

Crimen y castigo

Pilar Carrera

El título revoca el nexa causal mediante una «y». No es el castigo *que sigue* al crimen. Sino el crimen que se establece *al lado de* el castigo. Como dos espectadores sentados el uno al lado del otro ven una película en una sala de cine. Entonces esas dos palabras adquieren un significado muy distinto, desde el momento en que han sido liberadas de sus vínculos lógicos como antecedente y consecuente. Cuando somos conscientes de esta desligazón, entendemos que la misma falta de «necesidad» estará en el centro no sólo argumental, sino también organizativo o formal de la historia: el crimen de Raskólnikov no se fundamenta ni individual ni socialmente, es un acto carente de sentido. Es precisamente esta imposibilidad para hacer entrar su crimen dentro de un orden de exigencias secuencial (como resultado de unos principios firmes, de una moral cerril, de una exigencia social, de la locura, del error...) lo que está en el origen de la culpa de Raskólnikov. Lo que le atormenta es su incapacidad para *dotar de sentido* a su acto, para que de-

je de ser un acto aislado, un acto literal e intransitivo, un acto fuera del mundo. La culpa no nace de la conciencia recobrada del verdadero orden de las cosas, sino de la conciencia del desorden insito, intrínseco ante el que se perfila la acción. Es decir, para esta culpa no hay expiación posible.

No es el acto *en sí* lo que atormenta a Raskólnikov, sino su falta de sentido, su desvinculación de cualquier régimen de necesidad, que se lo devuelve continuamente en su desnudez, como un *astro sin atmósfera*.

Nos distanciamos por tanto de la propuesta de R. Girard¹, para quien lo que «asediaba» la literatura de Dostoievski —o, tal como se insinúa, al propio Dostoievski— era la búsqueda extenuante de la unidad, la anhelada dialéctica en la que se produciría la concunción del doble en lo Uno. Nos parece que Dostoievski nunca se vio cercado (acorralado) por esta disputa insoluble acerca de lo múltiple y lo uno. Lo curioso en él es la ausencia de voluntad de síntesis; y la ausencia de lo que podríamos denominar el *élan* épico. Sus personajes son mediocres. Ausencias que contrastan con las grandes palabras con que se acostumbra a convocar a Dostoievski, con la ebriedad de lo indecible que embarga a muchos de sus exegetas (que no dudan en hacer proliferar artificialmente sobre la prosa de sus tierras toda la vegetación contorsionada del recurrido «descenso a los infiernos»).

Dostoievski no era un filósofo. Pero una y otra vez se intenta acometer la *salvación* de su obra —mas ¿qué mirada redentora puede siquiera acercarse a su escritura?— desde una supuesta profundidad de orden filosófico-religioso (supuesta «profundidad» que nos situaría de inmediato en el orden de la revelación; pero Dostoievski era ante todo un diestro velador, conmovido quizá por la banalidad de lo profundo).

¹ R. Girard; *Dostoievski, du double à l'unité*, Paris, Plon, 1963.

En el calvario de Raskólnikov, nómada errante al que su desasosiego devuelve una y otra vez a las cuatro paredes de su cuartucho, el resto de los personajes que le rodean, su madre, su amigo, su hermana, el policía... que *justifican* su acto bien sea desde la bondad esencial que no libra a nadie de *un* error, bien sea desde la enfermedad (la locura) y la desesperación o incluso desde cierta coherencia programática, o desde la vileza, no consiguen acercarse a él. Puesto que, a diferencia de todos ellos, Raskólnikov no busca interpretar sus actos a la luz de estas explicaciones, sino que sólo cuenta con la certeza de lo cometido gratuitamente. Pero, y esta precisión no es baladí, no por el mero placer de lo gratuito, ya que lo cometido en nombre de la absoluta gratuidad o venalidad no es en modo alguno gratuito sino que exige un determinado programa. En general, los personajes de Dostoievski no han adoptado ningún credo, ni aun el del descreimiento. No han abdicado de principios ni valores. No han tomado premeditada o programáticamente ninguna opción. A duras penas se les podría calificar de descreídos (en el sentido de carentes de credo) aunque este calificativo quizá sea el que mejor les convenga. Son descreídos, sin más. Pero no portan ningún estandarte. Sus actos no están ahí para avalar ningún credo firme y previo cuya verdad (aunque sea la de la inexistencia de la propia verdad) se ha asumido de antemano. Quizá sea esta gratuidad radical y desprovista de toda épica que le resulta insostenible a Raskólnikov. Es la falta de *fatum* lo que alimenta su soliloquio y no el tan recurrido argumento acerca de la incapacidad de lo cerebral, del razonamiento lógico, del racionalismo epocal, para establecerse como base moral, etc.

