



LA FIGURA DEL “MEDIOCRE” Y LA DOCTRINA DE LA KÉNOSIS EN LA LITERATURA RUSA DEL SIGLO XIX

ROSA GUTIÉRREZ

Fecha de recepción: 20/05/2020
Fecha de aceptación: 27/07/2020

Resumen: Entender la noción del “mediocre” es entender la columna vertebral que articula y da movimiento al gran cuerpo de una producción literaria especial y única: la literatura rusa del siglo XIX. No cabe duda de que nos hallamos ante el asentamiento de un arquetipo literario de cuya complejidad intentaremos dar cuenta como trasunto de múltiples realidades. Para ello, se propone una genealogía del mediocre para cuyo análisis se ha optado por un abordaje bajo la doctrina de la Kénosis, término teológico de origen griego que alude a la autohumillación de Cristo, considerándolo, no desde una perspectiva netamente teológica, sino desde otra más amplia y cultural. Este “despojamiento”, fuertemente enraizado en los orígenes de la concepción cristiana oriental, y del “alma rusa”, se refleja literariamente en la figura del mediocre, a la que nos aproximaremos mediante un estudio de corte tipológico que aúne los caracteres más paradigmáticos de esta literatura, los cuales encontramos en las siguientes obras: *Diario de un hombre superfluo*, de Turguénev; *El Capote*, de Gógol; *Oblómov*, de Iván Goncharov; y *Memorias del subsuelo*, de Dostoievski.

Abstract: *To understand the notion of “mediocrity” means to comprehend the backbone that articulates and mobilises the large body of a unique literary production: the Russian literature of the 19th century. There is no doubt that we are facing the establishment of a literary archetype we will try to account for its complexity, as a transcript of multiple realities. For this purpose, we propose a genealogy of the mediocre, for whose analysis we have chosen an approach under the doctrine of the Kenosis, a theological term of Greek origin that alludes to the self-humiliation of Christ, considering it, not from a purely theological perspective, but from a wider and cultural one. This “dispossession” is strongly rooted in the origins of the Eastern Christian conception and the “Russian soul”, reflected literally in the figure of the mediocre, which we will approach through a typological study that combines the most paradigmatic characters of this literature: Diary of a Superfluous Man, by Turgenev; The Overcoat, by Gogol; Oblomov, by Ivan Goncharov; and Notes from Underground, by Dostoyevsky.*

Palabras clave: Mediocre, Kénosis, Rusia Prerrevolucionaria, arquetipo literario.

Keywords: *Mediocre, Kenosis, Pre-Revolutionary Russia, literary archetype.*

1. EL ARQUETIPO DEL MEDIOCRE: GÉNESIS Y TIPOLOGÍA. El prototipo literario del héroe mediocre se enuncia junto con una variedad de tipologías que suele ser afín a la

corriente del realismo crítico ruso, con las que guarda una ineludible relación histórica y filosófica. Tal es el caso del “nihilista” de Mark Vólojov, el “desesperado” en Tolstói, el “libertario” de Herzen o el “endemoniado” de Dostoievski, por nombrar tan solo algunos de los más representativos. En el horizonte de los arquetipos literarios universales, la figura del antihéroe se nos presenta subsumida en un sinfín de tipos difícilmente caracterizables, pero atravesados en su conjunto por una dialéctica de lo modélico-antimodélico: “el bohemio”, “el decadente”, “el dandy”, “el revolucionario” o “el donjuán”, sin duda corresponden al nacimiento de nuevas realidades de orden ético, social y moral en el transcurso de profundas crisis históricas, así como en los albores de profundas transformaciones; del mismo modo en que la aparición del “pícaro” resultara decisiva para la narrativa española.

El interés que suscita este singular fenómeno en la literatura rusa decimonónica aún se resiste a ser categorizado, pues cada aproximación nos abre a múltiples realidades desde cuyas perspectivas podría ser analizado. Por otra parte, la ubicuidad del término lo ha dotado de gran fortuna en la historia de la literatura rusa, calando en consideraciones diversas: antropológicas, políticas y metafísicas, además de las puramente literarias. Pero la propia fortuna del término también le ha valido al arquetipo de una cierta vaguedad y sustanciales imprecisiones. En este sentido, veremos a continuación que las primeras caracterizaciones del mediocre se elaboran con respecto a diversos modos de vivir la fe.

La primera aproximación a la noción de mediocre la encontramos —tal y como señala Davydov— en el filósofo existencialista Nikolái A. Berdiáyev.¹ El autor se mostraba reticente a las enseñanzas con que el cristianismo estaba adoctrinando al pueblo ruso, exigiéndole de un modo rigorista el valor de la humildad (*smireníe*) como forma ejemplarizante para disciplinar la personalidad, en consonancia con la idea de una “*Sainte Russie*”². La opinión religiosa de Berdiáyev siempre pivotó en torno al gran sol de la libertad, defendiendo el derecho a un libre desarrollo espiritual; así, su filosofía religiosa puede ser calificada de “personalista”, defendiendo la religión como el ámbito para la mayor realización del ser personal. En este contexto, Berdiáyev está dando los primeros pasos en las caracterizaciones del mediocre en el marco del debate de la crítica a la mediocridad del hombre creyente, del que Kierkegaard fue un gran exponente. El filósofo danés había atacado la institución eclesial como una forma de aburguesamiento por la cual la religión se había convertido en un mero complemento secundario de vida, un superfluo añadido para ritualizarla. Dios había creado al hombre para que este recreara el mundo. De hecho, en la visión hebrea, el hombre era cocreador y, por tanto, también el responsable de llevar el mundo hacia Dios, lo cual suponía, por descontado, un gran compromiso de fe: tal era la tarea del hombre en el *octavo día*. Ser creyente y someterse al dictamen de la Iglesia institucional acriticamente era tanto como asumir la pérdida de la esencia espiritual del hombre —la libertad— y conllevar vivir lejos del plan de Dios. En este sentido, el mediocre para Berdiáyev tenía que ver con “la necesidad de adaptarse a la humanidad”. (Berdiáyev, 1967, p. 298).³

¹ Nikolái A. Berdiáyev (Kiev, 1874-París, 1948) fue expulsado de su Rusia natal por su férrea oposición al autoritarismo, renunciando a su ascendencia aristocrática. Su pensamiento resulta inclasificable ideológicamente: con una particular visión del marxismo y una gran crítica al comunismo de su época, fue también un cristiano ortodoxo muy duro con las actuaciones eclesiales del Santo Sínodo.

² Véase Malishev, M. (2000).

³ Dice: “La necesidad de adaptarnos a la humanidad exige un cierto grado de mediocridad y a menudo damos prioridad a las formas exteriores porque resulta más sencillo. Solo así podemos entender la trágica característica del cristianismo a lo largo de la historia. Podemos decir del cristianismo que es la religión más mística del mundo y con igual verdad decir que es una religión nada mística”.

En opinión de Davydov (2001), el desarrollo del arquetipo del mediocre surge en el ámbito literario, con Pushkin, que califica así a su famoso personaje Eugenio Oneguín, en la obra que lleva su nombre. El autor estaba inmerso en la búsqueda de un estado intermedio que propusiera una alternativa a la cultura rusa, (Davydov, 2001); un apaciguamiento del espíritu que ya había vislumbrado Chéjov, quien había dicho que el ruso, preguntado por la cuestión de Dios, siempre se había posicionado de un extremo o del otro, pero nunca había tomado el “tramo medio”, motivo por el cual este “sabía nada o muy poco”.⁴ Con todo, la calificación de Pushkin figuraba tan solo en una variante del borrador de su famosa obra, que no vio la luz hasta la década de 1950, por lo que no podemos atribuirle la introducción del término “mediocre”, al menos en una circulación literaria temprana (Armstrong, 1985, p. 278). Sin duda, advertimos también que el agnóstico Chéjov proclamaba la necesidad de una postura intermedia entre el ateísmo y el teísmo como camino de la virtud, así como el filósofo B. P. Vysheslavtsev y el moralismo de Tolstói habían censurado su cultura natal por ser excesivamente pasional, lo que la había sumido en una suerte de caos inconsciente, según sus términos.

Sin embargo, en el debate teológico, el agnosticismo podría ser considerado como una suerte de ateísmo teórico, aunque en el contexto del argumento ontológico sobre el “ser sumamente perfecto” —*nihil maius cogitari posit*—, no cabría la posibilidad de concebir una postura intermedia, al menos no si lo pensamos con el argumento anselmiano (siglo XII); pues, según este, si Dios existe en el entendimiento, de ello se colige que se comprende racional y necesariamente su existencia, por lo que no podría entenderse que Dios no existiera. El agnóstico, sin embargo, niega la posibilidad de reflexión del argumento ontológico, porque sobre Dios —significante sin significado— no hay posibilidad de conocimiento racional posible, mientras que el ateo ha respondido explícitamente a la pregunta por la cual ha sido interpelado. Con todo, en el horizonte teológico no están definidos los tipos ideales del ateo y del agnóstico, pero lo que está claro es que la noción de medianía en el ámbito religioso⁵ está en el centro de la gestación cultural del arquetipo de mediocre, que alumbrará la geografía conceptual en la que, a partir de ahora, nos moveremos.

Esta búsqueda de la “dorada medianía” ha sido entendida por Davydov (2001) como una alternativa para superar las contradicciones en las que la cultura rusa se veía sumida, puesto que estas se encarnan en la figura que nos ocupa; pero nos encontramos con el problema de que su investigación todavía se atiene a niveles puramente socioculturales y, aunque está provista de tintes filosóficos, no supera aún las de una mera semántica. Con todo, de este nuevo arquetipo social puede decirse que cristaliza definitivamente con Turguénev y la publicación de su *Diario de un hombre superfluo* en 1850, animado por el fracaso de la llamada “Primavera de los Pueblos”, y el complejo panorama histórico, político y cultural que se define “en el tránsito del idealismo romántico al positivo de la segunda mitad de siglo” (Orzeszek, 1998, p. 20).

2. LA DOCTRINA DE LA KÉNOSIS O LA AUTOHUMILLACIÓN DE CRISTO: EXORDIO DE UN NUEVO PARADIGMA CULTURAL. La ciudad de Filipos, en la Macedonia Oriental, se alzaba con

⁴ Entre “hay un Dios” y “no hay un Dios” se encuentra todo un vasto trecho, que el hombre realmente sabio cruza con gran esfuerzo. Un ruso conoce uno u otro de estos dos extremos, y el tramo medio entre ellos no le interesa; y por lo tanto normalmente no sabe realmente nada, o sabe muy poco (Diary, 1897) en Rayfield. D (1998).

