De esta manera, el tratamiento del tema napoleónico en *Crimen y castigo* combina las dos líneas de la solución de este tema en la literatura rusa: la de Pushkin y la de Gógol. La relación de Dostoievski con la «idea napoleónica» es doble: la historia de Raskólnikov es la tragedia de una personalidad fuerte, agravada por la ironía del autor.

F. E. Evnin señaló que la traducción rusa de *La historia de Julio César* y la polémica que rodeó a este libro en la prensa rusa no pudieron quedar fuera del campo de visión de Dostoievski³⁸. Esta afirmación no es discutible. Pero al mismo tiempo, nuestros investigadores guardan silencio sobre una causa incomparablemente más poderosa, que no podía sino influir en la concepción de *Crimen y castigo* y en el papel del tema napoleónico en la novela. Es ampliamente conocido que la concepción de la novela sobre Raskólnikov tomó forma en Dostoievski en el verano de 1865, en Wiesbaden, tras una desastrosa pérdida en la ruleta. Allí, en el Hotel *Victoria*, el escritor comenzó la primera variante de la novela en forma de narración en primera persona. Este manuscrito lo destruyó más tarde. Mientras tanto, *El mensajero ruso* de 1865, en los números 1 y 2, ya

³⁷ Ya. O. Zundelovich: *La novela de Dostoievski*. Tashkent, 1963, artículo «Sobre el estilo de la novela de F. M. Dostoievski *Crimen y castigo*», págs. 10-61.

³⁸ *La obra de Dostoievski*, Moscú, 1959, pág. 154.

había comenzado a imprimir la novela del conde Tolstói *1805* (el principio de la futura novela *Guerra y paz*). Es difícil imaginarse que Dostoievski en todo 1865 no se molestara en leer el comienzo de la novela de Tolstói. ¿Por qué el aguerrido libro de Luis Bonaparte habría de interesarle más que *1805*? Se presenta, pues, como errónea la posición de aquellos críticos literarios soviéticos que, si bien señalan la polémica con las ideas del cesarismo en la novela de Dostoievski, no advierten igualmente la importante polémica oculta con la filosofía de Tolstói, con su fatalismo histórico, con su negación del papel del individuo en la historia y su desprecio que iba demasiado lejos por los dramas intelectuales del individuo, tan insignificante –según Tolstói– en comparación con la vida instintiva y «enjambrada» de las masas.

A diferencia de Tolstói, para Dostoievski la omnipotencia de la necesidad del mundo es objeto de investigación artística y filosófica; Dostoievski no se inclina a aceptar esta necesidad, sino que busca la manera de cambiarla. Esto significa, traducido al lenguaje de la historia y de la política, que rechaza la necesidad del capitalismo y la necesidad de la revolución. El autor de *Crimen y castigo* intenta resolver por sí mismo la cuestión de la acción histórica del individuo, del libre albedrío, del destino del individuo en un mundo cambiante.

La desesperanza de la situación filosófica de Raskólnikov se revela en el episodio en el bulevar Konnogvardeiski. Se lanzó a la refriega para proteger a una chica ebria y agraviada de los abusos de un dandi gordo y voluptuoso al que llama «Svidrigáilov» (en esta situación la chica se asocia inmediatamente con la hermana de Raskólnikov): y, de repente, «como si algo picara a Raskólnikov», cambia bruscamente de idea en dirección diametralmente opuesta: con una sonrisa cínica sugiere al policía que deje a la chica a disposición del dandi. El comportamiento paradójico de Raskólnikov es totalmente comprensible a la luz de las angustiosas reflexiones que impregnan toda su conciencia: ¿tiene algún sentido ayudar a la gente, amar a los niños en general, si el mal es históricamente inevitable, si el dandi voluptuoso está totalmente condicionado por el «medio» y no es culpable en absoluto de su naturaleza, mientras que la chica está inevitablemente condenada a convertirse en una «víctima del temperamento social»? La propia formulación de la pregunta es interesante: ¿tiene sentido amar a los niños (pues ésta es la expresión adecuada del problema de Raskólnikov)? Humanismo frente al examen racionalista o moral en el tribunal de la razón: éste es el contenido de la lucha

interior del héroe. Para él, el reconocimiento de una necesidad interior (determinismo fatalista) pone en tela de juicio la existencia misma del humanismo.

El amor a las personas pierde su sentido. Raskólnikov necesita resolver a toda costa la antinomia de razón y moral: por su propio bien, por el bien de su hermana y de su madre, por el bien de los Marmeládov, por el bien de la chica del bulevar, ¡por el bien de toda la humanidad, en definitiva! Sin resolver el problema de la libertad, no se puede actuar, ni vivir.

La idea de Rodión Raskólnikov es el libre albedrío, que se opone metafísicamente a la necesidad. El materialismo de la Ilustración, identificando la regularidad con la necesidad y negando el carácter objetivo de la casualidad, cae en última instancia en el fatalismo. La afirmación de la futilidad de la acción personal del hombre (el individuo es un producto del medio, el libre albedrío es una ilusión vacía) conducía lógicamente a la afirmación de que el hombre no es responsable de sus actos.*³⁹

Raskólnikov es un hijo de su tiempo. Era la época de la bancarrota de la filosofía de la Ilustración; la sociedad burguesa que se había desarrollado en Europa era, en palabras de F. Engels, «una caricatura amargamente decepcionante de las brillantes promesas de la Ilustración». El materialismo premarxista, con su contemplación característica, no podía satisfacer a los representantes de los grupos sociales intermedios en su desesperada búsqueda de la salvación de la ruina de su clase y de su proletarización. La muralla de hierro de la alienación, bajo la cual ya se resquebrajaban los huesos de la pequeña burguesía europea, no se podía detener por la maravillosa, pero abstracta divisa de Ludwig Feuerbach: «Homo homini deus est».

El individuo solitario y desorientado tenía sed de acción y esta sed de lucha, esta rebelión individual contra la sociedad, culminaba casi inevitablemente en el crimen.

Písarev se equivocaba, cuando consideraba que la rebelión de Raskólnikov era una mera «lucha por la existencia» (término de moda en aquella época de darwinismo social). Pero en un sentido más elevado, Písarev tenía razón: el crimen, nacido de los vagabundeos hambrientos de un héroe solitario por las plazas y calles de la gran ciudad, refleja objetivamente la desesperada lucha de la pequeña burguesía contra el capitalismo, que se desarrollaba con inexorable inevitabilidad y esto también es una lucha por la existencia, pero*⁴⁰

*³⁹ Del artículo mecanografiado «La idea napoleónica y el culto al sufrimiento en la novela de Dostoievski *Crimen y castigo*».

*⁴⁰ De un fragmento de otra redacción mecanografiada. Texto al final del párrafo eliminado.

Raskólnikov está obsesionado con el ejemplo de Napoleón. No obstante, lo característico de este «Napoleón» es la elección del «objeto» inmediato del primer golpe. ¿Por qué eligió a Alyona Ivánovna, la usurera y no al joyero, ni al comerciante, ni al funcionario rico? La elección del «objeto» no es casual. La rebelión de Raskólnikov está dirigida no contra un Estado o una clase, sino contra todo el mal del mundo: esto último es una comprensión mistificadora del mal social. Mientras tanto, la antigua tradición de la cultura europea simbolizaba el mal social precisamente en la usura.

En la gradación moral bíblica de las profesiones humanas, el usurero ocupa el puesto más bajo. En el Antiguo Testamento, «los intereses» se consideran un pecado (véase Salmo XIV). Los escritores de la antigua Roma se rebelaron contra la usura. Catón el Censor decía que un usurero era dos veces peor que un ladrón. En el Evangelio de San Lucas, Cristo enseña a prestar sin interés. Martín Lutero, con su grosero colorido azotó a la usura en un sermón citado más tarde por Karl Marx: «No hay mayor enemigo en la tierra para el hombre (después del diablo) que el avaro y el usurero»⁴¹. Tijón Zadonski, uno de los escritores religiosos preferidos de Dostoievski, decía que «los intereses» son contrarios al amor cristiano⁴². De esta manera, la usura se consideraba una ocupación vergonzosa y anticristiana.

La usura ocupa un lugar destacado en la literatura europea (*El mercader de Venecia* de Shakespeare, *Gobsek* de Balzac, *Nuestro amigo común* de Dickens, etc.). En «El retrato» de Gógol el usurero es un servidor de las fuerzas del diablo. El tema de la usura está presente en toda una serie de obras de Dostoievski, entre ellas *El adolescente* y «La mansa». Para Raskólnikov, la vieja usurera aparece como una «piojo», puesto que tiene el estigma de la vergüenza y del odio universal. La elección de la víctima del crimen está moralmente justificada: no el crimen, sino esta misma elección.

Como hombre que comparte el sufrimiento del pueblo, como humanista, como cristiano, Raskólnikov naturalmente odia y maldice a la vieja usurera. Como seguidor de Napoleón, debe cometer un acto arbitrario de intervención en la vida. Los factores sociales y personales se combinan no en sentido biológico, sino sociológico.

⁴¹ *El Capital*, vol. I, 1949, pág. 598.

⁴² Algunos ejemplos se citan en el libro: R. Przybylski: *Dostojewski i przekłete problemy*, Warszawa, 1964.

La gran ilusión llamada Napoleón tenía un encanto especial para el pensamiento pequeño burgués: era un teniente de artillería que, durante un cierto período, resucitó el imperio de Carlomagno, parecía un héroe de una gesta suprahistórica, el vencedor de la propia necesidad. Su ejemplo inspiró esperanza en la posibilidad de la influencia individual, de la intervención individual en el proceso histórico. Raskólnikov no aspira a menos que a esto: no en vano se compara además a sí mismo con los legisladores de la Antigüedad, Licurgo y Solón, con el fundador de una religión mundial, Mahoma, con el creador de la mecánica universal, Newton. El harapiento estudiante peterburgués no se preocupa en absoluto por la insuficiencia de sus medios y capacidades; este «titán del pensamiento» considera que la solución teórica del problema es en sí misma capaz de tener consecuencias universales. Lo principal es ejecutar ese «primer paso» que la gente más teme, como piensa Raskólnikov.

Y debe dar este «primer paso». Se destina a sí mismo el papel de un «Napoleón bueno», si se le permite decirlo, planeando su rápida elevación a cualquier precio, aunque sea incluso a costa de sangre para luego realizar actos benéficos inauditos a la humanidad sufriente. No obstante, de las discusiones de Raskólnikov con Porfirio Petróvich después del crimen, comprendemos la excepcional importancia que posee para Raskólnikov la solución puramente filosófica del problema. Ya no piensa en realizar actos benéficos redentores, sino que se considera a sí mismo como un innovador del pensamiento, un heraldo de una nueva gran idea y, en el fondo, pretende influir en el proceso histórico a través de una nueva y atrevida filosofía. Para Dostoievski, Raskólnikov es el Napoleón de la nueva filosofía.

El alma de Raskólnikov, su «subconsciente», protesta contra su sueño sangriento, como queda patente en el famoso sueño del caballo apaleado. Pero la orgullosa razón del héroe reprime los impulsos humanos del corazón. ¡Hay que realizar la idea, la idea todopoderosa napoleónica! Y he aquí que el filósofo toma el hacha. El crimen nace de la idea.

El apellido mismo de «Raskólnikov» es extremadamente significativo: recuerda a las personas que fueron a la hoguera por el signo de los dos dedos, simboliza una devoción fanática por una idea abstracta. El héroe de Dostoievski es un descendiente lejano del «lanzallamas» Protopapa Avvákum, su carácter es el carácter feroz, orgulloso e inflexible del cismático (*раскольника*) ruso del siglo XVII, pero, en lugar de la antigua fe, está

obsesionado con la nueva idea napoleónica. Enemigo del individualismo burgués supuestamente llegado a Rusia junto con la civilización occidental, Dostoievski construye la imagen del pensador trágico sobre la contraposición ideológica y artística de dos principios: el occidental, individualista (Napoleón) y el nacional, ruso (Avvakum).

La importancia del tema del cisma en la obra de Dostoievski ha sido subrayada repetidamente en la ciencia soviética, por ejemplo, por estudiosos como L. P. Grossman y M. S. Altman; incluso antes, sobre la importancia de este tema, habló V. V. Rozánov. En la novela misma *Crimen y castigo*, el tema del cisma está orgánicamente entretejido en la trama: Mikolka Dementiev, el «pintor cismático», con su inesperada confesión del asesinato de la vieja usurera, salva al héroe de una «sorpresa» amenazante, es decir, de la trampa del investigador Porfirio Petróvich.

De esta forma, Raskólnikov siente que él debe resolver el problema de la libertad. Una vez resuelto, podrá salvar a su madre y a su hermana. La justificación del plan criminal por el carácter pernicioso de la malvada vieja usurera y la posibilidad de posteriores actos benéficos redentores con su dinero es una construcción adicional.

Dostoievski describe con gran convicción la mente oscurecida de Raskólnikov en el momento del crimen. Esta escena está impregnada de la idea de que el crimen es un acto de violencia contra la propia personalidad del criminal. Asesinando a dos mujeres indefensas, Raskólnikov ha matado al hombre en sí mismo. A través de toda una serie de indicios (por ejemplo, los paralelismos con la muerte y resurrección de Lázaro de la leyenda evangélica) Dostoievski sugiere al lector la idea de la muerte espiritual de Raskólnikov.

