**El doble y la identidad nacional. *Un héroe de nuestro tiempo* de M. Lérmontov y *Apuntes del subsuelo* de F. Dostoievski.**

Eugenio López Arriazu

Un héroe de nuestro tiempo[…] resultó ser la semilla de la que en lo sucesivo creció la novela psicológica rusa.

Eijenbaum, “*Un héroe de nuestro tiempo*”.

El procedimiento del doble excede el tratamiento que le da la literatura gótica. En Rusia, se consolida en su vertiente gótica bajo la influencia de E. T. A. Hoffmann, pero Visarión Bielinski le pone coto a su desarrollo, en “Mirada a la literatura rusa de 1846”, con su dura crítica de *El doble* de Fiódor Dostoievski:

 Lo fantástico puede tener lugar en nuestra época solo en las casas de locos, pero no en la literatura y es incumbencia de los médicos, no de los poetas; por eso el relato de Dostoievski, muy valorado por algunos “diletantes del arte”, no por casualidad permaneció ajeno a los intereses del gran público (1948).

Sin embargo, como señala M. Borovski, “el escritor, de acuerdo a las exigencias de su época, abandonó lo fantástico y la función del doble como ‘puente’ entre lo real y irreal y le otorgó al doble una base realista” (2018). Es decir, Dostoievski no renuncia por completo al procedimiento. Lo transforma en la dirección que ya había inaugurado M. Lérmontov en *Un héroe de nuestro tiempo* (1940): mediante el uso de personajes realistas (a veces incluso imaginarios, como en la alucinación demoníaca de Iván Karamázov) que rodean al personaje principal[[1]](#footnote-1). Los personajes secundarios encarnan así modelos de conducta y visiones de mundo alternativas y complementarias, parciales o enfrentadas a las del “héroe” del relato; son, a la vez, el índice externo de sus contradicciones internas. Son los casos de, por ejemplo, Luzhin y Svidrigáilov como dobles de Raskólnikov en *Crimen y castigo* (1866), Rogozhin como doble del príncipe Mishkin en *El idiota* (1868-69), Piotr Verjovenski, Shátov y Kirílov como dobles de Stavroguin en *Los demonios* (1871-72) o Smerdiakov como doble de Iván en *Los hermanos Karamázov* (1879-80)*.*

M. Bajtín, por su parte, describe el pasaje del doble físico como persona independiente a los dobles parciales y la vuelta a los dobles físicos de, por ejemplo, Iván y el demonio, como la resolución del mismo problema artístico:

Casi todos los personajes principales de Dostoievski, como ya dijimos en su momento, tienen su doble parcial en otra persona o incluso en varias (Stavroguin e Iván Karamázov). En su última obra, Dostoievski volvió al procedimiento de la encarnación completa de la segunda voz, en verdad sobre una base más profunda y sutil. Por su intención formal externa, el diálogo de Iván Karamázov con el demonio es análogo a los diálogos internos que mantiene Goliádkin consigo mismo y con su doble; más allá de las diferencias de planteo y de acabado ideológico se resuelve aquí, en esencia, la misma tarea artística (242).

Sin embargo, el proceso de llegada a un doble ni literal ni gótico en Dostoievski es lento. Transcurren 20 años entre *El doble* (1846) y *Crimen y castigo* (1866). Durante diez de ellos, entre 1849 y 1859, Dostoievski prácticamente abandona la escritura. Son los años de prisión y exilio en Siberia. Y cuando vuelve al ruedo, retoma la línea gogoliana del “hombre pequeño” con *El sueño del tiíto* (1859) y “Un episodio vergonzoso” (1862). Su primera novela posterior al exilio, *Humillados y ofendidos* (1861) recurre más a un realismo naturalista con impronta dickensiana que al recurso de los dobles. Recién con *Apuntes del subsuelo* se produce un verdadero punto de inflexión, como sostiene M. Bajtín en su *Poética de la obra de Dostoievski*.[[2]](#footnote-2)

Ahora bien, nos interesa aquí mostrar la manera en que el procedimiento del doble modela, por su carácter polifónico, no sólo la caracterización e identidad de los personajes involucrados, sino la identidad nacional de los rusos. Abordaremos, entonces, *Un héroe de nuestro tiempo* y *Apuntes del subsuelo*, cuya técnica del doble difiere aún de la de Lérmontov, si bien la contiene *in potentia*, para ver cómo el trabajo con los dobles crea, de diferentes maneras según las técnicas y las intenciones autorales (y, a veces, a pesar de ellas) dicha identidad nacional.