⁵ Sin embargo, también esta idea se trasvasa al ámbito secular, por la cual tendríamos, por un lado, una “*aurea mediocritas*” (Horacio) y, por otra parte, la figura del excluido y del estigmatizado.

gran prosperidad económica en las vías comerciales del Imperio romano. A pesar de no ser la capital de la provincia, la intensa política expansionista de Filipo II (382-336 a.C.) —su fundador— y una fuerte y consolidada economía basada en el comercio la convertían en un importante enclave, junto a su inmejorable ubicación estratégica. Estas condiciones significaron la aparición de un estrato social del que la comunidad cristiana no era ajena. La carta de San Pablo a los Filipenses expresa la doctrina de la Kenosis con suma clarividencia:

Cristo, a pesar de su condición divina, no hizo alarde de su categoría de Dios; al contrario, se despojó de su rango y tomó la condición de esclavo, pasando por uno de tantos. Y así, actuando como un hombre cualquiera, se rebajó hasta someterse incluso a la muerte, y una muerte de cruz. Por eso Dios lo levantó sobre todo y le concedió el "Nombre-sobre-todo-nombre"; de modo que al nombre de Jesús toda rodilla se doble en el cielo, en la tierra, en el abismo, y toda lengua proclame: Jesucristo es Señor, para gloria de Dios Padre. (Flp 2, 6-11)

Este cántico está claramente inspirado en el himno más importante del Antiguo Testamento, el *canto del Siervo* de Yahvéh (Is 50, 4-10). Pablo utiliza este cántico para ejemplarizar la vida de Cristo como aquél que se despojó de todo lo material con el objetivo de que los filipenses recondujeran su camino a la vida cristiana. Vemos que, en el caso de los filipenses, la reprimenda viene por parte de una mala distribución económica en la ciudad de Filipos, a juicio de Pablo, en el marco de una moral socioeconómica. En general, todas las cartas de Pablo corresponden a problemáticas diversas, que en un sentido más general siempre tienen que ver con el abandono, en algún ámbito, de la novedad radical que, a su juicio, Jesús había traído al mundo. Novedad que, en el caso de los corintios, tiene implicaciones de la moral comunitaria y, en este sentido, también intraeclesiales. En los gálatas se da una controversia de tipo interreligiosa (judaísmo/cristianismo), por todo lo que suponía que la comunidad hubiese abandonado los preceptos de Jesús introducidos por su muerte y resurrección, volviendo a prácticas judías tales como la circuncisión. Pablo califica de "insensatos" a los gálatas por haber aceptado a Jesús como su salvador, y a pesar de ello, haber retornado a antiguas prácticas de la Ley que habían sido superadas por él y su mensaje.

Kenosis procede del griego *κένωσις*, que significa "vaciamiento". Este término se refiere a la vida de Cristo en el sentido particular de que, siendo Dios, se hizo hombre, y aún más: esclavo. El mismo acontecimiento de la encarnación es *kenótico*, porque a través del mismo revela a Dios, que de otro modo no podría mostrarse. Para el pensamiento judío, Dios es totalmente todopoderoso, por lo que su manifestación en el mundo fáctico devendría imposible sin su carácter kenótico de reencarnación. Para los judíos, Dios no puede mostrarse apodícticamente sino de forma velada, bajo la forma humana, pero no cualquier forma sino la de un esclavo maltratado. En las cartas de Pablo, el llamado "espíritu de Cristo" equivale, por lo general, a la humillación, esto es, a la asimilación de Cristo con el hombre maltratado. Dicho concepto, en opinión de Gorodetski, "incluye habitualmente no solo las cualidades morales de Jesucristo, sino también su vida en la tierra como Jesús de Nazaret, el nacimiento en su pesebre o su humilde condición humana", así como también "hace referencia a la persona de Cristo sometida a las leyes de la naturaleza humana: su crecimiento y desarrollo, su modo humano de plantear preguntas o de admitir su ignorancia ante determinados hechos, su tentación, su oración, su agonía y su muerte" (Gorodetski, 2010, p. 13).

La búsqueda del *alma rusa*, no puede ser entendida, como pensaba Allenov (1991), tan solo en el sentido de una autoafirmación de la idea nacional en términos

puramente ideológicos o políticos⁶, pues “la idea de nación como entidad cristiana los eximió de tener que restringirse a un solo país abriendo nuevas posibilidades a una nación universal” (Gorodetski, 2010, p. 20). La controversia Oriente-Occidente ocurre en el marco de las disputas de eslavófilos y occidentalistas. La verdadera cuestión giraba en torno a la consideración de qué lugar ocupaba Rusia en el mundo, su puesto en la comunidad mundial, pues su innegable vecindad con Occidente les provocaba sentimientos ambivalentes. Por una parte, los eslavófilos sentían toda influencia del exterior como un verdadero atentado contra la particular identidad espiritual rusa. Por otra parte, los rusos occidentalistas enjuiciaban a su comunidad como una muy atrasada cultural y socialmente con respecto a Occidente. Es muy conocida la afirmación de Dostoievski: “un ruso tiene dos tierras de origen: Rusia y Europa Occidental” (*apud.* Dostoievski, 2005) casi tanto como su célebre discurso sobre Pushkin, encumbrándolo como figura que verdaderamente encarnaba el espíritu nacional. Tal controversia sobre la idiosincrasia de Rusia —el llamado “problema ruso”—, que englobaba cuestiones en sentido lato, como la identidad política e histórico-cultural de Rusia, indica, a la postre, algo relevante para nuestro estudio, a saber, que se puso de manifiesto que quienes reflexionaron en este sentido sobre Rusia la concibieron desde una perspectiva de vocación puramente cristiana, destacando la idea de humillación como concepto nuclear.

Lo característico de la doctrina kenótica es precisamente que, siendo el centro de la Teología, no existía una doctrina previa por la que explicar los motivos que habían llevado a la sociedad rusa a asumir el comportamiento kenótico como una forma de vida; al contrario, se dio más bien como un acercamiento literario; un elemento que, en opinión de Gorodetski, precedió a la reflexión. Podemos decir, más concretamente que “la intuición y experiencia cristianas descubrieron el *espíritu de Cristo* sin plantear un debate sobre cómo adoptó la forma de siervo” (Gorodetski, 2010, p. 12). Por lo expuesto, resultaría un tanto arriesgado afirmar que la asimilación de la idiosincrasia rusa al carácter kenótico de Cristo fuera el resultado de una investigación o decisión activa o consciente de esta doctrina por parte del pueblo ruso. Por ello no es tampoco —ni aquí pretendemos esbozar tal idea— la única fuente de inspiración del pueblo ruso en su búsqueda incansable de un *alma* específicamente *rusa*.

La única tarea aceptable para Rusia es la de ser una sociedad fundamentada sobre los más elevados principios morales. Todo lo que está basado en la autorrenuncia y el autosacrificio está incluido en una palabra: cristianismo. Solo hay una tarea posible para Rusia: convertirse en la más cristiana de las naciones. (Jomiakov, 1833, p. 335)

3. EL ALMA RUSA AL DESCUBIERTO: CUATRO CASOS PARADIGMÁTICOS

“Mediocres del mundo ¡yo os absuelvo!”
MOZART

Mejor que cualquier tratado moral, mejor que amplias disertaciones de historia y filosofía, a menudo el arte es el medio más proclive para *decirlo todo*; “mas, ¿qué hace el escritor que escribe? Todo lo que hace el hombre que trabaja, pero en grado eminente. [...] Produce esa obra modificando realidades naturales y humanas” (Blanchot, 1991, p. 29). Por eso un filósofo como N. N Strájov⁷ (1895) había

⁶ Véase, en este sentido, Soloviev, 2017 y Chaadáiev, 1836 en Gorodetski, 2010.

⁷ En la corriente eslavófila, destacó el movimiento denominado *El Póchvennichestvo*, del cual Strájov fue fundador. Se trataba de un movimiento cultural surgido en 1860 que promovía un “retorno a la

defendido la literatura de su tiempo como la mejor forma de expresión del corazón ruso: “el sentido de nuestras tendencias vitales está reflejado en las obras de Pushkin, Gógol o Tolstói” (p. 434). Máxime si consideramos que el paso del clasicismo al romanticismo y de este al realismo había contribuido a una transformación en la clase que detentaba la cultura (Lo Gatto, 1972, p. 148). Kropotkin había dicho que “los tipos representantes de las clases cultas habían pasado por una serie de transformaciones con una rapidez solo posible en una sociedad que se había despertado bruscamente de un largo sueño”, “derrumbando las instituciones con las que se hallaban identificados los fundamentos de su existencia, y corriendo presurosa al encuentro de una nueva vida” (Kropotkin, 2014, pp. 95-96).

Es en este tiempo limítrofe, fronterizo, cuando se acrisola la figura literaria específicamente rusa del mediocre, en la que reconocemos las notas al margen de una sociedad inmersa en el cambio, y que, bajo distintas máscaras, dice y hace — como en el caso de otros arquetipos de la literatura universal—, lo que el autor o ciertas convenciones no pueden suscribir. A continuación, iremos desglosando las características comunes del mediocre, a partir de la selección de obras propuestas con el objetivo de realizar un acercamiento más preciso a esta tipología.

3.1. CHULKATURIN: *DIARIO DE UN HOMBRE SUPERFLUO*

“¡Oh, Naturaleza, Naturaleza!
Te quiero tanto, y de tus entrañas salí yo incapaz incluso para la vida”
IVAN TURGUÉNEV, *Diario de un hombre superfluo*

El año de 1850 debería pasar a la historia como el momento en que el mediocre se autodefine, dándose un nombre. Como si todas estas ideas hubieran estado continuamente acechándonos, el sinfín de características que definen la tipología del mediocre se dan cita en el personaje de Chulkaturin, que la crítica consagrará bajo la noción de “superfluo” en un ejercicio de visión retrospectiva. En primer lugar, hay que decir que la característica principal de Chulkaturin es la asunción ambivalente de su propia superfluidad, quedando definida así la primera característica común entre nuestros personajes.

Markovich ofrece distintas caracterizaciones de los personajes de Turguénev, basadas en la dialéctica héroe-antihéroe, en su obra *El hombre en las novelas de Turguénev*,⁸ concretamente en el capítulo “Niveles de humanidad”. En su opinión, el primer tipo lo conforman aquellos personajes que han sometido su vida a las normas limitadas, aunque cómodas, que les ofrece su entorno. El segundo tipo lo conforman personajes que, aunque se sienten incómodos en su propio entorno, se niegan a luchar contra él. El tercer tipo es el más complejo por ser el más ambivalente. El personaje lucha contra sus propias limitaciones, pero no permanece muy alejado de las convenciones sociales. Para tales personajes, la búsqueda moral es posible, pero dentro de límites restringidos, logrando experimentar, a lo sumo, méritos

tierra” (*pochva*, “tierra”), y abogaba por la conservación de las tradiciones rusas frente a los ideales de la cultura occidental. Grandes literatos del siglo XIX como Dostoievski abrazaron los principios del movimiento, tal y como se refleja en su obra. N. N. Strájov *En Tolstói*, 2008.