Desde el momento del asesinato, desaparece una de sus causas: el sentimiento de unidad con la gente. Raskólnikov, según sus propias palabras, «mató el principio», separándose así de la humanidad, incluidas su madre y su hermana. No puede abrirse a ellas: pues ellas no entenderán jamás por qué lo hizo. Tras su llegada a Petersburgo, encontrándolas de repente en su habitación, se desmaya. La presencia de estos seres queridos muestra más claramente al protagonista su nueva y absoluta soledad. Su madre y su hermana asustadas le rodean con tiernos cuidados, pero Raskólnikov sabe que no es digno de su ternura, que sólo se la debe a su silencio, semejante a la mentira. Pero esta mentira es insoportable para él y empieza casi a odiarlas.

Al mismo tiempo, no puede vivir sin la gente. En él está la necesidad de comunicarse, la necesidad de compartir con alguien su carga moral. Dos líneas definen el comportamiento de Raskólnikov: por un lado, se balancea al borde de la denuncia, burlándose de la ley con desafiantes medias confesiones y acudiendo a llamar a la puerta de la vieja por él asesinada; por otro lado, busca compañía casual con extraños, realizando actos de bondad e inconscientemente intentando restablecer los lazos rotos con la humanidad. Se mete deliberadamente en medio de una ruidosa multitud de campesinos o confiesa a la primera persona que se encuentra su amor por los cantantes callejeros y los organilleros. Habla de ello «de una manera como si no estuviera hablando en absoluto de los cantantes callejeros». Y, en efecto, le da igual hablar de lo que sea: anhela a la gente, para él se convierte en un placer hablar con facilidad y seguridad con cualquier persona. Cuando la pequeña Pólechka Marmeládova le besa en la escalera y le promete rezar por él, Raskólnikov siente una auténtica oleada de fuerzas nuevas.

Sonia Marmeládova, que se ha sacrificado para salvar a su familia, provoca la inclinación de Raskólnikov. Ella también ha transgredido la prohibición moral; su «libre albedrío» se ha manifestado en un autosacrificio consciente. Raskólnikov se encuentra más allá de los límites de la moral y no tiene a nadie a su alrededor salvo a Sonia: el asesino y la prostituta, ambos parias de la sociedad. Por eso, Sonia para él es más cercana que todas las demás personas, más cercana que su madre y su hermana, ella puede comprender a Raskólnikov y a ella le revela el secreto del crimen. Aterrorizada, le exhorta al arrepentimiento ante el pueblo para expiar su pecado. El ejemplo vital de Sonia –más que su sermón religioso– hace tambalear la fe de Raskólnikov en su verdad. Pero el héroe no se rinde. Se avergüenza de sí mismo por no haber estado a la altura de su idea. Convenciéndose paulatinamente de que no pertenece a la raza de Napoleón, Raskólnikov continúa su lucha con feroz persistencia.

Poco después del asesinato, se le aparece un doble. El misterioso parentesco interior entre Svidrigáilov y Raskólnikov es subrayado por Dostoievski de manera especial. En primer lugar, Svidrigáilov aparece en la habitación de Raskólnikov durante su sueño. «¿Acaso esto es una continuación del sueño?» – piensa Raskólnikov, viendo frente a él una figura, como si hubiera surgido de su sueño. En segundo lugar, en su conversación se revela inmediatamente un hecho sorprendente: intuitivamente se entienden, como si fueran viejos conocidos. Lo que les une es casi una coincidencia plena

de la idea principal: el hombre es libre, los principios morales son un prejuicio, «todo está permitido». La moral napoleónica del personaje de Svidrigáilov surge sin adornos, sin construcciones adicionales, sin «schillerismo». A partir de este momento, la trama de la novela se bifurca, como si la idea se separase de Raskólnikov y comenzara a llevar una existencia independiente, alcanzando en la historia de Svidrigáilov, este tramposo de las cartas, este abusador de menores y envenenador, hasta su último desarrollo lógico. Por eso Svidrigáilov se convierte en el protagonista de la parte central de la novela.

Alejado de la humanidad desde hace mucho tiempo, Svidrigáilov está todo abrasado por el calor de las pasiones egoístas. Su libertad no tiene rumbo, pues, según el profundo pensamiento de Dostoievski, la libertad en general sólo puede realizarse entre la gente y para la gente; aislada, la libertad es autodestructiva. Svidrigáilov es capaz tanto de hacer el bien como el mal; nada le salva del aburrimiento colosal, de la sensación del sinsentido de la existencia. El amor por Dunia es el último destello de vida en este muerto andante. Entendiendo finalmente que nunca obtendrá una respuesta a su pasión, Svidrigáilov pierde también esta conexión con la vida. No tiene nada por lo que vivir: la idea padece una derrota total. Es precisamente por eso que, en la composición, la escena más importante de *Crimen y castigo* es la de Dunia y Svidrigáilov en el quinto capítulo de la quinta parte de la novela. La culminación de toda la acción es el momento en el que Dunia le dispara y luego, incapaz de matarlo, lanza el revólver. Svidrigáilov la suelta y esboza «una sonrisa de desesperación». Él quería morir a manos de Dunia, pero ahora le toca a él cumplir con esta decisión. El suicidio es una consecuencia lógica de su liberación de la humanidad.

Raskólnikov se entera del suicidio de su doble en la policía, donde se encontraba para denunciarse. La inesperada muerte de Svidrigáilov, a quien Raskólnikov consideraba más fuerte que él, conmociona al protagonista, como si el disparo en la estación de bomberos hubiera matado alguna parte de él. Raskólnikov también había pensado antes en el suicidio, no obstante, se había aferrado al borde del abismo, porque su alma se abrió a voces que Svidrigáilov no podía oír.

Ya no hay vuelta atrás para el joven filósofo: los ojos suplicantes y reprobadores de Sonia le detienen. No menos significativo, tal vez, es asimismo el hecho de que en el camino de retirada yace el cadáver de Svidrigáilov. Por eso, Raskólnikov se denuncia a

sí mismo. Los cañones de su Waterloo han tronado: dos disparos de revólver; la noche ha caído sobre su alma.

A diferencia de León Tolstói, Dostoievski no considera que el hombre esté desprovisto de toda significación en el desarrollo universal. El individuo en principio es libre, no obstante, luchar por la libertad en solitario entraña un riesgo mayor: un pensador solitario, desvinculado de la vida del pueblo, cae inevitablemente en un fatídico error que le amenaza con la ruina espiritual y física. La caída del Emperador Napoleón y el derrumbamiento de Raskólnikov son en principio equivalentes.

A Raskólnikov sólo le queda una posibilidad de renacer. Se decide a asesinar a la anciana no para satisfacer su capricho, sino por el bien de los demás: Raskólnikov es en esencia altruista. Por eso se salva y su salvador es el pueblo.

III.*⁴³ El pueblo en la novela *Crimen y castigo*.

En las novelas de Dostoievski la verdad está siempre con el pueblo, la expresa la opinión popular, según el famoso proverbio latino: *Vox populi, vox Dei*. Incluso cuando esta voz está llena de piedad, seguimos reconociendo, con todo, en ella un pensamiento humano universal. Cuando Raskólnikov llama «piojo» a la vieja asesinada, Sonia exclama: «¿Este ser humano es un piojo?». Ella expresa el pensamiento de Dostoievski, según el cual toda vida humana es sagrada.

Mas Sonia no es la única que expresa el juicio del pueblo. Como Altman⁴⁴ ha demostrado muy bien, el pueblo evalúa el acto voluntario de Raskólnikov con mil voces. Cuando, después del asesinato, exhausto y mojado de sudor, se dirige a su casa, lo confunden con un borracho. «¡Vaya, te has cortado! (*Ишь нарезался!*)⁴⁵» – le grita alguien. La palabra de jerga tiene un doble sentido: el hablante quiere decir que Raskólnikov está borracho, pero al mismo tiempo desenmascara inconscientemente al asesino. Más adelante, la voz del pueblo se vuelve cada vez más insistente. Raskólnikov sueña con unos gritos mientras duerme y pregunta a la criada por ellos. «¡Es la sangre!»

*⁴³En el mecanografiado el capítulo tiene el número II, ¿tal vez un error?

⁴⁴ M. S. Altman: «El uso de la polisemia en palabras y expresiones en las obras de Dostoievski», *Apuntes científicos del Instituto Pedagógico de Tula*, XI (1959).

⁴⁵ Con el fin de comprender correctamente qué quiere decir Nazírov, traducimos literalmente así una expresión que, en realidad, significa «vaya cogorza», «buena la cogiste», «buena la llevas», es decir, «menuda borrachera». Con este sentido se ha traducido en todas las versiones españolas existentes. [Nota del traductor].

– responde Nastasia. Ella quiere decir que la sangre de Raskólnikov empieza a «cocerse en su hígado» y le provoca alucinaciones, pero las palabras de Nastasia le dan la impresión de una repentina acusación.

Poco después, Dunia, en una discusión con Raskólnikov, dice: «Si he de matar a alguien, es sólo a mí misma... ¡Todavía no he apuñalado a nadie!». La frase hecha utilizada por Dunia de forma completamente inconsciente adquiere un significado directo en la percepción del protagonista, que casi le hace desmayarse.

Le choca especialmente la inexplicable aparición del misterioso ciudadano, el más ordinario «hombre de la multitud», que, gracias a su aspecto desaliñado, parece aún más misterioso.

«¡Asesino! – le dice de pronto con voz tranquila, pero clara y distinta...».

Raskólnikov no puede comprender «quién es este hombre que ha salido de la tierra». El ciudadano fantasmal es también una de las encarnaciones del juicio del pueblo.

El pueblo no sólo desenmascara a Raskólnikov, sino que también influye directamente en su destino. En el momento de máximo peligro, cuando el investigador Porfirio Petróvich está a punto de desenmascarar al asesino (Raskólnikov lo presiente, aunque no sabe cómo), en la sala donde tiene lugar la conversación irrumpe Mikolka Dementiev, un pintor de los «*raskolniki*», que ha decidido «aceptar el sufrimiento» y confiesa la culpabilidad del asesinato de la vieja usurera y de su hermana. De esta manera frustra los planes del investigador y salva temporalmente a Raskólnikov. Este freno de la acción posee un gran significado interior: el asesino no debe ser desenmascarado por el servidor de la ley, debe confesar él mismo. El castigo externo carece de importancia, el criminal mismo debe confesar su culpabilidad, el único verdadero castigo es el autocastigo. En la persona de Mikolka está el misterioso poder de la novela, la presencia invisible del pueblo, como si asumiera en sí mismo la culpa de Raskólnikov, dejándole la posibilidad de llegar a un arrepentimiento virtuoso en libertad.

Las exigencias de la moral popular adquieren su máxima expresión en la voz de Sonia Marmeládova, quien considera a Raskólnikov el más infeliz de los hombres y le aconseja encarecidamente que confiese de su crimen, en primer lugar, ante el pueblo, no ante las autoridades.

«- Párate en la encrucijada, inclínate, besa primero el suelo que has profanado y luego inclínate ante todo el mundo, hacia los cuatro costados y di en voz alta: “¡He matado!” Entonces Dios te enviará de nuevo la vida».

«Con placer y felicidad» Raskólnikov besa el sucio suelo de la plaza del Heno. El Heno tiene un significado especial en la novela, sirve como si fuera el foco del sufrimiento, la pobreza y el vicio del pueblo. Cuando la multitud alrededor suyo comienza a reírse de Raskólnikov, un borracho comenta su gesto en el sentido de que Raskólnikov «va a Jerusalén» y «se inclina ante el mundo entero». En la broma del borracho se encierra la semilla de la verdad inconsciente.

Todos estos ejemplos permiten concluir que a lo largo de toda la acción Raskólnikov está rodeado por un verdadero océano de conciencia moral popular. No sólo Sonia, sino también muchas voces ocasionales del pueblo refutan su idea e influyen poderosamente en su destino. Esta influencia es posible gracias al carácter democrático latente y aparentemente innato del protagonista, gracias a su conexión sanguínea con el pueblo, conservada a pesar de todas las divagaciones de su obstinada mente. Raskólnikov está dotado de los rasgos del carácter nacional ruso, desprecia a todos los acomodados y autocomplacientes y se siente atraído por el pueblo llano. Besa el pie de Sonia, inclinándose en su nombre ante todo el sufrimiento humano. Por eso Raskólnikov puede renacer a una nueva vida.

De esta manera, en *Crimen y castigo*, el trasfondo social desempeña un papel absolutamente excepcional: es dado por el autor no en la descripción, sino en la acción. El pueblo es un participante vivo en el diálogo filosófico, un portador del humanismo cristiano, que en las novelas de Dostoievski significa un sentimiento de unidad humana universal. En relación con el humillado, este sentimiento se convierte en compasión; en relación con el crimen, se convierte en culpabilidad.

La idea napoleónica de Raskólnikov no es refutada, en esencia, por ninguna argumentación filosófica: para refutar la idea se crea una atmósfera emocional hostil a esta idea. La idea es «refutada» por el sentimiento. Dostoievski no rechaza la idea del libre albedrío, niega la libertad «napoleónica», pero propone la «solución rusa» al problema de la libertad, que se discutirá más adelante.

Lo que nos interesa ahora es la atmósfera emocional que se crea en oposición a la idea napoleónica. Esta atmósfera de alto sentimiento, del emocionante misterio de nimiedades y accidentes, de la dirección fatal de la acción, tiene un carácter místico. Ningún estudio importante, desde Dmitri Merezhkovski hasta G. M. Friedlender, no ha dejado de atender a los elementos místicos de la novela de Dostoievski.