Transcurren unas cuantas páginas hasta que sabemos el nombre del protagonista, hasta que averiguamos de quién se trata. Hasta el momento en que se presenta a la vieja usurera sólo le conocemos por «el joven». Pero *Raskólnikov*, el nombre, no se refiere al joven que «salía de su tabuco», sino al «asesino de la vieja usu-

ra», por eso la aventura del *nombre* empieza con el encuentro con la vieja usurera. A partir de ese momento Raskólnikov será únicamente «el asesino de la vieja usurera».

En la obra hay varios encuentros casuales acompañados de sus respectivos reencuentros. La historia se teje con unos pocos personajes cuyos recorridos se entrecruzan, y ese entrecruzarse define una topografía: San Petesburgo. De la ciudad apenas hay descripción paisajística y mucho menos monumental. Buena parte de la trama transcurre en el *intramundo* —concepto que hay que diferenciar claramente del «mundo interior» o «subjetividad» burgueses, instancias en las que el Yo alcanza un supuesto estado de gracia—, esencialmente en las impresiones de Raskólnikov, impresiones en las que se manifiesta la violencia del mundo exterior y la total heteronomía del «imaginario» en los sucesivos «dijose a sí mismo».

¿Qué es lo que llama la atención en Raskólnikov, qué es lo que lo convierte en un personaje escurridizo? En primer lugar, su falta de sofisticación, su incapacidad estratégica. No es un ingenioso ni se enfrenta al mundo desde el cálculo y la planificación. Es torpe y débil. Ha cometido un crimen guiado por principios imprecisos, en los que no encuentra refugio alguno, pero al mismo tiempo con la tenacidad del que está cumpliendo con su destino más propio, con su vocación o con su meta. Y sin embargo, Raskólnikov carece de «vocación».

Los desheredados, el pueblo, las clases bajas, los humillados que pueblan la obra de Dostoievski, no han de ser considerados desde un punto de vista sociológico o de la obra comprometida con los problemas sociales del momento mediante una crónica de los tiempos, como tampoco se trataba en Tolstoi de la opción sociológica de los ricos o de la elite —«Hasta ahora he escrito solamente sobre príncipes, condes, ministros, senadores y sus hijos, y me temo que en lo sucesivo no va a haber otros personajes en mis histo-

rias»². Desheredados y aristócratas no son un asunto de crónica histórica, sino de método, y sólo en este sentido cobran relevancia desde el punto de vista literario.

Lumpen y método

Ya que hemos convocado a Tolstoi, quizá resulte oportuno un breve apunte comparativo: la obra de Tolstoi pide una lectura sosegada; Dostoievski impone una lectura compulsiva, ávida. El porqué es de orden narrativo, reside en la disposición de los elementos dentro de la trama. En Dostoievski el acto se consuma al principio, lo que en otros sería desenlace es inicio en él. Dostoievski no gusta de prolegómenos. En Tolstoi el prolegómeno es fundamental. Se extiende durante páginas y páginas que forjan el contexto de las acciones. Tolstoi se toma su tiempo, va situando a los personajes sobre la página en blanco, cordialmente, mientras que Dostoievski los lanza como náufragos empujados por un golpe de mar.

En *Guerra y paz* hay una apertura, una dispersión de los centros de interés-personajes, mientras que en *Crimen y castigo* las fuerzas son centrípetas, apuntando todas hacia la *región-Raskólnikov*. Concentración dramática en un determinado punto.

