

Nicolái Konstantínovich Mijailovski

Un talento cruel (1882)¹

«El ser humano es déspota por naturaleza y le gusta torturar».

Dostoievski (*El jugador*)

«La tiranía es una costumbre que se vuelve una exigencia».

Dostoievski (*El sueño del tío*)

«Yo he llegado al punto de que a veces
pienso que el amor consiste en el derecho a tiranizarlo
que el objeto amado otorga voluntariamente».

Dostoievski (*Memorias del subsuelo*)

«¡Extraña cosa esta amistad!

Puedo decir positivamente que yo
en nueve décimas partes trabé amistad con él por maldad».

Dostoievski (*El cocodrilo*)

I

De nuevo Dostoievski²

Sí, de nuevo Dostoievski, y, quizá, esto se repetirá más de una vez. No es que Dostoievski represente uno de esos centros de la vida mental rusa a los cuales la crítica debe, quiéralo o no, regresar a menudo en razón del pulso general que late en ellos. Hay gente que desearía hacer de él algo semejante; pero, a pesar de los empeños de esta gente, que ponen mano a su cometido con la paciencia de un pájaro carpintero, es como que de sus esfuerzos no sale nada. ¡Lo que vale solo el sr. Orest Miller³! Él justamente es quien se asemeja a un pájaro carpintero, cuando en sus artículos y clases públicas, fuera de toda medida y cantidad, canta loas a Dostoievski y

¹ La traducción se realiza a partir del original que se halla recogido en Михайловский Н.К. Литературно-критические статьи. М., 1957, стр. 181-263. [N. K. Mijailovski: *Artículos de crítica literaria*. Moscú, 1957, págs. 181-263]

² Mijailovski se refiere al artículo necrológico escrito enseguida después de la muerte de Dostoievski. (N. del T.)

³ Orest Fiódorovich Miller (1833-1889): historiador de la literatura rusa, folclorólogo y uno de los primeros biógrafos de Dostoievski. (N. del T.)

exclama: ¡oh, Dostoievski! La verdad es que a estas declinaciones se limita el rol del sr. O. Miller como propagandista y comentarista, ¡pero así y todo piensen cuánto esfuerzo hay puesto aquí! ¿Y dónde está el resultado? El más impetuoso Vladímir Soloviov no se detiene a reflexionar⁴. Cayó en mis manos de algún modo un discurso o clase litografiada del sr. Soloviov sobre el célebre difunto. Estaba construido aproximadamente así: en la esfera política al país hoy lo conduce al fin y al cabo siempre una sola persona; lo mismo en la esfera moral: aquí siempre hay un jefe espiritual de su pueblo; este jefe único fue para Rusia Dostoievski; ¡Dostoievski fue un profeta divino! Me hago responsable por la palabra «profeta divino» y por lo de la construcción de esas reflexiones, si se puede llamar reflexiones a ese ir y venir por los columpios y los graciosos brincos de un columpio al otro sin idea alguna sobre el modo de afirmarlos y ligarlos de alguna manera. En cualquier caso, el ir y venir se completó, el sr. Soloviov en la otra orilla solemne y victoriosamente grita: ¡he aquí al profeta divino! ¿Y dónde está el resultado? Yo no solo no veo resultado alguno, sino que tampoco veo al sr. Soloviov, ni a él mismo ni al profeta que él proclama. Ruido ha habido mucho, eso es verdad, pero en el fondo en ruido también terminó. El ruido se constituyó a partir de dos corrientes. Primero, siempre hay lloronas, personas de carácter particularmente emotivo o que se ponen en ese estado, que en lugar de tomar la pérdida de modo serio y sobrio comienzan, según la expresión popular, a clamar y lamentarse: fue tal cosa y tal otra, y lo de más allá. Esto todavía no es nada, por supuesto, porque quizá el difunto en verdad fue tal cosa y tal otra. Pero es preciso así y todo advertir esto al menos con aproximada exactitud y no derramar los tesoros de la propia emoción lo que se dice en balde. Si no habrá que, pasado cierto tiempo, conmoverse por un nuevo motivo, y esto de un modo que sobre el precedente no haya siquiera mención. Así justamente sucedió con muchos en el caso de la muerte de Dostoievski. Pero además de esos conmovidos, a los cuales, propiamente, en la infancia los magulló la nodriza⁵, por lo cual desde entonces despiden conmoción, pero por qué y cómo conmoverse les es indiferente; además, digo, de estos, hay también algunos politiqueros más o menos sutiles. Esos no en balde se conmueven, sino que se suman a los conmovidos y también se golpean el pecho y también se rasgan las vestiduras, pero únicamente cuando se trata de «pescar el momento». Pasó el momento y pasó la necesidad. Dostoievski en el último tiempo antes de su muerte se figuraba como cierto baluarte de la potencia oficial del estado ruso ortodoxo en relación (no del todo clara y apenas comprensible

⁴ Vladímir Serguéievich Soloviov (1853-1900): pensador religioso, escritor, amigo de Dostoievski, sirvió de modelo al personaje de Aliosha Karamázov. (N. del T.)

⁵ Frase célebre de la comedia *El inspector*, de Gógol, con la cual un personaje justifica que otro despide permanentemente olor a vodka. «Tiene ese problema porque en su infancia lo magulló la nodriza». (N. del T.)

para el propio Dostoievski) con cierto elemento místico-popular. Bueno, el que lo deseó, se agarró en estas tendencias del nombre del destacado artista, nombre que en el momento mismo de su muerte había empezado a arder al parecer con tal vivo fuego. Pasó algún tiempo, ¿y dónde encontrarán ahora ustedes en los señores Aksákov, Katkov y otros huellas de sus gemidos y de las vestiduras rasgadas sobre la tumba de Dostoievski? ¿Dónde están aquellas lecciones que ellos abrevan en los momentos difíciles en las creaciones de tan afamado maestro? Yo, por otra parte, no los culpo de esto para nada. Ellos son culpables solamente de haber inflado o tratado de inflar la significación del talentoso artista a dimensiones de jefe espiritual de su país («profeta divino»). Pero si el jefe capciosamente creado no los conduce a ningún lado, esto es completamente natural.

Como evidencia recuerden qué sucedió hará cosa de un mes. Murió el general Skobiélev. Murió súbitamente, en la cima de sus honores y popularidad. Se entiende, aparecieron lloronas (delante de todos, como es norma, el señor Gaidebúrov en su cargo de maestro de ceremonias) y politiqueros (delante de todos el sr. Aksákov, abriéndoles el lugar al general Cherniáiev y al conde Ignátiev un poco más cerca del luctuoso catafalco de Skobiélev). Pasará algún tiempo, y si a nuestra patria la alcanzara la aflicción de la guerra, todos más de una vez recordarán al «general blanco», incluso aquellos que por justicia consideraban faltas de tacto e infantiles sus experiencias oratorias parisinas: ¡aquí sí, dirán, que haría falta Skobiélev! O: ¡si Skobiélev viviera, entonces sería esto y lo otro!⁶

Por supuesto, si el general blanco estuviera vivo quizá la suerte lo habría traicionado y otra cosa distinta podía suceder, pero es seguro que en caso de guerra su nombre será a menudo recordado. Señálenme esos casos difíciles en los cuales las mismas lloronas y politiqueros, sin hablar de los simples mortales, hayan recordado como con fe y esperanza a Dostoievski: ¡él hubiera provisto, él hubiera enseñado, mostrado la luz! No hubo nada semejante y desde la muerte de Dostoievski pasó solamente un año y medio o, tal vez, *ya* un año y medio. Este tiempo es demasiado corto para olvidar a un jefe espiritual y a un profeta divino y demasiado prolongado para que no haya habido ocasión de recordar con un suspiro de aflicción la ayuda que el profeta hubiera brindado si estuviera vivo. ¡Y recuerden cómo ha sido este año y medio: se te ponen de punta los pelos en la cabeza!

Pero sea con Dios todo este absurdo sobre el rol de Dostoievski como jefe espiritual del pueblo ruso y profeta. Este absurdo valía ser señalado, pero no vale la pena ocuparse de su

⁶ Mijaíl Dmítrievich Skobiélev (1843-1882): héroe de la guerra ruso-turca y considerado el liberador de Bulgaria. Se le llamaba «el general blanco» por presentarse en las batallas con uniforme de ese color y montando un caballo también blanco. (N. del T.)

detallada refutación. Dostoievski simplemente fue un destacado y original escritor, digno de un esmerado estudio y que representa un enorme interés literario. Solamente así lo vamos a estudiar nosotros.

Inmediatamente después de la muerte de Dostoievski presentamos al lector una rápida caracterización de la fisonomía literaria del difunto, presuponiendo con el correr del tiempo regresar a un más detallado desarrollo de algunas particularidades. Entre otras cosas, se mencionó que a esa apasionada exaltación del sufrimiento en la que terminó Dostoievski lo arrastraron tres causas: el respeto al orden general existente, el ansia de una prédica personal y la *crueledad de su talento*. De este último rasgo proponemos al lector ocuparnos ahora. El segundo y tercer tomo de las obras completas de Dostoievski representan a este respecto un magnífico pretexto. Aquí se han reunido los relatos breves y los cuentos, algunos de los cuales la mayoría de los lectores incluso apenas recuerda, pero que para una caracterización de Dostoievski representan un interés enorme. En el segundo tomo se incluyen: *Pobres gentes*, *El doble*, *El señor Projarchin*, *Novela en nueve cartas*, *La patrona*, *Un corazón débil*, *Una mujer ajena y el marido bajo la cama*, *Un ladrón honrado*, *El árbol navideño y la boda*, *Noches blancas*, *Niétochka Niezvánova*, *Un pequeño héroe*; en el tercer tomo *El sueño del títo*, *La aldea Stepánchikovo y sus habitantes*, *Una fea anécdota*, *Apuntes de invierno sobre impresiones de verano*, *Memorias del subsuelo*, *El cocodrilo o un suceso inusitado en la galería*, *El jugador*. Todas cosas de asaz diverso valor artístico y de asaz diversa notoriedad. ¿Quién no conoce *Pobres gentes*? A ver, pero, por ejemplo, el cuento *Una mujer ajena y el marido bajo la cama* apenas si lo han leído unos cuantos. Y con toda justicia no lo han leído: el cuento es malo. Pero para nuestro objetivo este insignificante cuento puede resultar muy útil e importante. En estas minucias Dostoievski sigue siendo así y todo Dostoievski con todas las fuerzas y debilidades características de su talento y su pensamiento. En ellas, en estas viejas minucias, se pueden encontrar rasgos de todas las demás imágenes, cuadros, ideas, procedimientos artísticos y lógicos de Dostoievski. Y sería sumamente interesante realizar esta operación por entero, del comienzo al final; es decir, perseguir toda la, por así decir, embriología literaria de Dostoievski. Pero esta tarea nosotros no la asumiremos y nos fijaremos solamente en aquellos rasgos de los relatos y cuentos que entran en el segundo y tercer tomo que justifican el título del artículo propuesto: un talento cruel.

Antes que nada, hay que observar que la crueldad y la mortificación siempre interesaron a Dostoievski y precisamente por el lado de su atractivo, por el lado de la voluptuosidad que se encierra en la mortificación. Respecto de esto en sus pequeños relatos y cuentos hay diseminada

una cantidad de a veces extraordinariamente finas observaciones. Ejemplos de ellas son citados en nuestro epígrafe. Listarlos simplemente podría llenar páginas enteras; sobre todo si se las toma no solo de las viejas obritas de Dostoievski, sino de sus cosas más tardías, cuando en su fantasía creadora asomó la imagen de Stavroguin (*Los demonios*), que «aseguraba que no conoce diferencia en la belleza entre alguna cosa voluptuosamente bestial y la proeza que a uno le plazca, aun si se trata de ofrendar la vida por la humanidad, que él había encontrado en ambos polos la coincidencia de la belleza, la unanimidad del placer». Por otra parte, también más abajo, sin tocar en absoluto las últimas y más notables obras de Dostoievski, veremos espléndidas muestras de esa comprensión y ese interés que él depositaba en sus representaciones de actos mortificadores y sentimientos crueles. Por supuesto, el artista es artista para interesarse y comprender: a él «el libro de las estrellas le era claro», con él «hablaba la onda de los mares»⁷. Y aunque en el libro de las estrellas apenas si hay algo escrito sobre la crueldad, la mortificación, la maldad, la onda de los mares no habla de ellas; pero ya que estas cosas existen y juegan un rol importante en la vida humana, el artista debe interesarse por ellas y comprenderlas. *Debe*: esto, por otra parte, dicho un tantito fuerte. Platón echó de su república ideal al poeta, «sobre todo al diestro en la imitación y capaz de adoptar muchas formas diversas». Platón comprendía la grandeza de un tal artista y proponía adornarlo de coronas y embalsamarlo de aromas, pero, a pesar del afamado carácter polifacético del espíritu antiguo, él así y todo lo acompañaba hasta la puerta de su república, sobre el fundamento de «la incompatibilidad de varias tareas en una sola figura». Nosotros, por supuesto, no exigiremos semejante estrechez y especialización de la creación poética. Al contrario, cuanto más amplio es el artista, cuanto más cuerdas del alma humana pulse, más caro nos es. Pero no se puede exigir que el poeta con igual fuerza y verdad represente las sensaciones del lobo que se está engullendo la oveja y las de la oveja que es engullida por el lobo. Alguna de estas dos posiciones le es más cercana, es para él más interesante, lo cual debe reflejarse en su trabajo.

Me he encontrado un ejemplo muy cómodo por su evidencia y creo que nadie en la literatura rusa analizó las sensaciones del lobo que se está engullendo la oveja con tanta minuciosidad, profundidad, con tanto, puede decirse, amor como Dostoievski, si es que se puede en efecto hablar de un trato amoroso para con los sentimientos del lobo. Y a él le interesaban muy poco los tipos elementales, groseros, de sentimientos lobunos, la simple hambre, por ejemplo. No, él escarbaba en la más honda profundidad del alma lobuna, hallando allá cosas sutiles, complejas, no la simple satisfacción del apetito, sino justamente la

⁷ Citas del poema «A la muerte de Goethe», de Evgueni Abrámovich Baratynski.

voluptuosidad de la maldad y la crueldad. Esta especialidad de Dostoievski salta demasiado a la vista para no advertirla. A pesar, no obstante, de que Dostoievski ha dado en la esfera de esta su especialidad muchas cosas destacables y valiosas, es como si contradijera un tanto otro rasgo, habitualmente atribuido a la actividad de Dostoievski. Siguiendo con nuestra metáfora, alguno dirá, tal vez, que Dostoievski, al contrario, con especial esmero se ocupaba de explorar los sentimientos de la oveja que es engullida por el lobo: es que se trata del autor de *La casa muerta*, es el cantor de los *Humillados y ofendidos*, él sabía de tal modo hallar los mejores y más elevados sentimientos allí donde nadie sospechaba siquiera su existencia. Todo esto es justo y era aún más justo muchos años atrás, cuando la valoración de Dostoievski por primera vez se volcó en esa forma que domina hasta el día de hoy. Pero, tomando en consideración toda la carrera literaria de Dostoievski, deberemos más abajo llegar a la conclusión de que le gustaba hacer que el lobo atormentara a la oveja, tomando en cuenta lo cual en la primera mitad de su actividad le interesaba sobre todo la oveja y, en la segunda, el lobo. No obstante, aquí no hubo ningún giro demasiado brusco. Dostoievski no quemaba aquello ante lo cual se inclinaba y no se inclinaba ante aquello que quemaba. En él simplemente tuvo lugar de modo paulatino cierta mudanza de intereses y de las particularidades de su talento: lo que antes estaba en el segundo plano pasó al primero y viceversa. Dobroliúbov en su momento tuvo razón al hablar de la debilidad relativa del talento de Dostoievski y de la tendencia «humanista» de su olfato artístico.⁸ No obstante, ya también entonces había gruesos atisbos de ese grande pero cruel talento que tan espléndidamente se desplegó a posteriori. El segundo y tercer tomo de las obras de Dostoievski atestiguan esto de modo inmejorable.

Es todo un bestiario esmeradamente cuidado, todo un criadero de lobos de diversas razas, cuyo poseedor casi que ni siquiera se ufana de su rica colección y con menos razón piensa en extraer de él una ventaja directa; tan sutilmente conoce su cometido y tanto le gusta, que el estudio de la naturaleza lobuna representa para él algo autosuficiente; expresamente atiza a sus fieras, les muestra la oveja, el pedazo de carne ensangrentada, les pega con el látigo y el hierro candente para observar tal o cual detalle de su maldad y crueldad: para observarlo él mismo y, se entiende, mostrarlo al público.

II

⁸ Nikolái Alexándrovich Dobroliúbov (1836-1861): uno de los grandes referentes de la crítica literaria rusa de tradición bielinskiana (y junto a la de Bielinski se encuentra su tumba en el cementerio Vólkovskoe en San Petersburgo). Su artículo sobre Dostoievski se titula «Seres aplastados» (1861) y tiene por objeto de análisis la novela *Humillados y ofendidos*. (N. del T.)

Comenzaremos por aquel sector del bestiario que se llama *Memorias del subsuelo*.

El hombre del subsuelo (en honor a la brevedad vamos a llamar así a la persona desconocida en cuyo nombre se despliegan las *Memorias del subsuelo*) comienza sus memorias con ciertas reflexiones filosóficas. Con esto, en medio de pensamientos que en este momento nos son indiferentes, pero no exentos de brillo y originalidad, desenvuelve su alma ante el lector, tratando de escarbar hasta el fondo mismo y mostrar este fondo en toda su inmundicia y vileza. Tiene lugar un desenmascaramiento cruel y justamente en esa dirección, a fin de presentar al público «todos los pliegues de la voluptuosidad» de la maldad. Esto ya por sí mismo provoca la impresión de algo asfixiante, hediondo, viciado; verdaderamente, es como si estuvieras en el subsuelo, o es tal como si algún desharrapado leproso se quitara ante ti uno tras otro los sucios trapos de sus purulentas y pestilentes llagas. Luego el desenmascaramiento pasa gradualmente de lo palabreril a lo fáctico, o sea, viene el relato de algunas hazañas del héroe.

Varias circunstancias insignificantes y absurdas, en medio de las cuales él no deja de rabiarse y buscar nuevos y nuevos motivos para la rabia, conducen al hombre del subsuelo a una casa de diversión y hacen que pase allí la noche. Aquí entabla con su casual y momentánea amiga una conversación larga y mortificante para ella con el objetivo particular de aleccionarla. Él la ve por primera vez en su vida, ninguna cosa, hablando con propiedad, tiene contra ella ni la puede tener. Pero en él han empezado a hablar los instintos del lobo. «*Más que otra cosa a mí me atraía el juego*», recuerda. El asunto no se logra enseguida. El lobo prueba acercarse a la víctima marcada ya por un costado, ya por otro, para con más seguridad hincar los dientes. «Hay que dar con el tono, se me cruzó, con el sentimentalismo no se hace mucho»... «tal vez, ni siquiera comprende, pensaba yo, y además es ridículo: la moral»... «¡estos cuadritos, estos cuadritos son lo que hay que presentarte!, pensé para mí». Así se alentaba el especialista en crueldad y maldad del subsuelo, mirando y envolviendo a su víctima. Comenzó por el relato del entierro de una mujer pública que él había presenciado, entierro triste, pobre, lastimoso, que, le dice, también te espera a ti; después se puso a hablar sobre el destino de las mujeres públicas en general, pinchando malévolamente en los sitios dolorosos y buscando de algún modo las heridas ya listas que sería más cómodo abrir. Después vinieron los cuadritos de sesgo opuesto, los cuadritos rosados de la felicidad familiar que la oyente ha perdido. Entre otras cosas, el sistema de la mortificación y la crueldad introduce aquí un óbolo, se entiende que con la coloración que corresponde al caso. «En los primeros tiempos, dice el hombre del subsuelo, hasta las peleas con el marido terminan bien. Hay algunas que cuanto más aman al marido más peleas le arman. De veras, yo conocía a una así: “así es, te amo mucho, dice, y por amor te

mortifico, y tú siéntelo”. ¿Sabías que por amor se puede mortificar expresamente a una persona?». Al corazón simple de la desgraciada oyente le son ajenas estas sutilezas, pero los «cuadritos» se ve que calan en ella, y el hombre del subsuelo se los vuelca encima de un modo como si azotara con un látigo a su víctima, empezando ya directamente a predecirle su ominoso futuro, la enfermedad, la muerte, el entierro y todo esto acaeciéndole sin ningún consuelo, torturadoramente. La víctima prueba ofrecer resistencia, rechazar estas visiones importunas y no solicitadas de la dicha inaccesible y la ineludible desdicha. Pero el hombre del subsuelo está arrebatado con «el juego» y sabe llevarlo. No obstante, en tanto que solamente está jugando al lobo y las ovejas, sin tener siquiera en su pensamiento «de las tinieblas del desvío con ardiente palabra persuasiva»⁹, etc., sucede que... Pero que él mismo lo cuente.

«Ahora, alcanzado el efecto, de repente me acoquiné. ¡No, nunca, nunca antes había sido testigo de tal desesperación! Ella yacía boca abajo, hundiendo fuertemente el rostro en la almohada y abrazándola con ambas manos. Se le desgarraba el pecho. Todo su joven cuerpo temblaba como con convulsiones. Los sollozos arrancados de su pecho la ahogaban, la rompían y de repente desbordaban en chillidos, en gritos. Entonces con más fuerza se clavaba ella en la almohada; no quería que ninguno aquí, ni siquiera una sola alma viva, supiera de su desgarramiento y sus lágrimas. Mordía la almohada, se mordía la mano hasta sacarse sangre (yo vi esto después) o, prendiéndose con sus dedos de las trenzas desarmadas, se quedaba inerte en el esfuerzo, conteniendo el aliento y apretando los dientes».

Esto el hombre del subsuelo no se lo esperaba y se extravió y, en ese extravío, sin que viniera al caso, dio a Liza (así se llamaba la mujer pública) su dirección y la invitó a su casa. Se comprende que al día siguiente mismo el hombre del subsuelo empezó a rabiarse contra sí mismo y contra Liza. No por haberla mortificado sin necesidad ni objeto y, particularmente, por «el juego», sino porque la había invitado a su casa. Él se consolaba con que, quizá, ni siquiera vendría, que a esa «infame» no la dejarían pasar. A veces le venía a la cabeza ir él mismo a verla, «contarle todo» y rogarle que no viniera. «Pero aquí, ante este pensamiento, se levantaba en mí una rabia tal que, creo, hubiera aplastado a esta “maldita” Liza si se encontrara de repente cerca de mí, ¡la injuriaría, la escupiría, la echaría, la golpearía!». Pasó un día, pasó otro.

Liza no venía. El hombre del subsuelo estuvo ya por empezar a tranquilizarse, cuando de repente al tercer día Liza aparece y, por añadidura, sorprende a nuestro héroe en la situación

⁹ Versos del poema de Nikolái Niekrašov (1821-1877) que funge de epígrafe de la segunda parte de las *Memorias del subsuelo*. (N. del T.)

más impresentable y en una disputa, por poco no una pelea, con su criado. Él «estaba parado ante ella destruido, pasmado, repulsivamente conturbado y parecía sonreír, tratando con todas sus fuerzas de envolverse en los faldones de su harapianta bata de algodón». Después de algunos histéricos preludios, requiebros y retorcimientos el hombre del subsuelo le propuso a Liza un té y he aquí cómo recuerda él esto:

«¡Toma el té! –pronuncié rabiosamente. Yo rabiaba contra mí, pero, se entiende, debía tocarle a ella. Una terrible rabia contra ella empezó a hervir de repente en mi corazón; así la hubiera asesinado, creo. Para vengarme de ella, me juré mentalmente no decir en todo el tiempo una sola palabra. “Ella es la causa de todo”, pensaba. Nuestro silencio duraba ya unos cinco minutos. El té estaba sobre la mesa, no lo tocábamos: yo llegué al punto de no querer empezar a beber a propósito, para con esto agobiarla todavía más, para que ella misma empezara a sentirse incómoda. Algunas veces ella me echó una mirada con triste perplejidad. Yo callaba tozudamente. El principal torturador era, por supuesto, yo mismo, porque reconocía enteramente toda la repulsiva bajeza de mi rabiosa estupidez y al mismo tiempo de ningún modo podía contenerme».

Mas a posteriori entraron ya en acción los verdaderos colmillos de lobo. El hombre del subsuelo dio rienda suelta a un largo monólogo, directamente calculado para al final aturdir a la invitada pero no deseada visita; aquella noche para ella memorable él había mentido, se había reído de ella, se había mofado; él había venido para vengarse de una persona, pero en tanto esta persona no estaba a la vista y se cruzó ella, sobre ella se derramó su rabia, nada de ella le había importado ni le importaba y etc., etc. Pero los cálculos del hombre del subsuelo resultaron inexactos o, por lo menos, el efecto de su monólogo resultó para él completamente inesperado. De todo su rabioso discurso Liza comprendió solamente que él era desdichado, se arrojó sobre él, lo abrazó y se puso a sollozar. El hombre del subsuelo por un momento se turbó, pero de inmediato en su corazón «de repente entonces se encendió y estalló otro sentimiento: el sentimiento de la dominación y la posesión». El hombre del subsuelo obró con su visita como con una mujer pública, groseramente, injuriosamente, de un modo que ella sintió la injuria y le metió en la mano como despedida un billete de cinco rublos (que ella no tomó, lo dejó sobre la mesa). Él agrega en este pasaje de su relato que hizo esta crueldad, o sea meterle un billete, «por maldad». La muchacha se fue y con ello las *Memorias del subsuelo*, hablando con propiedad, terminan.