⁸ Sin embargo, esta obra, escrita originalmente en ruso (*Chelovek v romanakh I.S. Turgeneva*, Leningrad, Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta) no ha sido todavía traducida al español. Hemos podido recoger esta caracterización tipológica sobre todo a partir de dos obras: *Character in the Short Prose of Ivan Sergeevich Turgenev*, de Sander Brouwer, así como de los estudios ya mencionados de E. Shevchugova.

moderados. La cuarta categoría responde al concepto clásico de héroe: personas excepcionales que crean estándares para sí mismos y modelos de vida para la sociedad.

A partir de ahora, parece que todos los personajes-tipo mediocres de la literatura rusa decimonónica tuvieran que ser comparados con nuestro Chulkaturin; o más bien, podemos decir que este los ha engullido a todos, pasados y futuros.⁹ La novela es, ciertamente, corta y sencilla; quizá por ello resulta tan elocuente. Se trata, a la postre, de una historia de amor truncada.

En la lejana aldea de Ovechi Vody, un infeliz Chulkaturin, treintañero, enfermo y postrado en la cama, se dispone a escribir un diario. En él pretende hacer una retrospectiva de lo que ha sido su vida, sin adorno ni aditamento; además, nadie lo leerá, dice el protagonista, pero al menos debe escribirlo, pues a veces uno se ve obligado a relatar sus frustraciones, máxime cuando se trata de un ejercicio de responsabilidad. Si tomamos a Ricoeur en su obra *Sí mismo como otro*, la responsabilidad es el eje axial que articula la condición humana: somos auténticamente humanos cuando asumimos nuestra responsabilidad en el mundo, y en este camino se nos presenta una tarea ineludible. Dice Ricoeur (1996) que este narrarse-a-uno-mismo su vida es constituyente de la identidad personal, pero la narración tiene, además, su propia identidad narrativa. Bien, pues Chulkaturin hace su primer y último acto de responsabilidad vital y se dispone a ello como sigue:

Sí, moriré pronto, muy pronto. Los ríos se deshelerán y, a toda luz, la corriente me llevará junto con las últimas nieves... ¿a dónde? ¡Dios sabrá! También al mar. [...] ¿Qué puedo contar? Un hombre decente no habla de sus enfermedades. [...] ¡Oh! Voy a contarme mi propia vida. ¡Una idea magnífica! Justo antes de morir se considera correcto y no va a molestar a nadie. (Turguénev, 2016, pp. 7-8)

“En este mundo he sido un hombre completamente superfluo. Y estoy dispuesto a demostrarlo mañana” (*Ibid*, 2016, p. 22). Así calificará Turguénev la tipología literaria del mediocre:

Superfluo, superfluo... He encontrado la palabra perfecta. Cuanto más me interno en mí mismo, cuanto más atentamente contemplo mi vida pasada, más me convengo de la dura verdad de la expresión. Superfluo, eso es. Esta palabra no se ajusta a otras personas... Hay gente mala, buena, inteligente, tonta, agradable y desagradable, pero superflua..., no. [...] De mí no se puede decir ninguna otra cosa: superfluo nada más. Un excedente, eso es todo. (*Ibid*, 2016, p. 25)

Como dice Kropotkin (2014), Turguénev nos presenta un tipo que hace época, presentado con tal penetración filosófico-humanitaria que “llega a un estado de profecía” (p. 138) difícilmente comparable. Sus novelas, ciertamente, no ahondan en situaciones particulares de cualquier tipo de hombre, sino que averiguan problemas humanos tan antiguos como la edad del mundo. La tipología del mediocre, anunciada por V. M. Markovich puede arrojar luz a nuestro desdichado personaje.

Los mediocres del primer tipo, según el autor, están descontentos con los estándares cotidianos, pero cualquier intento de escapar de ellos les introduce aún más en la jaula de la que pugnan por salir (Brouwer, 1995). En gran medida, están condicionados, determinados por un *fatum* que les excede. Chulkaturin, casi mecánicamente, se ha visto obligado a pasar unos meses en la solitaria aldea de Ovechi Vody, como si una mano poderosa moviese la marioneta de un cuerpo

⁹ Por este motivo, *Diario de un hombre superfluo*, a pesar de ser una obra cronológicamente posterior a las siguientes que comentaremos, nos servirá de guía para realizar unos breves esbozos de esta ontología de personajes diversos bajo el paradigma del arquetipo mediocre.

desprovisto de cualquier voluntad. Culpa a sus padres de su destino, casi tanto que parece que, ya desde su infancia, su vida ya estaba abocada al fracaso:

Nací hace unos treinta años de unos terratenientes bastante ricos. Mi padre era un jugador apasionado, mi madre una mujer de carácter... una mujer muy virtuosa. Solo que no he conocido a una mujer a la que ser virtuosa le causara menos placer. [...] Tuve una infancia mala y triste. (Turguénev, 2016, pp. 8-10)

Lo que iba a ser un diario de su vida se convierte en la narración de una historia de desamor. Su única historia. Toda su vida. Pero esta narración tiene una motivación bien clara: mostrar "las pruebas irrefutables" de su vida superflua (2016, p. 28). En la aldea conoce a la hija de un funcionario local, Ozhoguín, de la que rápidamente se enamora: "Fue la época más feliz de mi vida, pero su recuerdo me abruma" (2016, p. 37). Chulkaturin se refiere a las tres semanas en que diariamente se veía con ella. Pero rápidamente le llegó la desilusión: "un hombre feliz es como una mosca al sol" —sentencia el protagonista—, "cuando por fin para el *encantamiento*, el hombre a veces siente y lamenta haber cuidado tan poco de sí mismo en medio de esa felicidad" (2016, p. 38). La llegada a la aldea de un príncipe petersburgués arrebató al protagonista su efímera felicidad. Ante sus ojos, ve cómo Liza se enamora cada día más del visitante, que rápidamente conquista los corazones de todos los habitantes de O.

Ilustración de Chulkaturin. Juan Berrio©, 2011



La humillación a la que se ve sometido Chulkaturin, lejos de cesar, se incrementa cada día con las continuas visitas del protagonista a la casa del padre de Liza, donde advierte la indiferencia progresiva que ella desarrolla. Así, para reparar su orgullo, Chulkaturin se bate en duelo con el príncipe, que acepta la afrenta ante la negativa del protagonista de retirar las palabras de oprobio que supuestamente le había dirigido. La magnánima actitud del rival, disparando al aire, ofrece mayores motivos de agravio a Chulkaturin, que encuentra la humillación en los caminos que había tomado para evitarla. Con este acto, que desvela facetas oscuras de la personalidad del protagonista, se granjea el odio definitivo de Liza y de todo el pueblo. Condenado al ostracismo, vuelve a su vida fútil y solitaria: "Tras mi expulsión de la casa de los Ozhoguín, supe definitivamente cuánto placer puede extraer un hombre contemplando su propia desgracia. ¡Ay, humanos! qué especie tan lamentable" (2016, p. 94). Finalmente, el príncipe huye a San Petersburgo y abandona a Liza, que se ve obligada a casarse con Bizmiónekov, un funcionario menor amigo de la familia, "bonachón y manso" que había estado enamorado de ella desde el principio. Las páginas se siguen en una línea de pesimismo existencial convencido: "el amor es una enfermedad, y no hay ley escrita para la enfermedad" (2016, p. 51).

La humillación es para Chulkaturin su estado natural, pero también —nos atrevemos a decirlo— una virtud, una fuente de placer natural: “está en la frontera, como enfermo de la voluntad, que separa lo romántico de lo positivista por cuanto revela una concreta patología” (Orzeszek, 1998, p. 22).

Bueno, y ahora díganme: ¿Soy o no un hombre superfluo? ¿He jugado o no el papel de superfluo en toda esta historia? El papel del Príncipe..., no hay nada que decir al respecto; el papel de Bizmiónekov también está claro... pero ¿yo?... (Turguénev, 2016, pp. 112)

Así termina su vida. La vida de un hombre de “palabras a medio decir”, de “ideas a medio desarrollar”, y sí “¡qué vida tan insignificante!”, siempre una vida *media*. “Al destruirme, dejo de ser superfluo”, dictamina Chulkaturin. Solo la muerte cancela la mediocridad.

3.2. AKAKI AKÁKIEVICH: *EL CAPOTE*

“La gran literatura bordea lo irracional. El Capote, de Gógol, es una pesadilla implacable y grotesca que abre agujeros negros en la vaga trama de la vida”
NABÓKOV

Akaki Akákievich, nació, si no me falla la memoria, la noche del 22 al 23 de marzo [...]. Bautizaron al niño, que se pasó la ceremonia llorando y haciendo muecas, como si presintiera que un día sería consejero titular. (Gógol, 2011, pp. 9-10)

Con un inicio así es normal leer críticas de las obras de Gógol y encontrarnos con adjetivaciones como “caricatura”, “risa”, “absurdo” y elementos similares. El autor mismo había demostrado muchas veces su desilusión al ver cómo se malentendía su obra, y de ello hay que responsabilizar a los análisis formalistas que reducen su compleja producción literaria a una mera cuestión de estilo. Para Bergson, la risa empieza con la indiferencia del espectador ante su vida, en un distanciamiento algo irónico que, sin embargo, no impide, en Gógol, que el lector asuma la gran seriedad de su contenido, a la vez que advertimos en él su profundo humanismo (Lo Gatto, 1972, pp. 174-175).

Se nos presenta la historia de Akaki Akákievich, un funcionario de medio pelo “bastante ordinario, bajo de estatura, algo picado de viruelas”, trabaja “en cierto departamento” y, como irónicamente se nos ha expuesto, es consejero titular, un “eterno consejero titular de los que han hecho befa y escarnio, como es bien sabido, numerosos escritores que tienen la loable costumbre de ensañarse con quienes no pueden defenderse” (Gógol, 2011, p. 8). Este sumiso *empleadillo* era objeto de burla de toda la oficina; todos hacían bromas a su costa y le tiraban a la cabeza trocitos de papel, pero Akaki nunca levantaba la vista de su labor y se dedicaba a hacer lo que más quería: “sería poco decir que atendía con celo a sus obligaciones. No, lo hacía con amor”. Lo único que Akaki amaba de la vida era copiar, y al llegar a casa, directo del trabajo, se apresuraba por el camino deseando ejercer, ahora en soledad, su incansable labor de copia, más tranquilamente. El director de la oficina, un hombre bondadoso, había advertido su implacable dedicación, encomendándole algunas tareas de mayor responsabilidad, pero este trabajo le resultó tan penoso y complejo que finalmente rechazó el mandato: “desde entonces no le encargaron otra cosa”. Solo un hecho, al igual que en nuestro Chulkaturin, perturba la tranquila vida de Akaki. Su capote, o *bata*, como maliciosamente se referían a ella sus compañeros,

termina por romperse del todo y se vuelve inservible ante la amenaza del gélido invierno ruso. Es entonces cuando se ve en la imperiosa necesidad de comprarse uno: “a partir de entonces su existencia pareció volverse más plena, como si se hubiera casado o gozara de la cercanía de otra persona; como si no estuviera solo, sino arropado por una compañera amable que hubiera decidido recorrer a su lado el camino de la vida”. “Se volvió más animado, y de carácter más firme, como es el caso de las personas que se han marcado un objetivo definido” (Gógol, 2011, p. 43).