Ya se ha mencionado anteriormente «el *Leitmotiv* de Lázaro». Su significado lo ha investigado el estudioso holandés Meijer⁴⁶, quien trató de introducir la noción de «rima de situaciones». La leyenda evangélica de la muerte y resurrección de Lázaro se repite insistentemente en *Crimen y castigo*; Dostoievski parece introducir en la trama de la novela un paralelismo entre la historia de Lázaro, resucitado por Cristo, y la de Raskólnikov. Sonia, leyendo este episodio, acentúa las palabras «cuatro días»: es el plazo de tiempo entre la muerte de Lázaro y su resurrección, es el mismo plazo de tiempo entre el asesinato de la usurera y la confesión de culpabilidad de Raskólnikov^{*47}. Mas la resurrección de Lázaro es un milagro; ¿cuál es su equivalente en la novela? En los borradores, Dostoievski esbozó un capítulo titulado «Cristo»: Raskólnikov debía tener una visión del propio Cristo. Si el escritor hubiera llevado a cabo este plan, tendríamos un paralelismo completo con el episodio evangélico de Lázaro. Entonces veríamos la superposición de un antiguo relato evangélico sobre un material realista. Esto presagiaría el esquematismo compositivo de Joyce, que superpuso el esquema constructivo de la *Odisea* de Homero al día más ordinario del banal ciudadano de Dublín Leopold Bloom.

Pero esto no sucedió. No es por casualidad que Dostoievski, en el texto definitivo de *Crimen y castigo*, sustituyera el milagro (la aparición de Cristo) por la lectura bíblica de Sonia. Prefirió una forma más realista de introducir la ideología cristiana en la novela. No obstante, el texto canónico conservó muchas asociaciones bíblicas: «el *Leitmotiv* de Lázaro», la Nueva Jerusalén, la imagen de Marmeládov, que se solapa con la imagen de Job en el Antiguo Testamento, la imagen de Sonia («la eterna Sónechka»), etc. Dostoievski realiza una innovación inaudita: combina la autenticidad realista y el psicologismo social con la imagería filosófica y patética de la Biblia.

⁴⁶ J. M. Meijer: «Situation Rhyme in a Novel of Dostoevskij», *Dutch Contributions to the Fourth International Congress of Slavists*. La Haya, 1958, págs. 115-128.

^{*47} Lo que Nazírov tiene en mente es más bien lo que en el artículo sobre el tiempo y la composición en la novela denomina «tiempo fabular» o «tiempo de acción consciente», aunque también en este caso parece que cuatro días es un poco exagerado. En cualquier caso, el propio Nazírov no llegó a publicar su trabajo.

El papel de la mitología cristiana en el arte europeo es ampliamente conocido. Pero en ocasiones no se presta atención a la tradición cristiana en la cultura rusa del siglo XIX, lo que nos obliga a recordar algunos hechos.

El icono ruso es la cumbre de las bellas artes en la antigua Rusia y hoy se compara a Andréi Rublev con Rafael. Es ampliamente conocido el enorme significado de la temática religiosa en la literatura rusa antigua. Sólo después de las reformas de Pedro el Grande, apareció en Rusia la literatura de ficción secular profesional y floreció la pintura secular (ceremonial, de batalla-histórica, retrato, convencional y mitológica). La separación del arte secular del religioso, significando un enorme paso hacia adelante, condujo al mismo tiempo a una ruptura con la antigua tradición nacional rusa.

El retorno a ella en el siglo XIX adoptó a menudo la apariencia engañosa de un retorno a sus formas religiosas. ¿Fue este retorno un fenómeno puramente reaccionario? Los ejemplos históricos nos llevan a no apresurarnos con una respuesta. Alexander Ivánov, en su «Aparición del Mesías al pueblo», se esforzó por captar las esperanzas religiosas de la humanidad sufriente. He aquí cómo se explica la idea en un cuaderno de apuntes del propio artista:

Es un hermoso tema, cuando Juan se apresura a censurar a los fariseos y a los escribas delante de todo el pueblo. La confusión de estos canallas, la sorpresa del pueblo ante la firmeza de Juan y la inflamación de toda la comunidad por su espíritu... Es necesario representar en mi lienzo los rostros de los diferentes estamentos, de los diferentes afligidos y de las inconsolables consecuencias de la depravación y de la opresión [...] El miedo y el temor de los romanos y el sentimiento apesadumbrado, el deseo de libertad y de independencia...⁴⁸

Esta entrada deja definitivamente claro que el héroe del célebre lienzo no es el pálido Cristo, sino el rebelde predicador Juan el Bautista, que llamó a los poderosos y a los ricos «engendros del equidna». El rostro del esclavo iluminado de esperanza, en el que se retrata maravillosamente el despertar del hombre humillado, trae a la memoria a Dostoievski con su tema de la «restauración del hombre perdido».

En «La Última Cena» de Nikolái Ge, expuesta en 1863, los contemporáneos vieron una continuación del camino abierto por Ivánov. Explicando la idea de «La Última Cena» en el artículo «Nuestra vida social», Shedrin consideró el conflicto entre Cristo y Judas como la colisión de dos partidos y aludía claramente a los liberales que se pusieron

⁴⁸ Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Estatal Lenin, 219, págs. 54-56.

del lado de la autocracia y a los revolucionarios. Al mismo tiempo, se insinuaba la idea de que Cristo era la personificación de la revolución; hay testimonios de que la cabeza de Cristo fue pintada por el artista a partir de una fotografía de A. I. Herzen.

El trato realista del tema religioso suscitó fuertes polémicas en la prensa rusa. En *Apuntes del subsuelo*, Dostoievski criticó de pasada y con sorna el cuadro de Nikolái Ge y más tarde, ya en 1873, con severidad: «De su “Última Cena” [...] hizo un género perfecto. Fíjense con más detalle: es una disputa ordinaria entre gente muy ordinaria. Ahí está Cristo sentado, pero ¿acaso es Cristo? Puede que sea un joven muy bueno, muy disgustado por la disputa con Judas, que está allí y se arroja para ir a denunciarlo, pero éste no es el Cristo que conocemos». Dostoievski se pregunta: «¿dónde están, pues, [...] los dieciocho siglos de cristianismo que han seguido?» En su opinión, en «La Última Cena» de Ge, todo sucede «de forma completamente desmesurada y desproporcionada con respecto al futuro». Dostoievski contrapone a este lienzo «El tributo de la moneda», de Tiziano, con el que se había extasiado en la Galería de Arte de Dresde.

Siguiendo con nuestro repaso, sólo mencionaremos el lienzo «Cristo en el desierto», de Kramski, donde se representa a un pensador solitario en un momento de gran crisis histórica y la estatua de Antokolski «Cristo ante el pueblo»: el escultor trataba la imagen de Cristo del mismo modo que a Sócrates y a Spinoza; para él, todos estaban torturados «por ideas brillantes, por amor a la humanidad». La pintura religiosa de Vastsenov y Nésterov se desarrolló ya con el cambio de siglo; Polenov en sus temas evangélicos actúa realmente como pintor de género; el Ge posterior, en el desarrollo de esta temática ya no se eleva hasta «La Última Cena».

En su enfoque de la temática religiosa, Dostoievski se acerca más a las opiniones de Alexander Ivánov. Pero aún más importante para la interpretación artística del cristianismo en Dostoievski es la poesía religioso-filosófica de Derzhavin, Pushkin y Lérmontov. Empezando por la apelación de Derzhavin a Dios: «Y sé el único zar de la tierra» («A los gobernantes y jueces») y terminando con los poemas teológicos de Lérmontov, la temática cristiana se realiza a gran escala filosófica en poderosas y patéticas imágenes. Precisamente hacia tal interpretación clásica gravitó Dostoievski. Es imposible no mencionar también la enorme importancia que tuvo para él el *Fausto* de Goethe, pero éste es ya un gran problema completamente independiente que rebasa el ámbito de nuestra tarea.

La historia de la literatura no puede ignorar estos hechos. La temática cristiana en el arte y la literatura rusos del siglo XIX no sólo no fueron secundarios, sino que se revitalizó claramente en comparación con el siglo anterior, cuando aún no se había secularizado, ni interpretado artísticamente. El arte religioso fue en la Rusia antes de Pedro el Grande una de las formas más importantes de la cultura espiritual nacional (iconos, hagiografía, «acción» teatral, etc.). Al fundirse con la cultura secular del siglo XIX, la tradición nacional-religiosa de Rusia trajo consigo enormes valores espirituales acumulados durante siglos de fructífero desarrollo. Los valores morales de esta tradición (su envoltura religiosa nos interesa poco hoy en día) son tan importantes, como sus logros artísticos: de hecho, ambos estaban inextricablemente unidos; ambos entran en la esfera de investigación de los historiadores de la literatura.

Precisamente en la obra de Dostoievski es donde esta literatura romántica nacional del siglo XIX se realizó de forma más plena. Es completamente falso y anticientífico «extraer» a la fuerza de la obra de Dostoievski alguna doctrina religiosa, como hacen los teólogos del siglo XX⁴⁹. Pero no menos errónea sería una «figura de silencio» en una cuestión tan importante, una negativa a analizar los motivos artísticos y religioso-filosóficos en las novelas de Dostoievski. Las técnicas del arte religioso le son bien conocidas, es un lector apasionado y reflexivo de la Biblia, de los antiguos apócrifos, de las hagiografías de los santos, de los *Los pensamientos* de Pascal y de la *Vida* del Protopopa Avvákum. Incluso Turguénev y Herzen compararon *Apuntes de la casa Muerta* con el Infierno de Dante. Incluso los críticos del siglo XIX mencionaban los cuadros religiosos de los antiguos maestros españoles a propósito de las novelas de Dostoievski. L. P. Grossman, que tenía un agudo sentido en este aspecto del arte de Dostoievski, calificó a su novela de «misterio». No se trata de la doctrina religiosa de Dostoievski, sino sobre su concepción artística, sobre la influencia artística en su creación de las principales obras de la literatura cristiana y del arte cristiano.

En *Crimen y castigo*, la Biblia es calificada (en el discurso del autor) de «Libro Eterno». Ningún estudioso serio se arriesgaría hoy a cuestionar esta afirmación: los méritos artísticos de la Biblia son muy grandes. M. M. Bajtín, habiendo creado la teoría del «polifonismo» de Dostoievski, buscó los orígenes de este fenómeno en los géneros

⁴⁹ Romano Guardini: *Religiöse Gestalten in Dostojewskijs Werk*, Múnich, 1947; N. Lossky: *Dostoievski y su concepción cristiana del mundo*, Nueva York, 1953; Martin Doerne: *Gott und Mensch in Dostojewskijs Werk*, Gotinga, 1957.

carnavalescos de la Edad Media. Pudo llamar la atención sobre el simple hecho de que mucho más cercano, más accesible, más familiar a Dostoievski era la polifonía bíblica, cuyo género incluye la ardiente lírica amorosa del *Cantar de los Cantares* (Pushkin arregló fragmentos de él en bellos poemas), el amargo escepticismo del Eclesiastés, el remanente «socialismo evangélico» (vestigio del colosal movimiento de los esclavos del Imperio Romano) y, por último, lo fantástico completamente surrealista del Apocalipsis.

Las imágenes y los temas bíblicos se han utilizado en las artes visuales y la literatura de Europa a lo largo de diecinueve siglos, pero en el siglo XIX nadie había penetrado tan profundamente como Dostoievski en el espíritu y la palabra de la Biblia. Desde Dante, no ha habido tal dominio de los medios del arte religioso. La razón del éxito de Dostoievski fue que no recurrió a través de palabras, sino con hechos (a diferencia de los eslavófilos) a la tradición nacional-religiosa, convirtiendo un eslogan político en un principio artístico. En la obra de Dostoievski, la cultura cristiana aparece en la forma popular rusa, en aquella forma en la que ha sido reelaborada por incontables generaciones de campesinos rusos, de maestros cismáticos (*расколуучителей*), de filósofos originales, escritores anónimos, etc.

Dostoievski no es un simple cristiano, hace un uso creativo de la Biblia, de las hagiografías, de los apócrifos; no sólo ideología cristiana, sino también la influencia ideológica y artística de la antigua literatura cristiana. «El Gran libro», dice él de la Biblia en la novela. Los temas bíblicos se utilizaron en las artes visuales y la literatura de Europa, pero una penetración tan profunda en el espíritu de la Biblia, un dominio tan magistral de los medios del arte religioso no se ha visto en la literatura mundial desde Dante y ni Byron, ni Chateaubriand pueden rivalizar con Dostoievski en este campo.

Dostoievski trata los ~~problemas~~ temas religiosos en el espíritu del Renacimiento (Rafael, Tiziano) y Pushkin («El Profeta»).*⁵⁰

Sin duda, el arte de Occidente también dejó una profunda huella en esta vertiente de la creación de Dostoievski. Después de todo, contrapuso a «La Última Cena» de Ge no «La Trinidad» de Rublev, sino «El tributo de la moneda» de Tiziano. Veneraba la *Madonna Sixtina* de Rafael y se quedaba helado de terror ante el «Cristo muerto» de Holbein. Y, con todo, para él, el verdadero exponente de la idea humana universal no es una imagen abstracta, prestada de la pintura occidental, sino el campesino (*мужик*) Maréi real,

*⁵⁰ De las notas de trabajo.

terrenal y hosco. Este campesino ruso, que salvó al pequeño Fiódor Dostoievski del espantoso fantasma de un lobo, crece en la famosa narración hasta convertirse en una especie de símbolo del Salvador.

