

Alfredo González  
Morales

«Corazón débil»:  
*un relato temprano  
de Dostoievski*

««Corazón débil» (1848) es una de las primeras obras escritas por Dostoievski, y tanto por los motivos de la tematización como por su construcción artística se instala en la narrativa de la modernidad del autor.

En el prólogo de la edición cubana de *Corazón débil y otros relatos de amor* (1989) se resume de la siguiente forma la fábula del relato: «Vasia Schumkov es un alma noble y sencilla que tiene la dicha de amar y ser correspondido. En la apoteosis de la felicidad —a punto de casarse con Lisenka— su jefe le encarga un trabajo extra, distinguiéndolo con la consideración de ser Vasia “el copista de mejor letra”. El pobre hombre, atribulado por el honor, no concibe defraudar al generoso señor Yulian Mastakovich y se desvive por conciliar las exigencias de su vida privada con los deberes de la vida social. Por su naturaleza sensible, débil para soportar tantas emociones de las que se considera indigno, Vasia termina enloqueciendo».<sup>1</sup>

La fábula que se ha contado deja ver a la vez una interpretación sobre la misma, al considerar que Vasia enloquece «debido a su naturaleza sensible»; sin embargo, esta interpretación no logra penetrar en la esencia del texto, ya que si Vasia enloqueciera como consecuencia de su naturaleza sensible, se desvirtuaría la imagen que da Dostoievski del efecto de las relaciones capitalistas en el atrofiamiento del ser humano.

En «Corazón débil», de nuevo volverá Dostoievski a la temática de las «pobres gentes» tan recurrente en su produc-

<sup>1</sup> Esta referencia y las concernientes al texto de «Corazón débil» han sido tomadas de FIODOR DOSTOIEVSKI: *Corazón débil y otros relatos de amor*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1989.

ción. Vasia y su amigo Arkadi son dos funcionarios públicos del último escaño, a través de los cuales el autor penetra en el interior de la vida y la esfera sentimental del hombre humilde para descubrir la riqueza que se anida en ellos. Riqueza que se traduce en la posibilidad de experimentar sentimientos profundamente humanos, alejados de todo tipo de mezquindad. Entre Vasia y Arkadi existe una profunda y verdadera amistad; son uno solo por el grado de compenetración alcanzado en la que todo lo que, para bien o para mal, afecte a uno, también afecta al otro; por eso, Vasia no concibe su felicidad si esta no se prolonga en Arkadi. «¡Ahora vamos a vivir todos juntos! ¡No digas que no! ¡Por nada del mundo me separo de ti!»: dirá Vasia, y Arkadi que «Yo también pensaba casarme, pero puesto que te vas a casar tú, es igual ¡También yo seré feliz!». Para el primero las pobres gentes pueden ser felices con poco, ve la felicidad en el goce del corazón, en la entrega a los demás, en el compartimento de esa felicidad. Es precisamente Vasia quien dice: «Seremos pobres pero dichosos, y esto no es ningún desvarío»; palabras claves, a nuestro entender, dentro del universo ideológico del relato, y que Dostoievski se ocupará de desmentir en el curso de la fábula que desembocará en trágico final.

Vasia es un ser de gran emotividad, la felicidad lo embota, provocando su total ineptitud para hacer otra cosa que no sea experimentarla, y, al mismo tiempo, considerar que no la merece, que ella es demasiado para él. El autor, al estudiar este comportamiento emocional del personaje, no lo abstrae de las condiciones sociales en las que vive. Vasia, como perteneciente a ese proletariado de los funcionarios públicos, profesa una extrema gratitud hacia su jefe, el cual a cambio de los trabajos extras que le asigna lo halaga con ciertas deferencias, revertidas por el susceptible Vasia en una consideración ilimitada hacia Yulián Mastakovich, cuya figura mistifica al asociarla con la magnanimidad. A partir de estas relaciones entre el jefe y el humilde empleado, Dostoievski presenta el proceso de enajenación que sufre el segundo, su desvanecimiento como figura humana, que lo lleva a la pérdida de la razón cuando no puede cumplir un nuevo encargo. Vasia es el hombre aniquilado por lo mismo que mistificó, al crear una imagen falsa, idílica, aunque en el fondo él no estuviera totalmente ajeno a la naturaleza real de su jefe, que es en definitiva la misma de todos los que ocupan el otro escaño en esa sociedad polarizada. Por eso, tratando de convencer a Arkadi de la necesidad de la terminación del trabajo,

reconoce que Mastakovich es «serio» y «hasta brusco, por lo general», y hay que «aguantarle muchas observaciones».