Muy someramente he expuesto el contenido de este relato, pasando por alto cantidad de detalles extraordinariamente sutiles. Todo el relato se configura como un encaje psicológico.

Pero yo creo que con los tres trazos gruesos con que lo he referido se ve cuán profundamente se interesaba Dostoievski por los fenómenos de la crueldad, la tiranía, la tortura y con cuánta fijación los contemplaba. Quizá, lo más interesante en *Memorias del subsuelo* es la sinrazón del enfurecimiento del hombre del subsuelo contra Liza. Ustedes no ven las razones de su enfurecimiento en general. El personaje aparece en la escena como un hombre de cuarenta años, completamente formado y aquello que en su vida lo ha estropeado tanto permanece, hablando al estilo de Kaidánov, cubierto por las tinieblas de lo desconocido.¹⁰ Tal como si toda su abominación debiera explicarse por alguna partenogénesis o ni siquiera exigiera explicación alguna. A este respecto en el relato hay solo frases generales, que carecen de un contenido determinado, del tipo, por ejemplo, de que el hombre del subsuelo se deshabituó a «la vida viva» y se apegó a una vida «libresca». Pero supongamos que el autor quería representar simplemente así a un malvado y torturador y en cualquier caso esto es cosa suya, del autor, y no un rasgo del carácter del hombre del subsuelo. Harto más curiosa es la circunstancia de que el hombre del subsuelo comienza a torturar en efecto a Liza resueltamente sin que venga a cuento: simplemente ella estaba a mano. Ni hay razones para la rabia contra ella, ni el hombre del subsuelo prevé resultado alguno de su tortura. Él se entrega a su tarea únicamente por amor al arte, por «el juego». Con esta innecesaria crueldad aún nos hemos de encontrar. Pero ahora advirtamos solamente que la propia escenificación de cuadros de crueldad en marcos de no necesidad atestigua el valor que daba Dostoievski a este tema. El héroe habría podido torturar a Liza con el noble objetivo de conducirla al camino de la verdad; podría haberse vengado de ella por alguna ofensa, burla y otros. El cuadro de un alma sacudida en todos estos casos habría estado a la vista. Pero Dostoievski rechazó todos estos motivos exteriores, secundarios: el héroe tortura porque le da la gana, le gusta torturar. No hay aquí ni razones ni objetivo y, en general, estos, según piensa el autor, no son necesarios, pues hay la crueldad incondicional, la crueldad *an und für sich* [en y por sí misma, o sea, que se basta por sí misma (en alemán)], y es ella la interesante.

Por esta o por alguna otra razón, es bastante difícil decir cómo se relaciona Dostoievski con su héroe. En las dos-tres líneas finales lo llama de su parte con el nombre indiferente en sentido moral de «paradojista». En lo que toca al bagaje mental del hombre del subsuelo, aquí pueden encontrarse cosas muy diversas; entre otras, reflexiones filosóficas (por ejemplo, sobre la libertad de la voluntad) que no tienen absolutamente ninguna relación con la crueldad, así

¹⁰ La frase, o bien su popularización, que se usa hoy con sentido irónico, se atribuye a los manuales de historia de Iván Kuzmich Kaidánov (1782-1843). Fue profesor adjunto en el célebre Liceo de Tsárskoe Seló desde su apertura en 1811. (N. del T.)

como otras que son muy familiares al propio Dostoievski. En las *Memorias del subsuelo*, por ejemplo, por primera vez en una forma difusa e interrogativa aparece uno de los pensamientos más queridos de los últimos años de actividad de Dostoievski. El hombre del subsuelo escribe: «¿Y por qué ustedes con tanta firmeza, tan triunfalmente están seguros de que solamente lo normal y positivo, en una palabra, solamente lo beneficioso es de provecho para el hombre? ¿No se equivoca la razón en los provechos? Porque, quizá, al hombre le gusta no solo lo beneficioso. Quizá, exactamente otro tanto le gusta el sufrimiento. Quizá, el sufrimiento le es tan absolutamente de provecho como lo beneficioso. El ser humano a veces ama tremendamente el sufrimiento, eso es un hecho». Si el lector recuerda aquí cómo a posteriori Dostoievski predicó apasionadamente el sufrimiento, cómo veía en el sufrimiento una intimísima exigencia del espíritu del pueblo ruso, cómo elevaba a perla de creación el presidio y los trabajos forzados, si el lector recuerda todo eso, quizá se asombre al encontrar ese mismo pensamiento en las memorias de una fiera cruel. Pero la pregunta está en si es una fiera ya el hombre del subsuelo desde el punto de vista de Dostoievski. Las opiniones del hombre del subsuelo sobre sí mismo a primera vista sorprenden por su impiedad: por lo visto, el hombre está dispuesto a contar cualquier bajeza. Pero examinando esta extraña confesión un poco más de cerca, verán que el hombre del subsuelo no es para nada enemigo no solo de hacer gala de su impiedad consigo mismo, sino de justificarse hasta cierto punto. Antes que nada, él no se considera en absoluto un monstruo, una persona excepcional por su propia esencia. Él, es cierto, se supone efectivamente una persona excepcional, pero solamente por la osadía del pensamiento y la claridad de la conciencia. Él dice, por ejemplo: «En lo que toca particularmente a mí, yo solamente he llevado en mi vida hasta el extremo aquello que ustedes no se han atrevido a llevar siquiera a la mitad, e incluso han tomado su cobardía por buen juicio y con ello se han consolado, engañándose a sí mismos». En otro pasaje, razonando extensamente sobre «el placer en el dolor de muelas», el hombre del subsuelo afirma que *todo* «hombre educado del siglo diecinueve» al segundo, al tercer día de dolor de muelas, gime ya, particularmente, no por dolor, sino por rabia. «Sus gemidos se vuelven como deformes, cochinemente malvados, y continúan días y noches enteras. Y es que él mismo sabe que no se proporciona ningún provecho con los gemidos; mejor que todos sabe que solamente en vano se atormenta e irrita a sí mismo y a los demás; sabe que incluso el público ante el cual él se esmera, y toda su familia, ya lo oye con repulsa, no le cree en lo más mínimo y comprende para sus adentros que él podría gemir de otra manera, más simplemente, sin modulaciones y retorcimientos y que solamente porque sí, por maldad, por zaherir se hace el pillo. Dice, «yo los molesto, les mortifico el corazón, a

nadie dejó dormir en la casa. Entonces no duerman, sientan también ustedes a cada momento que me duelen las muelas. Yo para ustedes ahora no soy el héroe que antes quería parecer, sino simplemente una persona vil, un granuja. Bueno, ¡sea pues! Estoy muy contento de que me hayan descubierto. ¿Les resulta feo escuchar mis infames gemidos? Bueno, que sea feo; ahora les haré una modulación todavía más fea...» ¿No comprenden tampoco ahora, señores? ¡No, por lo visto hace falta completar el propio desarrollo y reconocerse a sí mismo para comprender todas las vueltas de esta voluptuosidad!

De este modo, la diferencia entre el hombre del subsuelo y la mayoría de las personas educadas del siglo diecinueve consiste solamente en que él reconoce con más claridad el placer que emana de la rabia, pero gozar con este placer gozan todos. Una tal generalización suaviza significativamente la autoflagelación del hombre del subsuelo. Con otros, aun la muerte es bella.¹¹ Significa que no es tan horrible el hombre del subsuelo, si todos son así; él incluso es superior a los demás, porque es más osado e inteligente que ellos. Que alguna de «las personas educadas del siglo diecinueve» pruebe arrojarle una piedra.

Además de esta atenuante o incluso enaltecida circunstancia, el hombre del subsuelo se habría decidido, quizá, a exponer otra más. El lector ha visto que entre el número de los cuadros rosados con que el hombre del subsuelo oprimía torturadoramente el alma de Liza había el bosquejo de una mujer que tortura a su marido por amor. Y luego seguía la generalización «¿sabes que por amor se puede torturar a propósito a una persona?». De sí mismo el hombre del subsuelo directamente dice: «Amar para mí significaba tiranizar y predominar moralmente. En toda mi vida no he podido siquiera imaginarme otro amor y he llegado al punto de que ahora a veces pienso que el amor consiste en el derecho a tiranizarlo que el objeto amado otorga voluntariamente. Yo aun en mis ensueños del subsuelo no me representaba el amor de otra manera que como una lucha, que siempre empezaba por el odio y terminaba con el sometimiento moral y, después, ya no me podía imaginar qué hacer con el objeto sometido». Si se razona la cuestión así, diciendo que es un monstruo, que nunca siquiera ha sentido el amor, entonces, por supuesto, se necesita mucha osadía y sinceridad para hacer tal declaración. El amor, al parecer, es un sentimiento suficientemente accesible a todos y que se recompensa suficientemente a sí mismo. Para experimentarlo no se necesita ninguna especial elevación mental o moral y, seguramente, en efecto es un lastimoso y pobre monstruo aquel en cuya lengua el amor y la tiranía son sinónimos o por lo menos son siempre concomitantes. Eso es así. Bueno, ¿y si esta aparente pobreza de ideas y sentimientos no fuera en absoluto

¹¹ Proverbio ruso. (N. del T.)

monstruosidad, sino solamente profundidad de «penetración» en el alma humana? ¿Qué pasa si el alma de, bueno, pongamos, no del ser humano en general, sino solamente de la persona educada del siglo diecinueve está configurada de manera que el amor y la tiranía en ella ineludiblemente florecen a la par? ¡El simple mortal no habrá de comprender esto y bueno sería! El simple mortal se admira de la belleza de un rostro hermoso, mas la persona erudita se acercará con un microscopio y verá en este hermoso rostro toda una red de arrugas nada hermosas, oquedades y demás. Lo mismo aquí. Los finos psicólogos, al estilo del hombre del subsuelo y del propio Dostoievski, pueden encontrar en el alma tales cosas y tales combinaciones de cosas que, a nosotros, simples mortales, nos son por completo inaccesibles. Y si en efecto el amor y la tiranía crecen, florecen y dan sus frutos a la par, incluso mudando de uno a otro; si esto en cierto modo es una ley de la naturaleza, una vez más, ¿quién de las personas educadas del siglo diecinueve se atreverá a arrojar una piedra al hombre del subsuelo? La piedra ineludiblemente rebotará en aquel, como un garbanzo contra la pared, e impactará en el propio lanzador. Y, entonces, el hombre del subsuelo está de nuevo absuelto e incluso enaltecido. Pues no personalmente por sí mismo, sino a modo de observación general él dice: «¿Sabes que por amor se puede torturar a propósito a una persona?».

Tan escéptica relación con los mejores sentimientos o en general los más benévolos apenas si se limita en el hombre del subsuelo solamente al amor. Como epígrafe del relato del encuentro con Liza (tiene un título separado: «A propósito de la aguanieve») figuran los versos de Niekrásov: «Cuando de las tinieblas del desvío con ardiente palabra persuasiva saqué un alma caída», etc. En boca del hombre del subsuelo estas palabras son la más pura ironía, porque aunque efectivamente Liza «está llena de horror y de vergüenza», «en lágrimas deshízose, sacudida, turbada», este resultado el hombre del subsuelo no lo tenía en vista en absoluto y, como hemos visto, se interesaba simplemente en «jugar» al lobo y las ovejas. Pero no en vano ha sido puesto ese epígrafe, y del escéptico encarnizamiento del hombre del subsuelo se puede esperar que los apunte de manera generalizada a ustedes mismos: como diciendo, si un caso así hubiera ocurrido con alguno de ustedes, señores, no se hubieran privado de declamar los versos de Niekrásov y tener con esto un aire extraordinariamente edificante e incluso heroico, bueno, pero yo sé cómo se hacen estas cosas, sé que si incluso realmente ustedes han pensado en la salvación de un alma caída, así y todo se han mezclado aquí muchos deseos de torturar a una persona, de lacerarla; yo lo sé y estoy contando sobre mí mismo abiertamente y ustedes se esconden detrás de elevados sentimientos... Sea justa esta explicación o no, es incontestable que en el hombre del subsuelo cada manifestación de la vida es complejizada por la crueldad y

la aspiración al sufrimiento. Y no es, por supuesto, una coincidencia casual que el propio Dostoievski siempre y por doquier haya examinado con esmero la mezcla de crueldad y maldad en distintos sentimientos que a primera vista no tienen nada en común con aquellas. En los pequeños relatos reunidos en el segundo y tercer tomo de las obras de Dostoievski hay diseminados gérmenes de estas combinaciones antinaturales, engendros que han tenido después un desarrollo ulterior.

En *El cocodrilo* se esboza la combinación de amistad con maldad («¡extraña cosa esta amistad! Puedo decir positivamente que yo en nueve décimas partes trabé amistad con él por maldad»). Más abajo nos encontraremos con una expresión extraordinariamente particular de esta combinación en *El eterno marido*.

En *El jugador* hay una tal Polina, extraño tipo de mujer imperiosa hasta la crueldad, disparatada pero fascinante, que se repite en la Nastasia Filíppovna de *El idiota* y en la Grúshenka de *Los hermanos Karamázov*. Este tipo femenino interesaba mucho a Dostoievski, pero en su elaboración no se movió un paso adelante en toda su vida. Tal vez, incluso el primer esbozo –Polina– es más claro que el último –Grúshenka. Pero aun Polina representa cierta nube, algo nebuloso, que no se despliega y no puede desplegarse en una forma plenamente determinada, que se extiende ya hacia un lado, ya hacia el otro. Entre esta Polina y el héroe de *El jugador* existen relaciones extraordinariamente extrañas. Resulta que ella lo ama, aunque ya sea muy tarde y, entre tanto, lo trata como a un lacayo, aún peor que a un lacayo. En cada detalle de sus relaciones con *El jugador* se cuele «algo despreciativo y odioso». El jugador también la ama, y ella lo sabe y justamente por esto se mofa de él de todos los modos posibles, le ordena hacer distintas tonterías, lo mortifica con el cinismo intencionado y la vulgaridad de sus conversaciones. Es cierto que esto en ella es, al parecer, algo fatal. Por lo menos en relación con su apariencia se encuentra un rasgo muy curioso y característico: «la huellita del pie en ella es angostita y larga... *mortificante, justamente mortificante*». ¡Y qué harás aquí si la huellita del pie es mortificante! A su turno aun el héroe no sabe muy bien si realmente ama a Polina o, por el contrario, la odia. A propósito de un caso él anota: «Y una vez más me formulé la pregunta de si la amo. Y una vez más no supe contestarla, o sea, mejor dicho, de nuevo, por centésima vez, me contesté que la odio. Sí, ella me era odiosa. ¡Había momentos en que yo hubiera dado la mitad de mi vida por estrangularla! Juro que si hubiera sido posible hundirle lentamente en el pecho un filoso cuchillo, me parece que lo habría empuñado con placer. Y, entre tanto, juro por todo lo que es santo, si en Schlangenberg, en el pico que está de moda, ella realmente me hubiera dicho: “tírate”, yo de inmediato me habría tirado, e incluso con placer».

En el relato *La aldea Stepánchikovo y sus habitantes* hay un personaje introductorio, el viejecito Eževikin, que hace el rol de bufón, en apariencia muy magnánimo y que desea complacer a todos, pero en el fondo muy ponzoñoso: el prototipo de toda una serie de viejos bufones en las siguientes obras de Dostoievski. La hija de Eževikin, una pobre gobernanta que se encuentra en una situación particularmente difícil, supone que su padre se hace el bufón *por ella*. Según la marcha del relato esta suposición es muy verosímil, pero el propio Dostoievski decididamente la refuta. Dice que Eževikin «se hacía el bufón simplemente por una necesidad interior, para dar salida a la *rabia* que tenía acumulada...»

Por otra parte, en *La aldea Stepánchikovo* hay personajes hartos más interesantes que el viejo bufón rabioso Eževikin.

III

El propietario de la aldea Stepánchikovo, Egor Illich Rostániev, coronel de húsares retirado, es una verdadera oveja, humilde y generosa hasta la estupidez. Cualquiera que tenga ganas puede montársele encima cuanto a su alma le plazca, injurarlo, tiranizarlo, y él mismo va a considerarse culpable ante su tirano y pedirle perdón. Tales son justamente sus relaciones con su madre, una viuda generala, mujer insoportable hasta la estupidez y el descaro, la cual, viviendo colgada del cuello de su hijo y martirizándolo de todas las maneras, siempre encuentra que él es un egoísta y no suficientemente atento con ella. Pero la tiranía de la madre palidece por completo ante aquello que soporta el coronel Rostániev y además todos los habitantes de la aldea Stepánchikovo, de cierto Fomá Fomich Opiskin. Es este un ejemplar extraordinario de raza lobuna. En principio había caído en la casa del difunto marido de la generala «en calidad de lector y mártir», dicho abiertamente, un agregado, que mucho había soportado la mofa del general. Pero en el sector de las damas de la casa generalicia jugaba completamente otro rol. La generala experimentaba hacia él cierto respeto místico, que él sostenía con pláticas edificantes, interpretación de sueños, vaticinios, idas a misa y maitines y demás. Y cuando el general murió y la generala se mudó a vivir con su hijo, Fomá Opiskin se convirtió decididamente en la primera persona de la casa. Del pasado de Fomá se sabe de modo fidedigno solamente que había sufrido un fracaso en el campo literario y después cantidad de ofensas de su general. También él entonces fue una oveja, con toda probabilidad rabiosa, mala y en general horrible, pero en cualquier caso una oveja humillada y ofendida por su posición social. Y ahora de repente tuvieron la posibilidad de desatarse sus instintos de lobo. «Ahora figúrense ustedes», dice Dostoievski, «qué puede salir de Fomá, durante toda su vida oprimido y aplastado e

incluso, quizá, apaleado de verdad, de Fomá, libidinoso y lleno de amor propio, de Fomá literato frustrado, de Fomá bufón por el pan de cada día, de Fomá déspota de alma, a pesar de toda la precedente insignificancia e impotencia, de Fomá jactancioso y, ante un logro, descarado, de este Fomá, que se encuentra de repente en el honor y la gloria, entre algodones y ensalzado gracias a una protectora idiota y un protector hechizado, que en todo está de acuerdo, en cuya casa finalmente él ha caído luego de largos peregrinajes...»

¡Realmente, puede uno imaginarse qué flor de canalla debía resultar en tales condiciones! Pero, por otra parte, si al lector le pareciera que es muy fácil figurarse un canalla semejante, se equivocará. Como fácil es fácil, pero no para él, aunque sea un lector extraordinariamente perspicaz, que no se sumerge largo tiempo y de buena gana en todas las sinuosidades de los oscuros laberintos de la cochina alma humana. Es fácil para un conocedor y aficionado a ello como Dostoievski. Dostoievski, no obstante, por alguna razón deseó esta vez mostrar a su fiera con algunas iluminaciones cómicas: capricho del artista, que puede siempre regresar una y otra vez a su tema y probar en él todas las iluminaciones posibles. Tanto más cuanto que aquí el colorido cómico solamente sazona la impresión, haciendo que ustedes de tiempo en tiempo sonrían; pero, retirada la sonrisa de los labios, de inmediato comprenderán que ante ustedes en cualquier caso hay un tirano maligno y un torturador.

He aquí una muestra de las torturas de Fomá Opiskin.

«—¿Qué era usted antes? —dice, por ejemplo, Fomá, repantigándose después de una abundante comida en un reposado sillón, a la vez que un sirviente, parado tras el sillón, debe espantarle las moscas con una rama de tilo recién cortada—. ¿Qué parecía usted antes que yo llegara? Pero ahora yo he dejado caer sobre usted la chispa de ese fuego celestial que arde ahora en su alma. ¿Dejé caer sobre usted la chispa del fuego celestial o no? Conteste: ¿dejé caer sobre usted la chispa o no?

Fomá Fomich, a decir verdad, ni siquiera sabía él mismo para qué hizo esa pregunta. Pero el silencio y la turbación del tío (el coronel Rostániev) de inmediato lo enfervorizaron. Él, antes paciente y aplastado, ahora se inflamaba como pólvora ante cada mínima contradicción. El silencio del tío le pareció ofensivo y ahora ya insistía en la respuesta.

—Pero contésteme: ¿arde en usted la chispa o no?

El tío se estruja, se encoge y no sabe qué hacer.

—Permítame advertirle que estoy esperando —señala Fomá con voz susceptible.

—*Mais répondez donc* [pero contesta (en francés)], Egórushka —se entromete la generala, apretando los hombros.

–Pregunto: ¿arde en usted esta chispa o no? –condescendiente repite Fomá, tomando un caramelo de la bombonera, que siempre se coloca ante él sobre la mesa. Esto es ya una disposición de la generala.

–Como hay Dios que no sé, Fomá –responde finalmente el tío con desesperación en la mirada–. Seguramente, alguna cosa hay de este género y, de veras, mejor no preguntes, si no mentiré alguna cosa...

–¡Muy bien! Entonces, según usted, yo soy tan insignificante que ni siquiera valgo una respuesta. ¿Esto ha querido decir? Bien, así sea, sea yo nada.

–¡Pero no, Fomá, Dios me libre! A ver, ¿cuándo yo he querido decir esto?

–No, usted justamente ha querido decir eso.

–¡Pero te juro que no!

–¡Muy bien! ¡sea yo un mentiroso! busque yo a propósito, según vuestra acusación, un pretexto para reñir; que a todas las injurias se agregue también esta... todo lo soportaré...

–*Mais, mon fils!* [Pero, hijo mío (en francés)] –suelta un grito asustada la generala.

–¡Fomá Fomich! ¡Mámienka! –exclama el tío con desesperación–. ¡Como hay Dios que yo no tengo la culpa! ¡Quizá, se me escapó sin querer! Tú no me mires, Fomá: es que soy tonto, yo mismo siento que soy tonto».

Y así. Por supuesto, Fomá es ridículo, nimio y tonto cuando fastidia; pero para ser un tirano cruel no se necesita en absoluto una fisonomía majestuosa y trágica. En general a los torturadores les hacen demasiado mucho honor al figurárselos sin falta como unos gigantes. Al contrario, junto con un aguijón de mosquito chupasangre ellos poseen en su mayor parte también una estatura de mosquito. Ejemplo: Fomá Opiskin, una lastimosa insignificancia barata, que sin embargo puede envenenar la vida de personas demasiado delicadas o débiles con su mísero pero importuno y descarado zumbido. Sopesen las penas devenidas de algún fuerte y agudo sufrimiento y compárenlas con las tonterías que crónicamente soporta la persona condenada a convivir con Fomá Opiskin y aún no se sabe cuál platillo de la balanza va a preponderar. Ustedes ven que la desdichada oveja-coronel está completamente aplastada, asustada por aquella sierra de madera con la que Fomá lo asierra incansablemente cada día. El coronel está dispuesto a dar a su torturador el rescate que le plazca, humillarse, llamarse imbécil, dejar que se lo trague la tierra, ponerse del revés, solo con tal de que termine su aserradura verbal. Pero Fomá Opiskin no necesita ningún rescate, él necesita solamente alimento para la maldad y la tortura, y su voracidad es insaciable: que el coronel se encoja todavía más, que dé vueltas, que se mortifique y cuando el torturador, finalmente, se canse, dejará a su víctima hasta

la próxima vez. Solo el cansancio puede poner un fin a semejante tortura; el cansancio, no la saciedad, pues en esto no puede haber saciedad. Por más concesiones que la víctima haga, cada nuevo paso que dé es solamente motivo para martirizarlo; al igual que cada movimiento del pez en el anzuelo inevitablemente martiriza sus entrañas; Fomá no logra ningún resultado determinado, cuyo alcance pondría fin a su operación; para él el propio proceso de la tortura es importante, es un proceso autosuficiente y, en consecuencia, por sí mismo imparabile.

Una vez el coronel le propuso a Fomá quince mil rublos para que se largara de forma callada de la casa. Fomá interpretó una escena trágica con estos «millones», como él se expresó, revoleó el dinero por la habitación, cubrió de desnudos al coronel, lo forzó a que le pidiera perdón y al fin y al cabo no tomó el dinero, pero tampoco se fue de la casa. Un tal Mizínchikov se expresa así sobre este hecho: «Rechazó quince mil para después tomar treinta. Por otra parte, sabe qué: yo dudo de que Fomá tuviera algún cálculo. No es persona práctica, es también en su género un poeta. Quince mil... ¡hm! Verá usted, él habría tomado el dinero, pero no se contuvo ante la tentación de hacer una pose, de alardear». A posteriori, cuando por un caso absolutamente particular el coronel, finalmente, la emprendió con su torturador físicamente y lo revoleó literalmente por la puerta, Fomá se sosegó. Incluso construyó la felicidad del coronel, por supuesto que con todo tipo de melindres y requiebros. Pero ello no obstante, Mizínchikov tiene razón: Fomá no es persona práctica, él necesita lo innecesario.

