

UNA LECTURA ANTROPOLÓGICA DE *MEMORIAS DEL SUBSUELO* DE DOSTOIEVSKI

Joan B. Llinares Chover. Universidad de Valencia

“Son dos relatos, el primero, propiamente una pieza de música, de una música muy extraña, muy poco alemana;”
“...una especie de música desconocida.” F. Nietzsche

Resumen Presentación de la obra de Dostoievski como antropología filosófica, con una propuesta hermenéutica: aprovechar críticamente las reflexiones y conclusiones de dos intérpretes rusos ya clásicos del pensamiento del gran novelista, L. Chestov y N. Berdiaeff, a los que se complementa con las aportaciones metodológicas de L. Grossmann y, en especial, de M. Bakhtin. Se concluye con el intento de leer *Memorias del subsuelo* siguiendo la sugerencia nietzscheana de escuchar este texto como una música extraña, analizando la función que desempeña la música como forma y contenido.

Abstract. This paper presents Dostoevsky's oeuvre as a real piece of philosophical anthropology and proposes a new reading of it from a hermeneutic point of view. In order to achieve that aim, the reflections and conclusions of two classical Russian interpreters of his thought, L. Chestov and N. Berdiaeff, are critically considered and complemented with L. Grossmann's and, specially, M. Bakhtin's methodological remarks. The paper ends by proposing an interpretation of "Notes from the Underground" that benefits from a suggestion due to Nietzsche: listening to **that text as a piece of music.**

N. Berdiaeff dictó en 1920-1921 un curso que luego recogió en forma de libro, titulado *El credo de Dostoievski*, en el que afirmaba que L. Chestov se había equivocado al considerar al escritor ruso como un *psicólogo* del "hombre del subsuelo",¹ porque esa innovadora psicología subterránea sólo era un momento preliminar de la tarea propiamente dicha del novelista, a saber, la de un *pneumatólogo*,² y, sobre todo, la de un genuino *antropólogo*.³ A los ojos de aquel pensador "la aparición de Dostoievski es un gran acontecimiento para la antropología,"⁴ pues al estudiar al ser humano en momentos de profunda crisis, el escritor se aleja de la imagen del hombre que nos ha sido transmitida por la tradición cristiana, sea la de los Santos Padres o la del humanismo renacentista, y su antropología se sitúa en una etapa histórica posterior, en la que el ser humano ya ha hecho experiencia radical de su libertad y del desdoblamiento de la personalidad. "Las obras de Dostoievski significan no sólo la crisis, sino el fracaso y condenación del humanismo. En tal aspecto puede colocarse su nombre al lado del de Nietzsche. Después de Dostoievski ya no es posible un retorno hacia el viejo humanismo racionalista, que ha sido superado."⁵ Con él "se inicia un cambio radical en la apreciación del problema del hombre." Percibe una nueva dimensión, en la que descubre principios irracionales, inconscientes, malignos, demoniacos y hasta absurdos e inhumanos, los cuales destruyen

¹ Cf. L. Chestov, *La filosofía de la tragedia. Dostoievsky y Nietzsche*. Trad. de D. J. Vogelmann. Buenos Aires, Emecé, 1949.

² N. Berdiaeff, *El credo de Dostoievski*. Trad. de A. Marcoff. Barcelona, Apolo, 1951. p. 238.

³ He aquí la reiterada formulación de la tesis: Dostoievski "se dedica a la Antropología y no a la Teología." *Op. cit.* pp. 23-24. "Sus obras tienen una gran importancia para la antropología filosófica, la filosofía de la historia y la religión y la filosofía moral." *Op. cit.* p. 35. "Tenía Dostoievski un solo tema en el cual puso todo su interés y su talento. Este tema es: el Hombre y su destino. Es sorprendente el antropologismo y el antropocentrismo de Dostoievski." *Op. cit.* p. 39. "Dostoievski es ante todo un gran antropólogo, un investigador de la naturaleza humana que descubre una nueva ciencia para el estudio del hombre y aplica un nuevo método hasta entonces nunca visto. La ciencia artística o el arte científico de Dostoievski estudian la naturaleza humana en toda su profundidad e infinitud, llegando hasta el subsuelo." "Toda su ciencia es una antropología ciclónica." *Op. cit.* p. 46.

⁴ *Op. cit.* p. 62.