Es en este orden de análisis por el que llegamos a la subversión de la esencia de las palabras de Vasia, a una lectura inversa, cuya reescritura, compulsada por los efectos de la realidad misma, es que la felicidad para los pobres es un desvarío; sobre ella gravita, impidiendo su realización práctica, la estructura social, su profunda escisión. Esto aparece ironizado por el autor con las palabras finales de Mastakovich, tras enterarse de que la causa de la demencia de Vasia estribó en que no pudo concluir la copia: «¡Y pensar que el trabajo que yo le había entregado no corría prisa alguna! ¡El pobre se ha arruinado por nada!»

Estamos pues ante lo «raro» y lo «absurdo», para emplear las mismas palabras con que el autor califica la impresión que causó en los presentes la declaración de Arkadi de que Vasia había enloquecido por «gratitud». Y es que este es el efecto lógico de las relaciones sociales degradantes en que se mueve el personaje. No es casual que Arkadi, con un sentido de la vida más práctico que Vasia, exprese su preocupación sobre cómo podrán afrontar el casamiento de este desde el punto de vista económico. Él comprende —y así quiere que Vasia lo valore— la incidencia directa que esto tiene sobre la vida de las personas. Todo conspira a favor de la adulteración del ser humano, de su metamorfosis y, por consiguiente, de su enrarecimiento ante los ojos de los demás, quienes a su vez, sin tener conciencia de ello, no están al margen de este propio proceso. Dostoievski, de esta forma, y tempranamente, plantea uno de los temas de la modernidad que sería caro a la literatura del próximo siglo, al hacerse más agudo y tirante el vínculo del hombre con el sistema social burgués, y que tendría en Kafka su mejor artífice.

El espacio vital y natural para el desarrollo de este proceso es la ciudad moderna que absorbe y asfixia al hombre. Ella es el símbolo de la modernización y sus efectos enajenantes sobre el hombre. Así es San Petersburgo, la ciudad rusa de Vasia y Arkadi, que Dostoievski pinta como un lugar extraño, fantástico, espectral: «Caía la noche sobre la ciudad y toda la inabarcable capa muerta de nieve del Neva refulgía, herida por los postreros rayos del sol, en miríadas de destellos diamantinos. Hacía un frío de veinte grados. Un rígido vaho se acumulaba en torno a los muchos caballos que corrían y a la gente que apretaba el paso. No vibraba el menor ruido en el aire, y como gigan-

tes, las columnas de humo de las casas se alzaban a ambas orillas del río, hacia el frío cielo; se torcían y se apelmazaban unas sobre otras, en tanto seguían elevándose, cual si nuevos edificios y palacios amontonándose sobre los antiguos, estuviesen formando una nueva ciudad en las nubes, como si todo este mundo con todos sus habitantes, los fuertes y los débiles con los tugurios de los pobres y los palacios de los ricos y poderosos de la tierra, se diluyese, en aquella hora vespertina, en un sueño fantástico que se elevaba del polvo al cielo azul oscuro para disolverse allí y extinguirse en la nada» (pp. 271-272).

Este San Petersburgo, más que la expresión del subdesarrollo ruso, era la expresión del occidente desarrollado, la ciudad que desafinaba con el estado patriarcal del imperio zarista, la manifestación de la pujanza de las nuevas fuerzas burguesas que se iban abriendo paso y que, en consecuencia, generaba una propuesta de vida y relaciones entre los hombres diferente. Ya en este relato Dostoievski describe al hombre en dos escenarios típicos dentro de la misma ciudad: la calle enajenante, y la buhardilla de la intimidación donde se revelan los efectos de la primera, aspecto que mucho después retomaría con gran eficacia artística en *Crimen y castigo* (1866).

La concepción artística del relato responde a este universo problematizado en torno al cual gira la fábula, y del cual Dostoievski se apropia y centra la acción en una zona de crisis donde se desencadenan las distintas fuerzas que interactúan hasta desembocar en la catástrofe final. Al iniciarse el relato dice el narrador que «Parecía lo natural que yo especificase con toda exactitud la edad, jerarquía y profesión de los sujetos de que se trata. Pero como la mayoría de los escritores empiezan por una introducción de esa índole, yo he debido dar inmediatamente principio a mi historia por la acción, solo por no incurrir en la falta de mal gusto de los otros, o como no dejaría de afirmar alguien, por prurito de originalidad y fantasía». Arnold Hauser, al tratar de fundamentar esta peculiaridad de las narraciones de Dostoievski, afirma que «las novelas del autor, se desarrollan en la víspera del juicio final; todo se encuentra en el estado de la más terrible tensión, de la más mortal angustia, del más desafiado caos; todo espera su esclarecimiento, pacificación y salva-

<sup>2</sup>ARNOLD HAUSER: *Historia social de la literatura y el arte*, t. II, p. 326, Edición Revolucionaria, La Habana, 1972.