Ilustración de Akaki Akákievich. Yuri Norstein©. 1985

La trágica historia sigue así: Akaki parece haber renacido, recupera la fuerza vital y, animado por el acontecimiento que supone la adquisición de un nuevo capote, decide aceptar la invitación del subjefe de sección a tomar el té en su casa, junto con los demás compañeros de trabajo. Tras la velada, volviendo a casa, le roban su capote, propinándole un rodillazo en el estómago que le hace contraer una grave neumonía. Acude a la guardia, que asegura no haber visto nada sospechoso y, finalmente, a “Personaje Importante”, un pseudo-jefe incompetente e inhumano que le humilla, negándole la mínima ayuda. Finalmente, Akaki muere y se reencarna en un fantasma que vaga por las calles de San Petersburgo castigando a aquéllos que en vida le habían despreciado:

No pusieron sellos en su habitación ni en sus pertenencias [...]. ¿Quién se quedaría con todas esas cosas? Confieso que esa cuestión no interesó siquiera al autor de este relato. Se llevaron el cadáver y le dieron sepultura. Y San Petersburgo se quedó sin Akaki Akákievich, como si nunca hubiera existido. Desapareció para siempre ese ser a quien nadie defendió. (Gógol, 2011, p. 83)

La vida de Akaki es tan sencilla que nos espanta, pero su vida también “nos gogoliza la vista” (Nabókov, 1997, p. 131). Akaki nunca se defiende de las continuas mofas de sus compañeros, ni se muestra molesto cuando, por ejemplo, pasando por debajo de alguna ventana, sufre la mala suerte de recibir las cáscaras de un melón o cualquier otro desecho, solamente en la oficina, cuando sus compañeros le zarandeaban y le impedían trabajar, entonces se atrevía a exclamar: “¡Dejadme! ¿Por qué me ofendéis? ¡Soy vuestro hermano!”. Nos recuerda a la interpelación de Dios a Caín cuando, tras haber matado a su hermano Abel, aquel es interrogado: “¿Acaso soy yo el guardián de mi hermano?” (Gn 4,9). Precisamente, la ética de Levinás está fundada sobre este mandato, que en opinión del filósofo se nos da por la irrepitibilidad del rostro del otro. ¿Pero qué ocurre cuando nuestro rostro nos es odiado? (véase 2.4). Lo que el personaje tiene de irrelevancia social se nos muestra, en otro plano de lectura, como pleno de evocaciones filosóficas de tradición oriental, y en ciertos episodios se ilumina explícitamente su personaje como un *alter Christus*.

La tercera tipología del mediocre, en la caracterización de Markovich (1975,

pp.155-158), alude a aquellos personajes carentes de sentido espiritual, que se desvían de la norma estandarizada de la sociedad, pero que tampoco luchan contra ella. Efectivamente, la inacción y el determinismo son características del arquetipo, pero incluso un necio como Ignatius J. Reilly (*La conjura de los necios*, de John Kennedy Toole) demostró arrojo medieval cuando tuvo que enfrentarse al moderno mundo cotidiano que tanto odiaba. Pero Akaki pertenece a otro género de hombres, y vive en un mundo absolutamente diferente. Según Markovich, los seres de esta categoría no asumen riesgos, motivo por el cual tampoco tienen la oportunidad de vivir, ni siquiera, una situación trágica. Ya hemos visto que nuestro Akaki renuncia a una posición mejor en la empresa. Para estos seres, la búsqueda de lo moral es imposible; ciertamente, “en un mundo así no puede haber lección moral, porque tampoco hay discípulos ni maestros” (Nabókov, 1997, p. 131). Eso es. El mundo de Gógol no es inhumano porque hallemos en él la figura de un *hombrecillo* mediocre enfrentado a un catálogo de hombres modélicos y heroicos. Lo heroico encuentra su oposición en lo vulgar, en lo antiheroico, pero lo trágico aquí —valga la paradoja— es que ni siquiera se permite lo trágico, porque lo trágico requiere un héroe, acaso un héroe *sui generis* que se opone a las masas de muchos hombres iguales. Sería absurdo, por ello, equiparar a nuestro Akaki con el célebre loco de la literatura universal —Don Quijote— o ni siquiera con Gregor Samsa, metamorfoseado en un insecto inmundo por la inmundicia del mundo. Al contrario, el mundo gogoliano “es” y “excluye cuanto pudiera destruirlo, de suerte que toda mejora, toda lucha, todo empeño moral son tan absolutamente imposibles como cambiar el curso de un astro” (*Ibíd.*).

El recurso expresivo gogoliano de apelar a su propia indiferencia, me refiero a la del autor “objetivo” o “narrador omnisciente”, frente a las miserias de Akaki, se vive incluso con más tragedia que las miserias del protagonista en sí mismas. “Akaki Akákievich ni siquiera despertó la curiosidad de los naturalistas, siempre dispuestos a clavar un alfiler a una simple mosca para observarla al microscopio” (Gógol, p. 86). Y es que cuando el hombre se hace insignificante, llega a ser peor que la mosca, porque el ser de la mosca es vivir mecánicamente de acuerdo con sus determinaciones naturales, pero el hombre sin vida, sin ningún atisbo de voluntad ni libertad, se niega a sí mismo y niega su esencia, llegándose a convertir ante los ojos del mundo en un ser despreciable. Sin embargo, no podemos odiar a Akaki; tan solo sentir la más profunda compasión.

Y, al final, tampoco podemos consolarnos con el fantasma de Akaki, del que podríamos esperar la misma reparación moral que la del fantasma del padre en *Hamlet*. Aquí, “un espectro vestido de funcionario” merodea molestando a todos “sin respetar rangos ni títulos” en busca de su capote perdido. (Gógol, 2011, p. 87). Su fantasma parece ser, para colmo de paradojas, lo más auténtico de su ser, la vida finalmente vivida. Pero, en última instancia, un guardia interroga al espectro, que le asalta en mitad de la noche, y a la pregunta: “¿Qué es lo que quieres?”, el fantasma tiene que responder: “Nada” (Gógol, 2011, p. 100). Esa “nada” repiquetea en nuestras conciencias con un ruido insoslayable, y los ruidos no reclaman la mera compasión, ni nos impelen a esbozar cualesquiera moralinas; pues “en este nivel altísimo del arte la literatura no consiste, huelga decirlo, en apiadarse del oprimido ni en maldecir al opresor”, más bien “es una apelación a ese fondo secreto del alma humana donde las sombras de otros mundos pasean como sombras de naves silenciosas y sin nombre” (Nabókov, 1997 p. 137). Con razón se ha dicho que la literatura rusa posterior no ha hecho sino transcribir *El capote* (Kropotkin, 2014, p. 121), como ya había confesado Dostoievski: “todos hemos crecido al abrigo de *El capote*”.

3.3. EL SUJETO AUTOCONSCIENTE: *MEMORIAS DEL SUBSUELO*

“¿Cómo puede ser posible que un hombre se respete mínimamente a sí mismo, cuando ha osado encontrar satisfacción en el sentimiento de su propia humillación?”
DOSTOIEVSKI, *Memorias del subsuelo*

Con esta obra, Dostoievski “ha resuelto de modo decisivo el problema de dramatizar mediante una sola voz el caos de múltiples voces de la conciencia humana”, dice George Steiner (2002, p. 227). Lo cierto es que nos encontramos en presencia de una *rara avis* de la producción dostoievskiana. Nabókov tradujo al inglés el libro original con el título *Memorias de una ratonera*, y, ciertamente, nos encontramos ante un *sin nombre*, casi un antihumano, un hombre-rata, pues los rasgos más patentes de humanidad parecen haber desaparecido. En la primera parte, el espléndido soliloquio nos parece un tanto vulgar y abrupto, escrito sin un mínimo atisbo de pudor, recurso expresivo que en Dostoievski atiende a la intención de presentar “un discurso internamente infinito, interrumpido mecánicamente pero que no puede ser orgánicamente concluido” (Batjín, 2003, p. 346). Allí, en la habitación del protagonista, este parece hablarle a un público inventado que, imaginariamente responde a las argucias neuróticas de nuestro sujeto mediante el recurso de presentarnos una incesante lucha de voces. Además, “su palabra sobre el mundo, explícita e implícitamente, es polémica. Este discurso no solo polemiza con otros hombres, otras ideologías, sino con el mismo objeto de su pensamiento” (*Ibd*).

Soy un hombre enfermo, soy un hombre rabioso. No soy nada atractivo. Creo que estoy enfermo del hígado. Sin embargo, no sé un *higo* de mi enfermedad [...]. Y si no deseo curarme es por rabia. Claro, que tampoco sabría decir a quién estoy fastidiando con mi rabia [...] y si mi hígado está mal, ¡pues que se ponga peor! (Dostoievski, 2011, p. 69)

En la segunda parte, “A propósito del aguanieve”, el hombre-rata despliega algunos de sus momentos vitales de forma asistemática y desordenada, encaminados a confirmar la idea ya expuesta en la primera parte, a saber, que el alma del hombre es por naturaleza irracional, que ninguna cultura puede domarla y que este conforma una “unidad de valor absoluto” (Lo Gatto, 1972, p. 319). Se trata, sin duda, del escrito más polémico de Dostoievski, de modo que, si no hubiera escrito nada más, tendríamos una opinión radicalmente diferente del contenido sustancial de su obra. La impotencia de la inteligencia humana y la capacidad de purificación de la humillación, concebida como lo más honesto del hombre, es en esta obra más palpable que en ninguna otra.