Es difícil, se entiende, establecer un límite entre lo necesario y lo innecesario. Aquello que el *mužik* ruso, por ejemplo, no necesita en absoluto, puede ser imprescindible para el lord inglés y pasado cierto tiempo también el *mužik* ruso necesitará cosas al día de hoy innecesarias. En general, salvo la satisfacción directa de las más elementales necesidades de aire, alimento, techo, vestimenta, todo lo ahora necesario fue alguna vez por completo innecesario. Puede ser también al revés, que las necesidades sean suprimidas y lo necesario pase al ámbito de lo innecesario. A veces es cosa de la moda cambiante, a veces, de cambios radicales en las condiciones de vida. Pero si, entonces, entre lo necesario y lo innecesario no se puede establecer un límite que no sea convencional, no es en absoluto tan difícil, en determinada sociedad, que está en determinado nivel, captar el límite convencional. El embrollo de los detalles o la parcialidad del investigador pueden, por supuesto, eclipsar el asunto y poner en duda incluso, por ejemplo, una cuestión como: ¿es necesaria la libertad para la prensa rusa o es esto un lujo innecesario? Pero en principio en esto así y todo no hay ninguna dificultad. Tanto más cuanto que, por lo menos en las cosas más prominentes, el límite convencional, histórico, entre lo necesario y lo innecesario es señalado habitualmente o por los grandes caos sociales, o por la

presencia de personalidades destacadas, eminentes, innovadores que buscan algo, según la opinión general, innecesario, pero que debe convertirse, quizá, mañana mismo en necesario. No vamos a discutir sobre la mecánica misma del proceso; no vamos a hablar de si las personalidades eminentes crean una nueva necesidad, o suprimen una vieja, o, por el contrario, con su actividad solamente suman el resultado de las aspiraciones por separado y no calculadas de la masa. Para nosotros esta cuestión es indiferente, que además nos llevaría lejos en otro rumbo. Sea así o asá, es real que, en los grandes o pequeños asuntos, en el ámbito de la teoría abstracta y la práctica vital, de tiempo en tiempo aparecen gentes particularmente demandantes, que no se satisfacen con lo necesario, para los que lo necesario es incluso repelente y les es caro e importante lo innecesario. Para ellos es agotadora la esfera trillada de lo necesario, de aquello que demandan todos y sin lo cual nadie puede ya vivir. Ellos demandan de la vida, si no lo desconocido y aun lo enigmático nuevo por ser tal, por lo menos algún aderezo a lo necesario soso...

Ustedes esperan, por supuesto, que hable de aquellos representantes de la humanidad que buscan nuevas verdades, nuevas formas de la justicia, y que al precio de terribles esfuerzos y sufrimientos, y a veces de su propia vida, las trasladan de la esfera de lo innecesario a la esfera de lo necesario, las vuelven una necesidad generalizada; sobre esas personas de las que se ha dicho que nadie es profeta en su tierra; esas a las que los compatriotas y contemporáneos están lejos de recibir siempre con los brazos abiertos, sino, al contrario, demasiado a menudo echan, para que después, dentro de muchos años, los descendientes se formulen incansablemente la pregunta que se repite en la historia: ¿cómo era posible echar y crucificar a esas personas? ¿Y cómo era posible considerar innecesario aquello a lo que ellos aspiraban?

Sí, estas personas tienen que ver con esto. Pero no es sobre ellas que va nuestra conversación, porque a nosotros nos espera Fomá Opiskin, que también tiene que ver con esto. No se turben por este contraste del «dedo del pie», según la expresión de Menenio Agrippa,¹² con la belleza y el orgullo del género humano. Esto solo a primera vista parece insultante para la dignidad humana. El caso es que las puertas de lo innecesario son muy amplias y a través de ellas se introducen en la vida tanto el bien como el mal. La plebe romana de los tiempos de la decadencia de Roma clamaba: «¡Pan y circo!». Pero no siempre el «circo» fue igual de necesario que el pan y con más razón esos espectáculos crueles, sangrientos, con los que gozaban los romanos decadentes. Hubo alguien que alguna vez volvió estos espectáculos

¹² «¿Son grandes los derechos del dedo del pie?», se preguntan los miembros y órganos del cuerpo en una de las fábulas sobre la organización de la *polis* de Menenio Agrippa (+493 a.C.). (N. del T.)

equivalentes al pan de cada día. Quiénes lo hayan hecho, hayan sido personalidades fuertes por su influencia moral o por su poderío oficial o la propia plebe hambrienta y perversa, una vez más para nosotros ahora es indiferente. Pero es real que la especial irritación de los nervios que daban los espectáculos sangrientos, antes innecesaria, se había vuelto una necesidad, y que los primeros que sintieron esta necesidad introdujeron en la vida lo innecesario y fueron en su género innovadores, naturalezas demandantes, que no se satisfacían con el pan necesario. De tal manera, no tiene razón del todo el rey Lear al decir: «Dale al ser humano solo aquello sin lo cual no puede vivir y lo estarás equiparando con un animal». Esto es verdad, pero es una verdad incompleta, una media verdad. La otra mitad de la verdad consiste en que aun lo innecesario, sin lo cual muy bien se puede vivir, al volverse necesario, equipara a veces al ser humano con el animal. Todo está en las características de eso innecesario a lo que aspiran las naturalezas demandantes y en el grado de su influencia en sus compatriotas y contemporáneos. Lo innecesario puede ser elevado e incluso superar las fuerzas y las capacidades humanas; pero también puede ser degradado hasta la bestialidad. Tanto en un caso como en el otro puede introducirlo en la vida tanto una débil insignificancia como una fuerza realmente importante. Se comprende qué diversas combinaciones pueden salir de estos cuatro datos.

Volviendo a Fomá Opiskin, será preciso reconocer que es demasiado poca cosa como para poner el sello de su imagen y semejanza en un círculo de gente significativo por alguna cosa; imagínense, por ejemplo, que es un literato fracasado, pero posee, por el contrario, un gran y original don, a la vez que sigue siendo en su naturaleza Fomá Opiskin.

Sin embargo, terminemos primero con el retrato de Fomá, entonces la cosa se verá mejor.

Según las condiciones actuales de nuestra vida es necesario matar un pollo para el almuerzo o matar un toro, pero ante esto además torturar al toro y al pollo, estirar su agonía, arrancarles previamente las patas, someterlos al suplicio de la rueda, es innecesario. Este espectáculo por supuesto que no adornará vuestro almuerzo y acaso lo estropee. Para Fomá, al contrario, es importante justamente esto innecesario. Él alargará expresamente la matanza del pollo, para tardar con el almuerzo, enfurecerse todo el tiempo y seguir con redoblada crueldad los estertores convulsivos de la víctima. Esta tendencia a lo innecesario llega en Fomá hasta la absoluta estupidez, que sería ridícula por sí sola si por ella no sufriera gente. Había, por ejemplo, en la aldea Stepánchikovo un joven criado, Falalei, muy hermoso, muy ingenuo, tonto y mimado de todos, y esto último fue por completo suficiente para que Falalei se convirtiera en objeto de la envidiosa rabia de Fomá. Pero la principal protectora de Falalei era la propia generala, que lo ataviaba como una muñeca, y además lo quería como una muñeca bonita. Este

obstáculo Fomá no podía vencerlo directamente, por eso eligió un camino indirecto pero seguro. Él mismo había deseado ser benefactor de Falalei y comenzó sus acciones benéficas enseñando al muchachuelo «la moral, las buenas maneras y el francés». «¡Cómo! –decía Fomá–. Él está siempre arriba, junto a su señora, de repente ella, olvidando que él no entiende en francés, le dirá por ejemplo: doné muá mon mushuar [dame mi pañuelo (en francés)]... ¡él tiene que poder ubicarse y servir también en esta situación!». Pero Falalei resultó tonto en todos los dialectos, y para la enseñanza libresca, tanto más en francés, incapaz por completo. De aquí la fuente de sus torturas. Lo fastidiaba Fomá, lo fastidiaban los criados con el apodo de «el francés». De repente Fomá se entera de que el ayuda de cámara del coronel, el viejo Gavrila, se había atrevido a expresar la duda sobre la utilidad de la alfabetización en francés. Y Fomá feliz de eso, feliz con esta alegría rabiosa que se agarra de cualquier ocasión para aplicar en el caso lo especialmente innecesario, el ultraje virtuoso, de castigo puso a estudiar francés al propio Gavrila. Y luego tiene lugar, por ejemplo, esta escena. En presencia de toda la compañía se dirige al viejo ayuda de cámara:

–¡Eh tú, corneja, ven acá! ¡Pero dignate acercarte un poco más, Gavrila Ignátich! Este, aquí lo ve usted, Pável Semiónych, es Gavrila; por su grosería y de castigo estudia el dialecto francés. Yo, como Orfeo, suavizo los usos y costumbres locales, solo que no con canciones, sino con el dialecto francés. Bueno, francés musiú shematón –no puede soportar que le digan: musié shematón–, ¿sabes la lección?

–La estuve repitiendo –contestó suspendiendo la cabeza Gavrila.

–¿Y parlé vu francés? [¿Habla usted francés? (en francés)]

–Vui, musié, ye le parl' en pe... [Sí, señor, yo lo hablo un poco (en francés)]

Se entiende: carcajada general de la alegre compañía; el viejo se ofende; se arma un terrible escándalo, que nosotros vamos a dejar de lado. Todavía nos espera el desdichado Falalei. Presten solo atención a este rasgo maligno: Fomá, mofándose de Gavrila en general, no pierde ocasión de plantarle todavía la puya especial de musiú shematón, lo cual el otro *no puede soportar*. Esto es lo necesario a Fomá. Él estudia esmeradamente, en la medida de sus fuerzas y posibilidades, qué cosa no le gusta a quién, justamente para, cuando se presente el caso, aguzar de los materiales reunidos una puya ponzoñosa.

Así como Fomá enseña a Falalei, además del francés, la moral y las buenas maneras, una vez lo presenta al público en la siguiente salsa:

–Ven acá, ven acá, alma absurda; ven acá, idiota, ¡jeta sonrosada!

Falalei se acerca, llorando, secándose los ojos con ambas manos.

–¿Qué es lo que dijiste, cuando te zampaste tu pastel? ¡repítelo ante todos!

Falalei no contesta y se deshace en amargas lágrimas.

–Entonces lo diré por ti, si es así. Dijiste, dándote golpes en tu panza repleta e indecente: «¡Me atraqué de pastel, como Martyn de jabón!». Tenga la bondad, coronel, ¿acaso se habla con tales frases en la sociedad educada, tanto más en la alta? ¿Dijiste esto o no? ¡habla!

–¡Lo dije! –afirma Falalei, moqueando.

–Bueno, entonces dime ahora: ¿acaso Martyn come jabón? ¿Dónde concretamente has visto a ese Martyn que come jabón? ¡Habla pues, dame una noción sobre este fenomenal Martyn!

Silencio.

–Te estoy preguntando –lo importuna Fomá–: ¿quién es concretamente este Martyn? Quiero verlo, quiero entablar trato con él. Bien, ¿quién es? Un registrador, un astrónomo, un tarambana, un poeta, un capitán de armas, un criado... alguien tiene que ser. ¡Responde!

–Un cri-a-do –responde finalmente Falalei, que sigue llorando.

–¿De quién? ¿De qué señores?

Pero Falalei no sabe decir de qué señores es. Se entiende, la cosa termina con Fomá enojado que sale corriendo de la habitación y grita que lo han ofendido; a la generala le empiezan los ataques y el tío maldice la hora de su nacimiento, pide a todos perdón y toda la restante parte del día anda en puntillas en sus propias habitaciones.

Al día siguiente mismo después de la historia con el jabón de Martyn, Falalei como si nada, sirviéndole por la mañana el té a Fomá, le contó que soñó «con un toro blanco». Fomá se horrorizó, erizó al coronel, y a Falalei lo sometió, además de eso, a un castigo: estar de rodillas en un rincón. La causa de semejante ira puede uno examinarla por la siguiente reprimenda: «¿Acaso no puedes –decía Fomá a Falalei–, acaso no puedes soñar con alguna cosa elegante, tierna, ennoblecedora, con alguna escena de la buena sociedad, por ejemplo aunque sea señores que juegan a las cartas, o damas que pasean en un magnífico jardín?». A Fomá el toro blanco lo ha indignado como prueba de «la grosería, ignorancia, la condición de *mužik* de vuestro no pulido Falalei». Falalei prometió corregirse, pero ¡ay!, al día siguiente, al tercero, y toda la semana seguida siguió soñando con el mismo toro blanco, incluso aunque en la noche había rezado para no verlo. Además, por su estupidez y sentido de la justicia, mentir no se le ocurría. Todo en la casa estaba en vilo por la furia de Fomá, Falalei incluso enflaqueció, y las mujeres caritativas ya lo habían asperjado con agua con carbón, cuando de repente la historia terminó por sí misma, esfumándose, porque Fomá se distrajo con otros asuntos.

Es suficiente, me parece. Bien podemos dejar de lado otras hazañas de Fomá, que son todavía muchas y todas de este mismo género. Fomá es uno de los más curiosos ejemplares de raza lobuna, de esto no puede haber por supuesto duda alguna: todas sus acciones e incluso sus palabras llevan impresa la más furiosa crueldad. Pero junto con ello, según la acertada definición de Mizínchikov, no es persona práctica y, tal vez, «en su género un poeta»: todas sus acciones mencionadas arriba sorprenden por su no necesidad. Con las palabras «crueldad innecesaria» se agota casi que toda la fisonomía moral de Fomá y si agregamos aquí su desmedido amor propio siendo que es una insignificancia absoluta, aquí tienen entero a Fomá Opiskin. Ningún provecho saca él de su crueldad, se entrega a la tortura por exigencia espontánea de su naturaleza de lobo, lo que se dice *porque sí*. Es un puro artista, un poeta de la maldad y la tiranía sin el más mínimo fundamento utilitario. Y cuanto más rebuscado, más inusual es el proyecto de tortura que ha sombreado su cabeza, más agradable es para él. Denle a Fomá Opiskin la fuerza exterior de Iván el Terrible o Nerón y no se les quedará atrás ni en un pelito, «asombrará al mundo con su maldad». Denle ustedes cualquier fuerza interior y sucederán cosas en cierto sentido mucho más curiosas.

Imagínense, como ya se ha dicho más arriba, que Fomá Opiskin sea no alguien sin dotes, que ha sufrido un fracaso en su carrera literaria, sino, por el contrario, un gran talento. Antes que nada un gran talento, por supuesto, suavizaría en Fomá Opiskin los rasgos caricaturescamente groseros de su fisonomía. «El genio y la maldad no pueden ir de la mano», dice Pushkin por boca de su Mozart.¹³ Esto no es verdad, pueden muy bien ir de la mano. Pero así y todo con un gran talento no pueden ir de la mano esas formas imbéciles con las cuales se rodea la tiranía de Fomá: el talento les añadiría determinada elegancia, belleza, atractivo, de modo incluso que por lejos no cualquiera adivinaría que se las está viendo con un torturador por vocación natural. Luego, en tanto ante nosotros hay un hombre de letras, debemos tener en cuenta por sobre todo justamente esta actividad, y su vida privada, tal vez, no tiene por qué importarnos. Del auténtico Fomá Opiskin, es decir aquel que nos es mostrado en el bestiario de Dostoievski, unos suponían que era persona de vida elevada y santa, otros eran de la opinión completamente contraria. En lo relativo a *nuestro* Fomá, no puede haber siquiera conversación al respecto. A nosotros solo nos interesa saber cómo se refleja en un gran talento literario la crueldad innecesaria, liberada de la estupidez, la inmundicia y la insignificancia de Fomá Opiskin.

¹³ De la «pequeña tragedia» *Mozart y Salieri*, de A. Pushkin. (N. del T.)

IV

El talento cruel que resulta de esto elegirá preferentemente como tema para sus obras el sufrimiento y forzará a sufrir tanto a sus personajes como a sus lectores. Por supuesto, esto puede hacerlo también el talento más blando y aun empalagoso. Es completamente natural que sobre el tema del sufrimiento se hayan construido gran cantidad de obras literarias, porque la literatura es solamente un reflejo de la vida y en la vida hay demasiado sufrimiento. Y cuando un verdadero talento se pone a trabajar en este tema, es natural que despierte en el lector lágrimas de compasión o indignación y, en general, lo fuerce a sufrir a su vez determinada situación de sufrimiento. Pero la propiedad distintiva de nuestro talento cruel será lo innecesario del sufrimiento que él causa, su sinrazón y carencia de objeto. Nuestro talento cruel sería justamente esa naturaleza demandante mencionada más arriba, a quien lo necesario le es por completo innecesario y para quien lo necesario es demasiado soso. Como imagen formal en la arquitectura de la novela o el relato esto se reflejará en dilaciones excesivas y absolutamente inartísticas, escenas intercaladas, digresiones en todos los casos en que haya la tentación de irritar torturadoramente los nervios del lector o someterlo al influjo cruel de alguno de los personajes. Pero a la vez, en el transcurso de la novela, no se proporcionará el aspecto interior de todas estas digresiones y cuadros intercalados, no habrá una correspondencia con la verdad de la vida, no tendrá un sentido moral, no movilizará el pensamiento del lector. Todas estas son condiciones o exigencias de lo necesario y el talento cruel las despreciará y las pondrá bajo el pie del sufrimiento innecesario. Simplemente para torturar a algún Sidorov o Petrov creado por él mismo (y junto con aquel al lector), depositará sobre él una increíble montaña de desdichas, lo forzará a cometer los más rebuscados crímenes y soportar por ellos los correspondientes remordimientos de conciencia, lo arrastrará a través de miles de desgracias y de ultrajes, los más fantásticos, los más imposibles. Lo cotidiano, lo habitual, lo necesario, lo deja sin atención o se la presta en la más insignificante proporción. En cambio, cada trazo nimio, cada detalle microscópico de sufrimiento innecesario lo desarrollará con la meticulosidad del virtuoso. Se comprende que si un trabajo así lo presentara una mediocridad cruel, por supuesto que nada, salvo burlas, recibiría en compensación, porque aquí han sido destruidas todas las convenciones generalmente reconocidas, y reconocidas con fundamento, de la creación literaria. Pero el caso es que nosotros tenemos que vérnoslas con un talento, y el talento tiene el privilegio de infundir un alma viva en todo lo que emprende. De tal modo les presentará eso innecesario, imposible, inverosímil, monstruoso, fantástico, que ustedes quedarán atrapados, y no estarán para burlas, porque realmente van a vivenciar el sufrimiento que se les está mostrando. Les nublará la cabeza

con sus imágenes y cuadros, obligará a que el corazón les lata con esfuerzo, y acaso en esos *lucida intervalae* [intervalos luminosos (en latín)], cuando durante la lectura misma de repente se pongan sobrios, se pregunten: ¿y por qué tortura tanto a este Sidorov o Petrov? ¿Por qué también a mí me irrita tan torturadoramente junto con él? ¿Por qué y para qué? Pues esto no es en absoluto necesario. ¿En ningún sentido es necesario? Esto que sucede es como una corrida de toros española. Siguiendo con atención tensa las peripecias de este espectáculo repugnante, siento junto con todos los espectadores el flujo y reflujo de distintos sentimientos, estoy cautivado, me he vuelto todo ojos y oídos. ¿Pero acaso es necesario que el toro le descosa la panza a un caballo, ensarte con el cuerno a un picador y reciba el diestro golpe mortal del matador?

¿Acaso es necesario? Pues el caso es que es necesario, si toda una masa de gente se admira de estas abominaciones; necesario en el sentido de las sensaciones, vueltas exigencia, aunque ninguna otra justificación, se entiende, puedan ellas presentar. Sería más certero, no obstante, decir que *era* necesario, porque los españoles, al parecer, comienzan a apartarse de esta, como se dice en nuestra jerga política, genuina diversión. Pero, en cualquier caso, comparativamente no hace muy mucho, todos los viajeros por España describían el éxtasis y el arrebato con el cual el público, incluyendo el magnífico y tierno sexo débil, aplaudía al toro que ensartaba en su cuerno a un picador, y al matador que clavaba su espada en el toro. Hubo, no obstante, en la poética España, un tiempo en que la corrida de toros era una cosa innecesaria, cuando simplemente ni siquiera figuraba en el número de los genuinos placeres españoles. Esta exigencia se inoculó no de golpe, como tampoco de golpe será suprimida ahora. Puede por esto pensarse que la cavilación en la cual caen por momentos los lectores y admiradores del talento cruel con el correr del tiempo va a debilitarse más y más, hasta que, finalmente, la excitación provocada por la innecesaria crueldad del autor se convierta en una exigencia tan fuerte como la exigencia española de la corrida de toros y la exigencia romana del circo. Por supuesto, para un resultado semejante es necesaria la coincidencia de circunstancias bastante complejas. Como primera cosa el talento cruel debe ser realmente un talento grande y original, capaz de «encender con el verbo el corazón de las gentes»¹⁴. Pero aun después de todo eso puede destellar como una estrella fugaz, si en el medio que lo rodea y lo lee no están a la vista las condiciones pertinentes. Si, por ejemplo, la sociedad tuviera delante de sí alguna amplia tarea o toda una serie de tareas, suficientes para deglutir su atención, el talento cruel existirá sin dejar huellas, aunque, se entiende, va a ser leído. Quizá, después de largo tiempo, completamente bajo otras

¹⁴ Versos del poema «El profeta» (1826), de Alexandr Pushkin. (N. del T.)

condiciones de vida, lo recordarán y se embeberán en él hasta la embriaguez, especialmente si aparecen los oportunos continuadores, imitadores, exégetas. Así ha sucedido más de una vez en la historia del pensamiento y la creación. Un Schopenhauer, por ejemplo, una mente genial, en su tiempo no causó la impresión que merecía, pero después de algunas decenas de años resucitó en Hartmann, un pensador muy hábil, pero acaso digno solamente de atar el cordón de la bota a Schopenhauer. Se entiende que si la gente lectora estuviera de gusto, o sea no tuviera nada que hacer, ningún trabajo verdadero que la atrapara, y solamente se ocupara de este asunto y el otro, el talento cruel sería admitido con los brazos abiertos: de no tener nada que hacer aun eso es algo. Aquí es preciso, por otra parte, relativizar. Asuntos la gente, hablando con propiedad, tiene siempre bastantes, demasiado bastantes, y no hay una época ni una tribu que no haya tenido por delante tareas suficientemente amplias para ocuparse de ellas, y no arrojarse con las corridas de toros. Para reconocer tan simple situación no se necesita en absoluto ser un estrecho rigorista y considerar que «la olla de la estufa nos es lo más querido» en el mundo, pues «en ella preparamos la comida»¹⁵. No, hay cosas incomparablemente más caras que la olla de la estufa, pero seguramente no las corridas de toros. Y, no obstante, a pesar de esta permanente presencia de tareas dignas de la entera atención de la sociedad e incluso justamente a propósito de su especial persistencia, el talento cruel puede convertirse en el héroe de su tiempo, para la atención generalizada que busca donde ponerse. Esto entonces puede ocurrir cuando la sociedad se halla frente a un asunto que tiene allí delante en la misma relación en que la zorra se encuentra ante las uvas en la fábula de Krylov. Si hay un asunto y para todos esto es claro, porque ese asunto ha crecido desde las propias profundidades de la historia, pero circunstancias secundarias no permiten llevarlo a cabo, la energía movilizada, al no encontrar una salida correcta, se vuelve hacia distintas superfluidades de propiedad narcótica. Entre ellas pueden estar también las sensaciones que producen las obras de un talento cruel. Bajo tales condiciones el lector acudirá sumisamente, incluso con cierto éxtasis, a las innecesarias mortificaciones a las que lo somete el talento cruel junto con su Sidorov o Petrov. La mortificación inventada y no solamente inventada, sino directamente innecesaria por completo, se volverá exigencia, para cuya satisfacción aparecerá toda una falange de imitadores y continuadores de nuestro talento cruel. Se comprende que aun en la propia vida, en «la vida viva», hablando con las palabras del hombre del subsuelo, esta exigencia de mortificaciones innecesarias y el acostumbramiento a ellas deben reflejarse en diversas consecuencias difícilmente determinables, pero, se entiende,

¹⁵ Cita inexacta del poema de Pushkin «El poeta y la plebe» (1828). Es la réplica del poeta a la pregunta de la plebe sobre cuál es el provecho de su arte. (N. del T.)

nada buenas. Hay que recordar que estas mortificaciones poseen carácter de reflejo. No es que efectivamente van a azotar al lector a tres látigos. No, azotan ante sus ojos a Sidorov o Petrov, azotan de buenas a primeras a una persona que no es culpable de nada, pero a la vez la azotan tan artísticamente que al lector empieza a darle gusto mirar este repugnante espectáculo; simplemente le da gusto, sin la más mínima participación de otros sentimientos y pensamientos.