⁵ *Op. cit.* pp. 64-65.

la aparente verdad de las antropologías humanistas. El humanismo, sea de orientación cristiana, racionalista, idealista, empirista-liberal, materialista, positivista o socialista, no llega a esas profundidades, supone demasiada bondad y magnanimidad en el hombre, demasiada racionalidad. Para Dostoievski, por el contrario, la vida es más trágica y contradictoria de lo que todos esos humanismos han creído. De ahí que después de asumir su desconcertante y desenmascarador legado sólo quepa afirmar el realismo trágico.⁶

Las tesis antropológicas de esta lectura del novelista, tan contundentes como necesitadas de revisión, justifican por sí mismas una nueva inmersión en las obras del escritor, tratando de perfilar y debatir las imágenes e ideas-fuerzas que se dan cita en su insobornable visión de lo humano. Ahora bien, su obra es muy voluminosa, muy extensa, ¿por dónde comenzar los análisis? Berdiaeff indicaba que la producción de Dostoievski tiene dos períodos: el *primero*, caracterizado por su original psicología y un humanitarismo lleno de compasión por las “pobres gentes”, por los “humillados y ofendidos”, culmina con *Memorias de la casa muerta*; el *segundo*, en el que rompe definitivamente con ese humanitarismo, ya no tiene nada en común con G. Sand, V. Hugo, Dickens o los utopistas franceses, ni con el crítico literario V. Belinski y las posiciones políticas del círculo de Petrashevski. Esta segunda etapa comienza con *Memorias del subsuelo*, el inicio de la potente “dialéctica ideológica” y del corrosivo humanismo trágico del escritor.⁷ El héroe del libro “plantea los problemas y enigmas,” a su través Dostoievski indica que la naturaleza humana es polar, antinómica y caprichosa, ya que a menudo prefiere afirmar su libérrima voluntad individual antes que asegurar su bienestar y la perduración del orden social. Por tanto, es en este escrito donde “hay que buscar el principio de todos los descubrimientos que ha hecho Dostoievski en lo que se refiere al hombre durante todo el curso de su obra.”⁸ G. Steiner también se ha manifestado sobre la excepcional originalidad de esta novela, pues, de todos los libros del escritor ruso es el que ha ejercido más influencia en el pensamiento y en la técnica literaria del siglo XX, como demuestran sus abundantes huellas, por ejemplo, en el existencialismo y en la obra de Kafka.⁹

Escoger este texto de reducidas dimensiones tiene otra importante motivación filosófica para nosotros, puesto que con su lectura empezó Nietzsche sus apasionadas relaciones con Dostoievski.¹⁰ Las correcciones al “Prólogo” para la segunda edición de *Aurora*, que datan de finales de 1886, ya acusan el impacto del “espíritu subterráneo”.¹¹ Son, sin embargo, las cartas a sus amigos F. Overbeck y P. Gast de febrero y marzo de 1887 desde Niza las que lo cuentan por partida doble.¹² Las

⁶ Cf. *op. cit.* p. 235.

⁷ Cf. *op. cit.* p. 34. L. Chestov compartía esta periodización de la obra de Dostoievski, cf. *La filosofía de la tragedia*, p. 33.

⁸ Cf. *El credo de Dostoievski*, pp. 46-55. La singular importancia de las *Memorias del subsuelo* como umbral que da paso a las grandes obras de madurez es una tesis repetida por los expertos, cf. p. ej. E. H. Carr, *Dostoievski 1821-1881. Lectura crítico-biográfica*. Trad. de A. Licetti. Barcelona, Laia, 1972 (original inglés de 1962), p. 111.

⁹ Cf. G. Steiner, *Tolstoi o Dostoievski*. Trad. de A. Bartra. México, Era, 1968 (original inglés de 1959), p. 193.

¹⁰ La nota 179 de la ed. rev. de A. Sánchez Pascual de *Crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 173-174 es una excelente fuente de información sobre esta cuestión; contiene, además, una selecta antología de los textos nietzscheanos que hacen referencia a Dostoievski, como los que citamos a continuación.

¹¹ “En este libro se encontrará a un “subterráneo” trabajando, alguien que cava, que perfora, que mina.” *Aurora*. Ed. de G. Cano, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p. 57.