Por otro lado, las obras elegidas permitirán, dado que sus diferencias son, en una primera mirada, más llamativas que sus similitudes, no sólo un mejor contrapunto en el análisis, sino brindar una idea más acabada de las posibilidades del doble en sus diferentes manifestaciones. Además, el tema de la construcción de una identidad nacional en estas obras casi no ha sido abordado. En el caso de Lérmontov, la excepción es I. Lotman, quien toca tangencialmente algunos aspectos del tema en su artículo “El fatalista y el problema de Oriente y Occidente en la obra de Lérmontov” (Лотман, 1988). Esto es así, en parte porque los análisis siguen en general la línea de discusión Bielinski-Eijenbaum alrededor del tipo del hombre superfluo; en parte porque los estudios poscoloniales casi no tuvieron impacto en Rusia. En el caso de *Apuntes del subsuelo,* porque la lectura de Bajtín, de carácter formalista, orientó la discusión hacia el tema de la polifonía dejando de lado las representaciones concretas de los discursos ideológicos. Pero veamos brevemente, antes de pasar a su resonancia, cómo se plasma el procedimiento del doble en estas obras.

***El procedimiento***

Ambos Pechorin y el Hombre del subsuelo son contradictorios, ambos confiesan por escrito, ambos están pensados como tipos literarios.

La crítica concuerda en que el objetivo de la novela, al cual se subordinan todas sus estrategias formales, es la caracterización de la personalidad y pasiones de Pechorin. El primero en señalarlo fue V. Bielinski, para quien todos los sentimientos que despierta la lectura, así como los personajes de la novela “se sitúan alrededor de un único personaje, y conforman con él un grupo cuyo foco es este único personaje” (1988). B. Eijenbaum, por su parte, observa que no sólo la novela es de un nuevo tipo, ya que la unidad de los relatos independientes la da el héroe y no el narrador, como en *Los cuentos de Bielkin* de Pushkin (263), sino que se trata de uno de los primeros ensayos rusos de incorporación de la novela “analítica” francesa, tras la aparición de dos traducciones casi al mismo tiempo en 1831[[3]](#footnote-3) de *Adolfo* de B. Constant, novela con la cual *Un héroe de nuestro tiempo* tiene similitudes en la forma de mostrar al personaje principal (235-236): “su centro conceptual y argumentativo no es la biografía exterior (“la vida y las aventuras”), sino precisamente la *personalidad*[[4]](#footnote-4)del hombre” (265).

Es importante destacar, por otra parte, que dicha personalidad está mostrada sobre el fondo histórico de la época. Para B. Udódov, el sistema estético de Lérmontov consiste en exponer la personalidad romántica excepcional sobre un fondo realista (105). Bielinski relaciona estrechamente el fondo con la educación que recibe el héroe. Es una clave herzeniana de la época explicitada por Ejenmbaum. Así se expresa Herzen sobre el hombre como microcosmos: “Cualquier existencia tiene una historia interesante… el interés consiste en el espectáculo del desarrollo de un alma bajo la influencia de su tiempo, de las circunstancias y de los accidentes que prolongan o acortan su dirección común y normal” (en Эйхенбаум: 256). Además, como demuestra Eijenbaum apoyándose también en Bielinski, el mismo concepto de pasión es social, ligado al socialismo utópico de Fourier y funcional a la creación de un tipo literario, un “héroe” (sinónimo también de personaje principal en la crítica rusa) de “nuestro tiempo” (Эйхенбаум: 274-282; Белинский, 1988).

Ahora bien, como en los *Apuntes del subsuelo* (Dostoievski había pensado titularlos “*La confesión*”), dicha personalidad se brinda no sólo contra el fondo de su época, sino parcialmente a través de una confesión (el diario de Pechorin). Puede pensarse que ambas confesiones están plagadas de contradicciones como una forma (entre otras funciones) de dejar afuera la posición autoral. Ante la disyuntiva de brindar un relato confesional o a cargo de un narrador externo, el sistema de narradores imbricados fue una forma, según Eijenbaum, de salvar al personaje de Pechorin de caer tanto en la sátira dieciochesca como en la parodia del héroe romántico byroniano. Podemos ver el surgimiento del sistema de dobles en la novela como una estrategia complementaria para evitar ese doble riesgo. El origen formal de los dobles que señala Udódov también apoya esta lectura. Serían el correlato novelesco de los dobles ya usados por él en el drama. En sus piezas dramáticas la polifonía suple la ausencia de un narrador. En su prosa, el autor también resulta estar como si fuera “detrás de bambalinas” (117).

Aparecen entonces personajes en contrapunto que piden leer la posición autoral por fuera de cualquier personaje en particular. Por ejemplo, según Udódov, “la verdad completa” no está, para Lérmontov, en ninguno de los personajes, “sino en el original contrapunto polifónico de sus verdades y voces” (97). Por eso casi todos los personajes principales de la novela (Maxim Maxímich, el Dr. Werner, Grushnitski), y algunos de los secundarios, como veremos, establecen un contrapunto con Pechorin.