Estamos ante el escrito más psicológico del autor —aunque *El Doble* ya hacía prever su gusto por las novelas de carácter psicopatológico—, donde la trama, en formato de alocado diario, desarrolla la introspección de la personalidad de un mediocre, que cuanto más se hunde en su miseria, más placer encuentra. “El tema es la consciencia humana, la apreciación de las propias emociones” (Nabókov, 1997, p. 225). Esta obra es, ante todo, un catálogo de experimentos de la humillación. Pero ¿a qué sentido responde este anhelo descriptivo sadomasoquista? Desde luego, aquí no podemos suscribir la opinión de Gorodetski (2010, p. 88) de que nada en los personajes humildes de Dostoievski evoca tristeza, porque el cuerpo humillado se ha convertido en cuerpo de gloria. Es evidente aquí la autocomplacencia, su morbosa embriaguez en estas pasiones, pero bajo ningún concepto podemos hablar, en *Memorias del subsuelo*, de redención alguna, ni siquiera de ejercicio libre de la voluntad; pues el sujeto encuentra en todo una voluntad ajena que lo determina, que

se le impone, y con este pretexto el personaje del subsuelo percibe el universo y la naturaleza con su exigencia mecanicista y una organización social ajena a todo individuo. En realidad, el mediocre actúa como el involuntario medio de constatación explícita y humana de un pensamiento metafísico, que viene a cuestionar, en última instancia, la estructura intelectual que tan recientemente había sido erigida. En efecto, no existe voluntad en este mediocre, hasta tal punto que odia su rostro porque en él percibe, como abstraído de sí mismo, la mirada de otros ojos.

Vemos, más bien, un puro regodearse en las pasiones más bajas, como si en la continuada experimentación de estas emociones fuésemos a hallar algo excelso ¿acaso un placer? Así se lo pregunta el sujeto: “¿Cómo podría explicarse el placer? Para eso he cogido la pluma” (Dostoievski, 2011, p. 74). Aquí, la humildad no se transforma en fortaleza y la excesiva conciencia de la misma es vista como una enfermedad: “¿acaso un hombre que tenga conciencia puede respetarse a sí mismo?” (Dostoievski, 2011, p. 80). El pozo negro de confesiones se entremezcla con el mundo gris de la enfermedad y la persona parece más bien un experimento científico sobre el que recaerán todo tipo de frías investigaciones.

Sucede que el personaje del subsuelo, profundamente viciado por su humillación, experimenta, como un sadomasoquista, un gran placer en su dolor. A tenor de esta observación, André Gide (1950), no sin astucia, se había apercebido de la gran diferencia entre los personajes humillados y los ingenuos humildes de Dostoievski: “La humildad entraña una especie de sumisión voluntaria, la humillación envilece al alma, la deforma y la seca” (p. 104). En este sentido, el episodio del dolor de muelas es el más revelador:

Les ruego, señores, que escuchen alguna vez los gemidos que emite el hombre formado del siglo XIX, que sufre a causa de un dolor de muelas, ya al segundo o tercer día; o sea, gimiendo de otra manera a la que produce el dolor de muelas. [...] Él mismo sabe que sus gemidos no le aportarán ningún beneficio [...] y que toda su familia le escucha con asco [...]. Pues bien, en la conciencia de todas esas vergüenzas es donde se halla ese deleite. (Dostoievski, 2011, p. 80)

El lamento de dolor no solo no consuela a la persona que lo profiere, sino que lo incrementa, haciéndose molesto para el sujeto mismo y para quien lo oye. La demostración del padecimiento es una imposición molesta y egoísta, ante la que, sin embargo, pareciera que tenemos que demostrar algún tipo de piedad. Pero cuando se comparte la expresión de un dolor, se halla al menos el consuelo, siempre ficticio, de dejarlo de vivir en soledad, incluso a costa de resultar odioso a los que se ven en la obligación de soportarlo. Pero el personaje del subsuelo —el hombre, en definitiva—, dice Dostoievski, no quiere consolarse, tan solo aumentar su queja estéril ante los oyentes. Así, se produce un doble movimiento: por un lado, la desazón solitaria del paciente se torna comunitaria, en la manifestación pública, reiterada y teatral del dolor; pero, por otra parte, el consabido rechazo de la sociedad que vuelve el rostro ante el padecimiento introduce al hombre sufriente en una situación de mayor soledad que en la que antes vivía. Tolstói consagró la máxima tragedia del solipsismo del dolor —físico y espiritual— en el noble Iván Illich, quien tan solo deseaba que su mujer y su hija le reconocieran su enfermedad.

El catálogo de humillaciones a las que se somete el hombre del subsuelo es extenso y lleno de sutilezas, hasta podríamos decir de perverso refinamiento. El pasaje del “Hotel París” resulta crucial para comprender la personalidad moralmente sadomasoquista del personaje. Reunidos todos para almorzar, los compañeros de la infancia del protagonista obvian sistemáticamente sus intervenciones; es burlado, humillado y vejado. Pese a que le han instado a abandonar la reunión, se mantiene

allí dando vueltas, murmurando para sí insultos que no se atreve a proferir, hasta que, poco a poco, se convierte en un fantasma olvidado del que nadie se percata. Esta situación conforma, por otra parte, uno de los escenarios más comunes en la literatura rusa decimonónica. Por lo pronto, al menos las obras que nos ocupan, nos recuerda al episodio en que Chulkaturin se queda en casa de Ozhoguin cuando, ante sus ojos, Liza coquetea con el Príncipe, ignorando su presencia; o al episodio en que Akaki Akákievich, cuando es invitado por sus amigos por la adquisición del nuevo capote, se mantiene en una esquina de la habitación a pesar de que se están mofando de él.

Pero volvamos a la obra que nos ocupa. En otra ocasión, el hombre-rata está paseando por la Avenida Nevski cuando un viandante le empuja para adelantarse. El protagonista se ve arrojado todos los días a la calle, decidido esta vez a no apartarse, para provocar el encuentro con este hombre, que resulta ser un militar de metro ochenta. Incluso un día llega a vestirse con ropa de duelo y se decide a no dejarse empujar, pero éste le echa a un lado como si fuera un muñeco. Todo concluye cuando nuestro *héroe* consigue mantener el equilibrio y se encuentra mirándose cara a cara con el oficial.

Sin embargo, la pregunta que nos asedia es dónde reside la figura antiheroica de Dostoievski, puesto que toda su novela es un intento de dar respuesta a la relación metafísica del hombre con Dios. Pensamos que su reflexión del mundo y del hombre se dan en un horizonte ontológico con una pretensión clara de desentrañar una normatividad metafísica de todo lo real. El príncipe Myshkin, el "idiota" por excelencia de la literatura rusa, ha sido estudiado, en la mayoría de las ocasiones, bajo la noción de "sujeto axiológico", establecida por Curtius (1969). Sin embargo, esta propuesta de clasificación se refiere a los arquetipos literarios que, una vez insitucionalizados, han llegado a averiguar y/o a reflejar modelos sociales que, por ello, también representan determinados ideales de vida. A decir verdad, tampoco nos encontramos aquí ante un claro paradigma de lo antiheroico, al menos si lo consideramos bajo una perspectiva estrictamente kenótica.

Memorias del subsuelo supone, de forma evidente, la gestación de la conciencia raskolnikiana, que busca delatarse para liberarse de su culpa. En el sujeto de *Memorias* todavía existe un esbozo previo sobre la investigación de la venganza: "dicen que el hombre que se venga busca justicia. Quiere decirse que ha encontrado una causa primaria. Por tanto, la tranquilidad le rodea, y se venga tranquila y felizmente" (Dostoievski, 2011, p. 82); sin embargo, en *Crimen y castigo*, Raskólnikov se alza como un *superhombre*. Lo que Dostoievski quiere comprobar es si un hombre puede establecer su propia jerarquía de valores, en este caso, justificar el asesinato de una vieja y cruel usurera por el bien de todos y el suyo propio, y vivir libre y felizmente de acuerdo a la realización de este ideal¹⁰. Sin embargo, el final es de culpa, confesión y redención, oponiéndose a la tesis nietzscheana de la voluntad de poder. Pero, entonces ¿quién encarna la humillación —aquí máximo valor— en Dostoievski? La respuesta no deja de ser irónica: pues un idiota¹¹. Y este idiota no es

¹⁰ "A Dostoievski no le interesa establecer una tipología ni heroica ni antiheroica, porque básicamente no se mueve en esta lógica. Los personajes dostoievksianos no son 'fenómenos de la realidad' sino, más bien, el hombre hacia sí mismo, como punto de vista particular de un todo. Por consiguiente, no podemos afirmar que la ontología de los personajes expuestos en este autor presente rasgos de la realidad en sentido más o menos puro (como podríamos esperar de la novela realista), sino que viene a ser el último recuento de su conciencia y autoconciencia" (Batjín, 2003, pp. 73-74).

¹¹ Cabe señalar que el término "idiota" tiene un fuerte carácter peyorativo, mientras que el título original ruso contemplaría la denominación de "el distinto", por cuanto la raíz "-idio" indica algo "propio".

sino un hombre aquejado de fuertes epilepsias, con los *sesos derretidos* por su enfermedad, un hombre que no conoce la maldad, pero es más: que no está capacitado *orgánicamente* para el egoísmo. Myshkin es el colmo del determinismo: hace el bien porque no puede hacer otra cosa. Aquí está en la línea, con todas las diferencias que ya se advierten, de Valkovski en *Humillados y ofendidos*; ese encantador príncipe aristócrata, sincero y bondadoso, pero infantilmente egoísta, que terminará por conquistar el corazón de Natasha. La enfermedad de Myshkin, por el contrario, ha hecho de él un cordero asustado; no podríamos decir ni siquiera que ha hecho de él un niño, pues la ingenuidad pueril es otra cosa. En definitiva, se ha convertido en un antihombre. En efecto, Myshkin hace el bien deliberadamente, dispone de buenos modales, pero se desenvuelve torpemente en sociedad, motivo por el cual también es objeto de continuas mofas y burlas; y, en lo que respecta a su relación con los hombres, comprende rápidamente a todos ellos, pero les profesa el mismo respeto sin distinciones.

La enfermedad del príncipe Myshkin ha llegado a anular completamente su voluntad. Ya desde niño se declaraba con enormes problemas para retener las enseñanzas más básicas, lo que, combinado con un fuerte aislamiento e inexperiencia ante la vida, terminó por hacer de él un *idiota*. Myshkin se deja llevar, en definitiva, por la corriente de la vida sin oponer resistencia alguna: ésta es su idiotéz. Sin embargo —y he aquí la cuestión— estar “orgánicamente incapacitado para ser egoísta” no constituye ninguna virtud (Lo Gatto, 1972, p. 324), pues el ejercicio del bien se da en el discernimiento que procura el libre albedrío. En este sentido, el príncipe idiota encarnaría los preceptos contrarios a los proclamados por la *docta ignorantia* de Nicolás de Cusa y del proverbio bíblico: “no te niegues a hacer el bien cuando tuvieres poder para hacerlo” (Prov 3, 27), que el decir popular recogió de manera más generalista: “haz el bien y no mires a quién”. A pesar de este sutil determinismo, se ha considerado a Myshkin un personaje análogo a Cristo, por su condición enigmática, su santidad y su inocencia, y porque además “su capacidad de perdón antes solo la poseyó Él” (Nabókov, 1997, p. 241).