¹² “¿Conoce usted a Dostoievski? Excepto Stendhal, nadie me ha causado tanto contento y sorpresa: un psicólogo con el que “yo me entiendo”. “De Dostoievski yo no conocía ni el nombre hasta hace pocas semanas - ¡yo un hombre inculto que no lee “periódicos”! Un zarpazo casual en una tienda de libros me puso ante los ojos su obra *L'esprit souterrain*, recién traducida al francés (¡algo igual de casual me ocurrió con Schopenhauer cuando yo tenía veintiún años, y con Stendhal cuando tenía treinta y cinco!). El instinto de afinidad (¿o qué nombre le daré?) dejó oír su voz enseguida, mi alegría fue extraordinaria: tengo que retrotraerme a mi conocimiento de *Rouge et noir* de Stendhal para recordar una alegría igual. (Son dos relatos, el primero, propiamente una pieza de música, de una música muy extraña, muy poco alemana; el segundo, un alarde genial de psicología, una especie de autoescarnio del *gnóthi sautón [conócete a ti mismo]*.” “Con Dostoievski me ha ocurrido lo mismo que anteriormente con Stendhal: el contacto más casual, un libro que se abre en una librería, desconocimiento incluso del nombre - y el

indicaciones del filósofo, tan personales y lúcidas, son una valiosa guía. En lo que sigue esbozaremos trechos de un camino, de entre los muchos que pueden servir para recorrer la intrincada urdimbre de esta obra germinal, que gozó de gran prestigio y hasta fue un arquetipo antropológico en la primera mitad del XX, pero ha sido demasiado desatendida desde entonces, como si hubiera dejado de preocuparnos el galopante proceso de deshumanización de nuestras vidas.

Quizá convenga saber que este relato, cuyo título se puede traducir de diversas formas (*Apuntes –o Memorias, o Notas– del –o desde el– subsuelo –o sótano, o subterráneo*),¹³ se publicó en la revista *Epoja [Época]*, la Primera parte en enero-febrero, en un número doble que apareció en abril, y la Segunda parte en abril, en número que también se distribuyó con retraso, en junio de 1864. El manuscrito sufrió cortes de censura, pero Dostoievski no lo revisó cuando lo volvió a publicar en la edición de sus obras. La fama que lo acompaña comenzó décadas después de la muerte del escritor, como si hubiera sido un escrito póstumo, una bomba de efecto retardado.

I.-En una carta a Turguenev del 23 de diciembre de 1863, en pleno trabajo de composición de las *Memorias del subsuelo*, Dostoevski escribió:

“En mi opinión... [la música] es el mismo lenguaje [que la literatura] pero expresa lo que la conciencia aún no ha captado (no el razonamiento, sino toda la gama de la conciencia; así, este lenguaje aporta un positivo beneficio, pero nuestros utilitaristas no lo comprenden); aquellos, entre nosotros, que aman la música, en cambio, no la abandonan y continúan tocándola.”¹⁴

Muchas cosas están comprimidas en estas líneas. Hay una comparación de la música con la literatura. Un escritor, en carta a otro escritor, hablándole de los problemas de la literatura que ambos han de elaborar para que su publicación en revistas y libros cumpla la idónea función que debe cumplir, utiliza la música como analogía pertinente para esclarecer su trabajo, su dedicación a la escritura. La música, al igual que la literatura, es un lenguaje; sin embargo, no utiliza palabras para expresarse, sino sonidos, melodías, vibraciones sonoras procedentes de voces e instrumentos. Con ese peculiar lenguaje, la música es capaz de expresar lo que la conciencia racional, es decir, la conciencia argumentativa, ni tiene posibilidades de formular, ni dispone de medios adecuados para captar con la misma rapidez e intensidad, a saber, aquellas partes, estratos o dimensiones de la conciencia, aquella gama de colores, reverberaciones y matices de la psique (o del todo integral de la persona, del ser humano en su totalidad) que no son reducibles a enunciación verbal, a argumentación, a juicios de un bien trabado silogismo. Esta capacidad expresiva de aspectos más sutiles, escurridizos e inefables de la personalidad, esta rapidez en hacerse cargo de lo que tan sólo está insinuado, o sugerido, o connotado,

instinto que repentinamente dice que aquí he tropezado con alguien afín.