Tomemos estos dos clásicos títulos duales en los que nunca se alcanza el sosiego de la síntesis: *Guerra y paz* y *Crimen y castigo*. Hay que prestar atención al «marco» impuesto, a la naturaleza de la red que lanzan estos títulos sobre la obra. Conceptos genéricos, que normalmente evocan algún tipo de oposición o de contraste, en cualquier caso una diferencia marcada. Pero pensemos en la diferencia entre el par de conceptos tajantes y generales en el título de la novela de Dostoievski y en la de Tolstoi.

² L. Tolstoi, *Guerra y paz*, Barcelona, Random House Mondadori, 2005, p. 9.

Guerra y paz inmediatamente sitúa a los personajes en un concepto que los trasciende. El destino les llega de fuera (llamada a filas, entrada en batalla, derrotas y victorias...), nos encontramos con un contexto transpersonal y el afuera. En *Crimen y castigo* tenemos, sin embargo, una determinación que nace del yo, pero que nace desde un primer momento sin fuerza, desganada, argumentalmente tullida. *Crimen y castigo* se organiza como monólogo. Raskólnikov da vueltas en torno a un posible propósito y le da cumplimiento, plantea un silogismo vacilante, concluye y se somete a sus premisas ejecutándolas, pero realmente no está convencido de nada. Y, ante la tentación de refugiarnos en una conclusión moralizante, podemos ya aseverar que Raskólnikov no es ningún representante del *Zeitgeist*. Tampoco es el símbolo de ninguna «visión del mundo». No es «un síntoma notable de una época pero carente de una significación autónoma e intemporal»³. Pero tampoco es ningún prototipo humano universal. Raskólnikov no es vehículo o portador de ninguna *Weltanschauung*. No es un prototipo sociológico, la prolongación del *air du temps*. No es el producto de una época, un subproducto categorial, ya que en el centro mismo de sus actos anida la desconfianza, es refractario a las grandes consignas. No es el espejo en que se reflejan las contingencias de la «construcción social de la realidad». Es un escéptico que procede como un fanático pero sin conseguir renunciar a su escepticismo. Es un personaje cerebral, pero no calculador; de hecho Dostoievski no duda en ofrecer numerosas manifestaciones de su torpeza. Raskólnikov es una mezcla inusitada de debilidad y determinación. Pero sin llegar a ser un personaje contradictorio. No contemporizan tesis y antítesis y la defensa circunstancial y oportunista de ambas. Sólo hay una tesis *dudosa*. Esta ausencia de dualismo es lo que evita que Raskólnikov se convierta en un sofista o en un cínico. No se

³ K. Jaspers, *Genio artístico y locura*, Barcelona, El Acantilado, p. 9.

trata de que carezca de principios, pues en ocasiones es tajante: «—¿Sabes una cosa, Dunia? —empezó, seria y secamente—. Yo, desde luego, te pido perdón por lo de anoche, pero considero mi deber advertir que, tocante a lo principal, no cedo ni un ápice. O yo o Luchin. Supongamos que sea yo una mala persona; pero tú no lo debes ser. Con uno de los dos basta. Si tú te casas con Luchin, dejaré en el acto de mirarte como a hermana»⁴.

Dostoievski o la caída de la Personalidad

Se ha convertido en una costumbre aludir, cuando se trata de Dostoievski, a su gran capacidad de «penetración psicológica», a su «conocimiento del alma humana», de la que sus novelas serían un buen ejemplo. Pero, ¿qué entendemos por esto? ¿Es acaso el escritor un psicólogo o tiene alguna necesidad de serlo? ¿Es acaso un perpetrador de cosmogonías? La literatura no tiene como misión hacer proliferar el mundo real, extenuándolo en sus relaciones y consiguiendo una aproximación lo más naturalista posible al «cómo funciona realmente la psique», una especie de duplicación de *lo real*. El literato —Dostoievski en este caso— no es un psicólogo, ni un sociólogo, ni un historiador, ni un filósofo. Y precisamente en cuanto creador de personajes no es sobre la adición sino sobre la resta como construye su relato. Sobre la precariedad, sobre las lagunas, sobre las carencias de precisión y de matiz. No sobre lo mucho, sino sobre la escasez se levantan sus personajes. *Crimen y castigo* es una gran laguna, salpicada, al modo de islotes, por retazos o jirones de *realismo psicológico* o de cualquier otro tipo, en la que reinan la falta de matiz, el vacío, los silencios. No es un contenedor de

⁴ F. Dostoievski, *Crimen y castigo*, Barcelona, Random House Mondadori 2006, p. 294.

respuestas o intuiciones últimas, sino un gran paréntesis o una ausencia poderosa, una casa que se levanta sobre la ausencia de buena parte de su armazón. La orientación la marcan la economía de medios, el manejo de lo superficial, y no ninguna modalidad de «penetración».