Además, el personaje central mismo es contradictorio, está dividido, como declara el mismo Pechorin durante el duelo con Grushnitski: “Hay dos hombres en mí: uno vive en el pleno sentido de la palabra, el otro piensa y lo juzga” (Лермонтов: 175).[[5]](#footnote-5)

Por último, está la duda, característica de Pechorin en el plano del pensamiento, no así en el de la acción: “me encanta dudar de todo: esta disposición de la inteligencia no impide tener un carácter decidido” (202),[[6]](#footnote-6) dice Pechorin en la última página de la novela. Ahora bien, la duda también es parte del mundo dostoievskiano, si bien opera un cambio de sentido que vuelve a cambiar en su poética posterior. En palabras de Jrabrova:

 Al forzar a sus primeros héroes, sumergiéndolos deliberadamente en situaciones existenciales, Dostoievski les hizo comenzar a dudar de su propia existencia, la identidad de su conciencia. Es un nivel y tipo de duda completamente diferente y tal proceso estará marcado en la obra del difunto Dostoievski por el paso de la "crítica del alma" y la dualidad al nacimiento de las voces internas de los héroes, la transformación del Demonio en un rasgo propio interior (123).

 Llegamos así, por un camino tal vez paralelo al del mismo Lérmontov en su exploración del demonio como doble, a la voz dividida y contradictoria del hombre del subsuelo. Bajtín ya ha analizado sus consecuencias polifónicas; analicemos nosotros, a partir de sus premisas, cómo dicha polifonía implica el recurso del doble.

 Como señala Bajtín, la tensión dialógica de la voz del hombre del subsuelo ocurre en tres planos. Dos de ellos son las relaciones conflictivas consigo mismo y con la voz ajena: “La actitud tensa hacia la conciencia ajena en ‘el hombre del subsuelo’ se complejiza por una actitud dialógica no menos tensa hacia sí mismo” (255-256). A la vez, el discurso está dirigido hacia afuera al “oyente, testigo, juez. Es una dirección simultáneamente triple de la palabra” (264). Después de haber examinado el funcionamiento de los dobles en *Un héroe*, no cuesta ver aquí las mismas funciones, pero internalizadas según el caso. La tensión con la voz propia equivale a la división interna de Pechorin; la tensión interna con la voz ajena se corresponde los dobles complementarios o antagónicos; la orientación hacia el oyente/juez equivale al contrapunto polifónico que exige del lector una reflexión activa sobre los problemas tratados y sobre la posición autoral diseminada en el texto. Así lo pide Lérmontov por boca de Pechorin. En la noche previa al duelo, dice el personaje al imaginar la opinión de la gente sobre su persona si muriera (o dice el autor al imaginar la recepción del personaje tras su publicación): “algunos me considerarán peor, otros mejor de lo que soy en verdad. Algunos dirán: era un buen muchacho; otros, un truhan. Unos y otros estarán equivocados” (172).[[7]](#footnote-7)

 El estilo de *Apuntes del subsuelo*, que evita caer en el estereotipo literario de la lírica o la épica (así como Lérmontov evitaba la sátira o la parodia), es en parte, también, el resultado grotesco de la internalización del doble gótico en la voz del personaje. Además de la tensión entre la pertenencia fáctica del discurso confesional al género lírico y la voluntad de evitarlo, que, según señala Bajtín, produce un discurso “de dolor de muelas”, “orientado a la monstruosidad” (257), hay que ver en lo monstruoso la internalización misma del gótico a través del procedimiento del doble. El propio Bajtín relaciona dos veces un poco al pasar a Goliadkin con el hombre del subsuelo en tanto doble y conciencia estarían cumpliendo la misma “función de sustituir al otro” (262):

La orientación en relación al oyente y a sí mismo en esta expresión del dolor de muelas ‘con trinos y excentricidad’ refleja con mucha fidelidad la orientación misma del discurso en la confesión, aunque, reiteramos, lo refleja no objetivamente, sino en un estilo provocativo y paródicamente exagerado como el relato *El doble* reflejaba el discurso interior de Goliadkin (258).

 Sin embargo, el deseo de expulsar los registros literarios de la lírica (confesión) y de la épica (heroicidad) no es sólo el resultado de la incorporación monstruosa del gótico. Es un procedimiento consciente que Dostoievski parece tomar de Pushkin. Puede verse aquí la misma voluntad de crear un efecto realista por negación de los moldes literarios heredados que plasmara Pushkin en su *Evgueni Oneguin.* En palabras de Lotman sobre la novela en verso “no es la vida la que se expresa en la literatura, sino la literatura que se vuelve vida” (Лотман, 2009: 453). Así intenta Dostoievski, como Lérmontov, crear un tipo literario. El hombre del subsuelo es el tipo del hombre contradictorio moderno, un personaje que, nos dice el autor en nota al pie al comienzo de los *Apuntes*, es “uno de los representantes de una generación aún viva” (Достоевский, 1989: T4, 452).