Aquí convendría volver al tema de este nuestro trabajo. Dios y el diablo están invisiblemente presentes en *Crimen y castigo*. Para Dostoievski, la antinomia filosófica del bien y del mal es la lucha entre el diablo y Dios. Ya hemos citado anteriormente el sermón de Sonia: «Entonces Dios te enviará de nuevo la vida». En conversación con Sonia, Raskólnikov, agotado moralmente, intenta determinar las razones que le llevaron a acometer el crimen y de pronto estalla: «Calla, Sonia, yo no me río en absoluto, pues yo también sé que me arrastró el diablo». El carácter providencial, la predeterminación fatal de la acción presupone inevitablemente la presencia de un poder superior. De esta manera, Dios es un componente necesario de la estructura artística de *Crimen y castigo*: en otras palabras, sin Él no habría tampoco novela. Esto no quiere decir que Dostoievski sea un cristiano creyente en el sentido estricto de la palabra.

Dostoievski pasó toda su vida buscando a Dios y se rebeló contra Él. Su pensamiento religioso es extremadamente contradictorio: Konstantín Leontiev, por ejemplo, veía en sus novelas un humanismo «herético».

Y que en la entrada de la tumba
jugará la vida joven,
Y la naturaleza indiferente
Brille con eterna belleza.

«Indiferencia». Esta apatía del mundo hacia el hombre Dostoievski la llamó *pereza* (en «La mansa»). **Dostoievski contra Pushkin**^{*51}

El sentido de la rebelión trágica es una lucha desesperada contra la indiferencia de la naturaleza, las leyes de la naturaleza, es una rebelión contra la necesidad desalmada.

Los hombres son hijos rebeldes de la naturaleza. El hombre es bello en la medida en que trae la indiferencia al mundo, resiste mediante un esfuerzo activo de la voluntad al flujo caótico de la entropía.

El héroe trágico de Dostoievski se rebela contra la indiferencia de Dios.

^{*51} En el manuscrito, la frase resaltada está rodeada por un marco.

Dostoievski era un hereje, en secreto no amaba al Creador y a su creación, sólo reconocía la divinidad de Cristo. ¿O como un modelo de hombre?

Fe en la vida y rebelión contra sus leyes.

Una tragedia que no evoca horror y compasión, sino desesperación y esperanza.

La pobreza exterior del héroe trágico (Raskólnikov – su «sombrero alemán») subraya, por el contrario, la grandeza interior de su rebelión.

Dostoievski crea la tragedia después del romanticismo, después de *Notre-Dame de Paris* y *Le Roi s'amuse*. Hugo creó el bufón trágico, pero en él no había una lucha real, era solamente casual. En Dostoievski, el héroe trágico, aunque tampoco es Quasimodo, es un humillado, un pobre, sin una fuerza especial; es trágico porque es una persona pensante. Para el intelectual moderno, la vida es trágica. «La vida es una tragedia, ¡viva!» (*Beethoven*)*⁵²

De todos modos, Dios, en *Crimen y castigo*, habla a través de los labios del pueblo. Conservando Dostoievski una concepción realista del mundo, Dios y el pueblo son una misma cosa dentro de su novela. También es la encarnación artística de la idea del «pueblo portador de Dios», la encarnación del democratismo místico de Dostoievski.

De las entrañas de sus novelas surge una figura gigantesca y angustiada, dotada de poderes ilimitados y una genial comprensión de todo: es el idealizado campesino Maréi, el Salvador de Dostoievski, el Cristo ruso. El culto al pueblo: he aquí el cristianismo de Dostoievski; está condicionado por el hecho de que el escritor percibe la sacralidad cristiana de la escritura a través de la historia rusa.

Ya hemos mencionado anteriormente la interpretación nacional de la teología cristiana en Dostoievski. Hay toda una serie de ejemplos de ello en *Crimen y castigo*. El simbolismo cristiano de la novela: la Nueva Jerusalén, el *Leitmotiv* de Lázaro, etc., se fundamentan en una base aún más amplia de simbolismo pagano. Se trata, sobre todo, de los símbolos del sol y de la tierra.

Mucho se ha hablado sobre el significado del sol en las novelas de Dostoievski: «Los rayos inclinados del sol poniente» es una iluminación habitual de los episodios más dramáticos. En *Crimen y castigo* se representa un «sol rojo brillante» poniéndose sobre el río Nevá: mirándolo, Raskólnikov, tras su sueño del caballo apaleado, renuncia momentáneamente a su sangrienta idea napoleónica. En este (y no sólo en este) episodio,

*⁵² De las notas de trabajo.

el sol sirve de encarnación del principio de bondad del mundo. Dostoievski ama el sol, fuente de vida, con el amor anhelante de un habitante de la ciudad, de un peterburgués, y le presta tanta atención en sus novelas que parecería que se le podría denominar un adorador del sol casi con el mismo fundamento que cristiano.

El culto pagano a la tierra, que en la conciencia popular rusa sobrevivió al bautismo y se entrelazó con el cristianismo (uno de los últimos personajes de Dostoievski dice que la Virgen María es «la madre de la tierra húmeda»⁵³), resuena incluso en los sermones de Sonia, la creyente ortodoxa. Por orden de ella, Raskólnikov besa la tierra en la plaza del Heno, restaurando así los interrumpidos lazos con su patria, con el elemento nacional. La tierra es la madre de todas las personas. La adoración de la tierra es un gesto que expresa un deseo inconsciente de volver a conectar con el pueblo. No hay nada cristiano en este gesto.

Dostoievski utiliza la mitología antigua de la humanidad –tanto cristiana como pagana– en pie de igualdad. La necesita para la expresión simbólica del drama filosófico, del drama de las ideas. La imagería antigua y comúnmente entendida, el simbolismo tradicional están orgánicamente incluidos en el sistema general de medios artísticos de Dostoievski que sirven para la formulación de un complejo de ideas, asociadas con la «vida viva», con el pueblo portador de Dios.

La antítesis filosófica central de la novela *Crimen y castigo* es la antítesis de la idea napoleónica y la idea de la fraternidad universal, cuyo portador es el pueblo ruso. La oposición entre el individuo y el pueblo, resuelta a favor de este último, es característica de la cosmovisión de León Tolstói y se encuentra notablemente plasmada en su obra. Aquí se observa el conocido punto en común entre Tolstói y Dostoievski. La formulación similar (pero ni mucho menos idéntica) de la cuestión ya es importante. En *Guerra y paz*, Tolstói resuelve este tema a partir del material histórico, mostrando el enfrentamiento histórico entre Napoleón y el pueblo ruso. Dostoievski da una solución filosófica del tema, enfrentando el napoleonismo como principio y el humanismo del pueblo en el alma de un hombre, observando este conflicto de manera ahistóricamente.

⁵³ Estas palabras son pronunciadas por Jromonoshka en conversación con Shátov y María Timofeievna en la novela *Los demonios*. [Nota del traductor].

Además, la actitud ante la libertad y la necesidad en ambos grandes escritores es diferente e incluso opuesta. Al fatalismo de Tolstói el autor de *Crimen y castigo* contrapone la filosofía de la libertad.

IV. El culto al sufrimiento: la «solución rusa» del problema^{*54}

Ya se ha dicho anteriormente que el propio Dostoievski rechaza la idea napoleónica. Sería aún más exacto decir que en la novela *Crimen y castigo* polemiza con esta idea y la contrapone a una solución diferente, nacional, del problema del libre albedrío (nacional, en su opinión).

Aquí nos vemos involuntariamente obligados a aclarar la posición filosófica personal de Dostoievski y a ir más allá del análisis puramente artístico. Tres años antes de *Crimen y castigo*, el escritor había formulado claramente su solución del problema en *Apuntes de invierno sobre impresiones de verano*, en la sección que lleva por título «Ensayo sobre el burgués»:

«¿Qué, me diréis, es necesario ser impersonal para ser feliz?

¿Acaso hay salvación en la impersonalidad? Al contrario, al contrario, digo yo, no sólo no es necesario ser impersonal, sino que precisamente es necesario llegar a ser una personalidad, incluso en un grado superior al que se define ahora en Occidente. Entiéndanme: el auto-sacrificio espontáneo, completamente consciente y no coaccionado, en beneficio de todos es, en mi opinión, el signo del más alto desarrollo de la personalidad, del más alto autocontrol, de la más alta libertad de la propia voluntad» (sangría nuestra)^{*55}. Aquí, por vez primera, Dostoievski considera el problema filosófico del libre albedrío como clave para la solución de las tareas sociales e históricas.

En *Apuntes del subsuelo*, el antihéroe afirma su libertad en la inacción, pero, de este modo, se rechaza cualquier planteamiento práctico del problema. Un rechazo del principio a elegir, un «sentarse deliberadamente con los brazos cruzados», como lo define el propio hombre del subsuelo: he aquí la fuente de la tragedia del subsuelo.

Para romper el círculo vicioso de la filosofía del subsuelo, para solucionar el problema de la libertad en la realidad, es necesario actuar interviniendo en la vida, tomar

^{*54} En otra redacción mecanografiada y fragmentaria, el último párrafo del capítulo precedente y el título de éste están tachados y los capítulos no están separados.

^{*55} En la versión mecanografiada no hay sangría. Hay subrayado.

una elección. Incluso si la rebelión está condenada de antemano al fracaso, sigue siendo, no obstante, intrínsecamente necesaria.

En *Crimen y castigo*, el antihéroe se transforma en héroe. Actúa, no sólo interviene en la vida, sino que la invade con un hacha en las manos. Su «gesto trágico» es un error sangriento, pero este error se convierte en un sólido punto de referencia en su posterior filosofar. Raskólnikov realizó el libre albedrío en la práctica y adoptó así una determinada posición, no ya en la teoría, sino en la vida: todo el curso ulterior de la novela (de hecho, casi toda la novela) está destinado a demostrar su error.

El sentido de la ruptura es un aumento colosal de la escala del pensamiento y, al mismo tiempo, una profundización colosal de la experiencia personal.

El héroe de Dostoievski es un héroe romántico (?): Yo y el mundo.

La tragedia consiste en que el héroe identifica el mal del mundo con la humanidad y su rebelión es antihumana (*antihéroe*).

Dostoievski muestra que no se puede identificar el mal con la humanidad. Humanismo.

Al mismo tiempo, Dostoievski se esfuerza en despertar la responsabilidad por el mal en las personas, en los lectores.

Si hay 1 justo, hay verdad.

Si hay 1 amante del hombre, hay humanismo y fe en el hombre.

Ejemplo de Dostoievski. El carácter personal de su sermón: «Si yo creo, ¿por qué no creen todos ustedes también?».

El humanismo de Dostoievski buscaba un apoyo externo. Éste era Cristo. No un Dios Todopoderoso, no el terrible Yahvé, no el Pantocrátor, sino la luminosa personalidad de Cristo, interpretada de un modo peculiar por Dostoievski. *No el cristianismo histórico, sino...*^{*56}

Dostoievski se esfuerza por demostrar que el individuo domina el libre albedrío y no está fatalmente predeterminado. No obstante, el libre albedrío en sí mismo no es algo bueno, puede llevar a la muerte del individuo, es autodestructivo. La razón orgullosa, el pensamiento del hombre civilizado, desligado de su suelo natal, no puede servir de brújula para los libres impulsos del individuo: la naturaleza de la libertad trasciende la comprensión racionalista.

^{*56} De las notas de trabajo.

Conflicto entre razón y voluntad. Raskólnikov comete violencia contra su propia voluntad. La idea violenta su voluntad, le violenta a él. El individuo es el libre albedrío.

En su opinión, el mayor sufrimiento es el sentimiento de humillación.

El individuo perece sin un ideal moral suprapersonal, cuyo nombre es Dios. El pueblo es religioso, por lo tanto, el intelectual pensante también debe creer. La clase culta perece sin un ideal supraclasista, cuyo nombre es el pueblo.

Pueblo y Dios. El pueblo portador de Dios.

El polifonismo de Dostoievski nace del entorno, de la época, del destino personal. La imagen de Dostoievski está en función de tal o cual idea. *Carácter hipotético*. Al mismo tiempo, es el deseo realista de maximizar la correspondencia de la «idea humanizada» con las tendencias sociohistóricas reales. Dostoievski creó imágenes típicas de ideas. «Subsuelo», «Svidrigáilovshina», «Karamázovshina», «Smerdiakóvshina». *Tipificación de complejos emotivo-ideológicos*. El polifonismo surge de la necesidad de una iluminación más objetiva de las ideas contrapuestas.

La novela de Dostoievski es un experimento filosófico sobre material artístico para comprender por sí mismo qué es la verdad.^{*57}

El personaje de Dostoievski: ¿es una idea o una «situación inconsciente»?

Construcción de una imagen a partir de una idea. Pero la idea (idea dominante) está en contradicción directa con el inconsciente.

No se trata del inconsciente freudiano. Dostoievski consideraba que el ser humano está inconscientemente atraído por el amor. Las pasiones malas y oscuras, el egoísmo proceden *DE LA RAZÓN*. La identificación del subsuelo con el inconsciente es incorrecta.

En Dostoievski, el inconsciente es el amor.

La moral paradójica de Dostoievski.

Moral de la tragedia.

1. Dignidad del hombre en el pensamiento y en la libertad.
2. El postulado de la eterna búsqueda. Los justos también dudan.
3. La fuerza es inmoral.
4. El asesino es superior al pacífico ciudadano.
5. La complacencia, el reposo *es el supremo pecado capital*.

^{*57} De las notas de trabajo.

La revolución (el socialismo) es un trágico engaño de la razón.^{*58}

Para Dostoievski, el sentimiento es superior a la razón y éste es el sentimiento mismo de la fraternidad humana común, que en sus novelas viste la blanca vestidura del amor cristiano; al mismo tiempo, el escritor muestra que es orgánicamente inherente a la «vida viva», es decir, a la vida del pueblo. El libre albedrío combinado con el humanismo del pueblo también es el camino que el escritor propone en *Apuntes de invierno* como camino para solucionar las tareas históricas de la humanidad; empezando con *Crimen y castigo*, delinea este camino asimismo como la única salvación en cualquier vida individual.