La verosimilitud es siempre el fruto de dicha economía, de una precariedad descriptiva, de la redundancia, en suma, y no de una voluntad megalómana de extenuar el mundo. De nuevo confundimos el mapa con el territorio. Pero el mapa, a diferencia del territorio, solo tiene límites, no entreveros.

Es muy importante no confundir la «escasez barroca» y desmañada de Dostoievski con supuestas inclinaciones estetizantes o minimalista. La escasez de elementos en sus obras va acompañada de una redundancia de los mismos que haría chirriar los dientes a cualquier defensor del «espacio puro». El concepto de «escasez barroca» define bien el método que guía la construcción de sus novelas.

Tenemos tendencia a dejarnos llevar, y enseguida empezamos a definir a literatos, cineastas, pintores y artistas en general como perros de presa rastreando el alma humana con su afinado olfato en busca de la esencia del ser, en busca del gran esperpento de la «naturaleza humana». Nos olvidamos de que el arte no tiene que ver con lo último, sino siempre con lo penúltimo. Por eso concluimos que Dostoievski no es ningún «maestro de la mirada psicológica». Dostoievski es un gran escritor, eso es todo, y no hay que confundir la proliferación de monólogos con la «penetración psicológica». Un monólogo no es más que un diálogo en que emisor y receptor son la misma persona; ¿o acaso cuando monologamos con nosotros mismos nos desvelamos más que cuando dialogamos? En absoluto, nos mantenemos en el mismo nivel de superficie. ¿Quién sería capaz de sincerarse consigo mismo?

El carácter reconcentrado y huraño de Raskólnikov es el de aquellos que sólo prestan atención a las superficies, que, propia-

mente hablando, carecen de «mundo interior», a los que en general el «mundo interior», el suyo o el de los otros les trae absolutamente sin cuidado. Por eso huye como del diablo de las tentativas de comprensión empática que acometen su madre o cualquiera de los demás personajes-satélite que le rodean o con los que se cruza. Es reticente a cualquier tentativa de interpretación esencial. Su monólogo no tiene como meta un «conócete a ti mismo», no va en busca de ninguna revelación sobre la propia esencia, lo cual es lo mismo que decir que Raskólnikov no va a la caza de su yo, y mucho menos *à la recherche de l'absolu* (Girard). ¿Es una «lucidez superior» lo que cabe esperar de una «obra maestra», tal y como sostenía Girard? ¿O se trata precisamente de la demostración rotunda de la imposibilidad de tal «lucidez superior»?

Nada nos permite aseverar que *Crimen y castigo* sea una «odisea de la conciencia». Posiblemente estemos ante uno de esos tópicos estériles que se han adueñado de la obra o que permiten declarar la saldada sin ni siquiera mancharse de polvo los zapatos en uno de sus múltiples senderos.

Es asimismo dudoso que el centro sea el «sentimiento de culpa» de Raskólnikov: la culpa, los avatares de un alma atormentada por el crimen. *Crimen y castigo* no se deja maniar con las férreas cadenas de la lección moral. Toda moral, en cualquier caso, emanará de su profunda independencia textual, no de un principio moral explícito enunciado como contenido. Concebir *Crimen y castigo* a la manera de las fábulas de Esopo posiblemente nos desvíe del camino más que permitirnos, tan siquiera, acariciar por un breve momento su superficie ya que *Crimen y castigo* es un despliegue de evidencia.