Todo esto lo digo en la suposición de que el talento cruel sea un poeta, un literato. Y creo que esto emana naturalmente por sí solo del rasgo característico fundamental de nuestro depurado y transfigurado Fomá Opiskin: la crueldad innecesaria. Asaz más difícil es extraer todas las consecuencias de la crueldad innecesaria si la forma literaria de la actividad de su portador es la publicística. Esto, tal vez, a primera vista incluso no sea difícil, sobre todo para nosotros los rusos, que tenemos en el ramo de nuestra publicística una rosa aromática como Katkov.¹⁶ En efecto, qué es el filicidio clásico, tan predicado en el bulevar de la Pasión en Moscú, si no la copia exacta de la introducción del francés por parte de Fomá Opiskin en la aldea Stepánchikovo: vui, musiú, ye le parl en pe... y por estas palabras mágicas las costumbres se suavizan. Es muy parecido, esa es la verdad, pero así y todo es solamente un rasgo familiar, y no un rasgo de identidad. Rasgos familiares se pueden encontrar todavía muchos, porque la crueldad de Katkov y su inclinación a la violencia son absolutamente extraordinarias. Pero en calidad de publicista él persigue así y todo determinadas tareas prácticas, aspira a determinados resultados. Los motivos de su actividad, probablemente, son muy diversos. En esto hay que pensar que hay la real convicción, la tozudez, la tiranía y el extravío del publicista que durante muchos años ha gozado de una inusitada influencia entre nosotros y que ha visto, al fin y al cabo, que nada sensato ha hecho de su influencia. Pero de una forma u otra, movido por esto o por aquello, a Katkov le hacen falta, por ejemplo, como a Marat, cien mil cabezas: y las exige; es necesario que, salvo él, en la prensa nadie ose soltar una palabra: lo consigue; es necesario que todos lean a Homero y a Virgilio en el original: publicista esto. A Fomá Opiskin ninguno de estos resultados le hace falta. Él, probablemente, le hubiera dado la mano a Katkov y hubiera estimado su actividad con su simpatía y respeto, pero personalmente él necesita solo el propio proceso de la mortificación. Él, por ejemplo, estaría muy feliz si tuviera la posibilidad de cortar con su sierra verbal cien mil personas de un día para otro, pero no hasta matarlos, sino ahí, para que se retuerzan incansablemente de dolor anímico, y él los cortaría, los punzaría, los freiría.

¹⁶ Mijaíl Katkov (1818-1889): crítico y periodista de tendencia conservadora. Se lo considera uno de los fundadores del periodismo político. Fue editor de la revista literaria *Ruski Vestnik* (*El Herald Ruso*), donde se publicaron primeramente *Crimen y castigo*, *El idiota*, *Los demonios* y *Los hermanos Karamázov*, entre otros clásicos de la literatura rusa. (N. del T.)

Pregunto: ¿cómo hacerle lugar a que no haya necesidad de causas y resultados en la publicística, que justamente tiene que ver con las causas y los resultados? Es muy difícil hacerle lugar, y tal vez habría que resolver el asunto diciendo que nuestro talento cruel no puede ser un verdadero publicista. Él puede por momentos hacer excursiones a este dominio, pero el centro de gravedad de su actividad debe indefectiblemente encontrarse en la esfera artística, donde para el poeta, como se dice, su mano manda. Trajo desde las tinieblas del no ser a Sidorov, y se entretuvo con él cuanto a su alma le vino en gana: pues el artista no está obligado a presentar conclusiones y argumentos, por qué, para qué, por qué razón bebe Sidorov tan amargo cáliz. Finalmente, el dominio del arte admite un procedimiento que representa un pasaje hacia la publicística. Tiene solamente el autor que ponerle a uno de los personajes sus propios pensamientos. Y al parecer puede preverse que el talento cruel va a recurrir a este procedimiento con bastante frecuencia, estirando con ello los monólogos de su testafarro hasta una longitud por completo inartística. Es un giro para el talento cruel muy cómodo. El tema de sus razonamientos en la forma publicística debe seguir siendo ese mismo sufrimiento innecesario, sin causa y sin resultados. Pero aquí tiene que recibir la apariencia no ya de figuras que sufren sin necesidad, sino la apariencia de una exigencia práctica. Bien, pero ¿cómo así nomás directamente en su propio nombre exigir tormentos para los seres humanos? Harto más cómodo es introducir esta exigencia en boca de algún «paradojista», algún excéntrico. Aunque, por otra parte, ahora veremos que el talento cruel puede al fin y al cabo inventar una forma para la exigencia directa del sufrimiento en su propio nombre, rodeando el asunto, se entiende, con distintas cariátides y otros adornos que es como que sostuvieran el edificio.

Pero el lector tal vez dude de la propia posibilidad de tales personas innecesariamente crueles. Ha oído que la gente tortura a la gente por venganza, ambición, etc. Y cuando la pasión te nubla la cabeza, la crueldad es, si no disculpada, por lo menos comprensible en el fervor del atontamiento. Pero torturar porque sí, por el solo juego de la fantasía, por la sola contemplación artística de las torturas, ¿ocurre acaso? Lamentablemente, sin dudas ocurre. De esto da testimonio la historia, que conoció a Iván el Terrible, a Nerón y otros hierofantes del más puro y refinado arte de la tortura. De esto da testimonio el asimismo histórico hecho del placer que a veces en el transcurso de largos períodos enteros proporcionan a la gente los espectáculos con fieras. Sobre eso mismo testimonian diversas insignificancias de la vida, si quisieran echar un vistazo. De esto mismo da testimonio la capacidad de observación psicológica de un artista destacado como Dostoievski, aunque, sin hablar de sus últimas obras, hubiera creado solamente al hombre del subsuelo y a Fomá Opiskin. Dostoievski certifica que «el ser humano es déspota

por naturaleza y le gusta ser un torturador»; que hay personas que encuentran en la tortura un fuerte e intensísimo placer-voluptuosidad; que se puede torturar con placer no solo al ser odiado, sino también al amado. ¿Y cómo no vamos a creer, finalmente, a este, bueno, si no profeta de Dios –esto el sr. Soloviov lo pilló en el adormecimiento de sus sentidos–, en cualquier caso observador extraordinariamente fino? Tanto más cuanto que, independientemente de los modelos poéticos de crueldad innecesaria que nos presenta, Dostoievski mismo fue uno de los más curiosos modelos vivos de aquella. Él fue precisamente ese talento cruel sobre el cual iba ahora la conversación...

Si las espadas de cartón de las lloronas emocionadas, los politiqueros picarones y las personas vacías, hace ya rato sacadas a medias de las vainas, pudieran hachar y hendir, por supuesto que yo en este momento sería abatido por numerosos golpes. ¡Cómo! ¡Dostoievski, la estrella de la literatura rusa y apenas si no la norma de la fe y la imagen de la mansedumbre, es acusado de crueldad, y encima innecesaria, y se lo compara con una insignificancia mugrosa como Fomá Opiskin! ¡Solo la estrecha parcialidad de una facción, de un partido, puede llevar a una insolencia tal!

Dirían alguna cosa de este género las lloronas emocionadas, los politiqueros picarones y las personas vacías, y si no lo dicen igual lo pensarán, con el añadido, por supuesto, de muchas y diversas cosas nada lisonjeras para mí. Estos señores decididamente no son de mi incumbencia. Pero yo temo que alguien entre los lectores bien pensantes, desencaminado por la meliflua reputación de Dostoievski, exponga no ya estas objeciones, porque ¿qué son estas objeciones?, sino estos reproches. Esto sería amargante. El caso es que un trato partidario, faccioso, de la persona de Dostoievski es imposible. A ningún partido determinado pertenecía él, y aparte no dejó una escuela. Puede solamente decirse que en relación con lo puramente literario nuestros jóvenes que ejercen las bellas letras, lamentablemente, han sido seducidos por el ejemplo de Dostoievski y tratan de ocuparse de la tortura innecesaria, suponiendo, probablemente, que en esto y solo en esto consiste el análisis psicológico. Luego, de los diversos partidos políticos esbozados entre nosotros Dostoievski estaba en algunos aspectos más cerca, en otros más lejos y simplemente no poseía lo que suele llamarse temperamento político. Él era antes que nada un artista que se regocijaba con el proceso de la creación, y después un predicador, que tenía que vérselas exclusivamente con la personalidad y sus destinos. En cuanto a la vida política y sus formas, él no es que comprendiera correcta o incorrectamente, esto aún sería materia de discusión, sino que simplemente no se interesaba en ellas. Le eran por completo ajenas, siendo que todos sus intereses se veían atraídos por el análisis de los más íntimos asuntos

y asuntillos personales. De allí que cuando finalmente diversas circunstancias casuales lo empujaron al camino de la publicística, le acontecía terminar diciendo absurdidades, que hubieran parecido colosales si no hubieran sido tan cómicas. De repente suelta que el derecho de servidumbre por sí solo no impide en lo más mínimo las relaciones idealmente morales entre señores y siervos. O lanza la profecía de que en el más corto tiempo tomaremos Constantinopla, y los turcos irán a comerciar batas y jabón, como habría pasado con los tártaros después de la toma de Kazán. Se comprende que los politiqueros que sueñan con el renacimiento del derecho de servidumbre en una forma renovada y perfectamente correcta en lo jurídico, y también las personas vacuas que desean clavar su escudo en las puertas de Zargrado¹⁷, se alegraron con este apoyo indirecto de parte de un destacado talento literario. Se comprende asimismo que las personas que tienen alguna cosa contra el derecho de servidumbre, incluso el extraordinariamente adornado que está de última moda, y que suponen que por ahora también nos podemos pasar sin Constantinopla, tampoco podían no oír con un sentimiento de alegría estas futelezas en boca de un escritor que gozaba de la más amplia y merecida notoriedad, si bien completamente por otros motivos. Ve y analiza tú por qué motivos: *Dostoievski* lo dice y esto es ya muy pero muy importante para muchos. De aquí la alegría de unos y la amargura de otros. Pero nunca ni los unos ni los otros consideraron un tantito en serio a Dostoievski como un activista político o apoyo de un partido. Y por eso, repito, la parcialidad partidaria no tiene respecto de Dostoievski ninguna *raison d'être*, especialmente ahora, después de su muerte.

Toda la política y la publicística de Dostoievski presenta una vacilación continua y un barullo en el que hay, no obstante, un rasgo autónomo, original: la crueldad innecesaria, sin causa y sin resultados. Y si contrasto a Dostoievski con su propia creatura, Fomá Opiskin, por supuesto que comprendo muy bien que el primero es inteligente y talentoso y el segundo tonto e indotado. De la relación de Dostoievski con lo cotidiano no sabemos nada, y además, tal vez, no es menester saber, pues queremos solamente ver cómo la innecesaria crueldad cotidiana de Fomá Opiskin se refleja en la actividad *literaria* de Dostoievski.

Comencemos por el final, o sea por la publicística, porque aquí la cosa es más sencilla y clara que lo demás, aunque también es bastante difícil, apenas incluso si posible, hablar de la publicística de Dostoievski sin tocar su literatura.

Katkov se indigna por la debilidad de las sentencias del tribunal de jurados y exige «severos castigos, prisiones y presidios». Dostoievski también se indignaba por la debilidad de las sentencias del tribunal de jurados y exigía severos castigos, prisiones y presidios. Pero

¹⁷ Zargrado: la «Ciudad zar» o la «Ciudad rey», calco del idioma griego para Constantinopla. (N. del T.)

veamos dónde está la diferencia. La indignación y la exigencia de Katkov refieren a un terreno puramente utilitario: él lucha contra la «disciplina» tambaleante, exige que en general a los habitantes de la tierra rusa, tenidos no lo suficientemente «cortos de rienda», se los tenga finalmente cortos en un grado satisfactorio. Dostoievski hacía su exigencia fuera de toda consideración utilitaria. La propia pregunta de para qué severos castigos, prisión y presidio no existía para él, aunque a la fuerza le ocurría en su actividad publicística dar vueltas en torno de esta pregunta. No obstante, aun aquí él le daba vuelta hacia otra pregunta, hablando con propiedad, inusitadamente extraña: ¿quién quiere severos castigos y demás? ¿Quién quiere sufrimientos en general? Se comprende que ponerlo en esos términos es extraordinariamente cómodo para una persona que no sabe, que no desea motivar su exigencia, que se ve forzada por alguna razón a ocultar sus verdaderos motivos o, finalmente, que simplemente los reconoce mal. (Lo último tiene lugar harto más frecuentemente de lo que quizá crea el lector: las más de las veces el ser humano no se rinde cuentas en toda su vida de los verdaderos motivos de su accionar.) Es extraordinariamente cómodo, en lugar de cualquier argumentación según la esencia misma de la cosa, remitirse a alguna potente autoridad en la materia: dirán, él, que es una autoridad, lo quiere. Bueno, y a esta autoridad se le puede endilgar el propio querer. Dostoievski probó, creo, todas las autoridades semejantes. Hemos visto que ya el hombre del subsuelo habla del deseo de los seres humanos de sufrir, de que «aman hasta la pasión» el sufrimiento. Luego, en sus siguientes obras literarias, Dostoievski con especial amor se detiene en esos casos aislados en que el ser humano realmente busca el sufrimiento, tal vez lo ame justamente como expiación de un pecado cometido alguna vez. Con este objeto él fuerza a sus personajes a cometer rebuscados, fantásticos crímenes o por lo menos a alimentar pensamientos de tal suerte que después puedan sufrir, sufrir, sufrir. Es digno de atención que el ser humano a veces suele estar dispuesto a ir al sufrimiento completamente por otros motivos, pero Dostoievski no los reconocía como legítimos y si los introducía en sus obras es sin falta en un tono cáustico. Ahora vemos de qué se trata aquí la cosa. En cualquier caso, el ser humano mismo quiere y ama sufrir, y esto es ya una autoridad para el caso suficientemente alta: si él mismo quiere sufrir, no hay para qué siquiera razonar sobre las causas y objetos del sufrimiento, que sufra pues. Pero Dostoievski no se satisfacía con esta autoridad, fundamentalmente, quizá, considerando que no todos creerían en tal amor del ser humano por el sufrimiento. Con el correr del tiempo agregó como autoridad al propio Dios, y luego la autoridad del pueblo ruso, y particularmente en torno de este último pilar giraba toda su política y publicística, expuesta en su propio nombre en *Diario de un escritor* y en nombre de los personajes de las novelas: *El*

idiota, Los demonios, Los hermanos Karamázov. Al examinarlo más de cerca se descubrió, ¿ve usted?, que no es el ser humano en general el que ama y quiere sufrir, sino justamente el ruso. El francés, el alemán, el turco y cualquier otro extranjero permanecen respecto de este punto incluso bajo una fuerte sospecha. El rasgo atávico del ruso, que se ha preservado especialmente en el pueblo, consiste en una incontenible aspiración al sufrimiento. Desde este centro salen hacia distintos lados rayos en forma de conclusiones teóricas y prácticas, asaz no muy numerosas, por otra parte. Como modelito típico de apenas si no todas ellas en conjunto puede servir tal razonamiento. Los abogados, fiscales, jueces y, bajo su influencia, los miembros del jurado (y si los jurados pertenecen a la llamada *intelligentsia*, de modo completamente autónomo), en calidad de seres arrancados del suelo nacional, no comprenden las exigencias de sufrimiento del pueblo ruso: ellos absuelven al *mužik* criminal, mientras que él mismo hubiera querido ir a parar a la prisión e incluso el crimen lo ha cometido justamente, quizá, para luego sufrir por remordimientos de conciencia o en el presidio o la prisión.

Extraños, salvajes, imposibles razonamientos, pero Dostoievski los manifestó por entero. Y, por supuesto, por la sola crueldad no se los puede explicar. A la crueldad del talento de la que nos estamos ocupando y que, naturalmente, debe recortarse principalmente en la literatura, en el presente caso se han agregado otros elementos más, mencionados en la nota con motivo de la muerte de Dostoievski: el respeto al orden general existente y la inclinación a la prédica personal, a poner en general todas las cuestiones en el terreno personal. Nosotros no vamos a tocar ahora estos elementos y remarcaremos solamente la siguiente circunstancia.

«El ser humano es déspota por naturaleza y le gusta ser torturador», dice Dostoievski por boca de *El jugador*. «El ser humano ama hasta la pasión el sufrimiento», dice el mismo Dostoievski por boca del hombre del subsuelo. Torturar o torturarse o torturar y torturarse a la vez: he aquí, entonces, no solo el destino del ser humano, sino además la profunda exigencia de su naturaleza. Como en la economía de la naturaleza existen lobos y ovejas, así en la economía de las relaciones humanas recíprocas existen y deben existir torturadores y mártires. Uno se pregunta cómo hacer con los torturadores, cómo tratar con ellos. Ustedes dirán, quizá, que hay que obrar con ellos del mismo modo que con los lobos, o sea simplemente correrlos y apalearlos. Para nada. Los lobos al ser humano no le placen y le son incómodos, por eso los apalea, pero aquí al propio ser humano le gusta ser torturador y él mismo ama sufrir: doble justificación para la existencia de torturadores. Por eso el orden general de las cosas que ha creado a los torturadores y a los mártires representa en sí algo sagrado e inviolable, y Dostoievski de diversas maneras persiguió a todos los que de palabra, obra o pensamiento

atentaran contra este orden general inviolable. Solo en su discurso en la celebración de Pushkin Dostoievski convino en reconocer el derecho de aquellos al nombre de rusos.

Pero si el orden general de las cosas es inviolable, de eso no se sigue en absoluto, se entiende, que igual de inviolables son las personalidades aisladas de los torturadores, no, aquí hay que analizar. Hay formas de la tortura groseras, chapuceras, con las que, por ejemplo, se contenta Fomá Opiskin. Torturas de tal género merecen toda clase de irrisión y de castigo. Se comprende: un artista un tantito sutilmente desarrollado o incluso un simple ser humano que posea cierto olfato artístico por supuesto que va a rechazar con desagrado semejante espanto. Pero hay también otras formas de tortura, más elegantes, más interesantes, con las que llegado el caso se puede incluso coquetear, declarando abiertamente que, digamos, a mí me gusta torturar a las personas, pero fíjense cuán por encima, escupiéndome y denigrándome a mí mismo, estoy así y todo de los simples mortales. ¡Oh! A tan interesante y bello torturador se lo puede tomar incluso bajo la propia protección: se lo puede llamar no con alguna palabra injuriosa, que merece por completo, sino con el suave e interesante nombre de «paradojista»; se pueden poner en él los propios pensamientos y, en consecuencia, incluso hasta identificarlo con uno mismo... Por lo menos así de amablemente obró Dostoievski con el hombre del subsuelo.

V

Es hora, sin embargo, de que echemos una mirada a otros relatos y cuentos que han entrado en el segundo y el tercer tomo de las obras de Dostoievski. Hasta ahora nos hemos convencido palpablemente solo de que Dostoievski se interesaba extraordinariamente en diferentes manifestaciones de las crueldades y de qué modo inusitadamente sutil comprendía ese placer extraño, salvaje pero indudablemente intenso que algunas personas encuentran en la tortura innecesaria. Pero propiamente modelitos de la crueldad de su talento aún no hemos visto.

He aquí el relato o «poema petersburgués», como por alguna razón se denomina, *El doble*.

Había una vez un consejero titular Iákov Petróvich Goliadkin. Era una persona de pelaje indefinido de lo más habitual, y si en algo se diferenciaba de muchos otros registradores, secretarios y consejeros, acaso solamente fuera por la completa ausencia de cualquier cualidad de tono mayor y la inusitada abundancia de cualidades de tono menor: cobardía, aprensión, sumisión y demás. Ya en las primeras páginas del «poema petersburgués», Goliadkin, subiendo la escalera a lo del doctor por una consulta médica, debe «recobrar aliento y contener el latido del corazón, que en él tenía la costumbre de latir en todas las escaleras extrañas». Además de

esta medrosidad, de nuevo ya desde las primeras páginas del relato se manifiesta el significativo desorden en la cabeza de Goliadkin, de modo que incluso la inusitada abundancia de cualidades menores se encuentra, por lo visto, en directa dependencia de este desorden. El relato termina con que Goliadkin se chifla completamente y se lo llevan a un manicomio. La debilidad de la voluntad de este hombre a medias demente es perseguida con notable cuidado en cantidad de minucias, que incluso agotan al lector por su aburrimiento. Y este agotamiento no se suaviza en lo más mínimo con el tono humorístico que el autor sostiene en el relato sobre las andanzas de su héroe. Al contrario, al final añade al agotamiento incluso cierto estupor. Efectivamente, ¿qué hay digno de burla en el hecho de que un desdichado consejero titular se vuelva loco? Pongamos que no es ave de importancia, pero, humanamente, así y todo se puede antes tener lástima del «señor Goliadkin», como invariablemente lo llama su autor. Y todavía mejor, tal vez, hubiera sido dejar al señor Goliadkin en paz por completo. Incluso un simple fotógrafo, trabajando no por encargo sino por elección propia, al fotografiar, por ejemplo, vistas, elige lugares característicos por alguna razón, o muy hermosos, o notables en otros aspectos. Pero aquí el talentoso artista toma un bicho, Goliadkin, que no tiene el más mínimo interés, lo hace volver loco, y encima de esto se mofa de él.

Pero el lector tal vez advertirá que el autor no hace volver loco al señor Goliadkin, el propio señor Goliadkin se vuelve loco bajo la influencia de diversas circunstancias, y el autor solamente cuenta de qué manera este proceso llegó a su apogeo.

No, esto no es del todo así e incluso no es para nada así. La historia sorprende al señor Goliadkin en un aspecto ya lamentable, gracias a lo cual soporta asaz bastante cantidad de imaginados ultrajes y amarguras y disgustos reales. Tanto unos como otros son completamente naturales en la vida de una persona que sufre una enfermedad psíquica. Pero a Dostoievski le parecieron poco estos disgustos y ultrajes provocados por el curso normal de la enfermedad. Él armó para el «señor Goliadkin» la siguiente sorpresa, completamente inusitada e increíble. Después de un disgusto que amargó particularmente a Goliadkin, este, al regresar a la noche a su casa, encontró a su doble, que incluso entró junto con él a su apartamento y se tiró en su cama. Todo esto es por ahora todavía muy simple. Pero al día siguiente, al despertarse, habiéndose tranquilizado, Goliadkin se dirigió a su trabajo y allá, para su grandísimo horror, encontró ya al verdadero, al real doble suyo, bajo el aspecto de un novel funcionario. Este recién ingresado funcionario se llamaba igual que nuestro héroe, Iákov Petróvich Goliadkin; igual que nuestro héroe, era consejero titular y de aspecto se parecía a nuestro héroe como dos gotas de agua; por añadidura los jefes lo sentaron en el mismo escritorio que el héroe, ¡justamente

enfrente de él! De aquí una nueva fuente abundante de ofensas, amarguras, disgustos para el señor Goliadkin, desdichado aun sin eso, aplastado por Dios aun sin eso. Estos disgustos no entran en absoluto en el presupuesto de un desorden mental ordinario. Son introducidos por el autor artificialmente, y uno se pregunta para qué. Con la verdad de las cosas no se corresponden, porque son provocados por una coincidencia de circunstancias tan extraña que, por más cómoda que sea para el vodevil con cambio de vestuario, en la vida real es increíble. Por exigencias artísticas no pueden ser justificados, porque estos dos consejeros titulares –dos gotas de agua, dos Iákov Petróvich Goliadkin, sentados uno frente al otro– son una grosera vulgaridad. Sentido moral en los sufrimientos del señor Goliadkin tampoco hay ninguno. ¿Para qué entonces fue menester un segundo señor Goliadkin? Únicamente para construir para el Goliadkin primero toda una andanada de torturas, rebuscadas, fantásticas, imposibles, e irritar torturadoramente con ellas los nervios del lector. Únicamente por el juego de la fantasía. Únicamente por la crueldad del talento de Dostoievski. Así como el hombre del subsuelo únicamente por «el juego» y por crueldad innecesaria tortura a Liza; como Fomá Opiskin de modo por completo desinteresado, solamente forzado por la necesidad de ver torturas, atormenta a toda la aldea Stepánchikovo, del mismo modo Dostoievski sin ninguna necesidad le añadió al señor Goliadkin un segundo Goliadkin y junto con ello derramó sobre él todo un cuerno de la abundancia de sufrimientos sin causa y sin resultados. En su género este segundo Goliadkin es el mismo fantástico y salvaje instrumento de tortura para «el señor» Goliadkin primero como los vocablos franceses para el viejo Gavrila y el chico Falaléi. ¡Qué vamos a hacer: «el ser humano es déspota por naturaleza y le gusta ser torturador»! Y por otro lado el ser humano «ama hasta la pasión el sufrimiento». ¿Por qué entonces el consejero titular Goliadkin no habría de recibir una porción de sufrimientos de más, superhabitaria?

Ustedes dirán quizá que esta es una explicación increíble, porque ¿quién va a levantar la mano contra un bicho tan lastimoso como Goliadkin? Pero es que aquí está la cuestión de por qué se inventan fantásticos tormentos para un bicho, que aun sin eso es atormentado por el curso real de la vida. Esto en primer lugar. Y en segundo, no solo Goliadkin es sometido a innecesarios tormentos. Son sometidos a ellos también los lectores, o por lo menos se cuenta con estos tormentos reflejos de los lectores, quienes deben revivir las torturas del señor Goliadkin. Y los lectores son toda una legión. En tercer lugar, finalmente, ¿qué tiene que sea un bicho? Alexéi Petróvich (*El jugador*) observa: «el placer siempre es útil, y un salvaje poder ilimitado, *aunque sea sobre una mosca*, esto también en su género es goce». Y aquí para este placer, Dostoievski con su Goliadkin N° 2 pisoteó también lo verdadero, lo bello y lo justo, esa

célebre trinidad –*le vrai, le beau et le juste*– que guió los años treinta y cuarenta, años, entre otros, que también fueron de Dostoievski...

Pasemos adelante y utilicemos esta vez el método comparativo.