***La identidad nacional***

Estos tipos, divididos, duplicados y multiplicados, captan no sólo una posibilidad psicosocial de la época, construyen su identidad nacional.

 El otro caucasiano, correlato, proyección y espejo invertido del ser ruso, entra en la novela por el trabajo con un aspecto importante del fondo histórico: lo popular. En su ya citada “Mirada a la literatura rusa de 1846”, Bielinski define la relación con lo popular en los siguientes términos: “La personalidad es a la idea de individuo lo que lo popular a la idea de humanidad. En otras palabras, lo popular es la personalidad de la humanidad” (1948).

En Lérmontov, esto está siempre mediado por oposiciones y contrastes que modelan lo popular de una manera particular. Según Lotman en “’El fatalista’ y el problema de Oriente y Occidente en la obra de Lérmontov”, Rusia es el Norte que se opone a Oriente y Occidente, pero estrechamente ligada a ellos (223). Al mismo tiempo, las oposiciones son irreconciliables: “El bien y el mal, el cielo y la tierra, el poeta y la multitud; más tarde el héroe del tipo de Pechorin y el ‘hombre común’, Oriente y Occidente y muchos otros pares conceptuales se constituían para Lérmontov como polares e irreconciliables” (231). Así, la “resonancia” de Pechorin, su “asimilatividad”, su capacidad de ser un hombre de Oriente determina su carácter contradictorio (227) y lo opone parcialmente a la chusma europeizada de las aguas termales y en particular a Grushnitski (224). Kázbich mismo, su oponente circasiano en Bela, “en alguna medida es el doble del salvaje que vive inconscientemente en las profundidades de Pechorin” (Удодов: 120-121).[[8]](#footnote-8)

Es llamativa, en este sentido, la estructura misma de la novela, que se divide en dos partes por una línea en apariencia arbitraria. La segunda parte no comienza con el diario de Pechorin, sino con el relato de la princesa Mary, al que le sigue “El fatalista”. Es decir, quedan de un lado los relatos caucasianos y Tamán con su exotismo romántico de bandoleros; y del otro la sociedad rusa, ya sea en su ambiente civil en las aguas termales o entre los oficiales del ejército. La división opone, entonces, fuertemente, al otro oriental con el ruso europeizado. Por supuesto, hay otra otredad que se continúa de parte a parte en la novela: la mujer. No ahondaremos en este aspecto, pero es necesario señalarlo porque es el complemento, fundamental para la evaluación de esta temática en su conjunto, de la otredad étnica, racial o nacional.

La “asimilatividad” a la que se refiere Lotman, que Dostoievski defendió en su discurso sobre Pushkin como una característica del ser ruso, está definida en la novela de la siguiente manera por el oficial narrador del marco a propósito de la personalidad de Maxim Maxímich:

 Me asombró involuntariamente la capacidad del ruso para adaptarse a las costumbres de los pueblos entre los que le toca vivir; no sé si es digna de reprobación o encomio esta característica de su mentalidad, sólo ella prueba su increíble plasticidad y la presencia del sentido común que perdona el mal siempre que ve su necesidad o la imposibilidad de su destrucción (54).[[9]](#footnote-9)

Pasemos por alto la dudosa resonancia de frases como “que le toca vivir” o la idea de un mal necesario en un contexto de colonización forzada del Cáucaso. Quien muestra, sin quererlo, la construcción involuntaria de otredad que hace la novela es V. Bielinski. En efecto, su reseña de la novela se muestra ideológica por la manera en que sus presupuestos delatan una visión rusocentrista del pretendido proteísmo ruso.

 En primer lugar, nos llama la atención que M. M., quien para Bielinski es “el tipo ruso puro, que por la dignidad artística de su creación recuerda a los personajes tan originales de las novelas de Walter Scott y de Cooper, pero que por su idiosincrasia y espíritu puramente ruso no se parece a ninguno de ellos” (1988) y de quien el narrador ha expresado altos poderes empáticos, se refiera a los osetios como a “un pueblo estupidísimo” (35). A Bielinski no le llama la atención la frase. Por el contrario, la cita y justifica con una doble vara. Primero nos dice que “el horizonte intelectual de Maksim Maksímich es muy limitado; pero la causa de esta limitación no está en su naturaleza, sino en su desarrollo”. Agrega luego que M. M es una persona digna que “no puede ver con indiferencia como los pillos ‘asiáticos’ engañan a la gente honrada” y que “el experimentado capitán ayudante no se equivocó” (1988). Ahora bien, la vara de la educación que le permite juzgar a M. M. cambia completamente de signo y se convierte en pura naturaleza para medir al otro. La pluma de Lérmontov, según el crítico, dibuja los personajes de Azamat y de Kázbich, “dos tipos nítidos de la nacionalidad circasiana”, en cuyas palabras

respira la ardiente y torturante pasión del salvaje y del bandolero *por nacimiento*,[[10]](#footnote-10) para quien no hay en el mundo nada más apreciado que las armas o los caballos y para quien el deseo es una tortura lenta en un fueguito para cuya satisfacción su propia vida, la vida del padre, de la madre, del hermano… son nada (1988).