3.4. OBLÓMOV Y EL “OBLOMOVISMO”

Estar tumbado no era para Oblómov una necesidad como lo es para el enfermo o para el que tiene sueño, ni una casualidad como para el que está cansado, ni siquiera un placer como para el perezoso: era su estado natural. Cuando estaba en casa —y lo estaba casi siempre— permanecía acostado y siempre en la misma habitación, donde lo encontramos, que le servía de alcoba, despacho y sala”. (Goncharov, 2014, pp. 14-15)

La caracteriología del mediocre alcanza su grado sumo en la expresión del personaje Iliá Illich Oblómov. Aquí se narra la historia de un joven noble, bien parecido y de unos treinta y dos años, propietario de un fundo de aproximadamente 700 siervos. Este terrateniente vive en San Petersburgo, alejado de su hacienda, por supuesto heredada, que administra ineficaz y acidiosamente. Como en todas las historias que estamos mostrando, un acontecimiento viene a perturbar la indiferente abulia de Oblómov. Este personaje, por cierto, tiene algo de particular, pues no en vano es el protagonista de la que ha sido considerada la obra literaria más profunda del XIX, el fiel espejo de Rusia. Hasta pasadas las cien páginas, Gonchárrov no levanta a su personaje de la cama. Oblómov, enfundado en su holgado *batín*, discute con el criado Zajar porque el dueño de la casa les obliga a abandonarla cuanto antes, de manera que, ante la inminente mudanza, Oblómov se inquieta terriblemente y aplaza cualquier decisión.

Pero aparece en su camino Olga Ilinskaya, una mujer diligente y culta, además

de una gran cantante que, cuando interpreta *La Casta Diva*, logra conmover al indolente de Oblómov. Al final se enamoran el uno del otro hasta que, finalmente, la relación de amor termina por fracasar por la abulia manifiesta del protagonista y por su incapacidad de asumir ningún tipo de responsabilidad. Olga se acaba casando con Shtolz, un metódico hombre de negocios alemán que no consigue, sin embargo, despertar ninguna pasión en ella. Oblómov, por su parte, se casa con su patrona, una mujer entrada en carnes y algo vulgar, pero una gran cocinera que le ama maternalmente y le consiente vivir instalado en la pereza. Oblómov, al final, muere, y el curso de la vida sigue sin él, como si nunca hubiera existido. Pero no nos engañemos: ha existido, de alguna u otra forma, y por eso estamos hablando de él.



Oblomov y Zajar. Por Anastasia Rurikov. *Oblomov series*

Bien podríamos entonar aquí las palabras del cura Claude Laydu: “*ma paroisse est une paroisse comme les autres. [...] Ma paroisse est dévorée par l’ennui*”¹². La vida de Oblómov, como muchas otras, está también atravesada por el aburrimiento. Kropotkin (2014, p. 207) había dicho que las mujeres siempre están dispuestas a emprender obras de salvación, porque Shtolz había puesto en sobre aviso a Olga sobre la extrema abulia de Oblómov, motivo por el cual ella se propone “no hacerle perecer”.

Se ha estudiado, en este sentido, la tipología de “la mujer necesaria”; un arquetipo que, a pesar de su fuerte presencia, no goza todavía de sistematización. Aquí, sin embargo, no podemos hablar del tipo *femme fatale*, ni es nuestra misión esclarecer la función del arquetipo literario de la mujer en la literatura rusa; no nos compete tanto averiguar su heroicidad o antiheroicidad como señalarla como catalizador de pasiones. En el caso de Nastasia Filíppovna, es claramente “una mujer caída”, como la define el propio Myshkin, la cual influye determinadamente en la vida del idiota, hasta el punto de que lo termina volviendo literalmente loco. La Liza de Chulkaturin es una mujer amable que, sin embargo, no se enamora del protagonista, pero tampoco se inmiscuye en su vida ni lo hace sufrir intencionadamente. La Sonia de Raskólnikov cumple este tipo concreto de catalizador de pasiones, hasta el punto de que juega un papel decisivo en la redención del protagonista. En el caso de las mujeres que ocupan la vida de Iván Ilich —su mujer y su hija—, éstas actúan frívolamente y abandonan al protagonista en el curso de una muerte anunciada. En definitiva, la Olga oblomoviana es tanto como Sonia, la salvadora del antihéroe, salvo que, en el caso de Oblómov, nadie logra redimirlo.

¹² Véase Bernanos, G. (2009).

Pero precisamente aquí reside lo excepcional del Oblómov: el persistente y continuo intento de Goncharov por sofrenar los impulsos de acedia que dominan al protagonista, como si quisiera, al menos, concederle una oportunidad (Lo Gatto, 1972, p. 215). El capítulo IX 'El sueño de Oblómov' resulta especialmente significativo:

¿Dónde estamos, entonces? ¿A qué bendito rincón de la tierra nos traslada el sueño de Oblómov? ¡Qué maravillosa comarca! Cierto es que allí no hay mar, ni altísimas montañas, ni rocas, ni precipicios, ni espesos bosques; no existe nada grandioso, salvaje o sombrío. Además, ¡qué falta hace lo salvaje y lo grandioso! ¿el mar, por ejemplo? ¡vaya bendito de Dios! Solo entristece al hombre. (Goncharov, 2014, pp. 132-133)

Incluso los sueños de Oblomov son modestos: el anhelo de una Arcadia feliz, recuerdo de su infancia, donde se expone la utopía de una Rusia benéfica. En ella, nada de montañas ni vastos horizontes como en el antiguo mito, sino amables aldeas con habitantes rutinarios viviendo sus rutinarias vidas: "las tormentas allí no son temibles, sino beneficiosas [...]. No se conocen allí ni terribles vendavales ni destrucciones" (*ibid*). Pero Oblómov es un hombre culto y sensible, no un vulgar bruto. No soporta que Zajar tenga la casa tan sucia, pero tampoco se levanta del diván para poner orden. El más mínimo movimiento en Oblómov —ponerse las pantuflas o acercarse el periódico— le cuesta horas de sopesar si tales esfuerzos merecen realmente la pena. La pregunta fundamental para Oblómov es el *para qué*. Pero ¿qué ocurre cuando uno abandona el interés utilitarista de la vida? Sucede que aparece Olga, y el mundo de Oblómov se tambalea. Pero también un trueno tiene que ser suficientemente poderoso para devastar un campo, o su destello se quedará en un fino haz de luz. El constante deseo de Goncharov es el de estimular la búsqueda de algún resquicio del deseo que, de alguna manera, pudiera hacer renovar la fiebre volitiva de Oblómov, pero su enfermedad es incurable.

Oblómov casi no se separaba de Olga. Por las mañanas paseaban por el parque; al mediodía, cuando hacía calor, se refugiaban en el seto, entre los pinos. Sentado a sus pies, Oblómov leía para ella en voz alta; Olga bordaba para él alguna cosa. Reinaba entre ellos un cálido verano. [...] Entre Oblómov y Olga se habían establecido relaciones secretas, invisibles para los demás [...]. Veían en todo una alusión a su amor". (Goncharov, 2014, pp. 348-349)

Incluso, en alguna ocasión, Olga le había hecho suspirar: "¡Dios mío, qué magnífico es vivir!" (Goncharov, 2014, p. 345). Había conseguido despertar en él un deseo y animado sus fuerzas vitales pero este ligero *Ereignis* ni siquiera pudo llegar a ser tal. Olga supone la novedad y la novedad siempre trae inquietud. Ella, sin duda, había conmovido su largo vegetar con paseos y agradables charlas, pero también le había obligado a leer nuevos libros, a escuchar otra música, a debatir sobre cuestiones sesudas, y, ciertamente no podemos decir que éste no pusiera empeño: "Oblómov se esforzaba, se devanaba los sesos, se las ingeniaba para no desmerecer demasiado ante sus ojos, o bien para ayudarle a comprender alguna cuestión embrollada" (Goncharov, 2014, p. 314). A veces, cuando Oblómov bostezaba, Olga atisbaba su gesto y lo cortaba tajantemente, como el más estricto de los profesores. "¿Dónde está su batín?", le preguntaba Olga, y éste respondía: "¿Qué batín? No tengo batín alguno", y ambos reían. Aparecía entonces en Oblómov "la fiebre de vivir" ... pero, sin embargo, "todas estas cuitas no sobrepasaban por ahora el mágico círculo del amor" (*ibid*). Un día, Olga le asedió con preguntas a tenor de una cita a sir William Herschel que Oblómov se había permitido hacer, ante lo cual "fue enviado a

la ciudad, se le obligó a leer el libro y contarle todo hasta su completa satisfacción” (*ibid*, p. 316). Oblómov también había empezado a escribir, y rememoraba aquellos apacibles sueños románticos de juventud cuando imaginaba que liberaba a los *mujiks* de su finca sin que ello disminuyera un ápice su renta anual. También su amigo Shtolz le había impelido a visitarlo en Suiza y luego a viajar por Italia; le había dicho en una carta, tajantemente: “ahora o nunca”. La gran decisión de Oblómov la encontramos aquí, en este imperativo. Olga desea casarse, pero Oblómov siente miedo. La quiere, pero “¿quién necesita esa inquietud?”; de modo que se esfuerza por encontrar pretextos, y le atemoriza más aún que Olga rechace la idea del matrimonio si eso lo hace a él infeliz. Esta intensidad de la vida agota a nuestro vago, hasta que finalmente se abandonan.

Oblómov busca un subterfugio para huir de Olga; dice que tiene miedo de que en el futuro vaya a aborrecerlo, pues no la merece. “¿Y si es usted —dijo Olga— el que se cansa de este amor? ¿Si con el tiempo, sin otro amor, se duerme de pronto a mi lado lo mismo que el diván de su casa?”. “¿Si desaparece esa sensación de peso en el corazón y su *batín* le es más querido que yo?” (*ibid*, p. 337). Pero Olga conoce profundamente a Oblómov: “Olga, pídemelas pruebas que quieras”, le dice Oblómov. Pero ésta le responde: “No necesito nada de esto, nadie te lo exige! Quiero que hagas lo que debes. Las personas astutas recurren a la artimaña de ofrecer sacrificios innecesarios o imposibles a fin de no hacer los realmente precisos” (*Ibid*, p. 458).

No —lo interrumpió ella, alzando la cabeza y mirándolo a través de las lágrimas—. Hace muy poco supe que amaba en ti lo que quería que existiese. Quería al futuro Oblómov... Tú, Iliá, eres bueno, honrado, tierno como un palomo, escondes la cabeza bajo el ala y no quieres nada más, eres capaz de pasarte arrullando bajo el tejado la vida entera. Pero yo no soy así. Puedes tú explicarme, decirme qué más necesito, dame todo eso para que yo... La ternura... ¡se encuentra siempre! [...] Olga comprendió de pronto cuánto veneno había en sus palabras y se precipitó hacia él.