¿Será ofensiva para la memoria de Dostoievski la comparación con Shakespeare? Yo creo que no. Sería una burla ofensiva para alguien sin talento. Pero un talento de la estatura de Dostoievski no admite la posibilidad de semejante burla. Él no es Shakespeare, por supuesto, y yo no pienso medirlo con Shakespeare. Quiero solamente comparar algunos procedimientos artísticos de uno y otro ante la elaboración del mismo tema.

Ustedes recuerdan *Otelo*. El drama psicológico, la elaboración figurativa de una pasión personal –los celos–, no puede ir más allá. Y de buscarse el secreto de esta inusitada profundidad, es menester verla justamente en la ausencia de una mortificación innecesaria, a pesar de lo mortificante del tema. Una vez dado el carácter y la posición de Otelo, todo el resto, todos los más mínimos detalles de sus sufrimientos, emanan por sí solos. A dos aspectos del drama desearía yo volver vuestra especial atención. Primero, la trama es extraordinariamente simple: bajo el influjo de las calumnias de Yago nacen y crecen los celos, «un monstruo de ojos verdes, con una burla cáustica hacia lo que le sirve de alimento». Al llegar a determinado límite, los celos se acaban con el asesinato, y en tanto Desdémona resulta inocente, el torturado, destruido Otelo, que con sus propias manos ha destruido su felicidad, no quiere ya vivir y se apuñala. Y eso es todo. Por eso Otelo es casi un tonto cuando confía en Yago; Otelo es grosero cuando injuria e incluso golpea a Desdémona; Otelo, finalmente, es un asesino demente, y nadie le cree que lo haya hecho todo «por el honor» y nada «por rabia». Y, a pesar de todo esto, ustedes en ninguna parte, en toda la extensión del drama, advertirán la mano del autor deseando humillar, oprimir al héroe, proporcionarle alguna aflicción o humillación de cálculo sobrenatural en su situación.

Ahora miren qué hizo con este mismo tema Dostoievski. Sobre el motivo del «monstruo de ojos verdes» él tiene dos cosas: una en broma y muy mala: *Una mujer ajena y el marido bajo la cama*, la otra seriamente pensada, en su género excelentemente acabada y en sumo grado característica de lo que es el talento de Dostoievski: *El eterno marido*.

La broma decididamente no se le daba a Dostoievski. Era para ella precisamente demasiado cruel, o, si a alguien no le gusta esta expresión, en su talento dominaba una nota trágica. Cosas en broma probó escribir más de una vez. Pero o bien bromeaba sobre aquello que no merece broma en ningún sentido (*El doble*), o bien la broma recordaba –y séame permitida esta comparación– el juego del gato: el gato de modo por completo imperceptible se va

desatando con el proceso del juego y pasa de él al rasguño y la mordida real, rabiosa. La diferencia, no obstante, está en que a Dostoievski le faltaban los límites del gato: continuamente introducía en sus bromas los efectos más groseros y para nada graciosos (*El sueño del tío, El cocodrilo* y otros). *Una mujer ajena y el marido bajo la cama* —«una obra inusitada»— pertenece precisamente a la categoría de estas bromas groseras y en absoluto graciosas.

La acción se abre con que un anciano «señor con abrigo de pieles» detiene en la calle al anoecer a un joven «señor con abrigo de gamuza» interrogándolo sobre cierta dama que debía andar por ahí cerca; ¿no la había visto el joven señor con abrigo de gamuza? Por la explicación posterior resulta que el señor de las pieles busca a su mujer, sospechando su infidelidad. Pero lo conturba decir esto abiertamente y urde una tontería respecto de «una mujer ajena». Está extraordinariamente agitado y habla siempre de su «humillación». Más adelante también resulta que el joven es justamente el amante de esta misma «mujer ajena», que, no obstante, también lo tima a él, lo que queda al descubierto.

Queda al descubierto con tal claridad que para el marido no puede haber ninguna duda. Pero él sigue queriendo «pescarla». El caso se presenta al día siguiente mismo. Tanto el marido como la mujer estuvieron en la ópera. El marido estaba en la platea, la mujer en un palco con una familia conocida y unos jóvenes. De repente «a la honorable y desnuda, o sea, privada en parte de cabello, cabeza del celoso, irritado Iván Andréich voló un elemento tan inmoral como una notita amorosa muy perfumada». Iván Andréich de inmediato consideró que el autor de esta notita era su mujer, y en tanto en la cedula se determinaba una cita inmediatamente después del espectáculo, él salió volando a la dirección indicada directamente desde el teatro. Pero ya en el lugar, en la escalera misma, a Iván Andréich se le adelantó corriendo cierto dandi y, como le pareció al ultrajado marido, entró en aquella misma puerta que decía la notita. Iván Andréich fue tras él. «Estuvo por querer detenerse ante la puerta, pensar prudentemente el paso que iba a dar, apocarse un tanto y después ya decidirse a alguna cosa muy resueltamente». Pero en este momento se empezó a oír el estrépito de un carruaje que se acercaba al portal, en la escalera se oyeron los pesados pasos de alguien, Iván Andréich instintivamente irrumpió por la puerta, recorrió dos oscuras habitaciones y se encontró en el dormitorio de una joven, hermosa dama, completamente desconocida para él. Y los pesados pasos, que habían subido la escalera, seguían resonando por detrás de Iván Andréich. «¡Dios! ¡Es mi marido! —exclamó la dama, juntando las manos y palideciendo más que su *pegnoir*». El asustado Iván Andréich se metió bajo la cama. Pero allí lo esperaba una nueva aventura: allí ya había cierta persona, que, se entiende no lo recibe amistosamente. Y hete aquí que entre la bella desconocida y su marido

recién arribado comienza una charla de familia, y bajo la cama hay un intensificado tráfago, un susurrar tenso, réplicas injuriosas. Resulta que Iván Andréich y su vecino bajo la cama se habían equivocado ambos de puerta, que ambos dos habrían debido estar un piso más arriba, a consecuencia de lo cual Iván Andréich adivina que su vecino bajo la cama es el amante de su mujer: nuevos suspiros, «¿Por qué soy castigado así?». Largo rato se habrían ajetreteado aún bajo la cama el marido y el amante, pero la bella desconocida, además de un marido decrepito, tenía también la impetuosa perrita Amishka. Al empezar a oír el tráfago bajo la cama, Amishka se lanzó allá con un ladrido, Iván Andréich para autopreservarse la estranguló, la bella desconocida se desmayó, el vecino bajo la cama aprovechó el minuto de fárrago y huyó, e Iván Andréich, sacado a rastras de debajo de la cama, se halló solo ante la encolerizada desconocida y su no menos encolerizado marido. Al precio de diversas humillantes explicaciones, ruegos, promesas, Iván Andréich consiguió de algún modo tranquilizar a los coléricos dueños de casa y recibir la libertad. Corre a su casa, y allá su mujer, que hace tiempo ha llegado del teatro, lo recibe con una andanada de reproches por la ausencia y la sospecha. El turbado Iván Andréich fue a meter la mano al bolsillo para tomar el pañuelo, «porque le faltaban las palabras, el pensamiento y el aire». ¡Y de repente saca, en lugar del pañuelo, el cadáver de Amishka, que, en un impulso de desesperación, se había embutido en el bolsillo en el apartamento ajeno! La esposa se arroja sobre él por este motivo con nuevos interrogatorios y reproches...

Expresamente he contado en detalle esta fruslería para que el lector pueda evaluar mejor toda la superfluidad de este cúmulo de desventuras de Iván Andréich. ¡En dos días tantos sucesos, choques, encuentros, y todos humillantes y torturadores! Pero para Dostoievski seguía siendo poco. Concluye el relato con las siguientes palabras: «Dejaremos aquí a nuestro héroe hasta otra vez, porque aquí comienza una aventura absolutamente especial y nueva. Alguna vez terminaremos de contar, señores, todas estas desgracias y persecuciones del destino. Pero convengan ustedes que los celos son una pasión imperdonable, más aún: ¡son una desgracia!».

¿Es posible que para esta conclusión haya valido la pena golpear así al tonto Iván Andréich, arrastrarlo así por los cabellos y escupirlo? ¿No es acaso esto una corrida de toros, emprendida únicamente por innecesaria crueldad? Pongamos que Iván Andréich es un toro muy ridículo, pero tanto más fuera de lugar es todo este arsenal de desgracias dirigidas contra él, toda esta cantidad de banderilleros, picadores y matadores que lo irritan, lo punzan y lo matan. (Es preciso advertir aún que las conversaciones mortificantes para Iván Andréich en la calle y bajo la cama son extraordinariamente extendidas). Recuerden una vez más *Otelo* con su

contenido fáctico de no mucha complejidad y la austera moderación de la *cantidad* de circunstancias que humillan y ultrajan al héroe...

¿Pero a qué comparar una simple broma, pongamos que grosera y no lograda, con una estrella de primera magnitud?

Repito que no pienso en absoluto medir a Dostoievski con Shakespeare, sino que quiero marcar los procedimientos de innecesaria crueldad de Dostoievski. Es asaz curioso que estos procedimientos dominen también en una broma que sería muy parecida al más adocenado vodevil del proveedor de este género de obras menos talentoso, si no fuera por este alargamiento de las torturas del héroe y en el final esta perspectiva de posteriores tormentos de Iván Andréich. El vodevil es magnánimo y termina siempre con la calma generalizada...

Vayamos ahora a *El eterno marido*.

Pável Pávlovich Trusotski, revisando después de la muerte de su ardientemente amada mujer su correspondencia, descubre que ella lo había timado muchos años, entregándose al libertinaje con distintos amantes, y que su única hija, Liza, no es hija suya. La mujer de Trusotski, según referencia de uno de sus amantes, era «un tipo apasionado, cruel y sensual». «Le gustaba torturar a su amante», pero al marido lo trataba exteriormente bien, se ocupaba de él, solo que lo tenía bajo su zapato. Después de su muerte Trusotski, enriquecido por los datos respecto de su condición de cornudo, se fue a Petersburgo llevando consigo a Liza. Fue a tramitar el traslado a otra provincia, pero él mismo estiraba su asunto, porque el íntimo objetivo de ese viaje a Petersburgo era, por todas las evidencias, observar a dos amantes de la mujer que vivían allí: Bagaútov y Velchanínov. Observarlos y mostrarse a ellos, torturarlos y torturarse él mismo mirándolos. Es preciso advertir que con ambos dos Trusotski se encontraba en las mejores relaciones de camaradería, y para con Velchanínov experimentaba incluso un amor y respeto no del todo habitual. Otro en su lugar, por cierto muy difícil y horrible, se hubiera peleado con sus ofensores, los hubiera injuriado, retado a duelo, se habría vengado de algún modo, o, mirando el asunto con una mirada más filosófica, habría podido quedarse con sus torturas, tratar de olvidar toda esta historia e incluso, quizá, no verse nunca con esos señores; en general, de un modo u otro, con sangre, como Otelo, o sin sangre, pero terminar cuanto antes. Pero las criaturas de Dostoievski no obran tan simplemente, a ellos el final, el resultado justamente, no les es necesario, ellos necesitan el proceso. Ellos deben inventar alguna cosa más afilada, cruel, rebuscada, que una simple venganza. Y el tipo de proceso que necesitan se desprende de dos propiedades fundamentales de la naturaleza humana: 1) el ser humano es

déspota por naturaleza y le gusta ser torturador, 2) el ser humano ama hasta la pasión el sufrimiento.

Y he aquí que con estas dos teclas Trusotski interpreta su pieza: tortura a sus ofensores y se tortura él mismo. Por otra parte, él no *inventa* nada en este sentido, simplemente sigue las exigencias instintivas de su (¿o de la humanidad en general?) alma. Con Bagaútov actúa así. En el transcurso de tres semanas pasa a verlo todos los días, pero allá no lo reciben porque Bagaútov está enfermo. Finalmente, lo recibieron, pero lo recibieron ya para ver al difunto: Bagaútov ha muerto. Trusotski se enfurece terriblemente. Y cuando el otro amante de su mujer, Velchanínov, le pregunta qué le pasó, se entabla esta conversación:

–Es que nuestro Stepán Mijáilovich no deja de sorprendernos... Bagaútov, el más elegante joven petersburgués-sr, de la alta sociedad-sr.¹⁸

–¿No lo admitieron de nuevo acaso?

–Nno, justamente esta vez me admitieron, por primera vez me dejaron pasar-sr y observé los rasgos... ¡solo que de un difunto!...

–¡Quéee! ¿Murió Bagaútov? –se asombró horrorosamente Velchanínov, aunque, al parecer, no tenía por qué asombrarse tanto.

–El mismo-sr. Invariable amigo de seis años. Ya ayer sobre el mediodía murió, ¡y yo no sabía! Yo quizá en ese mismo momento pasaba por allá a informarme sobre su salud. Mañana lo sacan y le dan tierra, ya está en el ataudcito-sr. El ataúd está revestido de terciopelo de color morado, las orlas doradas... de una fiebre nerviosa murió-sr... ¡Me dejaron pasar, me dejaron, contemplé los rasgos! Anuncié al entrar que me consideraba un verdadero amigo, por eso me dejaron. ¿Y qué es lo que él tuvo a bien hacer conmigo ahora, un verdadero amigo de seis años, le pregunto a usted? ¡Yo, quizá, solo únicamente por él vine a Petersburgo!

–¿Pero por qué se enoja usted con él? –se echó a reír Velchanínov–. ¡Pues no se murió a propósito!

–Pero es que yo lo digo condoliéndome: un amigopreciado: pues vea lo que significaba para mí-sr.

Y Pável Pávlovich de repente, de modo por completo inesperado, hizo con dos dedos los cuernos sobre su frente calva, y despacito y largamente hizo sonar unas risas finitas. Permaneció sentado así, con los cuernos y las risitas, cosa de medio minuto, con cierto embeleso en la propia desfachatez mirando a los ojos a Velchanínov. Aquel quedó pasmado, como en presencia de

¹⁸ Reproducimos con la partícula -sr la ese final rusa de respeto (*slovoiers*), abreviatura de *súdar'* («señor»), que en la Rusia decimonónica se agregaba al final de la frase cuando el interlocutor era de un rango superior. No obstante, en algunos casos puede usarse en sentido irónico o de un respeto afectado, como en este caso. [N. del T.]

cierto fantasma. Pero su pasmo duró solamente el más pequeño instante; una sonrisa burlona y tranquila hasta la desfachatez sin apresuramiento apareció en sus labios.

–¿Y esto que viene a significar? –preguntó negligentemente, estirando las palabras.

–Esto viene a significar cuernos-sr –lo cortó Pável Pávlovich, sacando finalmente sus dedos de la frente.

–O sea... ¿sus cuernos?

–Míos propios, ¡bien adquiridos! –torció la cara de nuevo de un modo espantosamente feo Pável Pávlovich.

.....

(Trusotski propone beber champán).

–Por la alegría del alegre encuentro-sr, después de una separación de nueve años –innecesaria y no logradamente hizo unas risitas Pável Pávlovich–. ¡Ahora usted, ya solamente usted, me ha quedado como verdadero amigo-sr! No está más Stepán Mijáilych Bagaútov...

–Dígame usted una cosa: si tan directamente acusa a Stepán Mijáilych, para usted, al parecer, tendría que ser una alegría que su ofensor haya muerto: ¿por qué se enfurece?

–¿Pero qué alegría-sr? ¿Por qué alegría?

–Juzgo por sus sentimientos.

–Je je, a este respecto usted se equivoca con mis sentimientos-sr, según la sentencia de un sabio, «*bueno es el enemigo muerto, pero aún mejor es el vivo*», ji ji.

.....

–Demasiado comprendo para qué necesita usted a Bagaútov vivo, y estoy dispuesto a respetar su fastidio pero...

–¿Y para qué me sería necesario Bagaútov, según su opinión?

–Esto es asunto suyo.

–Le apuesto a que usted suponía un duelo-sr...

–¿Pero para qué diablos después de esto le era necesario Bagaútov vivo?

–Pues aunque fuera para *solamente mirar al amiguito-sr*... Aquí hubiéramos tomado con él una botellita y bebido juntos.

Finalmente, para regocijarse aún más en la tortura Trusotski va al funeral de Bagaútov y acompaña su cuerpo hasta la tumba. Como ven, el ser humano ama hasta la pasión el sufrimiento. ¡Pero adviertan cuánta irritante rabia en el sufrimiento voluntario de Trusotski, cuánto hay aquí de sincero enfurecimiento contra Bagaútov, que con su muerte ha puesto un punto al torturante proceso de la tortura! El caso es que el ser humano no solamente ama el

sufrimiento, sino que le gusta forzar a los demás a sufrir, le gusta ser torturador. Por eso para Liza y Velchanínov, que han quedado vivos, Trusotski la emprende con redoblada energía. A Liza la tortura comparativamente de manera sencilla, la «zahiere». Pero aun para ella hay una gastronomía un poco más sutil: Trusotski amenaza en su presencia con colgarse y explica que se colgará «por ella»; la denuesta con un nombre oprobioso; a la noche trae a su casa, estando ella, a una mujer pública.

En lo que toca a Velchanínov, sobre el carácter del trato con él que tiene Trusotski pueden ustedes en parte juzgar por la citada conversación sobre Bagaútov. Pável Pávlovich todo el tiempo atormenta a Velchanínov con distintas alusiones y el relato directo sobre cómo él supo de su situación de cornudo; ya irrita sus celos con recuerdos sobre otros amantes de la mujer, ya despierta su conciencia con consideraciones sobre la extraña amistad de ellos dos, ya lo mantiene en un estado tenso insinuando que le son conocidas las relaciones de Velchanínov con su mujer, ya afloja estas riendas, fingiendo que no sabe nada. Velchanínov, persona biliosa e irritable, cae en todos estos anzuelos y se agita, se indigna, rabia. Con especial impulsividad corre hacia el siguiente anzuelo. Trusotski, sin decir nada directamente e incluso haciéndose el que no sabe nada, insinúa que Liza es hija de Velchanínov. Aquel, en una extraña agitación, se agarra de este pensamiento, asume las preocupaciones por Liza; pero cuando después esta niña haya muerto, Pável Pávlovich directamente, y ya sin ningún truquito, le explica que el padre de Liza no es él, Velchanínov, sino un bien conocido de ambos «alférez de artillería»...

En determinada facción, que de buena gana cuenta a Dostoievski entre «los suyos», a menudo suenan quejas contra la llamada literatura negativa, la cual, dicen, siempre pinta solamente cuadros sombríos y con ello manifiesta su falta de estima a la patria, en la cual de rosa claro y azul celeste hay muy mucho. No vamos a detenernos en esta canción, que ya desde los tiempos de Gógol es cantada por los tontos e hipócritas. Pero uno pregunta qué decir de un escritor que toma a una persona puramente individual, sin prestar atención a ningún tipo de defecto social, y que iza en ella, en el alma humana en general, dos banderas como: 1) al ser humano le gusta ser torturador, 2) el ser humano ama hasta la pasión el sufrimiento... ¿No socava esto todo lo que hay sobre la tierra de rosa claro y azul celeste? ¿No socava esto los mejores recuerdos y todas las esperanzas en un futuro mejor? Que piensen bien en esto los hipócritas y tontos, que nosotros por ahora miraremos la historia de Trusotski como un hecho particular que por tal o cual razón ha interesado al artista.

Si uno se exime de la idea acerca de las leyes generales de la naturaleza humana desde los dos extremos opuestos, que exigen torturas para el ser humano; si se mira la conducta de

Trusotski, por el contrario, como un caso exclusivo, incluso como una deformidad, no se puede no reconocer *El eterno marido* como una obra extraordinariamente notable. Una rabia frenética, pero que se alimenta por sí misma, que no se arranca al exterior ni con un grito fuerte ni con una acción decidida, sino bisbiseante, que se arrastra, que se esconde, excelentemente elaborada. Esta, indiscutiblemente, es una de las mejores cosas de Dostoievski. No obstante, solo hasta el momento al que hemos llevado nuestro racconto. Se creería que Dostoievski también habría podido terminar en este momento, o sea con la muerte de Liza y el «alférez de artillería». El tipo de Trusotski es claro, en el refinamiento de la venganza rabiosa no se puede ir más allá. Si tuviéramos que vérnoslas con una persona al estilo de Otelo, o sea, con una persona que desea de un modo u otro quitarse una carga de su alma y concluir con alguna cosa, este final buscado por él hubiera sido a la vez el final del drama. Trusotski no necesita ningún final, él hubiera querido freír a fuego lento a Bagaútov, a Liza, a Velchanínov, durante toda la eternidad. Pero es que si fuéramos en esta dirección detrás de Trusotski, el relato no habría terminado nunca. No se puede en efecto estirar sin fin las visitas de Trusotski a Velchanínov, y estas conversaciones fritantes y ponzoñosas. La muerte de Liza, en relación con «el alférez de artillería», simplemente aun en sentido técnico saca al autor de la dificultad.

Pero, como siempre, para Dostoievski son poco esas escenas torturadoras que vienen determinadas por el curso natural de las cosas y los convencionalismos de la técnica del arte. Y además de eso, para él son todavía simples los sentimientos de Pável Pávlovich Trusotski. Hasta ahora hemos visto solamente que alguna vez Velchanínov fue objeto de amor y respeto para Trusotski. Alguna vez también Bagaútov había sido su camarada, y ahora él solamente lamenta la muerte de su ex camarada porque esta muerte le arrancó de las manos una víctima de su particular venganza. Se habría podido pensar que de esa misma manera eran también sus relaciones con Velchanínov. Al contar a Velchanínov sobre la muerte de Bagaútov, Trusotski con un impulso apasionado dice que ahora solamente él, Velchanínov, le queda en el mundo. Después, en otro relato semejante, en un impulso aún más apasionado le besa las manos a Velchanínov. Todo esto, por supuesto, son variaciones sobre el mismo tema de la rabia que se retroalimenta, que incluso ama el objeto de su odio, como punto de partida de la venganza que corre incansablemente. Esta combinación antinatural, este, si está permitido expresarse así, hermafroditismo del sentimiento, Dostoievski deseó llevarlo hasta el punto de tensión más alto posible.

Pável Pávlovich se puso a pensar en casarse de nuevo. Ocurrió esto muy pronto después de la muerte de Liza y solo tres meses después de la muerte de su mujer: Dostoievski en general

siempre apuraba mucho a sus personajes y le gustaba que los acontecimientos se atropellaran, empujándolos en los más cortos plazos en increíble cantidad. Pensó Pável Pávlovich casarse con una niña de quince años, que aún concurría al gimnasio. La boda, por otra parte, se suponía para dentro de nueve meses, para que finalizara el plazo de un año de duelo y para que la novia creciera. Un buen día Trusotski inesperadamente comunica sobre esta resolución suya a Velchanínov y, además de eso, le pide que vaya de inmediato, ahora mismo junto con él, a lo de la familia de la novia. Velchanínov, se entiende, sorprendido por este pedido, se rehúsa con repugnancia, pero Trusotski insiste, ruega, declara su amor con grandísimo ardor, y Velchanínov, finalmente, cede. No vamos a seguir aquello que ocurrió en casa de los Zajlevínin (apellido de la novia). Diremos brevemente que la novia no podía soportar a Pável Pávlovich y que Velchanínov de modo completamente inopinado contribuyó a destruir terminantemente el sueño del «eterno marido» sobre un nuevo hogar familiar. Surge la pregunta: ¿para qué Trusotski cargó consigo a Velchanínov para ver a la novia? El propio Pável Pávlovich al comienzo explica que lo llevó simplemente como un amigo, pero después revela que quería «probar» a la novia con ciertas brillantes cualidades de Velchanínov. Velchanínov por su parte llega al fin y al cabo a la conclusión de que Trusotski lo llevó por jactancia y provocación: tú fuiste el amante de mi mujer, entonces ahora mira, ¡yo de nuevo voy a ser feliz, y ya nada arruinarás aquí! Velchanínov, no obstante, lo arruinó, aunque de modo completamente inopinado. Se comprende que los malignos sentimientos hacia él de Pável Pávlovich debían reforzarse. Asombrosamente, no obstante, Pável Pávlovich esa misma noche, cuando regresaron de lo de los Zajlevínin, manifiesta una inusitada ternura para con Velchanínov. Aquel se ha enfermado, y Pável Pávlovich lo cuida como si fuera su hermano, de modo que incluso conmueve a Velchanínov. Pero, tras calmar el dolor de Velchanínov con diversas compresas, por las cuales corría él mismo a la cocina, Pável Pávlovich esa misma noche se lanzó sobre el durmiente Velchanínov con una navaja... Velchanínov se salvó solo por casualidad: se despertó a tiempo.

Velchanínov al día siguiente reflexiona: «¿Es posible, es posible que sea verdad todo lo que este... loco me decía ayer sobre su amor por mí, cuanto le temblaba la barbilla y se golpeaba el pecho con los puños? ¡La verdad completa!... Era demasiado suficientemente tonto y noble para enamorarse del amante de su mujer, ¡en la cual él en veinte años no había advertido *nada!* Me respetó nueve años, honraba mi memoria y recordaba mis “sentencias”... ¡Señor, y yo no sabía ninguna cosa! ¡No podía mentir él ayer! ¿No me amaba él ayer, cuando se extendía sobre su amor y dijo: “desquítese”? Sí, me amaba *de rabia*, es el amor más fuerte...».

Como conclusión Pável Pávlovich le trae a Velchanínov una carta que evidencia que Liza realmente es hija suya, de Velchanínov, y en absoluto del alférez de artillería...