La filosofía de la historia de Dostoievski se combina con la filosofía de la existencia del individuo, dando origen a una suerte de utopismo moral en la solución de los problemas existenciales. Pero en este utopismo, que encierra la mayor esperanza en el renacimiento moral de la humanidad, hay un rasgo importante: la afirmación de la responsabilidad de cada individuo por el futuro del mundo entero. La búsqueda del sentido de la vida es tarea de cada individuo, pero el objetivo de esta búsqueda es el bien común, que se hace, de esta manera, dependiente del individuo. Dostoievski heroiza la hazaña individual y soluciona los problemas universales partiendo del individuo.

No estamos de acuerdo con sus recetas políticas, rechazamos las quimeras de *Diario de un escritor*, pero en el siglo XX, el problema de la responsabilidad individual de toda persona pensante por el destino del mundo se nos plantea con una agudeza sin precedentes. El incisivo planteamiento de este problema hace que las novelas de Dostoievski sean actuales en grado sumo.

Volvamos a *Crimen y castigo*. La filosofía de la proeza individual, basada en un sentido de unidad de todos los hombres, encuentra en la novela una encarnación artística concreta: es la imagen de Sonia Marmeládova.

Sonia no tiene nada en común con la imagen de María Magdalena. La bella pecadora arrepentida de la narración evangélica es la pasividad encarnada, mientras que Sonia, para Dostoievski, es heroica. Su autosacrificio es repetidamente glorificado a lo largo de la novela, sorprende a Raskólnikov y sirve como antítesis de la «idea napoleónica». Sonia también ha traspasado la línea de la prohibición moral, ha

^{*58} De las notas de trabajo. La frase resaltada al final está rodeada en el manuscrito con una línea continua y separada del resto del texto.

solucionado de manera práctica el problema de la libertad sacrificándose toda ella por los demás. Éste también es el argumento más fuerte contra la idea acariciada de Raskólnikov que está mucho más conmovido por este hecho en sí que por los sermones de Sonia. En su persona, él se inclina ante todos los sufrimientos de la humanidad, ante el coraje de los débiles.

La heroización del autosacrificio en la obra de Dostoievski se ha caracterizado con frecuencia como un culto al sufrimiento («La religion de la souffrance» – como decía Melchior de Vogué, autor del célebre libro *Le roman russe*). Esta definición general precisa de aclaración, puesto que en ocasiones en las interpretaciones vulgares se revela como un amor voluptuoso de Dostoievski por el sufrimiento, como sadomasoquismo, según la definición de Sigmund Freud. Mientras que el culto de Dostoievski al sufrimiento no tiene tanto orígenes psicológico-individuales, como sociohistóricos.

Se trata del sufrimiento voluntario como forma especial y demostrativa de protesta pasiva de las masas populares oprimidas. En Rusia, esta forma de protesta encontró su expresión más vívida en el cisma (*в расколе*).

Los clásicos del marxismo han hablado mucho acerca de la ideología religiosa como forma del movimiento revolucionario campesino. Tanto la guerra campesina en Alemania con todas sus herejías, como el cisma ruso con sus sectas fueron grandes movimientos antifeudales. En particular, el cisma se entrelazó con la revuelta de Stepán Razin, con la rebelión de Kondrati Bulavin y con la de Pugachov. Con el paso del tiempo las tradiciones militantes del cisma se desvanecen y empieza a dominar una cada vez mayor feroz resistencia pasiva. Precisamente así: feroz y al mismo tiempo pasiva.

No obstante, en el siglo XIX, el cisma seguía fermentando. De esta manera, a la cabeza del famoso levantamiento campesino en la aldea de Bezdna (abril de 1831) estaba el cismático Antón Petrov. Herzen, Ogarev y Bakunin hicieron propaganda entre los cismáticos rusos, buscando en ellos aliados contra la autocracia. Chernyshevski, al parecer bajo la influencia de Shapov, escribió en 1861 una proclama a los Viejos Creyentes.

El gran interés por el cisma es característico no sólo de Leskov y Melnikov-Pecherski, sino también de gigantes de la literatura rusa como Lev Tolstói y Dostoievski. Es ampliamente conocida la cercanía de Tolstói y el ideólogo de los Viejos Creyentes

Siutaiev, así como el papel de Tolstói en la emigración de los *dujovores*. Menos conocidos son los hechos que caracterizan la actitud de Dostoievski frente al cisma. Ya en el círculo de Petrashevski, según algunos testimonios, pensó en un acercamiento a los cismáticos. En el relato «La sumisa», el temible hechicero Murin se caracteriza de manera completamente convencional de cismático. En la prisión de Omsk, el escritor mantenía directamente conversaciones con los cismáticos; el resultado fue la notable imagen de un anciano de los vagabundos de Starodubye, retratado con gran calidez en *Apuntes de la casa de los Muertos*⁵⁹.

En la novela *Crimen y castigo*, el pintor Mikolka deliberadamente se denuncia, puesto que desea «aceptar el sufrimiento».

Pero resulta especialmente sorprendente que el príncipe cristiano Myshkin cite la expresión de «un mercader de los Viejos Creyentes»: «Quien no tiene tierra bajo suyo, tampoco tiene Dios». Por supuesto, no se debe considerar al príncipe Myshkin como portavoz de Dostoievski, pero la mencionada frase es una formulación exacta, aunque negativa, de la idea del «pueblo portador de Dios», la idea del propio escritor. Por consiguiente, él mismo da a entender la conexión entre esta idea y la filosofía cismática.

De hecho, la noción de un «Cristo ruso» es herética y contradice directamente los preceptos del cristianismo. Baste recordar las palabras del Apóstol de que para la nueva Iglesia «no hay ni heleno, ni judío...». El cristianismo de Dostoievski, como ya se ha dicho anteriormente, está dominado por los rasgos de una interpretación campesina rusa. Las peculiaridades de la fe del escritor están en gran parte relacionadas con la ideología del cisma. Pero éstas son al mismo tiempo las peculiaridades de su obra. L. P. Grossman ya señaló que el tema del sufrimiento voluntario en Dostoievski está relacionado con la ideología del cisma⁶⁰.

El sufrimiento voluntario es una forma extrema históricamente establecida de protesta pasiva del pueblo bajo una brutal represión del movimiento activo. El pensador religioso Gandhi fue al mismo tiempo una gran activista nacional de la India que luchó por la libertad de su patria mediante métodos de protesta pasiva^{*61}.

Las autoinmolaciones de los monjes budistas o la de los cuáqueros estadounidenses como símbolo de protesta contra la guerra de Vietnam o la persecución ya han conmocionado a todo el mundo en nuestros días. El marxismo es ajeno a esta manera enfermiza de protesta asiática, pero no condenamos los motivos por los cuales actúan estas nobles, aunque

⁵⁹ El anciano aquí mencionado aparece en cuatro ocasiones en la narración, en ocasiones junto con los presos ucranianos. [Nota del traductor].

⁶⁰ Véase *La creación Dostoievski. Colección de artículos*, Academia de Ciencias de la URSS, Moscú, 1959, pág. 412.

^{*61} De la segunda redacción mecanografiada.

equivocadas personas. Dostoievski, como todos los rusos, era muy consciente de las autoinmolaciones masivas de los cismáticos rusos, que expresaban su protesta desesperada contra el fortalecimiento del sistema autocrático y de servidumbre.

No el harakiri japonés, sino la autoinmolación rusa es lo que más se acerca a los actos tempestuosos y autodestructivos, en principio no cristianos de los héroes de Dostoievski.

La moral del autosacrificio que predicada Sonia Marmeládova no coincide del todo con el cristianismo ortodoxo. Cuando la menospreciada prostituta en sus discusiones con Raskólnikov se pone nerviosa, imperiosa, severa notamos en su aspecto los rasgos de una fe feroz, el fanatismo de una cismática. Lo que ella exige de Raskólnikov no es el habitual arrepentimiento cristiano con la obligada confesión secreta, sino arrepentimiento ante todo el pueblo y confesión de su culpa, lo que, según los cánones del cristianismo, ni siquiera un sacerdote tiene derecho a exigir de un criminal. De hecho, Sonia no exige arrepentimiento, sino la expiación del pecado mediante un sufrimiento voluntario.

La creencia en el poder purificador del sufrimiento es una transferencia ilógica, pero históricamente explicable de la santidad del sufrimiento inocente del pueblo a todo el sufrimiento en general. La estetización del sufrimiento en Dostoievski recuerda asombrosamente a las páginas más encendidas del Protopapa Avvákum (que Dostoievski conocía la *Vida* queda patente en algunas observaciones del *Diario de un escritor*).

Así pues, los orígenes del culto al sufrimiento en las novelas de Dostoievski deben verse no en «el complejo sadomasoquista» del escritor^{*62}, ni en su notoria perversión sexual que tanto gusta saborear a los biógrafos occidentales, sino en la terrible y dolorosa historia del pueblo ruso, una historia cuyo peso experimentó Dostoievski en sí mismo en la flor de la vida.

En el sufrimiento voluntario ve la encarnación práctica de la moral del autosacrificio que corresponde, según su opinión, al desarrollo supremo de la personalidad.

^{*62} En el margen izquierdo hay una nota a lápiz: «¡Pero tampoco sin él!». La frase siguiente está marcada con el mismo lápiz: «¡Cierto!».

«Así soluciona el pueblo ruso el problema del libre albedrío», como diría Dostoievski en su novela.

Libertad en el autosacrificio.

Esta variante no es una idea puramente cristiana.

La idea del autosacrificio activo, de la entrega libre de uno mismo a los demás es una idea del cisma, el movimiento sociopolítico dirigido contra el despotismo y la esclavitud.

El «humanismo del sacrificio» de Sonia es una modificación de la moral cismática. También Sonia es una Virgen flagelante.

En la novela se ensalza la auto-crucifixión rusa, cismática, campesina, el rechazo de la lucha violenta contra el mal, no viéndose, sin embargo, en ello disminuido el papel del individuo, sino heroizado («convírtase en un sol», dice Porfirio).

La búsqueda del libre albedrío no termina aquí. En el epílogo de la novela vemos no el rechazo de la lucha, sino el rechazo de una idea abstracta en nombre de la vida viva, más exactamente: el rechazo del control racionalista sobre el humanismo.

El humanismo como principio de la autoestima de cada individuo está por encima de cualquier construcción filosófica, el sentimiento inmediato de amor a los demás no debe depender de sus justificaciones teóricas. El hombre es un fin en sí mismo y no puede ser considerado como un objeto, un instrumento o un medio para alcanzar un fin.*⁶³

No hace falta decir hasta qué punto representa un engaño colosal esta solución para la conciencia activa y revolucionaria. La vileza de esta filosofía provocó furiosas invectivas del «albatros de la revolución» A. M. Gorki. No obstante, es muy característico que dirigiera estas invectivas al mismo tiempo contra Dostoievski y Tolstói con su fatalismo y su no-resistencia. Mientras tanto, «la lucha contra las ideas reaccionarias» de Dostoievski en la crítica literaria soviética ha superado en enorme medida la crítica análoga a la filosofía de Tolstói.

Sería ingenuo pensar que Dostoievski no comprendiese, ni viese la monstruosa tensión en sus soluciones propuestas. ¿Hasta qué punto es libre el autosacrificio de Sonia Marmeládova? ¿No fue totalmente forzado, dictado por el medio y las circunstancias? Es posible que Dostoievski tratara esta contradicción en el espíritu del dualismo kantiano de

*⁶³ De las notas de trabajo.

libertad nouménica y necesidad empírica. No obstante, no encontró suficiente reflejo en la plasmación artística.

Atormentado por eternas dudas, no creyendo en sus propias respuestas a las «preguntas malditas», Dostoievski, en aras de satisfacer su sentido de la «justicia artística» —es decir, de la objetividad realista— refuerza las figuras de los rebeldes, los hace trágicamente poderosos y sus posiciones lógicamente irrefutables.

La rebelión de Raskólnikov, su teoría del «derecho al crimen» es refutada no por otra teoría, sino por el sentimiento de la vida. Pero Dostoievski aplica una gran cantidad de fuerza en demostrar la validez interna de esta rebelión. En otras palabras, reconoce que Raskólnikov obraba de buena voluntad y no por una loca vanidad.

Dostoievski contra el napoleonismo, *soit!* Pero él mismo considera inmoral la sumisión pasiva a las circunstancias externas. Dostoievski defiende el libre albedrío y glorifica la «proeza» de Sonia, que también transgredió la ley moral, no obstante, no desde una presunción orgullosa y napoleónica, sino en un arranque de autosacrificio.

Condena a Raskólnikov, pero glorifica el valor y la coherencia de su pensamiento honesto. Precisamente esto es lo que, según Dostoievski, más le acerca a la salvación. Para Dostoievski, la conversión de Raskólnikov es mucho más valiosa que una «fe» directa e ingenua, mientras que la religiosidad corriente y automática del hombre común no tiene ningún valor.