—¡Perdóname, amigo mío! —dijo dulcemente, casi llorando—.

[...]

¿Por qué habrá fracasado todo? —preguntó de pronto, alzando la cabeza— ¿Quién te maldijo, Iliá? ¿Qué has hecho? Eres bueno, inteligente, noble, delicado...y ¡te estás perdiendo! ¿qué es lo que te pierde? ¿tiene nombre ese mal...?

—Lo tiene —susurró apenas Oblómov.

Olga fijó en él una mirada interrogante, llena de lágrimas.

¡Oblomovismo! —susurró él. (*Ibid*, pp. 484-485)

Si lo pensamos, en la cuarta categoría de Markovich, el arquetipo heroico crea estándares por y para sí mismo, y espera que la vida los esparza convenientemente. Son los llamados habitualmente “héroes de época”, pero aquí nos encontramos en el extremo de esta afirmación. Tanto es así, que “oblomovismo” se erige como categoría existencial por el nombre del protagonista, como si su identidad y su estado vital encarnasen la idea universal de pereza. En Oblómov, a diferencia de las anteriores obras, el *disvalor* se ofrece en una clara oposición: fuerte/activo; débil/pasivo (Armstrong, 1985, p. 281). No en vano se ha considerado este oblomovismo como un “rasgo racial característico de los rusos”, tipo tan cultivado en los tiempos de servidumbre (Kropotkin, 2014, p. 210). Fijémonos en que la pereza de Oblómov se encarna en un personaje ruso, frente al personaje activo, que resulta ser medio alemán: “Shtolz era todo huesos, músculos y nervios” (Goncharov, 2014, p. 213). “No hacía ningún movimiento superfluo. También en lo moral buscaba siempre el equilibrio” (*Ibid*). Con más clarividencia que en otros relatos, se da aquí el arquetipo “puro” del mediocre, cuyas causas de su mediocridad habitan en él y no fuera de sí mismo. Oblómov no culpa a la sociedad, sino que más bien, en algunos momentos, llega a envidiarla.

Despertaba en su tímido espíritu la amarga conciencia de que muchas facetas de su naturaleza seguían dormidas aún, que otras apenas si habían despertado y que ninguna había alcanzado un desarrollo total. Sin embargo, tenía la dolorosa sensación de que estaba encerrado en él, como en una tumba, *un principio noble, luminoso, que tal vez ya estuviera muerto* ahora o que yacía, como el oro, en las entrañas de la tierra, esperando, hacía tiempo, convertirse en moneda al uso. (*Ibd*)

Lo curioso es que, a pesar de lo que pueda parecer, en Oblómov, la pereza es un estado “positivo” porque al menos reafirma en la persona un cierto *ser* en el mundo, aunque ya se coqueteaba con esta idea en el periodo francés prerrevolucionario¹³, cuando Gautier dijese “mejor la barbarie que el *ennui*”¹⁴. La profunda mediocridad del Personaje del Subsuelo dostoievskiano reside en que ni siquiera es capaz de rendirse a la pereza: “¡Oh, señores, si solo fuera por la pereza por lo que no hago nada ¡cómo me respetaría entonces! Me respetaría por ser capaz de tener pereza, aunque solo pudiera tener en mí una cualidad algo positiva de la que yo mismo me sintiera seguro” (Dostoievski, 2011, pp. 82-83). El hombre del subsuelo está en la más tangible de las medianías, ni siquiera puede ser un vago! “Significaría que hay algo que puede decirse de mí: ¡Gandul!” (*Ibd*).

Todos los “mediocres” en Oblómov están atravesados por el *ennui*, esa emoción aristocrática. “También Zajar se sentía hartó. En su juventud fue lacayo en la casa de los señores, luego pasó a ser el ayo de Iliá Ilich y a partir de entonces se empezó a considerar tan solo como una pertenencia aristocrática” (*ibid*, p. 100) en contraposición a Olga y Shtolz, del que se dice a menudo que nadie sabe de dónde saca tiempo para la realización de todos sus quehaceres. Goncharov resalta especialmente los atributos caninos de Zajar, hasta el punto de que le compara con un perro que no es capaz de concebir la existencia sin la de su amo, aunque secretamente cuestionase su autoridad, poniendo de relieve su ambivalente pasión de servidumbre.

En este sentido, nos encontramos en las antípodas del valor que en la doctrina kenótica es entendido como positivo: —el sacrificio—, sino que la caída en la mediocridad pasa aquí por quien es incapaz de sacrificarse. “*Acedia, tristitia, taedium vitae, desidia* son los nombres que los Padres de la Iglesia dan a la muerte que induce en el alma” (Agamben, 2006, p. 23). Esta perversión de la voluntad impide, precisamente, cualquier sacrificio. La acedia, para Tomás de Aquino, no se opone al deseo (*sollicitudo*) porque lo que no se desea tampoco puede ser objeto de esperanzas o desesperanzas. El aburrimiento, entendido en Oblómov como pulsión vital, lo introduce en la caída anónima del *se* impersonal (*alguien* se aburre, es lo mismo que decir, *nadie*). “La acedia no es solo una fuga *de...*, sino una fuga *por...*, que comunica con su objeto bajo la forma de negación y carencia” (*Ibd*, p. 35).

En lo sucesivo, el oblomovismo, o la *oblomovitis* será considerado “patología” y “síndrome”, describiéndose como una enfermedad maldita para la que no existe cura. El mismo año de su publicación, Dobroliúbov¹⁵ escribe un artículo “¿Qué es la *oblómovschina*?” que populariza definitivamente el término, junto con otros teóricos como Herzen. No obstante, el arquetipo no se limita a Rusia, sino que es un tipo universal, “formado por nuestra civilización, que actúa en medio de su vida lujuriantemente y satisfecha de sí misma” (Kropotkin, 2014, p. 210). Sin duda, docenas de antihéroes posteriores a Goncharov han exhibido también similares tendencias, “un

¹³ Véase Lesmes, D. (2018), *passim*.

¹⁴ Véase Lesmes, D. (2018), p. 35.

¹⁵ Véase Kuhn, A. (1971). Dobroliubov's Critique of Oblomov: Polemics and Psychology. *Slavic Review*, 30 (1).

producto de la escuela voluntarista de la personalidad iniciada por Schopenhauer y más desarrollada por Nietzsche, Kierkegaard y Schelling” (Franz, 2006, p. 63).

Pero ¿qué había sido de Oblómov? ¿Dónde estaba? ¿Dónde? En un cementerio silencioso y próximo, bajo una modesta lápida reposaba su cuerpo. Los arbustos de lilas, plantados por manos amigas, adornaban su tumba y el aroma de ajeno perfuma el aire. Se diría que el propio ángel del silencio protegía su sueño. [...] Iliá Ilich murió, en apariencia sin dolor, sin sufrir, como se para un reloj al que olvidaron dar cuerda. [...] Hacía ya tres años que había muerto Oblómov; y en ese tiempo todo había vuelto a ser como antes. (Goncharov, 2014, p. 634)

3. EPÍLOGO. Parafraseando a Antonio F. Escobés (1932), si un occidental se asomara al abismo de las letras rusas, no podría reprimir un gesto de asombro y horror ante el cruel catálogo de desesperaciones. El título ofrecido por Escobés también es muy sugerente: “Martirologio de las letras rusas”. Sí, la genialidad del título resume nuestro escrito. Nos hallamos ante un sumario de mártires, ya no en sentido cristiano, aunque nuestra reflexión se ha desarrollado bajo el marco de este estudio concreto, sino de maltratados por la vida, en resumen, del mal de la humanidad (¿cuál?): niños, aristócratas, mendigos, príncipes aburridos, asesinos, sadomasoquistas, seres sin esperanza: son los olvidados en nuestras ciudades civilizadas. Precisamente a través de ellos somos conscientes de ese cercano *otro lado*; y no deja de inquietarnos cierta identificación con sus desdichas y cavilaciones. Agradecemos que la mirada se pose sobre ellos, a veces con compasión, a veces con sorna, pero siempre en un titánico esfuerzo por indagar en la totalidad de lo humano. La literatura rusa logra pasar revista al sentir total de la humanidad, y sabe despertar en nosotros las miradas de compasión de las que tantas veces renegamos. Pero el gran arte no es tal porque consiga inducirnos estos sentimientos de pena, ni siquiera porque, como averiguara Aristóteles, el arte purifique nuestras pasiones (*khátharsis*), sino que lo es porque averigua alguna parcela intemporal de la vida.

Aquí hemos querido estudiar la noción del personaje arquetípico de la literatura rusa —el mediocre, el superfluo— bajo la doctrina de la Kénosis, no porque sea la única lectura posible —pues una visión reduccionista del arte nunca alumbrará mayor satisfacción que la vanidad de confirmar el dominio de una disciplina sobre otra—, sino porque dicha concepción puede darnos otras alternativas a los habituales estudios socio-históricos que se ofrecen del periodo prerrevolucionario, alumbrar una génesis más profunda y enraizada en lo que se ha dado a llamar el alma rusa. Como señala Escobés, el patíbulo que fue Siberia, la fatalidad, el destierro y la cárcel no son suficientes para explicar este fenómeno cultural. Y es que Rusia es el país de la autocracia absoluta. Ha visto desfilar incesantes rostros del terror: Iván el Terrible, bajo cuyo mandato se dice que Rusia perdió el último ápice de dignidad que le quedaba. La despótica Catalina II o el *soberano místico* Alejandro I, jamás terminarán de justificar el pesimismo romántico de Pushkin: “¡Qué triste es nuestra amada Rusia!”. Este país de proporciones insondables, cuya cultura milenaria ha estado, desde el principio vinculada al cristianismo, hunde en este sus más endémicos atavismos y rasgos distintivos. Podemos conjeturar que el arquetipo del mediocre en la literatura rusa es una derivación por analogía del desposeimiento de la Kénosis, que el vaciamiento de sí y el abandono kenóticos, ha configurado tipos sociales imbuidos de un fuerte vacío existencial. Pero este vacío existencial también forma parte ineludible del *corpus* filosófico del momento, del mismo modo que estos individuos lo son del conglomerado social ruso decimonónico.

La fe religiosa en la Kénosis de Jesús, unida a la sociedad del momento, inmersa en miserias de todo tipo, produjo la aparición en la literatura de personajes

en los que el abajamiento y la humillación fue visto como una virtud. Sin embargo, no hemos querido, ni es la intención de nuestro escrito, afirmar una visión ejemplarizante de estos personajes, ni secundar tal o cual virtud moral, pues ello nos induciría a valoraciones que mermarían la objetividad de este ensayo. Así, se ha prescindido de la noción de "héroe" en este sentido, salvo cuando la referencia aludía a un arquetipo puramente literario, en la caracterización concreta de una tipología. Tampoco hemos abusado de la noción de "sujeto axiológico" manejada en concepciones literarias cristianas (Von Balthasar), sino que nos hemos limitado a considerar la noción de este sujeto bajo la influencia de una doctrina concreta. Esto no es cosa baladí, pues el *ideal* de la Santa Rusia ha definido prácticamente toda la historia del país.