Al parecer, ahora es el final, ¿el final más definitivo? Para nada. A los dos años Velchanínov se topa en el ferrocarril con Pável Pávlovich, que está de nuevo casado, teme tremendamente que Velchanínov vaya a verlo de visita y arruine su felicidad familiar, y entre tanto está bajo el zapato de la mujer y no advierte que un oficialito de ulanos con el que siempre viajan es el amante de su mujer...

VI

Si nos hubiéramos resuelto a utilizar para el artículo propuesto *todas* las obras de Dostoievski, nuestro cometido cuantitativamente habría sido, por supuesto, más difícil. Habría exigido harto más tiempo y espacio para examinar y presentar al lector aunque fuere solamente los modelos más destacados de innecesaria crueldad en las siguientes composiciones de Dostoievski. Estas siguientes composiciones, comenzando por *Crimen y castigo*, y particularmente las últimas – *Los demonios*, *Los hermanos Karamázov*–, están colmadas de crueldad innecesaria más allá del límite. Pero justamente por esto la tarea crítica habría sido mucho más liviana en sentido cualitativo. En aquellas viejas obras de Dostoievski con las cuales estamos tratando, por lo menos en muchas de ellas, todavía se abre paso muy intensamente el flujo de la tendencia «humanística», como la llamó Dobroliúbov en su conocido artículo «Seres aplastados»¹⁹. Ahora tenemos que tomar en cuenta este flujo, en tanto que en las ulteriores composiciones de Dostoievski paulatinamente va menguando y al final se seca en el desierto de las dulzarronas y poco jugosas sentencias sobre el amor al prójimo. Se comprende que semejantes sentencias cuestan muy poco –hasta Fomá Opiskin las pronunciaba en gran cantidad– y distinguirlas entre la masa viva de imágenes y cuadros artísticos no habría representado ningún esfuerzo. Ahora tenemos ante nosotros una operación un tanto más compleja.

Además de eso, debemos aún echar una mirada al aspecto exterior de la carrera literaria de Dostoievski. Al hablar del talento cruel que podría haberse elaborado desde Fomá Opiskin si este no fuera tan tonto y grosero, vimos que el grado de su éxito e influencia depende, primero, de la dimensión de sus dotes, segundo, de las condiciones del medio, y, en modo fundamental, de si justamente hay en este medio un verdadero asunto esencial o no. Estos dos puntos es lo que necesitamos discutir ahora en relación con Dostoievski.

¹⁹ «Забитые люди» (1861). [N. del T.]

Finalmente, debemos volver al artículo de Dobroliúbov. En este artículo está trabajada con grandísimo cuidado la tendencia «humanista» de Dostoievski, y además de eso, largo tiempo ha determinado el tono y el carácter de los juicios corrientes sobre el cantor de los «humillados y ofendidos» y, en consecuencia, puede servir como una muestra del grado de influencia de Dostoievski sobre sus contemporáneos.

«En las obras del sr. Dostoievski encontramos un rasgo común, más o menos perceptible en todo lo que él ha escrito: es el dolor por el ser humano, que se reconoce sin fuerzas o, finalmente, ni siquiera con derecho a ser un ser humano, verdadero, pleno, un ser humano autónomo, por sí mismo. “Cada ser humano debe ser un ser humano y tratar con los otros de ser humano a ser humano”, he aquí el ideal que se despliega en el alma del autor más allá de cualquier condición y concepciones parciales, en apariencia incluso más allá de su propia voluntad y conciencia, de algún modo a priori, como algo que constituye una parte de su propia naturaleza». Tal es la idea fundamental del artículo de Dobroliúbov, por cuanto se ocupa propiamente de Dostoievski, y no de los «seres aplastados». Hay todavía que agregar solamente una valoración de las dotes artísticas de Dostoievski. En relación con esto Dobroliúbov lo valoró demasiado bajo: incluso lo declaró «inferior a la crítica estética», encontraba en él «pobreza e indeterminación de las imágenes», «la necesidad de repetirse a sí mismo», «el no saber elaborar cada carácter siquiera tanto como para al menos comunicarle la correspondiente capacidad de expresión exterior», etc., etc. El lector ve que estas valoraciones son diametralmente opuestas a la nuestra. Nosotros, por el contrario, reconocemos en Dostoievski un inmenso talento artístico y junto con ello no solamente no vemos en él «dolor» por el humillado y ofendido, sino al contrario, vemos cierto impulso instintivo a causarle dolor a este humillado y ofendido. Si estas valoraciones hubieran salido de dos facciones literarias opuestas, sería fácil, por supuesto, depositar la cosa en la parcialidad, en la falta de escrúpulos. Aquí, por ejemplo, recuerdo en *El Heraldo Ruso* un artículo extraordinariamente interesante del sr. Strájov, en el cual se demostraba con la minuciosidad característica de este crítico que el sr. Stajéiev es un verdadero y gran artista, y Niekrásov y Schedrín, pues nada, algo sin contenido. Bueno, si yo hubiera tenido que trazar tan extraño paralelo, pues... pues nunca me hubiera puesto a trazarlo, a tal punto es para mí claro sin apelaciones dónde precisamente se encuentra algo sin contenido. Y es hartamente probable que alguien de nosotros, es decir, o bien el sr. Strájov, o bien yo, se esté guiando por una inescrupulosa parcialidad. Pero en el presente caso no se puede decir nada semejante, y uno se pregunta de dónde esta abrupta diferencia en los juicios sobre un escritor indudablemente brillante...

El asunto se explica muy sencillamente. A primera vista incluso demasiado sencillamente. El artículo de Dobroliúbov fue escrito en el año 1861, y nosotros ahora estamos dejando atrás el 1882. De esto a primera vista todavía no surge decididamente nada digno de atención, porque no es obligatorio para nosotros cada veinte años dar vuelta del revés nuestras opiniones sobre los representantes eminentes de la literatura rusa. Al contrario, pareciera que la valoración hecha por la mano de un maestro como Dobroliúbov debería sobrevivir no veinte, sino al menos doscientos años. Es así, por supuesto. Pero el caso está en que no hay aquí ninguna puesta del revés, sino lo siguiente. *Humillados y ofendidos* fue la última obra de Dostoievski que tuvo en sus manos Dobroliúbov. No solamente *Los demonios* o *Los hermanos Karamázov*, sino que, por ejemplo, aun *Memorias del subsuelo* y *El eterno marido* le fueron desconocidas. En cambio nosotros, si bien no tocamos ahora las obras más sobresalientes de Dostoievski, así y todo las conocemos. Sabemos, consecuentemente, que desde los tiempos de *Humillados y ofendidos* el talento de Dostoievski creció extraordinariamente. Él, es verdad, hasta el final de sus días no se libró por completo de los defectos señalados por Dobroliúbov; algunos de ellos con el correr del tiempo incluso se acentuaron aún más, como, por ejemplo, la debilidad arquitectónica, la incapacidad de pasarse sin largas digresiones que rompen la armonía del todo. A pesar de esto, el talento de Dostoievski, si es posible expresarse así, se aguzó, recibió un brillo y agudeza de los que no hay rastro en *Pobres gentes* o *Humillados y ofendidos*. Se aguzó y... se encarnizó. O, quizá, al revés: se encarnizó y se aguzó. En todo caso, desde nuestro punto de vista, el proceso fue doble, el desarrollo del talento fue a la par con su encarnizamiento. El asunto pudo suceder así: que, al reconocer su especial fuerza en la tortura artística, Dostoievski se dejó llevar por «el juego», como se dejó llevar su hombre del subsuelo en el episodio con Liza, y, cuanto más adelante, con más destreza se puso a apretar los corazones de sus héroes y lectores. Pero puede ser también que un talento cruel por naturaleza o por las condiciones de su educación, al probarse en diversas maneras, fuera a caer, finalmente –por casualidad o guiado por el instinto– en su verdadera esfera, donde se desenvolvió con todo el brillo del que solo era capaz. Propongo la siguiente experiencia. Tomen el primer relato de Dostoievski, *Pobres gentes*, que con tanto éxtasis fuera recibido por Bielinski y al que, por otra parte, ya Dobroliúbov se refiere con incomparablemente más reservas, y compárenlo con su última novela: *Los hermanos Karamázov*, no necesariamente la mejor de las obras del segundo período. *Pobres gentes* está penetrada de la tendencia «humanista»; pero, leyéndolo ahora, después de todo lo que hemos obtenido de Dostoievski, después de todo lo que hemos vivido en general en los últimos años, ustedes no encontrarán ni una sola página elevadamente artística, sino que por

momentos incluso recibirán la impresión aproximada de como si los alimentaran por la fuerza con papilla de sémola: alimento muy favorito de los niños pero que raramente gusta a los adultos. En *Los hermanos Karamázov*, por el contrario, a pesar del carácter inquisitorial de la tendencia de base, a pesar de la innecesaria crueldad de cantidad de detalles y escenas, cuadros e imágenes introductorias, a pesar incluso del aburrimiento extenuante de casi todo lo que se refiere al stárets Zosima y el joven Aliosha, ustedes encontrarán pasajes aislados de inusitada brillantez y fuerza. Y en balde digo *a pesar* del carácter inquisitorial. Antes al contrario, *gracias* a la crueldad, porque es justamente en la esfera de la tortura donde las dotes artísticas de Dostoievski alcanzan su más suprema fuerza. Solo que él ha estropeado el asunto con el exceso, lo sobrecargó, demasiado ha atormentado a sus personajes y sus lectores.

De este modo, de la memoria de Dobroliúbov debe quitarse por completo el error de una demasiado baja valoración del talento de Dostoievski. Para su tiempo esta valoración fue muy fiel, y si nosotros ahora vemos su cierto carácter erróneo o incluso, hablando con propiedad, su incompletitud, es solamente porque conocemos *El eterno marido*, *Crimen y castigo* y demás, que Dobroliúbov no conoció. Sabemos también nosotros alguna otra cosa que Dobroliúbov no sabía y no podía saber: en veinte años mucha agua ha corrido, ¡y ojalá en este tiempo hubiera corrido solo agua!...

Al parecer, todo esto es muy sencillo. Pero hay un costado de la cuestión más complejo y más curioso. Se dijo que en las obras tempranas de Dostoievski había ya gruesos anticipos de un talento cruel, y vimos muestras de ello. Vimos asimismo que «el ser humano es déspota por naturaleza y le gusta ser torturador» y que «el ser humano ama hasta la pasión el sufrimiento». ¿Cómo es que Dobroliúbov no solamente no advirtió esto sino que encima afirmó como que «el ser humano debe ser un ser humano y tratar con el otro como un ser humano con otro ser humano»? Ya anteriormente hemos encontrado a cada paso en los héroes de Dostoievski instintos lobunos: maldad y afán de torturar, una maldad sencilla, una maldad calificada, en combinación con el amor, con la amistad. En Dobroliúbov en todo su artículo hay solamente dos observaciones sobre este particular. Primero, a él lo sorprendió la elaboración del carácter del príncipe Valkovski (en *Humillados y ofendidos*). «Fijándose en la representación de este carácter –dice Dobroliúbov–, encontrarán dibujada con amor la más completa deformidad, un compilado de rasgos malévolos y cínicos, pero no encontrarán aquí una persona humana. Ese principio conciliador, resolutivo, que con tanta potencia obra en el arte, poniendo ante nosotros a una persona completa y forzándonos a ver su naturaleza humana a través del sedimento de sus bajezas, de ese principio no hay rastro alguno en la representación de la personalidad del

príncipe. Por eso es que ustedes no pueden ni sentir compasión por esta personalidad, ni odiarla con ese odio supremo que se dirige no ya contra la personalidad en particular, sino contra el tipo, contra determinada categoría de fenómenos. Y es que si, aun sin conseguirlo, al menos de algún modo hubiera probado el autor echar un vistazo al alma de su héroe principal... No hay nada, ni tentativa, ni alusión... ¿De qué manera y qué cosa hizo al príncipe tal como es? ¿Qué es lo que lo ocupa y lo inquieta seriamente? ¿Qué es lo que teme y en qué, finalmente, cree? Y si no cree en nada, si su alma está por completo extirpada, ¿entonces de qué modo y mediante qué recursos ocurrió este proceso?». Luego, al hablar de que los ofendidos y humillados que figuran en los relatos de Dostoievski son de dos tipos: manso y feroz, Dobroliúbov observa sobre el último: «Al ver que su derecho, sus exigencias legítimas, todo lo que les es santo, con lo que han entrado al mundo, es desdeñado y no es reconocido, ellos quieren romper con todo lo que los rodea, hacerse ajenos a todo, bastarse ellos mismos y no pedir ni aceptar de nadie en el mundo ni un servicio, ni un sentimiento fraterno, ni una mirada buena. Se comprende por sí solo que no consiguen sobrellevar el carácter y por eso están eternamente disconformes consigo mismos, se maldicen y maldicen a los otros, piensan en el suicidio, y así».

Y eso es todo. ¡Como si Dostoievski no fuera ese fino conocedor y analítico de la maldad, la tortura, como nosotros lo conocemos! Acerca de los propios experimentos torturadores de Dostoievski sobre sus héroes y los lectores en Dobroliúbov no hay literalmente ni una palabra. Y apenas si hay posibilidad de explicar estos baches por el desconocimiento del crítico de los modelos más tardíos y característicos de la obra de Dostoievski. Dobroliúbov en cualquier caso conocía *La aldea Stepánchikovo* y *El doble*. Y he aquí, entre otras cosas, lo que al pasar dice sobre los héroes de estos dos relatos: en Dostoievski «hay un tipo de persona que por un desarrollo enfermizo del amor propio y la suspicacia llega hasta monstruosidades extraordinarias e incluso hasta la demencia, y nos da al sr. Goliadkin, a Fomá Fomich». De esta manera, Fomá Fomich, que aterroriza a los moradores de la aldea Stepánchikovo, y Goliadkin, innecesariamente atormentado por el propio Dostoievski, resultan estar bajo la misma rúbrica. No hay discusión sobre que ambos pueden ubicarse bajo esta rúbrica, porque los dos tienen realmente desarrollados el amor propio y la suspicacia. ¿Pero no es acaso hartos más importante que esta similitud la diferencia de que uno es un torturador y el otro un torturado? ¿Cómo es que el crítico notó ese rasgo de similitud demasiado general y difuso y pasó por alto una diferencia tan especial, tan marcada, tan viva?

Es sumamente curiosa la explicación que pensó Dobroliúbov para la «idea» de *El doble*. Goliadkin, ven ustedes, se tortura y se vuelve loco «a consecuencia del infortunado desacomodo

de los pobres restos de su humanidad con las exigencias oficiales de su situación». Lo ofenden, y él a esto ya está acostumbrado, él mismo está dispuesto a considerarse un bicho, pero junto con ello pululan en él ciertos fragmentos de pensamientos sobre los «derechos» y la dignidad humana. «Y luego sus pensamientos se desorganizan por completo: él ya no sabe si está en lo cierto o no está en lo cierto... Siente solamente una cosa, que aquí hay algo que no va, que no está bien. Quiere explicarse con todos los que le son enemigos y hostiles: no lo consigue, no le da el carácter. Y llega a la *idée fixe*, al punto de su alienación: que vivir en el mundo se puede solamente con intrigas, que está bien en el mundo solamente aquel que anda con astucias, ruindades, que ofende a los demás. Y he aquí que le aparece la resolución de también andar con astucias, también cavar la fosa, intrigar. ¿Pero de dónde iba él a ponerse a hacer tales cosas? No de ese modo vivía antes, no de ese modo está él conformado, su carácter no es así... Y el señor Goliadkin, inclinado en general a la melancolía y el ensueño, comienza a irritarse a sí mismo con sombrías suposiciones y sueños, a azuzarse a una actividad impropia de su carácter. Se desdobra, se ve a sí mismo doble... Él agrupa todo lo ruin y lo amañado cotidiano, todo lo vil y exitoso que le viene a la fantasía; pero en parte la timidez práctica, en parte los restos de un sentido moral oculto por ahí en lejanos pliegues, le obstaculizan asumir todos los amaños y vilezas que ha inventado, y su fantasía entonces le crea “un doble”. He aquí el fundamento de su alienación. No sé si comprendo fielmente la idea de base de *El doble*; nadie, cuanto yo sé, en su elucidación ha querido ir más allá de que “el héroe de la novela es un loco”. Pero a mí me parece que, si cada locura debe tener su razón, y una locura relatada por un escritor talentoso en 170 páginas tanto más, lo más natural es la explicación que yo propongo, que se ha conformado por sí sola en mi cabeza al *hojear* este relato (*vencerlo por completo confieso que no he podido*)». [cursiva de Mijailovski]

Todo esto es extraordinariamente sutil e inteligente; pero si Dobroliúbov hubiera tenido la paciencia no de hojear, sino de leer *El doble*, por supuesto que se habría desdicho de su explicación. El caso está en que el Goliadkin N° 2, *El doble*, no es solamente fruto de la imaginación perturbada del Goliadkin N° 1. Si esto fuera así, esa explicación de Dobroliúbov sería no solamente inteligente, sino asimismo certera o por lo menos probable, tendríamos que atender simplemente un caso especial y extraordinariamente interesante de enajenación mental. Pero Goliadkin N° 2 es no solamente una alucinación, sino un personaje real del relato. Es verdad, la alucinación y la persona real en el transcurso del relato se unen y se separan, de modo que por momentos incluso no se puede discernir quién está ante nosotros: si una persona viva de carne y hueso o solamente la creación de la fantasía de un hombre enfermo. No obstante, en

el relato hay indicadores directos de la existencia real de Goliadkin N° 2. Así, por ejemplo, uno de los compañeros de trabajo del héroe, conversando con él, se asombra de la sorprendente similitud de los dos consejeros titulares Iákov Petróvich Goliadkin sentados uno frente al otro en un mismo escritorio.

No es posible, por supuesto, no asombrarse de tan extraño juego de la naturaleza, y es admisible incluso dudar de que haya sido un juego de la naturaleza. Pongamos que esta pueda ser a veces muy juguetona, y, jugando, deje salir de sus entrañas diversas rarezas, pero solamente en los límites de su competencia, en los límites de lo natural. La tabla de rangos no es asunto suyo, y no es ella la que crea los consejeros titulares. A la historia tampoco se la puede acusar de todas las desventuras del «señor Goliadkin». La historia creó la tabla de rangos y todo ese orden general contra el que todo el artículo de Dobroliúbov representa una acalorada protesta. Por eso culpen a la historia, por cuanto las desventuras de Goliadkin realmente proceden del «infortunado desacomodo de los pobres restos de su humanidad con las exigencias oficiales de su situación». Pongamos que de este desacomodo surja el flujo principal del desarreglo psíquico de Goliadkin, incluyendo la representación fantástica del doble, como está figurado en Dobroliúbov. Pero del doble vivo, real de Goliadkin, cuya aparición aumentó desmedidamente las torturas del desdichado consejero titular, no son culpables ni la naturaleza ni la historia, sino que es culpable exclusivamente el autor. Admitamos que todo el resto en el relato *El doble* es cotidiano y justo, que así justamente es como marchan las cosas en la tierra pecadora. Esto tal vez realmente es así, en general, por supuesto, no en sus numerosos detalles llenos de virtuoso juego con los nervios del lector. Pongamos que la historia de Goliadkin sea una historia típica, característica de un gran círculo de manifestaciones de la vida rusa en particular o de la vida espiritual del hombre en general. Pero convengamos en que, en los dos consejeros titulares, que se llaman los dos con los mismos nombres, patronímicos y apellidos, que se parecen el uno al otro como dos gotas de agua, a los que, finalmente, el hado oficinesco sentó uno frente a otro en el mismo escritorio, convengamos que en todo esto no hay decididamente nada típico. Pero entre tanto esta circunstancia juega un rol extraordinariamente importante en el relato. Y la responsabilidad por la parte de torturas que le toca al «señor» Goliadkin no se le puede cargar a la vida, que apenas si habrá creado alguna vez una combinación semejante. Debe responder el autor, cuya cruel fantasía hizo de un caso excepcional hasta lo imposible la fuente de tormentos para una persona ya sin eso desgraciada. Y se pregunta uno para qué hacía falta el segundo Goliadkin. Yo creo que esta pregunta es completamente legítima, y esto es ya un mal signo para una obra artística. Su propia posibilidad

muestra que aquí hay algún defecto en lo relativo a la verdad de la vida. El artista puede y debe poseer sus objetivos, puede y debe perseguirlos mediante el arte, pero junto con ello sus relaciones con el lector deben admitir solamente una pregunta relativa a ese u otro detalle de la obra, justamente la pregunta por qué. Por ejemplo, ¿por qué el señor Goliadkin se volvió loco? Por esto y por lo otro, lean el relato *El doble* y recibirán respuestas completas. Pero si en la mente del lector surge la pregunta para qué –por ejemplo, para qué se presentó el Goliadkin Nº 2–, esto significa entonces que para que aparezca este personaje no hay ninguna razón satisfactoria en este rincón de la vida que el relato *El doble* está representando. Está introducido por el autor de manera forzada, contra la verdad de la vida. Pero esto aún no sería problema, sino un problema a medias, porque no se puede exigir de la obra artística la perfección. Muchas cosas se escriben a las apuradas, atropellándose, y es sabido que Dostoievski justamente escribía así siempre, ¡cómo entonces encajar todo con todo! Finalmente, el dominio del arte admite, incluso en sus más magnas creaciones, muchos convencionalismos y, en consecuencia, artificiosidad. Si, por ejemplo, se tienen en cuenta solo las exigencias de la verdad de la vida real en toda su plenitud e inexorabilidad, entonces la sombra del padre de Hamlet que ven los espectadores resultaría un completo sinsentido. Prueben eliminar todos los convencionalismos similares, y en todas las ramas del arte no quedará piedra sobre piedra. Son muy divertidos esos innovadores «realistas» y «naturalistas» de distinto pelaje que exigen que el artista –poeta, narrador, músico, pintor– copie la naturaleza; que, por ejemplo, el narrador cuente con exactitud cuántas veces al día se sonó la nariz su héroe; que la orquesta de ópera represente con sonidos que causen abominación el carácter abominable del malhechor que canta en la escena, y así. ¡Como si esto fuera posible! Entre nosotros, por ejemplo, en un tiempo los innovadores de la música, en nombre de la verdad de la vida real, rechazaban particularmente el canto y elevaban en un pedestal el recitativo. Por supuesto que en la vida no suele ocurrir que una persona agonizante cante con la voz más meliflua o que tres conspiradores cualesquiera en el momento más importante para su asunto se ocupen de cantar, y encima sin falta uno como bajo, otro como barítono, el tercero como tenor. Esto no ocurre, pero es que tampoco nadie en la vida real habla en recitativo...

De tal modo, alguna artificiosidad o forzamiento de parte del autor en desmedro de la verdad de la vida real puede ser admitido. Pero si ello ya existe, si en la mente del lector surge la pregunta para qué, entonces es imprescindible hallar la respuesta y luego juzgar la obra, y, quizá, también al autor, desde el punto de vista de esta respuesta. ¿Para qué la sombra del padre de Hamlet, siendo una alucinación del heredero del trono danés, se pasea por la escena y

conversa como una persona viva, real? Para que esta alucinación del príncipe danés se vuelva algo así como una alucinación colectiva de los espectadores (las alucinaciones colectivas son un hecho psíquico comprobado), imbuidos de compasión por la desdichada situación del príncipe. ¿Para qué el doble, la alucinación del señor Goliadkin, se encuentra una copia exacta en la vida, en la persona del verdadero, el Iákov Petróvich Goliadkin N° 2 vivo? No lo sé, y el lector tampoco lo sabe... No obstante, gracias a Dostoievski, gracias a su «penetración» en diversas profundidades sombrías del espíritu humano, con el lector podemos adivinar: el Goliadkin N° 2 es introducido forzosamente en el relato para lo mismo que Fomá Opiskin introduce el francés en la aldea Stepánchikovo y llama a Gavrila «musiú shematón», para lo mismo que el hombre del subsuelo dibuja a Liza «cuadritos» torturadoramente irritantes, y Trusotski agobia a Velchanínov... para el «juego», para un juego cruel con los nervios. Si Dostoievski no nos aclaró definitivamente este aspecto sombrío del alma humana, plenamente digno tanto de investigación científica como de representación artística, así y todo mucho es lo que ha hecho por ilustrarnos al respecto. Nos ha dado modelos tan vivos de este salvaje sentimiento, retratos tan vivos de sus portadores, que por lo menos del hecho mismo de una especial inclinación a la tortura no puede haber ya ninguna duda. Está comprobado que hay personas que torturan a otras no por interés, no por venganza, no porque esas personas se le hayan cruzado por el camino, sino para satisfacer su inclinación a la tortura. Esta inclinación se manifiesta también en el arte, en los talentos crueles, como es el mismo Dostoievski.