 En segundo lugar, la construcción del otro “asiático” es la del enemigo. Son los “enemigos naturales” de M. M. para Bielinski, y así los construye el mismo M. M., en este caso sobre los chechenos: “Ay, padrecito, nos hartaron esos degolladores; hoy, por suerte, son más pacíficos, pero pasaba que te alejabas del foso cien pasos y ya en cualquier parte había un diablo melenudo de vigía: ni bien te distraías, tomá: lazo al cuello o bala en la nuca” (36).[[11]](#footnote-11)

En tercer lugar, Bielinski cita pasajes larguísimos de la novela, que deja casi sin comentar en su detalle. Se disculpa con el lector, pero halla que no le queda más remedio si quiere mostrar el “colorido” de la novela. Es significativo, en este sentido, que el “color” nos camufle, pintada, la ideología. Así, con un último ejemplo, Pechorin llama a Bela “diablo y no mujer”, como M. M había llamado “diablos” a los chechenos. Luego viene el pasaje en que Pechorin entra a verla “vestido a lo circasiano” (Лермонтов: 52; Белинский, 1988) y, nos cuenta Bielinski, “le dijo que se siente culpable, que la deja dueña de todo lo que tiene, le da la libertad y él mismo se va a donde lo lleve el destino, quizás contra una bala” (1988). Bielinski pasa por alto comentar este mimetismo, claramente manipulador, para continuar con las citas, brindarnos la duda de Pechorin sobre si se aburre por su educación y explicar, finalmente, su aburrimiento por la imposibilidad de tener una conversación intelectual… con una “salvaje”. El texto dice una “verdad” sobre el hombre y su época, sobre la educación y la personalidad, sobre el hombre superfluo… al tiempo que “contrabandea” la ideología colonialista del Imperio Ruso, expuesta e “invisible” como la ropa de un rey desnudo. Procede según la descripción de la ideología en S. Žižek, con un contenido positivo posiblemente verdadero, pero en el que “la lógica misma de la legitimación de la relación de dominación debe permanecer oculta para ser efectiva” (15).

 Finalmente, más allá de toda voluntad de no caer en una descripción rousseauniana, voluntad que efectivamente puede leerse en la novela, la identidad rusa se muestra en *Un héroe de nuestro tiempo*, no tanto por fusión e incorporación del Otro caucasiano, sino a través de una oposición. Una oposición que, por supuesto, no es total y que va a ser problematizada en la segunda parte de la novela, cuando la identidad rusa se distinga, a su vez, de la europea.

 Pero veamos este segundo aspecto de la construcción identitaria por oposición a Europa en Dostoievski, quien de alguna manera continúa la línea lermontoviana de tipologización de las culturas asignando a Rusia un lugar diferente a los de Europa y Oriente (Лотман: 231)*.* A diferencia de Lérmontov, no obstante, Dostoievski no trabaja en su obra el Oriente de manera directa, pero su relación con él (el aislamiento de Rusia, el yugo mongol, etc.) explica para el autor las diferencias con Europa (y con Oriente mismo en última instancia). Además, Dostoievski sigue, de algún modo, la línea de pensamiento de Bielinski cuando atribuía el ser ruso “puro” a M.M por su carácter popular. Pushkin será para el autor no sólo quien logre “capturar” lo popular para la literatura, sino el modelo mismo de intelectual que Lérmontov podría haber sido de no morir. Así lo expresa el autor en “Pushkin, Lérmontov y Nekrásov”:

Si hubiera dejado de entretenerse con la personalidad enferma del intelectual ruso torturado por su europeísmo, entonces seguramente habría acabado encontrando la misma salida que Pushkin en la admiración por la verdad popular, de lo que hay indicios exactos e importantes. Pero la muerte también aquí se interpuso (T14, 402).[[12]](#footnote-12)