Hasta ahora es poco lo que sé de su posición, su fama, su historia: murió en 1881. En su juventud le fue mal: enfermedad, pobreza, pese a su ascendencia aristocrática; a los veintisiete años condenado a muerte, indultado en el cadalso, luego cuatro años en Siberia, encadenado, en medio de autores de graves crímenes. Este tiempo fue decisivo: descubrió la fuerza de su intuición psicológica, es más, su corazón se endulzó y se profundizó con ello – su libro de recuerdos de ese tiempo, *La maison des morts*, es uno de los “libros más humanos” que hay. Lo primero que he conocido de él, que acaba de aparecer en traducción francesa, se llama *L'esprit souterrain*, que contiene dos relatos: el primero, una especie de música desconocida; el segundo, un verdadero alarde genial de psicología – un terrible y cruel escarnio del *Gnothi sauton*, pero trazado con una audacia tan ligera y con tanto deleite de fuerza superior, que yo quedé totalmente ebrio de contento. Entretanto, por recomendación de Overbeck, a quien pregunté en mi última carta, he leído además *Humiliés et offensés* (lo único que Overbeck conocía), con el máximo respeto por el *artista* Dostoievski. También he notado ya cómo la más reciente generación de novelistas franceses está completamente tiranizada por el influjo de Dostoievski y por los celos con respecto a él (por ejemplo, Paul Bourget).”

¹³ Nabokov consideraba incorrecto y estúpido traducirlo por *Apuntes del subsuelo*, y recomendaba que se titulara *Memorias desde debajo del suelo*, o bien, aprovechando una reiterada indicación del texto, *Memorias desde una ratonera*. No ha tenido fortuna esta sugerencia, ni siquiera entre los traductores de sus lecciones. Cf. V. Nabokov. *Curso de Literatura Rusa*. Ed. de F. Bowers. Trad. de M. L. Balseiro. Barcelona, Bruguera, 1984, p. 188 y la correspondiente nota justificativa de la traductora.

¹⁴ Cit en J. Frank, *Dostoievski. La secuela de la liberación 1860-1865*. [Vol. III]. Trad. de J. J. Utrilla. México, FCE, 1993 (ed. original de 1986), p. 366.

es positiva, valiosa, admirable. La música, por tanto, es una aportación que aumenta lo que los humanos exteriorizamos de nosotros mismos y lo que percibimos de nuestra compleja realidad: emociones, sentimientos, ilusiones, sueños, dramas íntimos y fugaces. Pero como ese beneficio parece impalpable, inmaterial, superfluo o secundario, como es de muy difícil identificación, cuantificación y clasificación, como resulta poco propenso a generalidades y uniformizaciones, los utilitaristas, con su proverbial optimismo y su confiado racionalismo, no lo comprenden, lo menosprecian, ni siquiera reparan en él. Por eso lo subvaloran como dimensión artística a cultivar. En una sociedad dirigida por ellos, quizá hasta eliminasen la música propiamente dicha, a no ser en la degradada medida en que sirviera para desfiles militares, o para bailes nupciales, o para aumentar la producción, las ventas y el consumo en forma de sonsonete ambiental omnipresente. Pero los amantes de la música, no obstante, la necesitan para sentirse plenamente vivos, y por ello la siguen componiendo y estudiando, la siguen interpretando y escuchando. En consecuencia, aquellos escritores que estiman la música y se dejan aleccionar por ella escribirán también de manera no burdamente utilitarista, esto es, no temerán presentar la realidad, toda la realidad humana, con sus timbres y tonos diversos, sus ritmos y disonancias, sus emotivas melodías y sus ácidas y a veces violentas contraposiciones de voces y contrapuntos... aunque parezcan pasajeras afecciones del alma, quimeras, fantasías, recuerdos obsesivos, histerias o ataques de nervios. El "realismo" del escritor enamorado de la música, por tanto, se diferenciará claramente del que conciba aquel que desestime lo melómano; entre ambos habrá disparidad formal, una poética distinta, otros modos de escritura. Bastará con observar la manera de escribir de cada cual para saber si una obra literaria ha surgido del amor a la música, o de su negación y desprecio.

Dostoievski quería contar con colaboraciones de Turguenev para la revista en la que estaba comprometido con su hermano. Por aquellas fechas, en 1863, hacía furor en Rusia una novela mediocre de un ensayista y político que estaba en la cárcel, N. G. Chernishevski, *¿Qué hacer?*, en la que, entre otras cosas, se defendía el utilitarismo de J. Benthan y J. S. Mill, y se dibujaban escenas de la "nueva generación", fermento del futuro paraíso socialista que, a partir de Fourier, podría vivirse en la tierra. A Dostoievski le resultó muy superficial, peor aún, engañosamente nihilista.