Volviendo al artículo de Dobroliúbov, será preciso así y todo decir que con la sola inadvertencia no se puede explicar su insuficiencia o su carácter erróneo. Pongamos que haya dejado pasar el verdadero rol de Goliadkin N° 2 en el relato *El doble*. Pero un crítico tan penetrante habría podido aun bajo esta condición, tocante sobre todo a una particularidad, aunque muy característica, pescar ese espíritu general de crueldad que respira la obra de Dostoievski. Pero entre tanto no solo no la pescó, sino que encima atribuyó a Dostoievski una tendencia «humanística». Por si fuera poco, no advirtió o por lo menos no marcó la diferencia entre el torturador Opiskin y el torturado Goliadkin. Y más, Dobroliúbov combinó de tal modo los cuadros, las escenas, las características, las imágenes de Dostoievski, que de todo esto resultó cierto abordaje no del todo definido, pero en cualquier caso negativo, de ese orden general de las cosas en la Rusia (de entonces), ese que crea a los humillados y ofendidos, que aplasta la personalidad hasta una obtusa sumisión o algún lastimoso chillido o un delirio demente que cumple la función de protesta. En esto, particularmente, consiste todo el sentido del artículo de Dobroliúbov. Pero entre tanto, ya en *El idiota* (1868), Dostoievski por boca de

uno de sus personajes expresó de manera tajante y definida uno de sus más caros pensamientos, desarrollado a posteriori muchas veces, concretamente: aquel que entre nosotros ataca «el orden de las cosas existente» está atacando «la propia esencia de nuestras cosas, las propias cosas, no solamente el orden, no los órdenes rusos, sino a la propia Rusia».

Por lo visto, una de dos: o Dobroliúbov se equivocaba groseramente, o Dostoievski con el transcurso del tiempo cambió de manera tajante. En esencia, no obstante, no hubo ni una cosa ni otra: ni una *grosera* equivocación, por un lado, ni un cambio *tajante*, por el otro.

VII

En *Humillados y ofendidos* Dostoievski relata:

«Les leí (a la familia de los Ijmeniov) mi novela de una sentada. Comenzamos enseguida después del té y nos quedamos hasta las dos de la madrugada. El viejo al comienzo frunció el ceño. Esperaba alguna cosa inimaginablemente elevada, tanto que él, tal vez, no la habría podido entender, pero solo que sin falta fuera elevada; y en lugar de eso de repente cosas tan cotidianas y todo tan conocido, tal cual como ordinariamente sucede alrededor. Y encima si el héroe hubiera sido una gran persona o una persona interesante, o algo histórico, como Roslávlev o Iuri Miloslavski²⁰; pero en cambio se presenta a un pequeño funcionario, aplastado e incluso tontón, al que hasta los botones del uniforme se le han caído, y todo esto descrito en un estilo tan sencillo que no termina de ser esto ni lo otro, como decimos... ¡Terrible! La viejecita echaba miradas interrogativas a Nikolái Serguéich e incluso se había inflado un poco, como si se hubiera ofendido por algo. “Bueno, vale la pena, de veras, publicar y escuchar tal disparate, y encima dan dinero por esto”, estaba escrito en su rostro. Natasha era toda atención, escuchaba con avidez, no apartaba los ojos de mí, fijándose en mis labios cómo pronuncio cada palabra, y ella misma movía sus bonitos labiecitos. ¿Y bien? Antes de que llegara a la mitad, de los ojos de todos mis oyentes corrían lágrimas. Anna Andréievna lloraba sinceramente, compadeciendo con toda su alma a mi héroe y deseando del modo más ingenuo ayudarlo con algo en sus desdichas, lo que comprendí por sus exclamaciones. El viejo ya había resignado todas sus esperanzas de algo elevado: “Desde el primer paso se vio que no había que esperar gran cosa; bueno, simplemente un narrador; en cambio, te agarra el corazón, decía, en cambio resulta comprensible y memorable lo que pasa alrededor; en cambio se reconoce que el ser más aplastado, la última de las personas, es también una persona, ¡y se llama hermano mío!”.

²⁰ Ambos protagonistas de las obras homónimas de fondo histórico: el primero, de un relato de Pushkin ambientado en 1812 y, el segundo, de la novela de Mijaíl Zagoskin ambientada en 1612. (N. del T.)

Natasha escuchaba, lloraba y por debajo de la mesa, a hurtadillas, apretaba firmemente mi mano. La lectura terminó. Ella se levantó; sus mejillitas ardían, había en sus ojos una lagrimita; de repente aferró mi mano, la besó y salió corriendo de la habitación».

Es sabido que en *Humillados y ofendidos*, en esa parte de las andanzas de Iván Petróvich que toca a sus ocupaciones literarias, Dostoievski introdujo algunos rasgos autobiográficos: se habla del crítico B. (Bielinski) que ha recibido exaltado la primera novela de Iván Petróvich, se cuenta aproximadamente el contenido de *Pobres gentes*, se informa sobre la manera de escribir de Iván Petróvich, asaz similar a la manera del propio Dostoievski, y demás. Y puede pensarse que el mismo Dostoievski experimentó algo parecido a esos minutos felices que se le conceden a Iván Petróvich en el relato recién citado sobre la lectura de su primera novela en un círculo de personas cercanas y atentas. Por supuesto, aquí la cosa no está en los detalles creados por la fantasía del autor bajo el aspecto de nudo y desenlace de la novela, no en las relaciones especiales, por ejemplo, de Iván Petróvich con la familia de los Ijmeniov en general y con Natasha en particular. Pero sabemos que a Dostoievski le era conocida esa alegría orgullosa que debió experimentar Iván Petróvich al ver las lágrimas de los Ijmeniov y el ardiente beso de Natasha. Si en su vida incluso no hubo un episodio completamente análogo, lo que en el fondo no importa, este episodio representa de manera figurada y a la vez como esquemática la acogida brindada por el lector ruso a la primera novela de Dostoievski. En el artículo de Bielinski puede encontrarse un reflejo del apasionado beso de Natasha y las lágrimas de compasión de los Ijmeniov. En una palabra, Iván Petróvich, Dostoievski, ya en el primer paso de su actividad literaria recibió tan conmovedora, palpable y arrebatadora aprobación que en general raramente se le da a un escritor. Iván Petróvich, Dostoievski, se convenció con sus propios ojos de la potencia de su palabra, reconoció empíricamente que puede «quemar los corazones de las gentes con su verbo». Momento en sumo grado importante en la historia de cualquier fuerza no puramente elemental, sino capaz de autoconciencia. En este momento Dostoievski se encontraba en la misma situación en la que se encuentra una mujer que por primera vez se ha convencido de la fuerza fascinante de su belleza; en la que se encuentra un escolar que por primera vez ha medido fuerzas con un camarada y ha comprendido que ya no es un «principiante» que debe soportar cualquier mofa, sino que él mismo tiene puños; en la que se encuentra el tribuno después de su primer discurso, que ha causado una fuerte impresión; el comandante que por primera vez ha visto que masas ordenadas de soldados no solamente se le subordinan formalmente, moviéndose a derecha e izquierda, sino que lo reciben con sincero, genuino entusiasmo. Etcétera, etcétera. Yo agregaría, tal vez, la comparación con un tigrecito

que por primera vez después de la leche materna ha lamido la sangre, pero esta comparación viene al caso solo en sentido negativo. De un tigrecito debe salir un tigre sanguinario según las leyes irrevocables de la naturaleza, y por eso se puede admirar su potente gracia, se lo puede describir, se lo puede matar, pero no se lo puede juzgar: no hay tal tribunal; entre los tigres mismos, quizá, haya semejante tribunal, pero a nosotros no nos incumbe; para nosotros, al tigre simplemente le cabe la pena de muerte, sin juicio ni sumario. De otro modo ocurre respecto de otros ejemplos arriba citados. La muchacha que reconoce la fuerza del encanto causado por ella puede dirigirla a tal o cual objetivo, no vergonzante o vergonzante, de acuerdo con lo cual se hará la evaluación. De las distintas combinaciones que aquí son posibles, para nosotros es sobre todo interesante cuando el objetivo es el propio medio, la herramienta, el propio juego, por así decir, de los músculos de la belleza. Disculpen esta expresión impropia, pero, ya que se soltó de la lengua, permítanme a la vez hablar también de los músculos del pensamiento, los músculos de la creación y demás. Todo esto son herramientas, y su aplicación debería representar solamente un medio para alcanzar determinados objetivos. Pero suele suceder que, por las condiciones de una propiedad puramente personal o por las condiciones de la situación, el que domina esa fuerza se pone como objetivo el propio juego de los músculos. En tales casos entre las mujeres sale una coqueta, que sin objeto se pone a jugar con cualquiera que pase y convierte su fuerza en fuente de padecimientos; el tribuno y el comandante serán unos ambiciosos, capaces de, por sus lindos ojos, causar cantidad de desastres y llevar a la tumba a miles de personas. Son una gran cosa las primeras pruebas de fuerza o de poder. Puede decirse incluso que ustedes no conocen a la persona hasta tanto no haya probado el poder, y además hasta entonces ella misma apenas si se conoce. ¿Son pocas las personas que sinceramente juran consagrarse, de alcanzar el poder, al bien de la patria o la humanidad, y que después se embriagan con el poder para sí mismos?: dicen, puedo aplastar, y puedo también tener clemencia. No hay ninguna razón para afirmar que al momento de sus ardientes juramentos esa persona sea sin falta un canalla, que esté mintiendo para allanarse el camino a ese placer que da el poder sobre el así llamado prójimo. Quizá sí haya mentido y sea un canalla, pero muy bien puede ser que simplemente no se conocía a sí mismo, no previó el encantamiento de ese placer que le sería dado por «un salvaje, ilimitado poder aunque sea sobre una mosca». Por supuesto, este no es el primer tipo de persona, pero podía así y todo ser completamente sincero al comienzo de su carrera.

Y hete aquí ante nosotros un escritor que por primera vez se ha convencido de su fuerza. Él ya antes la había reconocido, porque de otro modo no se habría puesto a trabajar, pero la

reconocía turbiamente, y más de una vez las dudas amargas se mezclaban en su alma con las orgullosas esperanzas. Ahora todas estas vacilaciones han tocado a su fin: la presencia de la fuerza ha sido atestiguada por la impresión causada por ella. El escritor se ha convencido de que es una persona potente y puede movilizar los corazones de sus lectores y oyentes. ¿Pero cómo y adónde movilizarlos? Ante él, como ante un paladín de cuento de hadas, se abren tres caminos, con la diferencia, no obstante, de que en ninguno de ellos perderá el caballo ni perecerá. ¡Qué cosa iba a perder aquí, cómo habría de perecer! ¡No, la fuerza joven que se reconoce a sí misma al jugar vence todos los obstáculos, vuela por sobre todas las barreras y allá, en la lejanía nebulosa e incógnita, enarbolará la bandera de la victoria! Es un buen tiempo, es un tiempo alegre...

Pero así y todo hay por delante diversos caminos, y hay que elegir. Uno de ellos está señalado por los entusiasmos simplones del viejo Ijmeniov: «Sabes, Vania, aunque esto no sea un trabajo, así y todo es una carrera. Te leerán también altas personas. Tú aquí decías que Gógol recibe ayuda anual y fue enviado al extranjero. ¿Y qué si tú también? ¿eh? ¿O aún es temprano? ¿Hay que escribir todavía alguna otra cosa? ¡Entonces escríbela, hermano, cuanto antes! No te duermas en los laureles. ¡Qué hay que mirar!... O, por ejemplo, te darán una tabaquera ... ¿Y bien? Pues para el favor no hay modelos. Querrán estimularte. Y quién sabe, quizá vayas a dar a la corte, ¿o no? ¿O todavía es temprano para la corte?... Por supuesto, por haber escrito una novela no te harán chambelán: en esto no hay ni que pensar; pero así y todo se puede ser alguien, bueno, ser allá alguna suerte de agregado. Te pueden mandar al extranjero, a Italia, para mejorar la salud o para perfeccionarte allá en ciencias tal vez; te ayudarán con dinero».

Por supuesto, si nuestro paladín quisiera ir por este camino, se derramarían sobre él distintas tabaqueras, ayudas, llaves de chambelán, como desde el cuerno de la abundancia. Pero nuestro paladín no irá por este camino. No son ya los tiempos en que para un escritor las tabaqueras eran deseadas y posibles. En cambio tanto más deseado y posible es otro camino, ese mismo por el cual, al primer paso, Natasha cayó apasionadamente ante la mano de Iván Petróvich y la empapó de lágrimas de enternecimiento y compasión. La aprobación que recibió Iván Petróvich, además de su forma emotivamente palpable, tenía también un contenido completamente definido. Se le concedía por la «simpleza» del relato, en relación con su tendencia «humanista»: «Se reconoce que el ser más aplastado, la última de las personas es también una persona, y se llama hermano mío». Una y otra vez describir así de simple y espiritualmente las alegrías y las amarguras de un ser aplastado; una y otra vez despertar en el alma del lector las cuerdas de la compasión por el humillado y ofendido; embargar por la fuerza

de su creación no solamente a los bondadosos viejecitos Ijmeniov, no solamente a la apasionada y noble Natasha, sino también a aquellos que aplastan a los aplastados; penetrar sus gruesos cueros y llegar hasta su mismo corazón: este es el camino por el cual irá Iván Petróvich.

Camino seductor, pero también difícil. Difícil no solamente porque hay en el mundo obstáculos e influjos exteriores o las llamadas «circunstancias independientes» que mueven categóricamente a callar cuando se quiere hablar, e irse cuando uno quiere quedarse en casa. Esto se entiende por sí mismo. Pero el camino elegido por Iván Petróvich está colmado de otros peligros, de los cuales el principal consiste en la proximidad y seducción del tercer camino: el camino de la coqueta en el amplio sentido de la palabra, el juego de los músculos de la creación y la tortura innecesaria. Este tercer camino realmente está muy cerca y es tentador.

¡Qué bien llora Natasha! Qué bien ver llorando a esta muchacha luminosa ante la conciencia de que fui yo, Iván Petróvich, el que arrancó esas lágrimas, y no las arranqué por una ofensa o insulto, sino porque conmoví su corazón con el dolor por el doliente, con el sufrimiento por el que sufre. Y si se recuerda que en esta muchacha luminosa se reflejan el crítico B. y todo lo que hay de pensante y atento en la Rusia lectora, entonces tanto mejor. Es muy tentador para un mayor efecto reforzar el tono, agregar al humillado un poquito más de humillaciones y al ofendido un poquito más de ofensa: pues entonces tanto la muchacha luminosa como todos los que para Iván Petróvich están personificados en ella estarán aún más conmovidos. Es esta una reflexión muy natural, pero entre tanto de aquí sale un plano inclinado para el lado de la ausencia de esa «simpleza» por la cual se había recibido la aprobación, y la presencia de la tortura innecesaria, que en ningún caso merece aprobación. Con el correr del tiempo Iván Petróvich a partir del segundo camino puede alcanzar del todo el tercero; el objetivo primigenio –despertar compasión por un ser aplastado– puede gradualmente pasar del todo a un segundo plano y ceder su lugar a lo que al principio era solamente un medio: el juego con los músculos de la creación. Puede, en una palabra, suceder la exacta reproducción de los dos primeros momentos de la fórmula hegeliana del desarrollo dialéctico: la afirmación pasa a su negación, la compasión a la tortura. Distintas personas en distintas circunstancias rodarán de distinta manera por este plano inclinado. Qué fue lo que pasó con Iván Petróvich nosotros no lo sabemos, y además no interesa en lo más mínimo. Mas en lo que toca al propio Dostoievski, rodó tan rápidamente que ya Bielinski, con toda su exaltación por *Pobres gentes*, debió llamar a la próxima obra de Dostoievski una «nerviosa tontería» («incluso algo más fuerte», agrega el

sr. Pypin en su conocido libro sobre Bielinski²¹. «Nerviosa tontería», esto es lo que justamente significa la ausencia de simplicidad y la presencia de tortura innecesaria. Por supuesto, no de manera tan simple, no tan de repente se cumplió esta metamorfosis, y al principio ambas tendencias lucharon una con la otra durante asaz largo tiempo. Dominaba una o la otra, a juzgar por las circunstancias...

Uno se pregunta cuáles son estas circunstancias, qué condiciones retienen o refuerzan el hecho de rodar por el plano inclinado señalado arriba. Antes que nada, las condiciones que retienen o, por el contrario, refuerzan, pueden encerrarse en las particularidades personales innatas del escritor: «los talentos vienen de Dios». La crueldad del talento, como cualquier otra crueldad, puede ser el resultado de una infeliz combinación de fuerzas elementales. Si, por ejemplo, Polina, que atormenta cruelmente al «jugador», «tiene la huellita del pie pequeña y larga, torturadora, justamente torturadora», significa que estaba escrito que ella sería torturadora. En un escritor, no obstante, la crueldad innata del talento puede ser contenida por otros elementos, en parte innatos también, elementales, y en parte racionales. En un artista se encuentra aquí en primer plano el sentimiento de la medida, que en las naturalezas finamente desarrolladas en sentido artístico cumple el papel de controlarlo todo de un modo análogo al llamado tacto en las personas mundanas. Una persona mundana, siendo, por ejemplo, un gran miserable, en virtud del tacto que le es propio no manifiesta su miserabilidad. El mismo tacto no le permitirá a la persona mundana hacer una escena pública indecorosa, aunque en su alma hirviera todo un infierno. Y así en el artista: el sentido de la medida reprime y controla sus intenciones personales. En Dostoievski este sentido era extraordinariamente débil. Un talento extraordinariamente irregular: ya se apagaba hasta el completo descoloramiento y un aburrimiento agotador, ya se encendía en un fuego intenso y vivo, pero nunca conocía la medida. Con la excepción de *La casa muerta* y dos o tres pequeños relatos (*Noches blancas*, *Un pequeño héroe*, *La mansa*), acabadas completamente en el sentido de la armonía y la proporcionalidad, todo lo restante que escribió Dostoievski no nos sorprende por su desproporción, alargamiento, falta de medida (si es posible expresarse así) tan solo porque nos hemos acostumbrado a su manera de escribir.

Ya anteriormente hemos presentado modelos de esta falta de medida bajo el aspecto de cuerno de la abundancia de desdichas y ofensas que se desploman sobre los héroes, de agolpamiento de sucesos que en su caso en un solo día tienen lugar en una cantidad que a otros

²¹ Se trata de V. G. Bielinski. *Su vida y su correspondencia*, libro del académico y teórico de la literatura Alexandr Nikoláievich Pypin publicado en 1876. (N. del T.)

les hubiera bastado para todo un año, de superestructuras, inserciones y digresiones. Si en algunos de estos casos el sentido de la medida resulta impotente para sujetar la crueldad del talento, igual de impotente era cuando Dostoievski representaba sentimientos benevolentes. *Pobres gentes*, por ejemplo, es difícil leerla sin cierta náusea por la abundancia desmedida de toda clase de «madrecitas» y «palomitos míos». Y en *Humillados y ofendidos* Iván Petróvich se inflama de abnegación tan desmedidamente que no solo cede sin chistar su Natasha al primer tunante que encuentra, sino que encima hace el papel de celestina; en una palabra, es tan desmedidamente noble que incluso repugna.

Así, siendo el sentido de la medida en Dostoievski extremadamente débil, no podía sujetarlo en el desplazamiento por el plano inclinado.

Hay todavía otra circunstancia que, aun considerando la terrible crueldad innata del talento y por lo mismo difícilmente eliminable, habría podido salvar a Dostoievski de torturar innecesariamente, y a sus lectores y personajes de las torturas innecesarias. No recuerdo quién de los héroes de Eugène Sue, siendo por naturaleza una persona sanguinaria en el sentido literal de la palabra, al caer bajo la influencia de cierto guía virtuoso e inteligente, se vuelve una persona completamente abnegada. Las fuerzas elementales de la naturaleza lo arrastran al derramamiento de sangre, y la influencia del guía virtuoso e inteligente no lo deja llegar a ello. Finalmente, el asunto se resuelve muy sencillamente: el guía virtuoso e inteligente ubicó al héroe sanguinario como carnicero en un matadero. Aquí el héroe podía satisfacer sus crueles inclinaciones, haciendo junto con ello algo útil a la sociedad. Esto, por supuesto, no es más que una grosera ilustración de la teoría de Fourier, según la cual las pasiones e inclinaciones que la naturaleza implanta en el hombre, por más espantosas que sean en apariencia, necesitan solamente de una determinada adaptación para servir a la sociedad con algo de utilidad. A nosotros aquí no nos interesa ni la ingeniosa teoría de Fourier ni la grosera ilustración de Sue. Pero esta grosera ilustración, quizá justamente a consecuencia de su grosería, si no resuelve nuestra cuestión, dibuja de modo palpable la posibilidad de su resolución. En efecto, que la rabia, la crueldad, la tortura desaparezcan de la faz de la tierra, y que sobre sus tumbas florezca el amor con una flor suntuosa. ¡Qué mejor! Pero tiempo al tiempo. Y mientras no haya «paz en la tierra y en los hombres buena voluntad»²², la persona más amorosa admitirá que es posible e incluso obligatoria «la enemistad desenfrenada, salvaje, con la infamia más feroz». Y cualquier enemistad exige a veces personas crueles (no torturadores, por supuesto, que no son necesarios para ningún asunto). Y pongamos que aquí Dostoievski hubiera tomado para sí en esta

²² Evangelio según San Lucas, 2, 14.

enemistad un rol que correspondiera a sus inclinaciones y capacidades, que habrían encontrado de esa manera un punto de aplicación determinado. Del mismo modo que las inclinaciones sanguinarias del héroe de Sue se encontraron uno. Pero este héroe tenía un guía virtuoso e inteligente, tan virtuoso, inteligente y además potente, que en la vida real tal vez no se lo encuentre. Y además es dudoso que Dostoievski, él mismo persona dominante, se hubiera sometido por mucho tiempo a algún guía personal. Un guía podía ser para él algo inmaterial, ideal, ante lo cual la persona más orgullosa y dominante no siente vergüenza de inclinarse, y a la vez algo que anduviera no por ahí en las nubes, sino que estuviera siempre aquí, cerca, abrazando constantemente a la persona. Las personas humildes y débiles pueden conformarse con esa disciplina moral dada por un guía personal o por mandato de principios celestiales. Pero las personas fuertes, dominantes, que saben ellos mismos cómo manipular así o asá los corazones de los hombres, no se echarán encima el yugo de un guía personal. Les es conocida (no a todos, por supuesto) también «la orgullosa enemistad con el cielo»²³. Pero las personas dominantes pueden –y esto no es solo una consideración teórica, sino también un recurrente hecho histórico– inclinarse ante un principio ideal en cuya creación ellos mismos hayan tomado parte, en el cual hayan puesto una partícula de sí, de su pensamiento, su sentimiento, su voluntad; y ese principio puede ser solamente un determinado ideal social. De haberse hallado tal ideal en Dostoievski, no lo habría dejado ocuparse de torturar innecesariamente ni jugar sin objeto con los músculos de la creación, sino que habría dirigido sus inclinaciones crueles a algún aspecto determinado. Pero en Dostoievski no había tal ideal...

Hablo no en calidad de hombre de partido. Es asaz probable que el ideal social de Dostoievski, si lo tenía, resultara ser algo al estilo de la utopía del sr. Katkov, un desolador desierto ilimitado, donde solamente de cuando en cuando en medio del silencio generalizado resuenan los gritos: «¡Guardía!», «¡Sujétenlo!», «¡Hurra!». Desde mi modesto punto de vista personal, lo mismo que desde el punto de vista de aquel gran dios al cual yo rezo, aquí no hay redondamente nada bueno y hay mucho de feo. Pero, sin hablar ya de que Dostoievski podía ser incluso más feliz en su elección, aun en este caso habría sido librado del «juego» sin objeto con los nervios del lector. Pero, repito, ningún ideal social determinado de ninguna clase había en Dostoievski. ¿Por qué no lo había? Es esta una pregunta particular y bastante difícil de resolver. Nosotros no nos vamos a ocupar de ella, por no contar con los datos biográficos necesarios. Nos importa solamente el hecho mismo. Y si alguien duda de este hecho o prueba desarrollar algún ideal social a partir de los pedazos de moral personal de la doctrina eslavófila

²³ Verso del poema «El demonio», de Mijaíl Lérmontov. (N. del T.)

con los cuales se nutría Dostoievski, en particular en el último tiempo, a un tal escéptico le propondría meter sus dedos en las llagas de los clavos.²⁴

Al razonar sobre cierta teoría de las relaciones sociales (según todas las evidencias, socialista), el hombre del subsuelo, entre otras cosas, escribe:

«Entonces –esto lo dicen todos ustedes– advendrán nuevas relaciones económicas, ya completamente preparadas y también calculadas con exactitud matemática, de modo que en un soplo desaparecerían todas las preguntas posibles, particularmente porque ellas recibirían todas las respuestas posibles. Entonces se construirá el palacio de cristal. Entonces... Bueno, en una palabra, entonces bajará del cielo el ave Kagán²⁵. Por supuesto, nosotros no podemos garantizar (esto ya lo digo ahora yo) que entonces no sería, por ejemplo, tremendamente aburrido (porque qué hacer cuando todo esté categorizado según una tabla), en cambio todo será extraordinariamente razonable. Por supuesto, ¿del aburrimiento qué no se pone uno a pensar! Pues por aburrimiento hasta se clavan alfileres de oro, pero esto aún no sería nada.²⁶ Lo feo es que (esto de nuevo lo digo yo), bueno sería, tal vez se alegren de los alfileres de oro. Pues es tonto el hombre, fenomenalmente tonto. O sea, aunque no sea tonto en absoluto, es en cambio tan desagradecido que si buscas otro no lo encontrarás. Pues yo, por ejemplo, no me asombraría en lo más mínimo si de repente sin que venga a cuento en medio de la generalizada razonabilidad futura surge algún gentleman de fisonomía innoble o, mejor dicho, retrógrada y burlona, que se pone las manos en los costados y nos dice a todos: “Y bien, señores, ¿no tendríamos que aventar todo este buen juicio de una buena vez de un puntapié, hacerlo polvo, únicamente con el objetivo de que todos estos logaritmos se vayan al diablo y vivir de nuevo según nuestra tonta voluntad?”. Esto aún no sería nada, pero ofende el hecho de que, sin falta, encontrará seguidores: así está hecho el ser humano. Y todo esto por la más vacua razón, que parecería que ni vale la pena mencionar: justamente porque al ser humano siempre y por doquier, sea él quien fuere, le gusta actuar como quiere, y en absoluto como se lo mandan la razón y el provecho; querer se puede incluso contra el propio provecho, y a veces *se debe positivamente* (esto es ya idea mía). La propia determinación particular, voluntaria y libre, el propio capricho, aunque sea el más exorbitado, la propia fantasía, irritada a veces aun hasta la locura: esto es justamente lo que es ese provecho más provechoso, el más pasado de largo, que

²⁴ Alusión a la reacción del incrédulo apóstol Tomás ante la nueva de la resurrección (Evangelio según San Juan, 20, 25). (N. del T.)