 En el caso del hombre del subsuelo, la estrategia para oponerse a Europa es la creación, como vimos, de un tipo literario. El tipo del soñador, como lo llama Bajtín, no sólo es una manera de encarnar las voces dialógicas, sino una posición contra los tipos del nihilista racional ya sea de Bazárov o de Rahmétov[[13]](#footnote-13). *¿Qué hacer?* (1863) es la respuesta de Chernishevski a *Padres e hijos* (1862). *Apuntes del subsuelo* (1864) es la respuesta de Dostoievski a ambas novelas. Tuguéniev crea el tipo del nihilista moldeándolo sobre el del hombre superfluo. Como éste, Bazárov muere estéril y cree encontrarse en un tiempo que no favorece la acción. Al igual que Oneguin en Tatiana, Bazárov tiene su par dialéctico en Odintsova. Pero el hombre superfluo había muerto un año antes, en 1861, con la abolición del derecho de gleba. Chernishevski le opone un nihilista positivo, que se lanza a la acción y, si bien es tan racional como Bazárov, tiene fe en una revolución casi al alcance de la mano: se trata del hombre nuevo. Dostoievski ve en ambos modelos racionales, cientificista y utilitarista en el caso de Bazárov, idealista y revolucionario en el de Rahmétov (pero también en Vera Pávlovna y los otros personajes de la novela en general) la importación europea de dos utopías peligrosas: la idea burguesa de progreso y el socialismo antibugués revolucionario.

 Sin embargo, el hombre del subsuelo no podía salir de la nada. También él tiene rasgos del hombre superfluo. Su inacción es característica del “hombre inteligente del siglo diecinueve” (T4, 454)[[14]](#footnote-14); también se aburre, como Pechorin, y como todos los hombres superfluos es incapaz de llevar adelante una relación amorosa; pero estos rasgos giran en una torsión asombrosa para subordinarse a otra “dominante” del relato: la conciencia: “Y todo por aburrimiento, señores, todo por aburrimiento; la inercia me oprimía. Porque el fruto directo, legítimo, inmediato de la conciencia es la inercia, es decir, quedarse sentado conscientemente cruzado de brazos” (T4, 463).[[15]](#footnote-15)

 Esta conciencia es su marca tipológica. Por oposición a la conciencia racional, es, en primer lugar, una conciencia contradictoria. El hombre del subsuelo no es patológico, es el extrañamiento hiperbólico de nuestras mentes: si la conciencia es su enfermedad, es porque todos participamos de un gradiente de locura. Al mismo tiempo, la locura es social. Es la contracara oculta de los proyectos racionales. Aquí Dostoievski ataca de lleno la historia rusa moderna. Petersburgo es “la ciudad más abstracta y premeditada de todo el globo terráqueo” (T4, 455)[[16]](#footnote-16), porque es la importación misma, iluminista, de Europa. No es sólo la ventana a Europa, sino su calco sobre el pantano: un proyecto racional, premeditado, abstracto en su formulación, concreto en sus consecuencias. Por eso el hombre con conciencia no sale de la naturaleza, sino de una retorta: es un ratón de laboratorio. No obstante, en una vuelta no rousseauniana a la naturaleza, la oposición a la racionalidad lo lleva a destacar la oposición deseo-razón. El símbolo por excelencia que halla Dostoievski, y que repetirá una y otra vez en sus grandes obras, es la humillación y la voluptuosidad del sufrimiento.

 Humillación y sufrimiento son ahora plenamente sociales. Se oponen, primero, a la razón como tal, ¿qué sabe la razón? Querer la cachetada (poner la otra mejilla, o simplemente la voluptuosidad del dolor) es, además, rechazar el provecho utilitarista.

Humillación y sufrimiento se oponen a la utopía liberal/socialista del Palacio de Cristal, donde no está permitido el sufrimiento, tan abstracto, premeditado y demoníaco como San Petersburgo, tan “armónico” como el falansterio de Fourier. Se oponen al fin de la historia: el hombre quiere alcanzar un objetivo y no el objetivo mismo. Se oponen, por último, a la pared de piedra de la ciencia con su dos más dos es cuatro (frase de Bazárov), “¡Oh, absurdo de los absurdos!” (T4, 460)[[17]](#footnote-17), con la que las utopías liberales y socialistas nos dan la realidad como un hecho inevitable (antes como ahora), ya sea porque “vino para quedarse”, ya porque su advenimiento futuro es el único desenlace posible de la Historia.

 El procedimiento al que recurre Dostoievski para crear su tipo literario se nos perfila ahora con más claridad. Alejándose de las utopías tanto rousseaunianas como racionalistas, redefine la naturaleza del hombre en términos de una conciencia nueva y moderna: “la naturaleza humana actúa toda íntegra, con todo lo que en ella hay, consciente e inconsciente” (T4, 471)[[18]](#footnote-18). Y si esta conciencia “natural” no es privativa del hombre del subsuelo como tal, el tipo extrae su fuerza ética de una doble conciencia: la honestidad de quién se reconoce irracional, contradictorio, consciente e inconsciente, voluptuoso, … humano.