II.-El 13 de abril de 1864, en carta a su hermano Mijáil, ante la publicación separada en el número por entonces en prensa de su revista de la *primera* parte de las *Memorias del subsuelo*, y teniendo en cuenta los problemas de escritura que la continuación de esa novela le estaba planteando, Dostoievski escribió:

"Se burlarán de mí, tanto más cuanto que, sin las dos restantes (son esenciales) pierde [la primera] todo su jugo. Sabes lo que es una transición en música. Aquí es exactamente lo mismo. La primera parte no parece ser más que palabrería; pero de pronto esa palabrería, en las dos últimas partes, se resuelve en una catástrofe inesperada."¹⁵

La novela no tuvo, ya acabada, tres partes, sino sólo dos. Pero no por ello deja de ser esclarecedor lo que estas líneas indican: las dos partes de *Memorias del subsuelo* están en íntima relación. No deben aislarse; si se las separa mecánicamente, pierden su trabazón, la salsa que les da sabor; hay que leerlas, pues, como una unidad compuesta. En ambas está latiendo la tragedia, la fatalidad de una vida fallida, la inesquivable irrupción del desastre en medio de incontenible verborrea. Cada una de las partes clarifica a la otra, la torna más comprensible, la profundiza y complementa en su diversa acentuación. Es una grave inconveniencia, pues, que se publicaran por separado, impidiendo así su lectura conjunta.

La *teoría musical* ofrece de nuevo una *analogía* para que sepamos qué es lo que el escritor trató de llevar a cabo con su texto. Como dice el DAE, en un discurso o en

¹⁵ Cit. en J. Frank, *op. cit.* p. 372, con modificaciones. B. Martinova traduce este pasaje como "paso", cf. su "Introducción" a su edición de *Memorias del subsuelo*. Madrid, Cátedra, 2005, 2ª. ed., p. 10. Por su parte, T. Bubnova prefiere "modulación", cf. su trad. del libro de M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1988, p. 68. En la trad. de S. Ancira vuelve a aparecer *transición*, en subrayado, cf. *Cartas a Misha (1838-1864)*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1995, p. 351.

un escrito una *transición* es un paso más o menos rápido de una prueba, idea o materia a otra. En música, la *transición* es un cambio repentino de tono y expresión. De manera similar, la *transposición* es el traslado de una composición de un tono a otro. Y la *modulación* –pues así se puede traducir también la palabra usada por Dostoievski en el pasaje citado– es, en música, el paso de una tonalidad a otra. En resumen: la segunda parte de esta novela viene a cantar el mismo motivo musical que la primera, pero en otra tonalidad. Por ello, una parte suena más áspera y dura, la otra, más humorística y ligera. Una se aproxima al *logos*, la otra, al *mythos*. La primera prepara el nudo, la segunda se acerca al desenlace; en una éste está implícito, en la otra, explícito; la primera es más polémica, la segunda, más dramática. Entre ambas hay, no obstante, correspondencias internas.

Como ya dijo L. Grossman, parecen distintas, pero contienen motivos indisolubles que permiten un cambio orgánico de tonalidades, porque Dostoievski estructura su novela basándose en el *contrapunto artístico*. El tormento psicológico de una muchacha perdida en la segunda parte está en correspondencia con el agravio recibido por su verdugo en la primera, y al mismo tiempo se contrapone, en su resignación, al amor propio de él, lastimado y amargado. Este es precisamente el *punctum contra punctum: varias voces que cantan de forma diferente un mismo tema. Es la polifonía que descubre el carácter polifacético de la vida y la complejidad de las vivencias humanas*. “Todo en la vida es contrapunto, es decir, contraposición”, dijo en sus *Memorias* uno de los compositores preferidos de Dostoevski, M. I. Glinka.