Una conciencia enferma y escindida. La contradicción de Raskólnikov, el dualismo de su psique se explica por las contradicciones filosóficas (la idea determina el carácter) y éstas, a su vez, están determinadas por la existencia histórica del *rasnochínets* intelectual. La intelectualidad rusa, comprimida entre un gobierno poderoso (personificación de la necesidad absoluta) y un pueblo poderoso (personificación de la libertad anárquica), vacila entre los extremos; su conciencia está escindida. La búsqueda de la libertad individual, la libertad del individuo, choca con las ideas de unidad de toda la nación; ideas burguesas con ideas de absolutismo feudal, romanticismo y clasismo... *¡Esta historia rusa es un maldito desastre!*^{*64}

En uno de sus trabajos, Georg Lukács llamó a Raskólnikov «el Rastignac de la segunda mitad del siglo XIX». Esto es completamente falso. Rastignac nació de la desintegración del mundo feudal, como Balzac mostró muy claramente. Raskólnikov nació de la crisis de toda la sociedad de clases: Dostoievski en parte reconoció esta crisis en sus rudimentos,

^{*64} «Чёртова каша эта російська історія!», en el original. De las notas de trabajo.

en parte la anticipó, puesto que, a diferencia de Balzac, pasó por la escuela socialista de Petrashevski y Speshnev.

Rastignac es un burgués arribista, Raskólnikov es el filósofo de la desesperación. El autor de *Crimen y castigo* sabe que la inacción es imposible y la opulencia repugnante; no sólo condena la rebelión, sino que hasta cierto punto la heroiza, constatando que es el único camino que tiene el individuo de liberarse del círculo vicioso de la conciencia escindida y encontrarse a sí mismo. A través de la rebelión y la catástrofe, a través del amor de Sonia y el renacimiento moral Raskólnikov vuelve a la vida. Reconociendo que el pueblo es la imagen de Dios, el héroe ya se encuentra en el camino de la salvación. La rebelión es necesaria para la salvación del individuo. El crimen de Raskólnikov es el primer paso hacia su salvación.

Dostoievski desprecia la felicidad burguesa, el conformismo autosuficiente y vulgar. Por el contrario, el hombre que está en desacuerdo con el mundo vive, según Dostoievski, la vida de manera mucho más intensa. La tranquilidad animal del pequeño burgués es la muerte de la razón. La rebelión es la ruina moral. Entre estos dos extremos, se debaten los héroes de Dostoievski: ¿abandonar la razón y aceptar dócilmente la necesidad del mal del mundo o rebelarse en nombre de la libertad y asesinar a la ley moral? Es necesario tomar una solución, una u otra. Los héroes de Dostoievski se rebelan, ora hacia su propia destrucción, ora hacia una nueva vida, ya con el pueblo. La rebelión padece invariablemente la derrota, pero se repite una y otra vez en cada novela, pues Dostoievski no se siente satisfecho con su propia solución.

Tanto la rebelión, como la humildad de Raskólnikov reflejan aspectos análogos de la personalidad y el destino del propio Dostoievski. Toda la historia del héroe es una especie de objetivación de la tragedia vital del propio escritor, antiguo socialista que había renunciado hacía tiempo ya al socialismo y, al mismo tiempo, era indomable. El sentido de *Crimen y castigo* es una llamada al reencuentro del individuo pensante con el pueblo.

De esta manera, Dostoievski simpatiza no sólo con la humildad, sino también con la rebeldía. No sólo retrató a héroes escindidos: él mismo se escinde ante nuestros ojos y junto con él se escinde el alma del lector. Ningún otro novelista ha sido capaz de contagiarnos tanto con su lucha interior. Después de sus novelas no encontraremos ya jamás otra calma que la calma de la ansiedad perpetua, pues él es el poeta de la búsqueda incesante. No concibió la fusión del individuo y el pueblo como el cese de las búsquedas

y luchas individuales. Dostoievski no tiene respuestas definitivas a las preguntas que plantea, pero la propia infinitud de perspectiva en sus novelas implica una gran fe en el espíritu creador del hombre y en el futuro de la Tierra.

Capítulo II

Acerca de la cuestión de la génesis de la imagen de Raskólnikov

I

Se ha establecido que la idea de *Crimen y castigo* surgió en la mente de Dostoievski en uno de los momentos más difíciles de su vida: después de una gran pérdida en la ruleta en Wiesbaden en el verano de 1865. Perdió todo su dinero e incluso su reloj. A una carta de desesperación suya, Turguénev respondió enviándole 60 táleros y Herzen, a quien Dostoievski seguía considerando su amigo y en quien tenía puestas grandes esperanzas, no pudo enviar nada. En el Hotel *Victoria*, donde se alojaba Dostoievski, dejaron de servirle la comida y durante tres días se alimentó sólo de té. Durante esos días escribió a A. P. Milyukov a San Petersburgo, pidiéndole a su viejo amigo que consiguiera de alguna editorial un adelanto para su futura novela.

Milyukov acudió a todas las editoriales importantes, pero *Sovremennik* [El contemporáneo], *Otechestvennye zapiski* [Apuntes patrios] y *Biblioteka dla chtenia* [Biblioteca de lectura] se negaron a comprar la novela de Dostoievski por un irrisorio adelanto de 300 rublos. Ya había empezado en Wiesbaden a escribir esta novela con pequeñas lucecillas, puesto que el dueño del hotel le guardaba velas para él.

En casa de un sacerdote de la iglesia rusa de Wiesbaden, que se mostraba afectuoso con el atribulado escritor, Dostoievski conoció a la princesa N. P. Shalikova, cuñada de Mijaíl Katkov. Durante un paseo por las avenidas de Wiesbaden, Shalikova y Dostoievski mantuvieron una breve, pero abierta conversación, que tuvo como resultado que el escritor decidiera dirigirse en busca de ayuda a su enemigo jurado, Katkov. Y he aquí que a principios de septiembre de 1865, Dostoievski le ofrece a Katkov la futura *Crimen y castigo*.

Después de una deliberación bastante larga, Katkov le envió a Dostoievski su consentimiento y 300 rublos. Pero el dinero y la carta no llegaron al escritor: con la ayuda del Padre Yanyshhev (un sacerdote de Wiesbaden) y de su amigo Wrangel, que se había convertido en secretario de la misión rusa en Copenhague, Dostoievski escapó del cautiverio de Wiesbaden, llevándose consigo el manuscrito del comienzo de la novela. En su última carta desde Wiesbaden (28 de septiembre de 1865), le comunicaba a Wrangel: «Escribir algo, he escrito, pero mi salud ha empeorado; no hay ataque, pero una especie de fiebre interna, escalofríos, me quema todas las noches...»⁶⁵

Pasó cerca de unos diez días en Copenhague y el 10 de octubre de 1865 partió para casa llevando una tela a cuadros escocesa y un abrigo del hospitalario Wrangel. En Petersburgo le esperaba a Dostoievski el dinero de Katkov, enviado desde Wiesbaden por el padre Yanyshhev. Empezó a trabajar duro en la novela, pero a finales de noviembre Dostoievski quemó el primer manuscrito (no completamente) y comenzó todo desde el principio.

¿Cuál fue el material original de la novela? Algunas ideas al respecto nos las da la mencionada carta a Katkov (de la que sólo se conserva un borrador): «...el castigo legal que se impone por un crimen es mucho menos intimidatorio para el criminal de lo que piensan los legisladores, en parte porque él mismo lo exige moralmente.

Esto yo lo he visto incluso en las personas más incultas, en el más burdo percance. Quería expresarlo en una persona culta, en una persona de la nueva generación para que el pensamiento pudiera ser visto más vívidamente y estuviera mejor fundamentado. Varios casos ocurridos en los últimos tiempos me han convencido de que mi trama no es en absoluto excéntrica, es decir, que el asesino sea un joven culto e incluso bien dispuesto. El año pasado me contaron en Moscú (es cierto) acerca de un estudiante que fue dado de baja de la universidad tras la historia estudiantil de Moscú que decidió robar en la oficina de correos y matar al cartero. Hay todavía muchos otros rastros en nuestros periódicos de la extraordinaria precariedad de conceptos que conducen a actos terribles. (El seminarista que mató a una chica después de quedar con ella en un granero y que atraparon una hora

⁶⁵ F. M. Dostoievski: *Cartas*, vol. 1, pág. 423.

más tarde desayunando, etc.). En una palabra, estoy convencido de que mi trama está justificada en parte por su actualidad»⁶⁶.

Prestemos atención al «en parte» de la última frase y la referencia a la historia de un estudiante atracador oída en Moscú el año «pasado» (1864). En Moscú, en 1864, el escritor vivió los cuatro primeros meses del año, concibiendo, al lado de María Dmitrievna, que se estaba muriendo de tisis, sus *Apuntes del subsuelo* (dos breves viajes de verano a Moscú fueron puramente de negocios). Es lícito poner la referencia de la carta a Katkov en relación con la historia de la creación de *Apuntes del subsuelo*. La trama de *Crimen y castigo* se justifica sólo «en parte» por su actualidad; en no poca medida sirve de *continuación* de la novela breve *Apuntes del subsuelo*, que L. P. Grossman describió en su biografía del escritor como un «esbozo» a la novela *Crimen y castigo*.

Apuntes del subsuelo comenzó a publicarse en el primer número (doble) de la recién autorizada *Época* en 1864 y de inmediato provocó una reacción extremadamente negativa por parte de críticos y lectores. Incluso A. P. Súslova escribió a Dostoievski que en vano se había comprometido a escribir una obra tan «cínica» y que no iba con él. Dostoievski se sintió muy dolorosamente afectado por esta desfavorable acogida de la novela breve y (como hacía repetidamente en tales casos) intentó reestructurarse «sobre la marcha». En cualquier caso, el final de la novela breve apareció en el cuarto número de *Época*. Dostoievski la abrevió con respecto al tamaño originalmente concebido y no amplió su trama. Parece que la terminó «por necesidad»: es posible que imaginara con retraso un nuevo giro de la trama.

Cabe suponer que fue precisamente durante este período cuando oyó la historia de un estudiante expulsado de la Universidad de Moscú y decidido a «robar en la oficina de correos y matar al cartero». Esta historia pudo haber jugado un papel importante en la elección del héroe para la nueva obra. Señalemos que ya en esta historia hay un motivo político subyacente (el estudiante fue expulsado por su participación en los disturbios universitarios provocados por las medidas reaccionarias del gobierno) con un móvil criminal (asesinato para robar). El autor del crimen era un joven culto y bastante bien formado. Dostoievski consideraba esta historia como un ejemplo de «la extraordinaria precariedad de conceptos».

⁶⁶ *Cartas*, vol. I, págs. 417-421.

La relación entre la novela *Crimen y castigo* y la novela breve *Apuntes del subsuelo* ya se ha tratado en nuestro artículo «Sobre la problemática ética de la novela breve *Apuntes del subsuelo*». Prestamos especial atención, en particular, a la situación inicial de la historia de Raskólnikov. «Ya en la primera página de la novela lo encontramos casi maduro para el “experimento”». Pero el texto nos permite recrear la situación inicial. Nos enteramos de que Raskólnikov odia el medio que le rodea y de que se asfixia en él, ha abandonado la universidad, ha roto con todos los conocidos, se ha confinado en su cubículo: «Se apartó decididamente de todos, como una tortuga en su caparazón, e incluso del rostro de la criada que estaba obligada a servirle y que a veces se asomaba a su habitación, le provocaba bilis y convulsiones» (V, 25-26). Recordemos que «caparazón» es uno de los sinónimos de subsuelo. El hombre del subsuelo dice: «...mi piso era mi mansión, mi caparazón, mi funda» (IV, 183-184). Recordemos la guerra con el lacayo Apollón que libra el hombre del subsuelo [...] Tanto en la novela breve, como en la novela observamos el aislamiento voluntario del héroe de la gente, la ruptura de los lazos sociales para proteger su «yo» de la influencia presionante del medio.

El «subsuelo» de Raskólnikov es sólo la etapa inicial de su rebelión. En el autoaislamiento del héroe se manifiesta su desesperación ante la rutina del mal social. El hombre del subsuelo, que apenas ha recibido una pequeña herencia, abandona inmediatamente el servicio; Raskólnikov abandona la universidad sin motivo aparente. Ambos odian estas ocupaciones «necesarias», puesto que el servicio y el estudio no se eligen libre y conscientemente, sino que son impuestos por el medio exterior, por eso no tienen sentido a los ojos de los héroes. Pero si la rebelión clandestina en el subsuelo del asesor colegiado jubilado degenera en una interminable autocomplacencia, Raskólnikov, tras dar el paso decisivo, supera el subsuelo e invade la vida: la invade en el sentido literal de la palabra, con un hacha en las manos...⁶⁷

El subsuelo es la situación inicial del héroe trágico en las novelas de Dostoievski. Pero la misma transición del «antihéroe» (como se autodenomina el hombre del subsuelo al final de la novela breve – confesión) a un nuevo héroe trágico es un *salto*, una transformación de la imagen-prototipo. Las razones que motivaron esta transformación son los hechos y las impresiones inmediatas de la realidad. En primer lugar, es la

⁶⁷ «Dostoievski y su época», «Nauka», Leningrado, 1971, págs. 144-145.

experiencia de Dostoievski en la *kátorga*, que se menciona opacamente en la carta a Katkov antes citada; en segundo lugar, es la historia de un estudiante-atracador en Moscú; en tercer lugar, las experiencias personales del propio Dostoievski en Wiesbaden.