²⁵ Según la tradición popular eslava, esta ave legendaria trae la felicidad a la gente. (N. del T.)

²⁶ Alusión a la leyenda según la cual Cleopatra, por aburrimiento, clavaba alfileres de oro en los pechos a sus esclavas. (N. del T.)

no entra bajo ninguna clasificación y por el cual todos los sistemas y teorías permanentemente vuelan al diablo. ¿Y de dónde sacaron todos estos sabios que al ser humano le hace falta una determinación normal, una determinación virtuosa? ¿De dónde han imaginado indefectiblemente que al ser humano indefectiblemente le hace falta una determinación razonablemente de provecho? Al ser humano le hace falta solamente una determinación *autónoma*, cueste lo que cueste esta autonomía y lleve adonde lleve».

Y así, hay todavía algunas páginas más de la misma amañada exposición de la misma desmañada idea. Unos treinta años antes de que la haya expuesto el hombre del subsuelo (1864), esta idea, igual de desmañada en calidad de crítica a las teorías socialistas de entonces, era, no obstante, hasta cierto punto oportuna e incluso justa. Solamente una cosa no tomaron en consideración los representantes de la burguesía europea liberal, que hicieron de la idea desarrollada por el hombre del subsuelo su caballito de batalla; justamente que esta idea puede ser dirigida decididamente contra cualquier ideal social, entre ellos el liberal burgués. Y de otros etcéteras no hay ni que hablar. Aquí nosotros se entiende que no tenemos que razonar sobre cómo y en qué medida es posible la reconciliación de la autonomía personal con cualquier orden social. Pero el caso es que la objeción del hombre del subsuelo puede ser manifestada, hablando con propiedad, solamente por un sujeto que no tenga él mismo ningún ideal social. Si nos remitimos a las propiedades de la naturaleza humana, hay que recordar que si el ser humano se ha creado algún ideal, aun el más soñador y absurdo, entonces con tales tonterías no lo habrás de tumbar de la montura, pues allí, en este ideal soñador, está ya todo estipulado y resuelto. Basta tomar aunque sea esa misma utopía de la llanura infinita en la cual suenan solamente los gritos: «¡Guardia!», «¡Sujétenlo!», «¡Hurra!». Parecería que qué puede ser más soñador y absurdo. Pero prueben asustar al sr. Katkov con el «gentleman de fisonomía innoble o, mejor dicho, retrógrada y burlona», que de repente «se pone las manos en los costados» y propone toda esta bonanza «mandarla al diablo». No lo asustarán ni un tanto, porque en la utopía hay lugar para tal gentleman, e incluso no un lugar, sino lugares: harto y no harto lejanos. En otro género de utopías el gentleman de fisonomía retrógrada y burlona también está estipulado. Se presupone justamente que la consumación de la utopía traerá a la vida tanta luz y felicidad que, si el gentleman apareciera e incluso atrajera consigo algunos más, la cantidad de estos atraídos sería aproximadamente de tres personas y media, que van a interpretar el rol de los mismos raros monstruos que ahora les cabe a los ruiseñores de dos cabezas, los enanos muy pequeños y los gigantes muy grandes. Que sea un sueño, pero es que así es la naturaleza humana, que turbarse y turbar a los otros con el gentleman de fisonomía retrógrada y burlona pueden

solamente los hombres que no poseen ningún ideal particular. Así es el hombre del subsuelo, que en una objeción liberal-burguesa modélica hizo solamente el extraño reparo de no se preocupen mucho porque todo vaya bien, al ser humano le gusta sufrir. ¡Como si en la vida este bien fuera escaso! Pero el hombre del subsuelo no solamente es el hombre del subsuelo, sino que hasta determinado punto es el propio Dostoievski. Por lo menos en esa parte de las *Memorias del subsuelo* de donde hemos tomado la reflexión respecto del gentleman de fisonomía retrógrada y burlona, Dostoievski indudablemente introdujo mucho suyo personal, propio...

¡Esto no es prueba de nada!, me interrumpirá el lector. Por supuesto, no es una prueba, sino solo una consideración fundada en la similitud de algunas ideas teóricas de Dostoievski y el hombre del subsuelo y sus procedimientos prácticos de tortura. La prueba sí podría consistir simplemente en que Dostoievski nunca nos mostró su ideal social. Pero esto es poco. Recuerden la extraña idea de Dostoievski, extraña pero para nada solitaria entre sus escritos, de que la Koróbochka y sus siervos, de permanecer en la misma situación social, habrían podido revelar al mundo un elevado ejemplo de relaciones morales recíprocas, de haber estado penetradas de un espíritu verdaderamente cristiano.²⁷ Nadie duda de la elevación de la moral cristiana, pero en esto se trasluce un desprecio tan terrible por cualquier ideal social o tan indiscernible pobreza de pensamiento y sentimiento en este sentido, que a la fuerza recuerda uno al gentleman de fisonomía retrógrada y burlona. Esta vez el fantástico gentleman, «apoyándose las manos en los costados», debería decir: saben qué, señores, mandemos al diablo todo lo que ha sido elaborado y padecido por la humanidad en lo que hace a los ideales sociales: ¿acaso no es lo mismo, hablando con propiedad, el derecho de servidumbre, el orden actual, el de mañana? Todo esto son tonterías, pues en cualquier situación se puede ser una persona de alta moral...

La debilidad del sentido artístico de la medida, que habría podido controlar la manifestación del talento cruel, la ausencia de un ideal social que podría haberlos regulado, he aquí, pues, las condiciones que contribuyeron o acompañaron el desplazamiento de Dostoievski por un plano inclinado desde la «simpleza» a lo rebuscado, desde la tendencia «humanista» a la tortura sin causa ni objeto. Cuanto más adelante, tanto más nítidamente se dejaba ver en él la necesidad de jugar con los nervios del lector con diferentes monstruosidades terribles y el espíritu con extravagancias espectaculares. Y, a pesar de toda su invención a este respecto, así y todo no le alcanzaba para satisfacer su insaciable necesidad: debía repetirse. Así, por ejemplo,

²⁷ En *Diario de un escritor*. 1880. Capítulo tercero/III: «Dos mitades». Koróbochka es una terrateniente a quien Chíchikov le compra «almas muertas» en el poema homónimo de Nikolái Gógol. (N. del T.)

en *El eterno marido*, Trusotski por odio a Velchanínov le besa amorosamente la mano; sinceramente, con amor lo cuida cuando está enfermo, y dos o tres horas después quiere degollarlo con una navaja. Parecería que, en el más rico conjunto de «monstruos y rarezas», con una sola monstruosidad habría sido suficiente. Pero en Dostoievski, sin hablar de las innumerables variaciones del tema amor-odio en general, este episodio mismo en particular se repite casi textualmente en *El idiota*: Rogoyin se hermana con el príncipe Muíshkin, cambia con él su crucifijo y ese mismo día se lanza sobre él con un cuchillo. De las representaciones de la vida típica sencilla, ordinaria, que tanto habían conmovido el corazón de los Ijmeniov, no hay ni rastros. Al contrario, todo es rebuscado, inusitado, casual, milagroso. Dostoievski mismo, finalmente, volvió la atención a esto. Por lo menos en el prólogo a *Los hermanos Karamázov* hay, entre otras cosas, las siguientes líneas: «No solo el extravagante no siempre es particularidad y aislamiento, sino que, por el contrario, suele ocurrir que sea él tal vez quien lleve en sí algunas veces la médula del todo, en tanto el resto de la gente de su época, a causa de algún viento aluvial, por alguna razón se ha desprendido por un tiempo de ese todo». Es un intento de justificarse por la elección de personas, situaciones, sentimientos, fantásticos, particulares, raros. Estas palabras son dichas respecto de Alexéi Karamázov, que, quizá, habría resultado ser ese extravagante «medular». Pero la desgracia es que Alexéi Karamázov no manifiesta su medularidad en la novela y él mismo se ahoga en todo un océano de diversas personas y situaciones fuera de lo corriente, que el propio autor no se resuelve a presentar como medulares. Aquí tenemos al viejo Karamázov, depravado hasta el punto de encontrar placer en la relación amorosa con la sucia idiota Lizavieta Smerdiáschaia. Aquí tenemos a Dmitri Karamázov con toda una serie de andanzas fuera de lo corriente. Aquí tenemos a la desasosegada, fantástica Grúshenka, epilépticos, parricidas, débiles mentales, santos, en una palabra: toda una galería de deformidades. El «extravagante» Aliosha resulta ser la persona más corriente en esta colección de monstruosidades.²⁸ Y el lector sabe que *Los hermanos Karamázov* no constituye para nada la excepción en este sentido. *Crimen y castigo*, *El idiota*, *Los demonios*, están colmados de todo género de rarezas, fenómenos excepcionales, monstruosidades. Y si los corazones de los lectores así y todo se conmueven e incluso en su género, quizá, se conmueven más intensamente que en su tiempo los corazones de los Ijmeniov, es en cualquier caso absolutamente de otra manera; la compasión por los aplastados, humillados, ofendidos, es reemplazada por completamente otra relación con ellos. Basta con

²⁸ No toma aquí en cuenta Mijailovski que en el propio prólogo Dostoievski dice que Aliosha será el protagonista de la segunda parte (la novela que no llegaría a escribir) y que esta novela es solo un momento prologal a aquella. (N. del T.)

tomar esos mismos cornudos Iván Andréievich y Trusotski. Son gente verdaderamente desdichada, a los que un cruel destino humilla y ofende por mano de Dostoievski más allá de toda medida y sin culpa alguna de parte de ellos: en nada son culpables ellos ni ante sus mujeres ni sus amantes. Al contrario, por lo menos uno de ellos, Trusotski, era todo atención y amor. Y ello no obstante ninguna compasión por estos sujetos puede nacer en el lector: uno es ridículo y tonto como un corcho, el otro es ruin y repulsivamente malo. Aquí ya no hay modo de repetir las palabras del viejo Ijmeniov: se reconoce que el ser más aplastado es también una persona y se llama hermano mío. Todo el proceso psíquico que ocurre en el alma del lector se resume en cierto indefinido estremecimiento de los nervios, desinteresado por completo tanto de la parte ofendida como de la que ofende, pero así y todo a tal punto fuerte gracias al talento del autor que el lector ha sido absorbido y un cierto tiempo ha vivido este estremecimiento torturador sin objeto.

VIII

Nada de esto captó Dobroliúbov. Es que si ya en las más tempranas obras de Dostoievski los anticipos de las inclinaciones torturadoras estaban a la vista, primero, eran así y todo anticipos, algo débil, hablando relativamente, que no quedaba claro. Segundo, el espíritu de los tiempos en que le fue dado trabajar a Dobroliúbov...

Por otra parte, permítanme primero una pequeña digresión.

En las *Memorias del subsuelo* hay una frase que en labios del hombre del subsuelo juega el rol de simplemente una frase, un lugar común, pero en la que puede encontrarse, no obstante, un contenido extraordinariamente importante y amplio. El hombre del subsuelo dice justamente que él ha sido arrancado a la «vida viva» y se ha apegado a una vida «libresca». ¿Qué significa esto? Tomemos no al sombrío «paradojista» que coquetea con su ruindad, sino al verdadero y además buen hombre «libresco». Imagínense a un magnífico joven, imbuido de la sed de conocimientos científicos y que sueña con aplicar a la vida práctica estos conocimientos obtenidos con un intenso esfuerzo para el bien de la patria. Imagínense luego que esta patria santa para él le concede pacífica y serenamente adquirir los conocimientos, y luego le abre de par en par las puertas de la vida práctica: ve y trabaja. También la patria sale ganando: tiene un trabajador más, que tiene un hermoso objetivo y que domina los medios para acercarse a él; y el destino personal del joven se organiza excelentemente, «las cuerdas están tensadas, resuena para todo el mundo», como dice el Shubin de Turguéniev en *En vísperas*. Lamentablemente, este caso es muy simple en la teoría pero bastante raro en la práctica. Suele ocurrir que la patria,

ciega por diversas penosas circunstancias y el agua revuelta en la que pescan personas hábiles, recibe al joven, su criatura quizá más querida, con desconfianza. Admitamos que no le impida adquirir los conocimientos que le plazcan y cuántos le plazcan (pero suele ocurrir que ni siquiera hay esto). Pero concediéndole a nuestro magnífico joven poder estudiar, la patria ciega le deja solamente una hendija insignificante para pasar a la «vida viva» y aplicar los conocimientos. El joven ya en el pupitre de la escuela oye sobre esto, y luego se convence en persona con sus propios ojos de que sus sueños dorados, sus rosadas esperanzas, sus celestes ideales, todas estas vivas y brillantes flores de la vida, «no habrán de florecer y desflorece en la mañana de los días nublados»²⁹. Si es una naturaleza ferviente, que necesita la actividad práctica en la «vida viva» como el pez el agua, le esperan muchas y variadas aventuras en cualquier caso no alegres, que a nosotros, no obstante, aquí no nos interesan. Pero si es una naturaleza que puede contentarse con las esferas teóricas, de él fácilmente puede salir un virtuoso en esa rama del conocimiento de la que él se ocupa. Para esto es necesario solamente que en lugar de un objetivo truncado por las circunstancias, el bien de la patria, se haya puesto en primer plano el medio: el conocimiento. En efecto, él ha estudiado, por ejemplo, filosofía, y con la ingenuidad propia de los jóvenes, sobre todo los buenos, soñaba traer beneficio a la patria con esas deducciones éticas y sociológicas que conseguiría con un tenaz estudio de la filosofía. Resulta que a la patria no le hacen falta su ética y su sociología; ella tiene su endurecido código moral, sus endurecidas nociones sobre las relaciones sociales, y aparta con celo todo lo que pueda inquietar esto endurecido. El joven, chapaleando un cierto tiempo como un pez sobre el hielo, se despidió de sus ideales prácticos y se aleja al dominio de las sutilezas lógicas, ontológicas, dialécticas y metafísicas. Aquí puede construir libremente aún la torre de Babel, que nadie necesita, que para nadie es peligrosa, que no alegra a nadie. El joven estudia historia. Piensa extraer leyes históricas originales propias o comprobar las ajenas, para aplicarlas a los destinos de la patria y demostrar con exactitud y claridad matemática que en el momento presente la patria necesita esto y aquello. No, la patria ciega no quiere siquiera oír de semejante «esto y aquello», pone un sello de silencio en la boca del joven historiador, y él escarba en los archivos de la patria y quizá también extranjeros para obtener allí hechos y hechitos nimios, embriagarse con este conocimiento de residuos históricos y arrancarse para siempre de la «vida viva»... Etc. El biólogo se ahogará en el mar sin orillas de los tipos de algunos insectos; el estadista se lanzará a la ciénaga del conocimiento de todo género de números. Todos estos serán virtuosos arrancados de la «vida viva» o, mejor dicho, expulsados por ella. Unos se meterán en

²⁹ Versos del poema de Alexandr Poležáiev «La aurora vespertina». (N. del T.)

este virtuosismo, en este juego con los músculos del pensamiento, después de cierta lucha y con dolor, con un desgarró anímico; otros se hundirán en él imperceptiblemente, gradualmente, quizá con cierta diversión y una extraordinariamente alta opinión de sí mismos y su actividad.

Pero que no crea el lector que yo trato todas las honorables especialidades mencionadas con una burla, con desprecio o con alguna otra clase de negación. Al contrario. Es indiscutible que todo virtuoso reproduce muchas de esas cosas innecesarias que por los siglos de los siglos seguirán siendo innecesarias. Pero si alguien quiere conocer toda clase de cifras o contar «las arenas de los mares, los rayos de los planetas»³⁰, allá él. A mí solo me dan lástima esos magníficos jóvenes que no querían en absoluto eso al entrar en la vida, y se aplicaron a toda clase de cifras y se enterraron en los archivos solo porque la vida viva los expulsaba. Una compasión perdonable, espero. Pues estos son aún los mejores casos de separación de la vida. Suele ser mucho peor. Suele ocurrir, quizá, como ocurrió con el hombre del subsuelo. ¡Quién sabe! Quizá, al ser consciente de sus sobresalientes capacidades en general y la fuerza especial de «abrumar» a la gente con «cuadritos», ha pensado en someter a su dominio grandes cosas, ha soñado con remover las montañas y «abrumar» a la patria querida con «cuadritos» semejantes, para que esta se sacuda y se purifique de todo lo malo. Pero la patria ciega no deseó sus servicios, la vida viva lo rechazó; quizá, lo rechazó de modo extremadamente grosero, doloroso, ofensivo e irrevocable. Y he aquí que lo que era solo un medio para lograr un objetivo elevado –cuadritos abrumadores– se volvió el objetivo mismo del hombre del subsuelo. Pues la fuerza quedó, solamente perdió el punto de apoyo prefijado al comienzo y por eso se desperdicia en vano, sin sentido. Vio el hombre del subsuelo a la desdichada Liza y abrumémosla, pues, con cuadritos, o sea, torturémosla sin causa, sin objeto, sin necesidad.

En lo que hace a los medios que la «vida viva» pone en juego para quitarse de encima a sus trabajadores, yo supongo que no viene al caso extenderse en ellos. El lector sabe que estos medios son muchos y diversos. Dostoievski experimentó en sí mismo los más horribles de ellos. Por la más inocente participación en el caso Petrashevski experimentó todos los horrores y todo el oprobio del presidio y la correa del soldado. Le pegaron, lo azotaron... a él, que había experimentado ya el placer del poder supremo que puede haber en la tierra: el poder sobre los corazones de los hombres...

Ahora podemos, creo, volvernos también hacia «el espíritu de los tiempos».

El espíritu de los tiempos en un punto significativo se caracteriza por la cantidad de trabajadores rechazados y no rechazados por la vida viva. No únicamente las cumbres, no solo

³⁰ Verso de la oda «Dios», de Gavrila Deržavin. (N. del T.)

los fuertes, los grandes, los poderosos quieren participar en la vida viva, sino también los débiles, los pequeños, los humildes, razonando con justicia que aquí se encontrará trabajo bastante para todos; y ellos, entonces, toda la sociedad, pueden resultar rechazados o admitidos por la vida viva. Se comprende que el espíritu de los tiempos será en el primer caso no el que es en el segundo: otros intereses tendrán las gentes, de otro modo van a mirar las cosas. En el tiempo de Dobroliúbov a este respecto había entre nosotros una suerte de primavera: el hielo se derretía, las flores florecían, las aves primaverales cantaban canciones primaverales. Hablando sin metáforas, la sociedad después de una larga inacción agotadora recibió, finalmente, alguna posibilidad de tomar parte en la vida viva. Dobroliúbov era demasiado inteligente y exigente como para caer en un éxtasis terneril (como en ese entonces caían muchos) por este en todo caso primer paso, inseguro, vacilante. Pero también en él se manifestaba el espíritu de los tiempos. Así, por ejemplo, aun en aquel mismo artículo sobre los seres aplastados, a pesar de su tono general triste y de protesta, se abre paso un hilo optimista, completamente, por supuesto, justificado por las circunstancias de entonces. ¡Quién realmente podía prever entonces que las tinieblas y el caos caerían tan rápidamente, después de que «el sol se levantara» y «con ardiente luz trepidara por las hojas»!³¹ El mismo optimismo movía a menudo a Dobroliúbov a considerar vencido aquello que en esencia no estaba vencido en absoluto, sino que solo se había encogido y agachado la cabeza. Entre otras cosas, justamente como si estuvieran vencidas trataba Dobroliúbov las fórmulas del virtuosismo: la ciencia por la ciencia, el arte por el arte. Se comprende. La vida viva, un hecho verdadero, se volvieron a tal punto accesibles para todos, y en el no lejano futuro se desplegaban tan amplias perspectivas, que parecía que a quién no le daría ganas de trocar la vida verdadera por su reflejo, el objetivo por el medio; la ciencia y el arte, por supuesto, entrarían a servir a la vida viva. Así fue en el tono general, pero en los detalles no fue así en absoluto. Dándole, si venía al caso, de pasada, algún empujón despectivo al cacareado arte por el arte, Dobroliúbov trataba todos los fenómenos destacables de la literatura que analizaba como si no pudiera haber dudas de que eran productos del servicio consciente a la vida viva. Ni siquiera le venía a la cabeza que este o el otro fenómeno literario destacable había nacido *porque sí*, simplemente, como florece la rosa, como canta el ruiseñor. Respecto de esto tuvieron lugar incluso anécdotas no exentas de sensación. Así, por ejemplo, en el artículo «¿Pero cuándo llegará el verdadero día?», Dobroliúbov escribió varias páginas magníficas en respuesta a la pregunta de por qué Insárov es búlgaro, y no ruso, y por qué un

³¹ De un poema de Afanasi Fet. (N. del T.)

ruso no podía atraer a Elena.³² Ante esto se suponía que Turguéniev eligió tal héroe deliberadamente, justamente en vista de tal y tal cosa. Pero habiendo pasado un cierto tiempo Turguéniev aclaró que no lo hizo en vista de nada, que simplemente reprodujo un acontecimiento real cuyo héroe era justamente un búlgaro. Exactamente así pasa también con Dostoievski. Dobroliúbov no podía siquiera imaginarse que era posible torturar, por ejemplo, al «señor Goliadkin» *porque sí*, sin que viniera al caso, por el «juego». No es que para esto le faltara perspicacia o talento crítico.

No, la propia posibilidad de tan exorbitado fenómeno estaba lejos de su pensamiento. Y he aquí que piensa para las malaventuras de Goliadkin una explicación vital, sutil e inteligente, que, no obstante, no conduce a nada. Se entiende que esto no le quita valor en lo más mínimo al artículo de Dobroliúbov, porque está dedicado, hablando con propiedad, no tanto a Dostoievski cuanto a los seres aplastados, y los seres aplastados serían, por supuesto, un poco más importantes que Dostoievski...

Tanto en este sentido como en muchos otros, Dobroliúbov fue la verdadera expresión del espíritu de los tiempos. Toda la sociedad lectora estaba de algún modo inconscientemente segura de la imposibilidad de una literatura *porque sí*. Admitía, se entiende, excepciones para cosas y bagatelas nimias, pero un talento destacado era presentado en esa época primaveral indefectiblemente como un trabajador de la vida viva, y el lector justamente en esta dirección buscaba la explicación de las obras de Turguéniev, Ostrovski, Goncharov, Dostoievski.

Se comprende que en tales condiciones Dostoievski con sus inclinaciones torturadoras y un talento aún sin fortalecer no podía jugar un rol visible. Independientemente de la relativa debilidad de sus dotes la audiencia simplemente no era la apropiada. El lector de entonces, da lo mismo si inteligente o tonto, estéticamente desarrollado o no, era semejante a esa abeja sobre la que en la fábula alemana se cuenta que absorbe de las flores solo lo dulce, y el veneno lo deja. Demasiado ocupado estaba en la vida viva para encontrar placer en el estremecimiento sin objeto de los nervios, y simplemente no advertía el costado torturador de las inmensas dotes de Dostoievski, le pasaba de largo por sus oídos.

Completamente otra cosa fue en el último período de la actividad de Dostoievski, sobre todo al final mismo de su vida. Todo se acomodaba para elevar su popularidad hasta una altura fuera de lo común. Es verdad, él se lanzó a la publicística y como publicista era simplemente un embrollo que todos habrían reconocido como un embrollo, si no hubiera sido por la politiquería de unos y el enternecimiento servil de otros. Pero en cambio su talento en las bellas

³² Se refiere a los protagonistas de *En vísperas*, de Iván Turguéniev (1860).

letras se afilaba hasta el brillo y la agudeza de un cuchillo. Y además el lector también era otro. No es que el propio lector hubiera cambiado, sino su situación: había sido arrancado de la vida viva. Allí, en la vida viva, tenían lugar acontecimientos de enorme importancia, de dimensiones nunca vistas y de carácter casi fabuloso. Pero el lector en esto no tenía nada que ver. Era espectador y no podía hacer más que sufrir de los nervios...

Bueno, así es, lector. Hemos sufrido tanto de los nervios durante este tiempo penoso, terrible, que sobre él hay o bien que hablar francamente, de corazón, o no hablar en absoluto. Pero para hablar de corazón, hay que esperar *la primavera*, para que se derrita el hielo, las flores florezcan, las aves primaverales canten canciones primaverales...

Traducción de Omar Lobos