M. Bajtín asiente al fino comentario de su compatriota y, prolongando la analogía musical, añade: “se puede decir que para Dostoievski todo en la vida es *diálogo, es decir, una contraposición dialógica*.” Las relaciones de contrapunto en la música no son sino una variedad musical de las relaciones dialógicas en sentido amplio.¹⁶

Suena a extraña esta defensa de lo polifónico y dialógico en un texto que tiene la apariencia de ser un monólogo inacabable de un exfuncionario, rentista resentido, encerrado en una lúgubre habitación subterránea. Pero esta objeción es trivial. La novela consiste en el manuscrito de una desairada confesión –“una *Icherzählung* de tipo confesional” –, pero si atendemos a su construcción formal, en ella predominan la diatriba, la polémica y el soliloquio.¹⁷ Según Bajtín, “la diatriba es un género retórico internamente dialogado y construido habitualmente en forma de conversación con un interlocutor ausente, lo cual conduce a la dialogización del mismo proceso del discurso y del pensamiento... La actitud dialógica hacia uno mismo determina también el género del soliloquio. Se trata de una plática consigo mismo... En su base está el descubrimiento del hombre interior; de uno mismo accesible no a una autoobservación pasiva, sino tan sólo a un enfoque dialógico de su persona, enfoque que destruye la ingenua integridad de conceptos acerca de uno mismo que fundamentaba la imagen lírica, épica y trágica del hombre. El enfoque dialógico de la propia persona rompe las capas externas de su imagen, que existe para otros hombres, que determina la valoración externa del hombre (para otros) y que enturbia la pureza de la autoconciencia.”¹⁸

El “hombre del subsuelo”, en efecto, conversa consigo mismo buscando su verdad, y mintiéndose a veces a sí mismo, impotente ante el peso del tiempo, de lo ya ido para siempre; su yo del momento presente, a los cuarenta cumplidos, dialoga con aquel que él mismo fue a los veinticuatro años, y con su triste infancia de huérfano y de ‘presidiario’ en una academia; su mente, su razón, su inteligencia, o su excesiva conciencia, interactúan y entran en tensión con su corazón y su volun-

¹⁶ Cf. M. Bajtín, *op. cit.* pp. 67-68. Véanse también pp. 37-39.

¹⁷ He aquí el resultado de los análisis de Bajtín: “Esta obra está escrita en forma de diatriba (coloquio con un interlocutor ausente), está saturada de polémica abierta y oculta e incluye momentos esenciales de la confesión. En la segunda parte del relato aparece una narración con una anácrisis aguda. En *Memorias del subsuelo* hallamos también otros rasgos de la menipea: las vivas síncreis dialógicas, la familiarización y profanación, el naturalismo de bajos fondos, etc. Esta obra también se caracteriza por su enorme capacidad para absorber ideas: casi todos los temas e ideas de la obra posterior de Dostoevski aparecen aquí apuntadas en una forma simplificada y desnuda.” M. Bajtín, *op. cit.* pp. 218-219.

¹⁸ *Op. cit.* p. 169.

tad, con su alma y el todo de su personalidad, con su conciencia moral. De ahí que no sólo conozcamos sus argumentos y convicciones, sus ideas y creencias, sus teorías y sistemas, e incluso su filosofía de la ciencia y de la historia, sino también sus supersticiones, su rabia, sus odios y vergüenzas, su aburrimiento, sus dolores y su, a menudo, extraña y un tanto masoquista sensación de placer. Su cuerpo y su psique hablan entre sí, como también lo hacen, sin cesar, los diversos componentes que los integran, a veces en forma de enfermedad, de repulsión, de delirio, de llanto, de mordiscos, quemazones y desgarros, es decir, de remordimiento y sentido de la culpabilidad. Sus ideales, sus fantasías heroicas, sus sueños románticos, se contraponen a sus revolcones por el lodo, a su repulsivo libertinaje, a su imagen de ratón, de mosca, de gusano, de gallina o de perro sarnoso. Pero en estos juicios ya interviene no sólo su soliloquio que quita la máscara y los disfraces de la hipocresía hacia el interior y hacia el exterior, sino sobre todo la mirada del *otro*, los ojos de las otras personas, aunque ello sea en forma de supuesta opinión pública, de qué se dice y qué dirán. Más aún, el texto de estas memorias, redactadas sin intención de publicarse, casi no contienen un párrafo que no se refiera directamente al público imaginario que un día las conozca, al colectivo de lectores que las entienda, a los miembros de una especie de tribunal que las tuviera que juzgar; a los ineludibles asistentes a cada momento de su agitada gestación; de ahí las innumerables apelaciones a esos “señores” o “caballeros” que el antihéroe-narrador finge que le están leyendo o escuchando o mirando de reojo, cuya opinión parece no tener para él la más mínima importancia, pero con la que cuenta en todo momento, anticipándola, contradiciéndola, interpellándola y provocándola, como si fuera necesario irritarla y golpearla para cerciorarse de la certeza del golpe dado y de la calidad del sonido que entonces se produce, opaco o vibrante, efectuando sus aserciones como martillazos.