Ahora bien, este ratón de una conciencia nueva, es, para Dostoievski, la identidad rusa, el tipo existente, la posibilidad mesiánica de su pueblo, como queda claro en otras partes de su obra. Un tipo concreto, además, de intelectual petersburgués. Se entienden mejor ahora las poderosas consecuencias del procedimiento de la polifonía tal como lo describe brillantemente Bajtín: la creación de una particular identidad rusa. A los hombres nuevos, cerrados conceptualmente de antemano, productos de la retorta, Dostoievski opone el suyo abierto, de naturaleza y potencial no menos metamórfico. Para abrir al hombre cerrado de las utopías, Dostoievski lo mina desde adentro: las contradicciones de la conciencia *son* los dobles internalizados de la división, del otro complementario, de juez externo. Un problema, ahora sí, estrictamente formal.[[19]](#footnote-19)

**Bibliografía**

Žižek, S. (2003) “El espectro de la ideología”. En Žižek, S. (comp.), *Ideología. Un mapa de la cuestión.* México, Argentina: FCE.

Бахтин, М. М. (2002) “Проблемы поэтики Достоевского”. En *Собрание сочинений в трех томах*. *Том 6.* M: Русские Словари, Языки Славянской Культуры*.* [Bajtín, M. M. (2002) “Problemas de la poética de Dostoievski. En *Obras completas en tres tomos. Tomo 6.* Moscú: Ruskie Slovori, Iaziki Slavianskoi Kulturi].

Белинский, В. (1948) “Взгляд на русскую литературу 1846 года”. En *Собрание сочинений в трех томах*. *Том III. Статьи и рецензии 1843-1848*. M: ОГИЗ, ГИХЛ. [Bielinski, B. (1948) “Mirada a la literatura rusa de 1846”. En *Obras completas entres tomos. T. III. Artículos y reseñas 1843-1848.* Moscú: OGIZ, GIJL]. Recuperado de <http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_1846.shtml>

Белинский, В. (1988) “Герой нашего времени” (1840). En *Взгляд на русскую литературу.* М.: Современник. [Bielinski, V. (1988) “*Un héroe de nuestro tiempo*”. En *Mirada a la literatura rusa.* Moscú: El contemporáneo]. Recuperado de <http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0360.shtml>

Боровски, М. (2018) **“**Мотив двойничества в творчестве Ф. М. Достоевского”. En *Реализация компетентностного подхода в системе профессионального образования педагога: сборник материалов научно-практической конференции, 12-13 апреля.* Симферополь с. 149-154. []. Recuperado de <https://www.researchgate.net/publication/340038298_MOTIV_DVOJNIKA_V_TVORCESTVE_F_M_DOSTOEVSKOGO/link/5e73dfbf299bf1c76a1ff332/download>

Достоевский, Ф. М. (1988–1996) *Собрание сочинений в пятнадцати томах*. Ленинград: Наука. [Dostoievski, F. M. (1988-1996) *Obras completas en quince tomos.* Leningrado: Naúka]. Recuperado de <https://rvb.ru/dostoevski/toc.htm>

Лермонтов, М. (2011) *Герой нашего времени*. Санкт-Петербург: Азбука. [Lérmontov, M. (2011) *Un héroe de nuestro tiempo.* San Petersburgo: Azbuka].

Лотман, Ю. М. (1988) “Фаталист и проблема востока и запада в творчестве Лермонтова”. En *В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь*: *Кн. для учителя*.— М.: Просвещение. [Lotman, Iu. M. (1988) “El fatalista y el problema de Oriente y Occidente en la obra de Lérmontov”. En *En la escuela de la palabra poética: Pushkin, Lérmontov, Gógol; libro para el profesor.* Moscú: Prosveshchenie].

Лотман, Ю. М. (2009) *Пушкин, Биография писателя, Статьи и заметки 1960-1990, «Евгений Онегин» Комментарий.* Санкт-Петербург: Искусство. [Lotman, I. M. (2009) *Pushkin, Biografía del escritor, Artículos y notas 1960-1990, Comentarios a Eugenio Oneguin*. San Petersburgo: Iskustvo]. Recuperado de <http://imwerden.de/pdf/lotman_pushkin_2003.pdf>

Удодов, Б. Т. (1989) *Роман М. Ю. Лермонтова* Герой нашего времени*: Кн. для учителя.* М.: Просвещение. [Udódov, B. T. (1989) *La novela de M. Iu. Lérmontov* Un héroe de nuestro tiempo: *libro para el profesor.* Moscú: Prosveshchenie]. Recuperado de <http://feb-web.ru/feb/lermont/critics/udo/udo-001-.htm>

Храброва, А. В*.* (2016)“Проблема соотношения творческих систем Лермонтова и раннего Достоевского”. En *Вестник ТГПУ (TSPU Bulletin), 3.* [Jrabrova, A. B. (2016) “Problema de la relación entre los sistemas creativos de Lérmontov y del primer Dostoievski”. En *TSPU Bulletin*, 3]. Recuperado de <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-sootnosheniya-tvorcheskih-sistem-lermontova-i-rannego-dostoevskogo-kategoriya-somneniya-kak-reprezentant/viewer>