La novela *Crimen y castigo* se desarrolla en medio de penurias, hambre y la amenaza constante del posadero alemán de ir a la policía y la cárcel. Dostoievski volcó en la novela todo su odio hacia los amos de la vida: a los burgueses bien alimentados y complacientes que le perseguían e insultaban con sus letras de cambio, facturas, amenazas y citaciones (no es por casualidad que Raskólnikov se vea obligado en la novela a dar explicaciones sobre un pagaré «sin dinero» – Dostoievski también se ahogaba en pagarés que no debía, en los pagarés de su fallecido hermano). En la novela describió el gorgoteo de una caldera monstruosa, de la gran ciudad de la era capitalista, en la que él mismo fue una de las víctimas. «Soy un escritor-proletario»⁶⁸, escribía ya en 1863. Su odio espontáneo resultó ser más fuerte que todas las construcciones mentales posteriores. Su miseria personal iba acompañada de los gemidos de innumerables sufrimientos a su alrededor. Todo esto dio lugar en Dostoievski a una protesta tan poderosa contra la injusticia del mundo que la crisis ideológica de los años 1862-1864 se resolvió con la toma de conciencia de *la necesidad de actuar*. El mal infinito de la conciencia escindida del anterior antihéroe (el primer héroe-ideólogo en la obra de Dostoievski, como bien señaló M. M. Bajtín) estalló en la rebelión, como si el hacha de Raskólnikov hubiera sido dejado en la mano de su creador, como si esta rebelión expresara la venganza personal del autor contra una sociedad hostil.

Pero ya en el esbozo original de la trama, como se desprende de la carta a Katkov, estaba planeado el agónico autocastigo del héroe, que no podía soportar su separación de la humanidad. «La verdad de Dios, la ley terrenal sigue su curso y él acaba viéndose obligado a denunciarse a sí mismo. Se ve obligado a padecer en la *kátorga* para volver de nuevo a la gente...» (carta desde Wiesbaden a Katkov). De esta manera, Dostoievski concibe la superación del subsuelo como una ruptura del mal infinito mediante una rebelión trágica, aunque sea incluso un crimen que, no obstante, enfrenta al ideólogo con la realidad, le ayuda a tomar conciencia de sí mismo y del mundo y le conduce, al final, a la reunificación con el pueblo. «La verdad de Dios» sirve aquí como sinónimo de «ley

⁶⁸ *Cartas*, vol. I, pág. 333.

terrenal»: la conciencia moral del pueblo. A través de la rebelión y el sufrimiento, el pensador solitario llega a la restauración de la unidad panhumana, a la fusión con el pueblo. Esta es la esencia de *todas* las tramas de las novelas posteriores de Dostoievski y, al mismo tiempo, no es nada menos que una *metáfora* del destino personal del escritor, primero como miembro del círculo de Petrashevski, luego como convicto y, finalmente, como cristiano defensor de la doctrina del suelo. La amenaza secreta de esta trama para una sociedad de gente bien alimentada y complaciente es el reconocimiento abierto de la necesidad objetiva de la rebelión.

II

Ya hemos hablado anteriormente sobre el material a partir del cual se compuso la imagen de Raskólnikov y de los motivos que llevaron a la transformación del antihéroe en un nuevo héroe trágico. Consideremos el curso interno de esta transformación, es decir, tratemos de imaginar cómo tuvo lugar este proceso en la propia creación artística de Dostoievski.

Como ya se ha mencionado, el manuscrito original de la novela está casi completamente destruido. Los fragmentos supervivientes, en los que el héroe sigue llamándose Vasia, dan una idea del desarrollo temprano del aspecto criminal de la trama, en particular de la escena del asesinato. La primera versión se escribió en primera persona, como *Apuntes del subsuelo*.

Este primer cuaderno de apuntes contiene capítulos que aún no *son de una novela, sino de una novela breve* (antes de la fusión de la trama de Raskólnikov con la historia de los Marmeládov). La primera redacción de la novela propiamente dicha (segundo cuaderno de apuntes) comienza asimismo en primera persona, pero ya como confesión de un presidiario: «Estoy siendo juzgado y voy a contarlo todo. Lo escribiré todo. Escribo para mí, pero que lo lean los demás y todos mis jueces si quieren. Es una confesión, una confesión completa»⁶⁹. Así comienza el primer capítulo, que ya contiene todo el episodio con Marmeládov en la taberna. Pero después del primer capítulo siguen notas, planes, caracterizaciones y, al final, la decisión fundamental: «La historia se cuenta por parte del

⁶⁹ *Crimen y castigo*, «Nauka», Moscú, 1970, pág. 505.

autor, como si fuera un ser invisible, pero omnisciente, pero sin dejarle [al héroe] ni un momento...»⁷⁰

Ya en el primer cuaderno de notas hay esbozos en los que el protagonista es conceptualizado por el autor en relación con la tradición literaria y la historia. Estas «líneas de comparación» son sumamente interesantes y reveladoras. Hay atisbos de entradas recurrentes: «Gas» (es decir, el Dr. Gaaz - para Dostoievski un modelo de asceta moderno, un cristiano de los nuevos tiempos), «Viuda Capet. Cristo, barricada»⁷¹, «Napoleón»⁷². Y cuatro líneas más abajo de «Napoleón» hay una entrada muy notable: «Por la plenitud de su *semblante* le cautiva el papel de un ser oculto, de un misterio, de Ungern, de Sbogar, de Uskok, etc. Pero luego él mismo se ríe de sí». En otras palabras, el futuro Raskólnikov *se compone* en términos y paralelismos figurativos de la literatura romántica: el caballero Ungern-Sternberg, «el señor de la isla desierta»: antepasado de la familia de barones alemanes del Báltico Ungern-Sternberg, que, durante las tormentas, apagaba los faros y luego saqueaba los barcos naufragados, lo que le hizo ganar una incalculable fortuna; Jean Sbogar, el noble ladrón de la novela homónima de Nodier; «El escarpe», novela breve de George Sand sobre un pirata cruel y misterioso, del ciclo de novelas breves venecianas de la escritora. El mismo tipo de «hagiografía» romántica y con la misma autoburla se demuestra vívidamente en la novela breve *Apuntes del subsuelo*, donde ya aparecen tanto Napoleón, como el Silvio de «El disparo» de Pushkin y Arbenin de *La mascarada* de Lérmontov.

No obstante, a pesar de la ridiculización de la composición romántica de sí mismo en el estilo epigonal y estetizante del subsuelo, los motivos del misterio y del enigma exterior desempeñarán un papel significativo en el texto definitivo de *Crimen y castigo* (y un papel aún mayor en las novelas posteriores). El velo romántico sobre el alma del héroe será retirado por Dostoievski cada vez que sea refutado por la trama (N. M. Chirkov llamó a esta técnica «quitar el velo»).

El inicio romántico en la imagen de Raskólnikov no se reduce a esta cubierta externa. Dostoievski lo caracteriza como un romántico no a través de paralelismos con los héroes de Nodier y George Sand, sino a través del romanticismo cristiano. La

⁷⁰ *Ibid.*, pág. 539.

⁷¹ *Ibid.*, pág. 485.

⁷² *Ibid.*, pág. 495.

importancia de este último en la obra del escritor fue señalada, en parte, por el profesor Abramovich en su conocido trabajo «Sobre la naturaleza y el carácter del realismo de Dostoievski» (en el recopilatorio *La obra de Dostoievski*, Academia de Ciencias de la URSS, Moscú, 1959). Al mismo tiempo que con el tema de Cristo en el primer cuaderno de apuntes se desarrolla el tema de la «Edad de Oro»:

NB. Oh, ¿por qué no son todos felices? Cuadro de la Edad de Oro. Ya se lleva en las mentes y en los corazones. Cómo no puede llegar, etc.

NB. ¡Pero qué derecho tengo yo, yo, un cobarde asesino, a desear la felicidad de la gente y soñar con una Edad de Oro!

Quiero tener ese derecho.

Y como consecuencia de ello (de este capítulo) va y se prueba a sí mismo. [...]

Me vienen recuerdos:

Por qué cuando mi madre leía el Evangelio: Talifa kumi»⁷³.

Notemos enseguida que el curso anterior de la trama –el sueño de una Edad de Oro, de su propio ideal, que el héroe traiciona cometiendo un asesinato–, no se incluyó en *Crimen y castigo*. En cambio, el escritor lo introdujo explícitamente en la conocida confesión de Stavroguin. El protagonista de *Los demonios* es un traidor a su propio ideal. No obstante, el capítulo clave de *Los demonios* fue desechado por Katkov durante la publicación de la novela. Dostoievski introdujo entonces el sueño de una «Edad de Oro» en la novela *El adolescente* y lo reelaboró de nuevo en «El sueño de un hombre ridículo». Todo ello atestigua la altísima cohesión ideológica de toda la obra madura de Dostoievski, que no en vano es considerada por algunos investigadores como un todo único, como una gigantesca tragedia en cinco actos con prólogo e interludios.

En cuanto a la cita evangélica, se refiere a uno de los milagros de Cristo, la resurrección de la hija de Jairo (Marcos, V, 41-42). «Talifa kumi» significa en hebreo antiguo «Levántate, doncella». Este milagro de Cristo no se menciona en *Crimen y castigo*, en cambio, allí se cita con detalle y se menciona repetidamente otro milagro del mismo tipo, la resurrección de Lázaro, que está vinculado por la ley de la analogía humorística con el crimen de Raskólnikov (muerte espiritual) y su arrepentimiento

⁷³ *Ibid.*, pág. 500.

(resurrección). Sonia Marmeládova hace referencia directa a él, instando al héroe a confesar ante el pueblo y las autoridades el crimen cometido: «Entonces Dios te devolverá la vida». (*Crimen y castigo*, parte V, capítulo cuarto).

Más adelante, en los fragmentos conservados de los borradores de la novela (segundo cuaderno de apuntes), el tema de Cristo crece. Dos veces (¿debido a un despiste de Dostoievski?) se repite literalmente la frase: «El pueblo ruso siempre ha sufrido como Cristo, dice Sonia»⁷⁴. El propio autor nos da aquí la clave para interpretar el arrepentimiento de Raskólnikov como un retorno al pueblo. Dostoievski, en efecto, identifica al pueblo ruso con Jesucristo. Por eso el sentido de la novela *Crimen y castigo* es el reencuentro del individuo pensante con el pueblo.

En este sentido, es de gran interés el hecho de que el escritor no introdujera en la novela la «visión de Cristo» que había planeado⁷⁵. Por lo que parece, Cristo iba a aparecerse a Raskólnikov en sueños y este sueño estaba planeado como un impulso argumental inmediato para la confesión. El sueño tenía incluso un capítulo propio: «Capítulo Cristo (como el sueño de Oblomov) termina en un incendio»⁷⁶. En los borradores la confesión se llama dos veces «Gólgota»⁷⁷ (por ejemplo, «Sonia le sigue hasta el Gólgota, a 40 pasos»). La «última línea» (según las propias notas de Dostoievski) estaba planeada de la siguiente manera: «Los caminos por los que Dios encuentra al hombre son inescrutables»⁷⁸. De esta manera, en estos fragmentos se construye claramente un sistema de asociaciones que vinculan la trama con la leyenda evangélica: aparece un paralelismo entre Raskólnikov y Lázaro (claramente indicado en los borradores), mientras que la comparecencia del héroe ante la policía con una confesión se compara con el Gólgota. Por supuesto, no se trata de una comparación con la crucifixión de Cristo: en el Gólgota también fueron crucificados dos ladrones, de los cuales uno se rio de Cristo y lo insultó, mientras que el otro, ya en la cruz, creyó y pidió ser recordado en el Reino de los Cielos. Esta leyenda y el relato evangélico de María Magdalena son las tramas del Nuevo Testamento favoritas de Dostoievski (pues el asesino y la mujer caída son sus personajes principales).

⁷⁴ *Ibid.*, pág. 527.

⁷⁵ *Ibid.*, págs. 528 y 531.

⁷⁶ *Ibid.*, pág. 561.

⁷⁷ *Ibid.*, págs. 584 y 590.

⁷⁸ *Ibid.*, pág. 594.

Pero en el texto final de la novela no hay ni una visión de Cristo, ni una comparación directa con el Gólgota, ni una «última línea» elegíaca. Dostoievski eliminó todo eso. El episodio principal que vinculaba la trama con el Evangelio era la lectura del Evangelio, en concreto, el episodio de la resurrección de Lázaro, tratado en la novela (sin ninguna base de carácter religioso-canónico) como una alegoría del renacimiento espiritual del criminal. Las búsquedas y vacilaciones contradictorias del escritor condujeron a una disminución de la proporción de asociaciones religiosas directas: parecen como si se hubiesen eliminado del subtexto simbólico de la novela, convirtiéndose en sombras de los personajes, en indicios. Así, en la imagen de Sonia se adivina la «moderna» María Egipto⁷⁹ y sobre Dunia dice el propio Svidrigáilov que en los primeros siglos del cristianismo habría sido una mártir heroica. No obstante, la intrusión del simbolismo religioso inherente a los borradores de la novela *desaparece* en el texto final de Dostoievski.

En el texto definitivo de la novela se pueden rastrear mucho más claramente otras influencias que no pueden discernirse a partir de los borradores (muy fragmentarios) disponibles.

III

El tercer cuaderno de apuntes dice de Luzhin: «En su tacañería hay algo del Barón Ávaro de Pushkin»⁸⁰. Estos rasgos están ausentes de Luzhin en el texto definitivo.

No obstante, la novela *Crimen y castigo* ya ha proporcionado desde hace tiempo abundante material para estudios comparativos en lo que respecta al problema «Pushkin - Dostoievski».

Incluso Valeri Briúsov habló de la importancia de la idea del poema «El jinete de bronce» para la concepción de la novela *Crimen y castigo*.⁸¹

La propia idea napoleónica de Raskólnikov, inspirada por Dostoievski, sin duda, por la actualidad, por la aventura mexicana de Napoleón III y la publicación de su compilación *La historia de Julio César*, en su encarnación artística nos hace pensar sobre todo en Pushkin. Las palabras de Porfirio Petróvich: «¿Pues quién no se considera en

⁷⁹ *Ibid.*, págs. 793-794 (en «Anotaciones al texto de los libros de apuntes»).