La *construcción formal* de la novela replantea muchas cuestiones: ¿qué significa, pensado a fondo, que existimos dialogando, coexistiendo, interactuando, tanto con nosotros mismos como con los demás? ¿acaso que el solipsismo gnoseológico, ético y antropológico de la Modernidad se muestra como una falacia porque somos un “drama en personas” y no una mónada sorda?

III.- Pero no acababan con la publicación separada de las partes de su libro las preocupaciones poéticas del escritor. Otra carta a Mijáil sobre la obra en cuestión, fechada el 20 de marzo, decía:

“Es mucho más difícil de escribir de lo que pensaba. Es necesario que este relato resulte bien. A juzgar por el tono, resultará extremadamente raro, y éste es brusco y salvaje; puede que no guste; por ello, hace falta que la poesía lo suavice todo y lo haga más llevadero.”¹⁹

El oído musical de Nietzsche era excelente, no se le escapó que acababa de oír una música muy extraña. Su compositor sabía de tal rareza, del salvajismo y la brusquedad del tono de su texto, de su insólita dureza, en absoluto meliflua y compasiva, sino explícita y combativamente *antirromántica*, y de la imperceptible poesía que permite que lo podamos soportar: en ocasiones, el poema es de otro, de N. A. Nekrásov, y su intertextualidad²⁰ no sólo sirve para contextualizar lo que se cuenta, para ubicarlo en un tiempo determinado, aquél en que se popularizaron esos versos, el de la generación de los cuarenta, también produce distancia, ironía, perspectiva crítica para poder resistir y enjuiciar el drama que se está narrando. Como artista, Dostoevski componía su obra dotándola de una estructura de carácter musical, ya lo hemos visto, y de ese modo, como también dijo L. Grossman, descubría la ley de “otro tipo de narración”, una nueva y hasta entonces desconocida narración trágica y horrible que irrumpía en la descripción protocolaria de la vida real. Esa nueva novela, al presentar en unidad dos fábulas semejantes y complementarias, crea una cierta multiplicidad de planos, si bien permanece como dominante el principio de la iluminación bilateral del tema principal. De ahí la importancia estructural, más que ideológica y psicológica, del fenómeno de los “dobles” en

¹⁹ Cit, por B. Martinova, “Introducción” a su edición de *Memorias del subsuelo*, p. 10. Como un tono “áspero y violento” lo traduce S. Ancira, *cf. ed. cit.* p. 330.

²⁰ Cf. Segunda Parte, epigrafe y capítulos ocho y nueve, *ed. cit.* pp. 107, 177 y 182.

Dostoievski, otra aplicación del contrapunto. M. Bajtín, quien, de acuerdo con su propia propuesta poética, subraya la importancia de esta interpretación de la *novela polifónica* del escritor ruso y de su palabra bivocal, insiste en el particular carácter de la *forma literaria* en la que éste expresó sus contenidos de diversa índole, –también, por descontado, los antropológicos. Así pues, si estamos interesados en conocer lo *nuevo* que Dostoievski supo ver en el ser humano, haremos bien en destacar la *creación formal* que su escritura manifiesta. La argumentación del citado lingüista sobre esta cuestión metodológica es impecable: “Sin entender esta nueva forma de visión, no se puede entender correctamente aquello que por vez primera se vio y descubrió en la vida gracias a esa forma. La forma literaria correctamente comprendida no abarca un contenido ya preparado y encontrado, sino que permite por primera vez encontrar y ver este contenido.”²¹

La música está en el tono, dice un refrán germano. ¿Cuál es la forma literaria, el modo de escritura, la poética adecuada para captar y representar lo que somos y vivimos los humanos en “tiempos modernos”? ¿Qué recursos estratégicos, qué modulaciones retóricas, qué tipo de ficciones lo permiten mostrar? ¿Qué discurso lo expresará con suficiencia y veracidad? ¿Cómo se alcanzan nuevos contenidos filosófico-antropológicos, cohesionando tramas y pensamientos? ¿Por qué hoy nos resultan insuficientes los *contes philosophiques* de los ilustrados, y hasta los relatos de Kierkegaard o el *Zaratustra* de Nietzsche nos saben a decimonónico? ¿Y por qué diálogos póstumos de Diderot, o las dramáticas novelas de Dostoievski nos siguen obligando a pensar? Por cierto, quizá el antecedente decisivo de la estructura estratégica del discurso de *Memorias del subsuelo* sea, como ya indicaron V. V. Rozánov y V. L. Komaróvich, *El sobrino de Rameau*: que una posición ideológica manifieste sus incoherencias a partir de sus propias consecuencias, llevadas polémica y radicalmente hasta sus límites extremos.