ción mediante el milagro».<sup>2</sup> Esta concentración en la acción, es un principio creador del autor, que representa una cualidad diferente en comparación con la narrativa moderna anterior. El autor nos sitúa de lleno delante del drama de Vasia, sin ubicarnos en los antecedentes y sin ofrecer ninguna información que nos permita analizar los hechos en la cadena de la cual forma parte la anécdota que ahora nos narra. Algunos de estos elementos, los totalmente indispensables, aparecen diseminados en el cuerpo del relato, tales como la susceptibilidad que siempre ha tenido Vasia y el tiempo que ambos amigos llevan viviendo juntos. Partiendo de un punto de tensión —la euforia de Vasia enamorado, que traspasa los límites de la normalidad a tono con su sistema psíquico—, el relato tendrá una progresión dramática vertiginosa con la presencia de nuevos hechos que refuerzan la tensión: la imposibilidad de Vasia para adelantar en las copias, la confesión de este a Arkadi de la existencia de un número mayor de trabajos a copiar, la pérdida de la razón de Vasia, la escena final en la oficina. No cabe dudas de que Dostoievski no escamotea lo sensacional y la espectacularidad, ni de que existe una propensión a regodearse en ellas, con lo cual se logra un efectismo cuyo endeudamiento con la novela de terror y el melodrama son innegables.

De igual forma se aprecia una construcción novedosa de los personajes, que se sitúan en la pista de la desvalorización que sufrirán en la novelística contemporánea. El retrato al estilo balzaciano ha desaparecido: de Vasia físicamente solo conocemos que es contrahecho, alto y delgado. Tampoco las biografías de los personajes centrales nos son reveladas, nada sabemos de sus familias, si las tienen o no, sobre cómo llegaron a encontrarse; y de cómo han transcurrido estos años de convivencia solo nos podemos formar una imagen a partir de la realidad presente. El autor se abstrae de estos elementos para hurgar en la esfera sentimental, en cómo operan las circunstancias vitales en la psicología del hombre, y analizar cómo los conflictos ideológicos y económicos se han interiorizado en la esfera de los sentimientos.

Aún no estamos frente a las pesadillas de Raskólnikof, ni sus autoanálisis mediante el monólogo-confesión con su riqueza expresiva de las zonas escondidas del alma, pero sí frente a voces que emergen de las expresiones de los personajes, y dan cuenta de otras realidades anímicas no comunicadas en los parla-

mentos. Al iniciarse el relato, Vasia llega a su habitación en la que ya estaba Arkadi, el diálogo que sostienen entonces es banal desde el punto de vista literal, pero detrás de él hay un subtexto: lo no pronunciado por Vasia y Arkadi. El primero, temiendo la reacción del amigo ante la comunicación de sus relaciones amorosas y el anuncio de la próxima boda, espera encontrar comprensión y la proyección de su propia felicidad en el amigo, pero ¿realmente será así?

Este es el sentido apelativo del discurso de Dostoievski, que pugna ya con la literatura anterior y abre la brecha a una nueva propuesta de comunicación con el lector, quien pierde su estatus tradicional de receptor por la abertura del texto que pierde su carácter conclusivo y recaba, por tanto, un tipo de relación diferente con él.

De estos contrapunteos del alma aflora siempre el profundo amor que se profesan estos amigos desarraigados familiar y socialmente. Si bien es cierto, como hemos analizado hasta aquí, que el relato constituye una muestra del realismo por sus generalizaciones y manera de apropiarse de la realidad, es evidente también que lastra elementos del romanticismo dados esencialmente por la espiritualidad de los personajes que, en ocasiones, caen en un sentimentalismo lacrimoso. El colofón no puede ser otro que un profundo humanismo.

Estos elementos, unidos a motivos como el de la hermandad y la cofraternidad humana, han llevado a considerar el relato como la expresión del socialismo utópico con el cual contactaba Dostoievski en esta etapa en el círculo de Petrachevski. Sin embargo, si somos consecuentes con las ideas desarrolladas anteriormente, observaremos que ocurre todo lo contrario: hay una subversión de las ideas del socialismo utópico; se ficcionaliza, precisamente, el fin de todas las utopías ante las desgarradoras contingencias sociales, y se evidencia así la agudeza de su pensamiento, escalpelo crítico de contextos, remiso desde su génesis a soslayar esencias.

La lectura de «Corazón débil» permite comprender que Dostoievski es un escritor que, en el proceso natural de búsquedas, ha encontrado una manera de hacer que será enriquecida en su praxis artística posterior. Es por eso que, por derecho propio, este relato ocupa un lugar entre las obras aportadoras de la narrativa moderna ●