⁸⁰ *Ibid.*, pág. 554.

⁸¹ V. Briúsov: «Pushkin el maestro», en el libro: *Pushkin*, recopilatorio 1, editado por N. K. Píksanov, Moscú, 1924.

Rusia un Napoleón?», se remontan, en opinión de los comentaristas soviéticos modernos, a las famosas líneas de *Onegin*:

Todos nosotros miramos a Napoleón,

Millones de criaturas bípedas

Para nosotros son sólo una herramienta.

Pero la cuestión es que estas tres líneas ya contienen la quintaesencia del napoleonismo de Raskólnikov: la actitud hacia las masas de «criaturas bípedas» como el medio para alcanzar los elevados objetivos del hombre «que tiene derecho», del hombre especial. Pushkin también señaló la prevalencia de este punto de vista. Subrayó: «Todos nosotros miramos a Napoleón»; colocó una estatua de Napoleón en el estudio rural de Onegin. Pushkin dice en su «Viaje a Arzrum»: «La gente cree sólo en la gloria y no entienden que entre ellos puede encontrarse algún Napoleón que no dirigió ni una sola compañía de cadetes...». Aquí lo que se quiere decir aquí es que personas con un talento especial pueden esconderse entre la multitud, pasan desapercibidas, estas personas en Rusia desaparecen sin dejar rastro: «Somos perezosos y poco curiosos...» La imagen misma de un Napoleón no reconocido, enredado en un «red de necesidades mezquinas y oscuridad» es extremadamente significativa y vuelve de nuevo a la idea de Raskólnikov, aunque en un aspecto completamente distinto.

Por último, en Pushkin apareció un héroe que realizaba el programa «napoleónico» en la gris cotidianidad de la vida contemporánea de Petersburgo: es el Hermann de *La dama de picas* con su «perfil de Napoleón y el alma de Mefistófeles» (la semejanza con Napoleón se indica no sólo en las ocurrencias de salón de Tomsky, sino también en el discurso del autor). Hermann puede considerarse uno de los predecesores directos de Raskólnikov: así, es el asesino de la vieja condesa (aunque involuntariamente) con el fin de enriquecerse y elevarse mediante la riqueza. El parentesco de las tramas es particularmente claro en el sueño de Raskólnikov con el repetido asesinato de la vieja.

Este sueño está lleno de motivos y reminiscencias de Pushkin. Ya se ha subrayado repetidamente por los estudiosos más destacados la consonancia ideológica y artística entre *La dama de picas* y la novela de Dostoievski⁸². Especialmente interesante se

⁸² A. L. Bem: *La dama de picas en la obra de Dostoievski*, Praga, 1936; M. Altman: «La visión de Hermann», *Slavia*, 1930, IX, 4; M. Bajtín: *Problemas de la poética de Dostoievski*, Moscú, 1963.

presenta el análisis que hace Bajtín del mencionado sueño. La anciana que se ríe en el sueño de Raskólnikov es la misma vieja condesa que le guiña el ojo a Hermann, su asesino, desde el ataúd. La carta «doble» de la vieja era la dama de picas, que, en el momento culmen de la novela breve, «entrecerró los ojos y sonrió» a Hermann.

Pero Bajtín señala –en nuestra opinión, muy acertadamente– la conexión entre este sueño de Raskólnikov y también los sueños de Grigori Otrépiev que le cuenta a Pimen y en los que las multitudes se ríen de un impostor de altos vuelos, como en el sueño de Raskólnikov. De esta manera, a la lista de las obras de Pushkin que han desempeñado un papel u otro en la historia creativa de *Crimen y castigo*, hay que añadir la tragedia *Boris Godunov* (más adelante se expondrán también otros argumentos a favor de tal adición).

La expresión «criatura temblorosa», que ocupa un lugar importante en las reflexiones de Raskólnikov sobre el derecho al crimen y sobre el hecho de que las leyes morales se crean para la gente corriente, procede del Corán, cuya traducción se encontraba en la biblioteca de Dostoievski. No obstante, el escritor la tomó prestada, al parecer, del famoso ciclo de Pushkin «Imitación del Corán»:

Coraje, desprecia el engaño,

Sigue el camino de la verdad,

Ama a los huérfanos y mi Corán

Predica a la criatura temblorosa.

Pero más importante que las reminiscencias y los paralelismos individuales es la influencia ideológica directa de Pushkin en la novela *Crimen y castigo*. La idea misma del asesinato justificado es desarrollada con extraordinaria exhaustividad y persuasión artística por Pushkin en la tragedia *Mozart y Salieri*. La teoría de Salieri sobre el derecho al crimen es refutada de pasada e inadvertidamente por Mozart en su famosa frase: «El genio y la villanía son dos cosas incompatibles». Este aforismo poético vive invisiblemente en el *pathos* ético de la novela de Dostoievski. Pero el asesinato no sólo no puede tener justificación teórica, sino que no puede ser redimido por buenas acciones posteriores. El problema de la «expiación» del mal realizado se aborda en *Borís Godunov*. El zar Boris intenta expiar la mala acción inicial con muchas buenas acciones. Pero todo es en vano: el pueblo no le acepta. Sin embargo, no se trata sólo de eso: Boris no puede

comprar la paz de su propia conciencia con ninguna buena acción, su conciencia le atormenta con reproches constantes y «chicos ensangrentados en los ojos». ¿No es también cierto que Raskólnikov, a pesar de todas sus buenas acciones y la ayuda a la familia Marmeládov, es incapaz de redimir su conciencia? No es sólo y no es tanto la concepción hegeliana vulgar del autor de *La historia de Julio César* la que influyó en la esencia y las formas de la idea napoleónica de Raskólnikov, como más bien las teóricamente fundamentadas atrocidades del Borís y Salieri de Pushkin.

Para concluir este breve ensayo, debemos admitir que el espíritu de Pushkin impregna toda la novela *Crimen y castigo*, aunque sea casi imperceptible en una lectura superficial.

Las obras de Dostoievski se caracterizan por una «literariedad» exacerbada, conscientemente saturada de una enorme cantidad de material procedente de la literatura anterior y de obras contemporáneas del escritor. Esto forma parte de la esencia del sistema artístico de Dostoievski y permite una caracterización extremadamente dinámica, dando lugar a la autodesvelación de los personajes en enormes diálogos que requieren un desarrollo libre y «descontrolado» (lo contrario del laconismo de Pushkin). No obstante, la cita constante de fuentes simplemente destruiría la integridad del texto. Dostoievski oculta reminiscencias y paráfrasis. Se las hace *sentir* al lector introduciendo en su narración un elemento de juego completamente único y duplicando las citas directas (de Schiller, Zhukovski, Hoffmann, Pushkin, etc.) con citas y paráfrasis ocultas.

Hace tiempo se mostró un ejemplo claro de paráfrasis en *Crimen y castigo*. Se trata de la conversación entre un estudiante y un oficial en una taberna escuchada por Raskólnikov. L. P. Grossman, en un artículo de 1914 titulado «Dostoievski y Balzac», señaló que ésta es una paráfrasis de la conversación entre Rastignac y el estudiante de medicina Bianchon en la novela de Balzac *El padre Goriot*, donde el protagonista ofrece a su amigo estudiante la solución a un enigma moral de Rousseau: ¿estás de acuerdo con la muerte (sin tu participación directa) del viejo mandarín chino, si esta muerte te enriquece? Bianchon responde negativamente. Se sabe que en su discurso sobre Pushkin, Dostoievski repitió este ejemplo, refiriéndose a Balzac y comparando la respuesta de Bianchon con la de Tatiana a Onegin: «Que me priven de la felicidad, pero no quiero ser feliz destrozando la vida de otro». Esta idea de Dostoievski de la imposibilidad de construir la propia felicidad sobre la desgracia ajena sería repetida literalmente más tarde

por Gorki (es la idea central de la literatura rusa). Grossman hizo algo más que encontrar una mera paráfrasis: demostró que el destino de Raskólnikov es paralelo al de Rastignac en varios detalles. Los capítulos iniciales de ambas novelas son sorprendentemente similares. En *El padre Goriot*, el ambicioso mendicante de provincias Eugène de Rastignac deambula por París, obsesionado con el sueño de autoafirmarse en la sociedad. Decide enriquecerse rápidamente por todos los medios. Justo en ese momento recibe cartas de su madre y de su hermana. Cuando las lee, exclama: «¡Oh, sí! ¡Dinero a toda costa! Yo querría darles toda la felicidad posible». Por cierto, Rastignac es estudiante de Derecho, como Raskólnikov. Grossman considera la situación de este último entre los Marmeládov y Svidrigáilov como una variante del esquema de composición ~~de la trama~~ de Balzac: Padre Goriot - Rastignac - Vautrin. «Dostoievski valoraba toda la profunda verdad de la composición interna de *El padre Goriot* cuando enfrentó a Raskólnikov con el borracho Marmeládov y le llevó al demasiado sobrio Svidrigáilov»⁸³. En efecto, la función argumental (el argumento de la rebelión) del «padre trágico» Goriot anticipa a Marmeládov, mientras que el bandido disfrazado Vautrin, que tienta al héroe con un enriquecimiento rápido, anticipa al cínico burlón Svidrigáilov. El paralelismo establecido por Grossman es convincente en muchos aspectos. No es menos importante su observación de que en 1867, tras haber realizado un viaje al extranjero con su joven esposa y haberse ocupado de su educación literaria, Dostoievski regaló en primer lugar a Anna Grigoriévna *El padre Goriot*: esto sucedió cuatro meses después de la conclusión de la novela *Crimen y castigo*⁸⁴.

Por supuesto, Raskólnikov no es Rastignac. La diferencia entre ambos salta a la vista. El héroe egoísta y éticamente débil de Balzac es más simple y, en cierto sentido, más banal que Raskólnikov. La cuidadosa insistencia en esta distinción en nuestra crítica ha conducido ahora a que el argumento de Grossman haya caído prácticamente en el olvido. Mientras tanto, no ha sido refutado. Tampoco es necesario decir hoy en día (cuando los propios franceses sitúan a menudo a Dostoievski por encima de Balzac) que no es necesario exagerar la influencia de *El padre Goriot* en la novela de Dostoievski, que la novela *Crimen y castigo* es una obra completamente original en el sentido estricto de la palabra e innovadora, etc. Todo esto no excluye el uso creativo y libre por parte de

⁸³ L. Grossman: *La creación de Dostoievski*. Ed. «Problemas contemporáneos», Moscú, 1928, pág. 98.

⁸⁴ *Ibid.*, pág. 103.

Dostoievski de elementos de la trama y del sistema de imágenes de *El padre Goriot*. La originalidad de la novela rusa ya fue subrayada por Grossman.

Al «trío balzaciano» de la novela rusa (Marmeládov - Raskólnikov - Svidrigáilov) identificado por él, se puede todavía añadir la imagen de Razumíjin, el compañero de estudios enérgico y moralmente sano, que contrasta con Raskólnikov como Bianchon lo hace con Rastignac. Por falta de espacio, no compararemos detalles menores (por ejemplo, el amor de Rastignac por la hija del anciano Goriot, cuyo matrimonio con el banquero Nucingen no difiere de la prostitución). La conexión entre *Crimen y castigo* y *El padre Goriot* es polifacética y variada (hasta el punto de que Svidrigáilov repite literalmente palabras y expresiones de Vautrin). Las similitudes entre los dos protagonistas son especialmente interesantes.

De lo anterior se deduce que la génesis de la imagen de Raskólnikov fue extremadamente compleja. La creación de esta imagen a partir del material de la realidad (el único prototipo real que conocemos relativamente bien es el estudiante ladrón de Moscú mencionado en la carta a Katkov) dio lugar a un largo y difícil proceso de lucha entre las diversas tendencias ideológicas y artísticas de la creación de Dostoievski. La influencia de Pushkin y Balzac se opone claramente en esta lucha a la influencia romántica y, en particular, al propio cristianismo romántico de Dostoievski. La lucha de contrarios fue un éxito artístico colosal: el desarrollo del personaje central desde Vasia en los primeros borradores hasta Raskólnikov en el texto final culminó en el nacimiento de una figura epocal a la que un crítico occidental llamó «un Hamlet moderno».

El estudio de la génesis de la imagen de Raskólnikov muestra que la polémica de Dostoievski con la nueva generación en *Crimen y castigo* no es en absoluto lo principal para el escritor. Por supuesto, hay una serie de rasgos del héroe que lo acerca a los nihilistas, mientras que en un pasaje de los borradores se le califica a Raskólnikov de socialista. No obstante, esta indicación es completamente descartada para el texto definitivo y, en su lugar, se introduce una deliberación burlona del protagonista sobre el socialismo, desvinculándolo completamente de la democracia revolucionaria. No hay motivo para tomar esta imagen como una caricatura de los revolucionarios de aquella época, una calumnia de la generación más joven, como hizo N. G. Chernyshevski, después de leer la novela, sobre todo, porque Raskólnikov es un héroe trágico, una figura que evoca nuestra profunda simpatía incluso cuando lo condenemos plenamente.

Exactamente de la misma manera como el propio autor condenaba a su héroe y a su notoria «precariedad de conceptos», pero compartía la feroz indignación de Raskólnikov ante la inhumanidad de la vida, mostraba a la vez su rebelión como una inevitabilidad trágica y profetizaba un futuro brillante para los Raskólnikovs.

Traducción de Jordi Morillas.