Y IV.-Para finalizar, un apunte de contenido, con una metáfora antropológico-musical que aparece hasta cinco veces en el texto, comentando el protagonista el fatalismo de la vida en una sociedad científico-técnica –¿o cibernética e informática?– en la que, con inadmisibles inercias, decretan que nos hallamos:

“entonces, dicen ustedes, la propia ciencia enseñará al hombre... que, en realidad, carece de voluntad propia, de caprichos, y que jamás los ha tenido, que él es, ni más ni menos, la tecla de un piano o el tornillito de un órgano, y que además, existen todavía en el mundo las leyes de la naturaleza. De modo que todo cuanto hace no responde ni mucho menos a su deseo, sino que se hace por sí mismo, según las leyes de la naturaleza.”²²

J. Frank ha explicado que esta imagen musical deriva directamente de Fourier, quien creía que había descubierto una “ley de la armonía social” y cuyos discípulos gustaban de presentar la organización de las pasiones en el falansterio por analogía con la organización de las teclas de un piano. Esa comparación aparecía también en un libro muy leído de Víctor Considérant, *La Destinée Sociale*, cuyo título logró Chernishevski intercalar en *¿Qué hacer?*, haciendo un juego de palabras.²³ Considérant aludía a las “series”, y en esta novela, para despistar a los censores, eso se interpretaba como “transferencias de dinero.” Pero la palabra en cuestión estaba cargada de sentido, pues “series” es un término fourierista clave, que se refiere a la organización del trabajo en el falansterio de acuerdo con las pasiones dominantes de varios tipos de personalidades. Frank añade que la edición de la Academia del libro de Dostoievski comenta este pasaje como una referencia a Diderot, quien, en uno de sus textos –el traductor al catalán²⁴ precisa que se trata del *Diálogo entre D’Alembert y Diderot*–, habló de los seres humanos como instrumentos musicales y de la sensibilidad humana como un teclado que la naturaleza utiliza a modo de instru-

²¹ M. Bajtín, *op. cit.* p. 69.

²² F. M. Dostoievski, *Apuntes del subsuelo*, en *Obras Completas, Vol. III*. Ed. y prólogo de Augusto Vidal, trad. de L. Kúper de Velasco. Barcelona, Vergara, 1969, Primera parte, capítulo 7, p. 190.

²³ *Cf. Op. cit.* p. 409.

²⁴ *Cf.* la nota de Miquel Cabal a su traducción, *Apuntes del subsòl*, Barcelona, Llibres de l’Index, 2002, p. 27. El pasaje aludido puede leerse en Diderot, *Escritos filosóficos*, ed. de F. Savater, Madrid, Editora Nacional, 1975, pp. 32-33.

mento. En esta conexión no se menciona a Fourier. El objetivo de la referencia parece que trata de reducir lo enconado del ataque de Dostoievski a Chernishevski e identificar su blanco, mucho más vagamente, en el materialismo y el fatalismo del siglo XVIII. Así, la obra sería más fácilmente asimilable en un marco soviético...²⁵

El ser humano no es ni la tecla de un piano ni la clavija de un órgano que la naturaleza tocase para que sonara la música del orden y el progreso, entre otras cosas porque en nosotros resuenan a veces, desde el pasado, melodías exasperantes: el hombre del subsuelo se siente impulsado a poner por escrito cierto recuerdo que le oprime el alma y no le deja en paz –dice– “como si fuera una dolorosa tonadilla musical que no me abandona ni a sol ni a sombra.”²⁶ En su cuerpo perduraba la indignidad de su comportamiento con una mujer que le había amado.

Joan B. Llinares Chover
Dpto. de Metafísica y Teoría del Conocimiento
Facultad de Filosofía y C.C. de la Educación
Universidad de Valencia
Juan.B.Llinares@uv.es

²⁵ Cf. J. Frank, *Dostoievski. La secuela de la liberación 1860-1865*, pp. 409-410.

²⁶ *Memorias del subsuelo*, Primera parte, capítulo 11, ed. de B. Martinova p. 104.