Эйхенбаум, Б. (1969) “Герой нашего времени”. En *О прозе*. Л.: Худож. лит. С. 231-305. [Eijenbaum, B. (1969) “*Un héroe de nuestro tiempo*”. En *Sobre la prosa.* Leningrado: Judozh. lit. pp. 231-305]. Recuperado de <http://feb-web.ru/feb/lermont/critics/eih/eih-231-.htm>

1. Lérmontov, a su vez, toma quizás este procedimiento de Pushkin. Ya había sido usado por éste, bajo la forma de figuras contrastivas, en *La hija del capitán*. (Cf. M. Tsvetáieva, “Pushkin y Pugachov”). [↑](#footnote-ref-1)
2. En el segundo capítulo de su trabajo, Bajtín atribuye a la aparición del “‘soñador’ [мечтатель] y del ‘hombre del subsuelo’” en *Apuntes del subsuelo* el momento de superación de las posibilidades estrechas del funcionario gogoliano (Бахтин: 2002, 60). Luego, en el apartado sobre la palabra monológica del héroe y el discurso narrativo en los relatos de Dostoievski, tras dedicarle unas 7 páginas a Pobre gente y unas 20 a El doble, decide que “de *El doble* pasemos directamente a *Apuntes del subsuelo*, omitiendo toda la serie de textos anteriores” (254), para abordarlo a lo largo de otras 10 páginas. [↑](#footnote-ref-2)
3. Realizadas respectivamente por P. A. Viázemski con la colaboración no declarada de A. S. Pushkin y por N. A. Polevói. [↑](#footnote-ref-3)
4. Énfasis en el original. [↑](#footnote-ref-4)
5. “Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его”. [↑](#footnote-ref-5)
6. “Я люблю сомневаться во всем: это расположение ума не мешает решительности характера”. [↑](#footnote-ref-6)
7. “Одни почитают меня хуже, другие лучше, чем я в самом деле. Одни скажут: он был добрый малый, другие — мерзавец. И то и другое будет ложно.” [↑](#footnote-ref-7)
8. En el momento del rapto de Bela, Pehcorin “gritó no peor que cualquier checheno, sacó el fusil del estuche y a la carga” (Он взвизгнул не хуже любого чеченца, ружье из чехла и туда, 67). Luego en “La princesa Mary”, cuando Pechorin salga de golpe de entre los arbustos durante el paseo a caballo, la princesa gritará asustada: “Mon dieu, un Circassien!..” (125). [↑](#footnote-ref-8)
9. “Меня невольно поразила способность русского человека применяться к обычаям тех народов, среди которых ему случается жить; не знаю, достойно порицания или похвалы это свойство ума, только оно доказывает неимоверную его гибкость и присутствие этого ясного здравого смысла, который прощает зло везде, где видит его необходимость или невозможность его уничтожения.” [↑](#footnote-ref-9)
10. Nuestra bastardilla. [↑](#footnote-ref-10)
11. “Вот, батюшка, надоели нам эти головорезы; нынче, слава богу, смирнее, а бывало, на сто шагов отойдешь за вал, уж где-нибудь косматый дьявол сидит и караулит: чуть зазевался, того и гляди -- либо аркан на шее, либо пуля в затылке”. [↑](#footnote-ref-11)
12. Para un análisis detallado del “Discurso sobre Pushkin” de F. Dostoievski, cf. López Arriazu, E. (2019) “El alma rusa. A propósito del discurso sobre Pushkin de Dostoievski”. En *Ensayos eslavos,* Buenos Aires, Dedalus Editores. [↑](#footnote-ref-12)
13. Personajes de *Padres e hijos* de I. Turguéniev y de *¿Qué hacer?* de N. Chernishevski. [↑](#footnote-ref-13)
14. “Умный человек девятнадцатого столетия.” [↑](#footnote-ref-14)
15. “И всё от скуки, господа, всё от скуки; инерция задавила. Ведь прямой, законный, непосредственный плод сознания — это инерция, то есть сознательное сложа-руки-сиденье.” [↑](#footnote-ref-15)
16. “Самом отвлеченном и умышленном городе на всем земном шаре.” [↑](#footnote-ref-16)
17. “О нелепость нелепостей!” [↑](#footnote-ref-17)
18. “Натура человеческая действует вся целиком, всем, что в ней есть, сознательно и бессознательно.” [↑](#footnote-ref-18)
19. Para un análisis más detallado de la crítica dostoievskiana a la idea de progreso y al Palacio de Cristal de Londres, así como sobre la idea de forma abierta como potencial mesiánico de los rusos en Dostoievski, cf. López Arriazu, E. (2019) “El jugador de Dostoievski”. En Ensayos eslavos, Buenos Aires, Dedalus Editores. [↑](#footnote-ref-19)