Es fácil intuir que el cristianismo ruso, impregnado del sentido kenótico de la divinidad, tuvo un poder narcotizante de transposición a lo humano en un país formado, en su mayoría, por inconmensurables masas de siervos. Si asumimos esta Kénosis religiosa como un pilar de la Iglesia rusa, su traducción en el ámbito literario se manifiesta en este arquetipo sin voluntad o, mejor dicho, con una única voluntad: la de no ser. Su camino vital es el del descenso, hasta llegar casi siempre a la muerte, con la que se completa la analogía cristiana. Tanto pobreza y despojamiento de Cristo como ausencia de voluntad se vinculan a través de la Kénosis en el marco de un país inmerso en la búsqueda de una autónoma identidad cultural a la vez que una reivindicación de posicionamiento en el escenario europeo.

Desde luego, aplicar de modo programático la doctrina de la Kénosis al mundo de lo social y de lo humano puede suponer muchos problemas, porque ésta se pone en relación con lo ontológicamente superior al hombre, y no con una ontología inmanente del mismo. Pero una cosa es el abajamiento de Dios como hombre, esto es, su despojamiento de rango ontológico, y otra cosa bien distinta es que el hombre, en el libre ejercicio de su ser, se haga inferior a sí mismo, negándose su propia existencia, su ser-hombre, donde acaso encontramos una estructura de individualidad.

Otra de las cuestiones centrales ha sido estudiar esta noción en el marco de la relación entre arte y realidad, esto es, entre el arte y la vida fáctica y existencial. Sin embargo, las alternativas al problema oscilan en torno al debate de la categoría de realidad objetiva expuesta en la denominada "literatura realista", lo que en última instancia, nos llevaría a consideraciones metafísicas sobre el carácter de la ficción y de la mimesis, tareas que exceden en espacio y tiempo el presente ensayo. Por ello, tampoco hemos podido afirmar, a lo largo de estas páginas, que la literatura rusa ocupara un realismo religioso de carácter ontológico, pero sí que contemplase las realidades más profundas de la vida. No en vano éstas han sido rescatadas: "Las letras rusas nacen, pues, con un alto sentido de humanidad [...]. Son vidas talladas como brillantes; que cada cual se quede con los destellos que más le plazcan". (Escobés, 1932, p. 35). En este sentido, una línea de investigación necesaria a partir de este ensayo lo constituiría el reflejo de la realidad objetiva en la ficción de la literatura realista.

En la visión kenótica, la encarnación perfecciona la creación. El ser humano por su intelecto infinito, o al menos potencialmente infinito, es la mejor opción porque sencillamente es el más perfecto, pero no porque sea el más sufriente. Vivimos, ya lo dijo Leibniz, en el mejor de los mundos posibles, afirmación que todavía hoy nos impresiona, habida cuenta de lo cotidiano de la vida. Pero todavía tenemos que añadir algunas palabras más a este respecto. Bajo la visión kenótica, Dios limita su poder por algo que a la vez es él mismo (Hipóstasis). Por ello, si la creación no pudiera ser un camino a la perfección no tendría sentido que existiese un

Dios que hubiese querido crearla. Ésta es la visión de Nicolás de Cusa, que podemos contraponer a ciertas visiones literarias como la del paradigmático Myshkin y, en general, a toda la comprensión de la humillación en la doctrina de la Kénosis. Para ella, porque este mundo puede ser salvado ha podido también ser creado. Sin embargo, esto sucede a costa de que lo que salva al mundo sea naturaleza humana, que se ha mostrado en su principal representante en Jesús encarnado y muerto, finalmente, en la cruz. Consideremos que la noción de humillación está íntimamente ligada a la Pasión.

La crucifixión constituía la forma más humillante de morir. Morir crucificado, en tiempos de Jesús, e incluso ya antes de los romanos, significaba el escarnio público, y como ya sabemos, tenía un fuerte carácter público y una gran dimensión social. Morían en la cruz los ladrones, los asesinos, la gente de "peor calaña", esto es, los rebeldes contra Roma, hasta el punto de que no era digno ofrecerles el último consuelo de mirarles a la cara. El Deuteronomio es claro al respecto: "del colgado apartarás tu mirada" (Dt, 16:19). Morían en soledad, rodeados de la sociedad de cuyo seno se les había expulsado. El Sanedrín mandó a Jesús a la muerte " máximamente vil de la cruz", la *mors turpissima* (Tácito); ahora bien, las visiones y lecturas que de esto pueden hacerse son tan infinitas como el hombre.

La salvación, en el sentido que venimos refiriendo, no sería sino la garantía por medio de la encarnación de que se pueden ultimar las perfecciones del ser humano; y, aquí, el programa de salvación sería el de perfeccionar todas nuestras potencialidades, nuestra autoafirmación. ¿Esto responde a la tipología del mediocre que hemos estudiado? Ya vemos que no del todo. Pero entonces ¿por qué ha primado, en el sentido ya expuesto, el *ideal* de humillación? Lo más claro es que se ha tipologizado la visión del mediocre en torno a diversos esquemas que responden, como líneas tangentes, a la noción de voluntad, íntimamente ligada con la de libertad. Se espera de nosotros que seamos nosotros mismos, esto es, "para que la sensibilidad obedezca a la razón y la razón reine sobre la experiencia, y para que yo elija lo que yo mismo sea" (*expertas ut ego eligam meiipsius esse*). El amor de Dios, para la teología, es analogía de la libertad. Pero la libertad a favor de Dios no es separable en favor de la libertad de uno mismo. Pero no pensemos que estamos tirando piedras contra nuestro propio tejado. Lo que tratamos de señalar aquí es que el carácter de lo posible es inagotable, y como tal hemos querido presentarlo.

BIBLIOGRAFÍA

- G. Agamben, *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Trad. de Tomás Segovia, Pre-textos, Madrid, 2006.
- M. Allenov, *L'art russe*, Citadelles, París, 1991.
- J. Armstrong, 'The true origins of the superfluous man', en *Russian Literature*, 17 (1985), 279-296.
- M. Batjín, *Problemas de la poética en Dostoievski*, Fondo de cultura económica, México, 2003.
- N. Berdiáyev, *Man of the eighth day*, Bles, Londres, 1967.
- G. Bernanos, *Diario de un cura rural*, Trad. de Jesús Ruiz y Ruiz, Ediciones Encuentro, Madrid, 2009.
- M. Blanchot, *De Kafka a Kafka*, Trad. de Jorge Ferreiro Santana, Fondo de Cultura Económica, México, 1991.
- S. Brouwer, *Character in the short prose of Ivan Sergeevic Turgenev*, Brill, Países Bajos, 1995.
- P. Chaadáiev, 'Cartas filosóficas a una dama, 1836', en O. Novikova (coord.) *Rusia y Occidente: antología de textos*, pp. 13-38, Trad. de Olga Novikova y José Carlos Lechado, Tecnos, Madrid, 1997.
- R. Curtius, *Diario de lecturas*, trad. de Jorge Deike, Taurus, Madrid, 1969.
- Biblia de Jerusalén*, Desclée de Brouwer, 3a ed., Bilbao, 1998.

- F. Dostoievski, *Memorias del subsuelo*, Trad. de Mariano Orta Manzano, Madrid, Cátedra, 2001.
- F. Dostoievski, *Crimen y castigo*, Trad. de Sergio Hernández Ranera, Barcelona, Planeta, 1988.
- F. Dostoievski, *El idiota*, Trad. de Juan López-Morillas, Madrid, Alianza, 2015.
- F. Dostoievski, *La mansa: discurso sobre Pushkin*, Terramar, Argentina, 2005.
- A. Gide, *Dostoievski*, Trad. de Salvador Marsal, Barcelona, José Janes, 1950.
- N. Gógol, *El capote*, Trad. de Víctor Gallego, Nórdica, Madrid, 2011.
- I. Goncharov, *Oblómov*, Trad. de Lidia Kúper de Velasco, Alba Clásica, Barcelona, 2014.
- N. Gorodetsky, *El cristo humillado: ensayo desde la literatura y el pensamiento rusos*, Trad. de Ramón Jimeno Sánchez, Sígueme, Salamanca, 2010.
- P. Kropotkin, *La literatura rusa: los ideales y la realidad*, Trad. de Ricardo Pochtar, La Linterna Sorda, Madrid, 2014.
- A. Kuhn, 'Dobroliubov's critique of Oblomov: polemics and psychology', *Slavic Review*, 30 (1971/1).
- R. Lapesa, *Historia de la lengua española*, 9ª ed., Gredos, Madrid, 1991.
- E. Lo Gatto, *La literatura rusa moderna*, Trad. de M. Mascialino, Losada, Buenos Aires, 1972.
- Ensayos sobre filosofía de la historia rusa*, ed. De Mijail Malishev, Boris Emelianov, Manola Sepúlveda Garza, Plaza y Valdés, México, 2000.
- V. Nabokov, *Curso de literatura rusa*, Trad. de María Luisa Balseiro, Ediciones B, Barcelona, 1977.
- A. Orzeszek, *El hombre superfluo: estudio de su tipología en la literatura rusa del siglo XIX*. (Tesis doctoral), Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1998.
- D. Rayfield, *Anton Chekhov: a Life*, Northwestern University Press Evanston, Illinois, 1988.
- P. Ricoeur, *Sí mismo como otro*. (Ser. Filosofía), Trad. de Vidal Peña, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1996.
- E. Shevchugova, 'Interpretation of the "Mediocre" heroin the novels by Ivan Goncharov and Leo Tolstoy', *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 11 (2018/3), 445-457.
- V. Soloviev, *Los fundamentos espirituales de la vida*, Trad. de Pablo Cervera Barranco, BAC, Madrid, 2017.
- G. Steiner, *Tolstói o Dostoievski*, Trad. de Andoni Alonso y Carmen Galán Rodríguez, Siruela Ediciones, Madrid, 2002.
- F. Thomas. *El amigo manso, Niebla, and Oblomov: three related incarnations of the "superfluous man"*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2006.
- L. Tolstói, *Correspondencia*, Trad. de Selma Ancira, Acantilado, Barcelona, 2008.
- L. Tolstói, *La muerte de Ivan Ilich; Hadyi Murad* (Trad. López Morilla), Trad. de Juan López-Morillas, Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- I. Turgénev, *Diario de un hombre superfluo*, Trad. de Marta Sánchez-Nieves, Nórdica, Madrid, 2016.