Raskólnikov, el morador

Raskólnikov es el centro, en torno al que giran el resto de los personajes, y sería falso considerar que está solo: en principio es admirado y amado, desata fidelidades y amistades firmes. No es ningún pionero de la inmanencia existencial ni transita por las civilizadas vías del desencanto. Tampoco parece ser un pesimista, porque en realidad poco espera y aún exige menos. Ha cortocircuitado voluntariamente la comunicación, pero el cuartucho en el que vive no es la estancia patética del solitario profesional. Aun podría considerarse un lugar bastante frecuentado. Raskólnikov vuelve una y otra vez al miserable cuartucho, a las «estrechas miras», al horizonte replegado. No es un aventurero, ni siquiera un turista.

Es un habitante en las antípodas del habitante burgués cuya casa —idealmente «en propiedad»— es por definición su palacio. El inquieto Raskólnikov es un habitante absoluto, sin restricciones: «Despertose de un humor agrio, irritable, malo, y, con aversión, paseó la mirada por su cuchitril. Era una especie de jaula, de unos seis pasos de largo, que presentaba el más repelente aspecto con su amarillento empapelado, lleno de polvo, y que por todas partes se desprendía de las paredes, y tan baja de techo que apenas si un hombre corpulento podría erguirse allí del todo, pues parecía que hubiera de dar con la cabeza en el techo. El mobiliario guardaba armonía con el local; componíase de tres sillas viejas, que apenas se tenían en pie; en un rincón, una mesa pintarrajeada, sobre la cual se veían algunos cuadernos y libros que, por la sola circunstancia de encontrarse llenos de polvo, podía inferirse el tiempo que haría que nadie los ojeaba, y, finalmente, un gran sofá maltrecho, que cogía toda una pared de la habitación, que antaño había estado forrado de indiana, pero que ahora era un puro andrajo y servía de cama a Raskólnikov. Con frecuencia solía echarse en él, tal y como estaba, sin desnudarse, sin cubrirse más que con su viejo paletó

raído de estudiante, y poniéndose debajo de la cabeza una almohada, por debajo de la cual remetía toda la ropa blanca, limpia o sucia, de su propiedad, con objeto de tener la cabeza más alta. Delante del sofá había una mesita.

«Difícil habría sido abandonarse más y caer en mayor miseria; pero a Raskólnikov érale aquello incluso grato en la disposición de ánimo en que a la sazón se encontraba»⁵.

La premisa de W. Benjamin «convencer es estéril» parece describir bien el credo de Raskólnikov. Al parecer éste no espera ni busca convencer a nadie. La naturaleza excéntrica de Raskólnikov desde el punto de vista diegético se aprecia por su desviación de la premisa aristotélica: «Y es que todos en alguna medida procuran poner a prueba y sostener un aserto, así como defenderse y acusar»⁶. Donde todos se empeñan en el convencimiento y en la prueba, Raskólnikov permanece al margen de este orden retórico.

En él confluyen y estallan no principios morales o éticos, esto es, «vitales» o existenciales, sino propiamente hablando, *principios narrativos*. La confusión entre estos dos órdenes ha sido la causante del lastre moralista, de la sobreabundancia de *Zeitgeist* con la que se ha domesticado *Crimen y castigo*.

Si presentamos a Dostoievski como un «hombre en tiempos de oscuridad», retomando la expresión de H. Arendt, las únicas tinieblas en las que honestamente podemos hundir nuestra mirada son las de la obra literaria, cuyo valor no deriva ni de la persona ni de la sociedad en la que tiene su origen. No debe malinterpretarse esta afirmación. No estamos abogando por un universalismo vacío y demagógico. La obra arraiga en lo temporal y en lo concreto. Pero lo concreto no es lo psicológico ni lo sociológico. Lo concreto son las palabras.

⁵ F. Dostoievski, *op. cit.*, p. 40.

⁶ Aristóteles; *Retórica*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 45.

¿Qué queremos decir cuando sostenemos que una obra «no ha envejecido»? ¿Cuando decimos que sigue conservando toda su actualidad, que se ha convertido en un «clásico»? ¿Queremos decir que el autor se adelantó a los tiempos y realmente escribía para nosotros? ¿Que era un visionario? Pero ¿qué significa exactamente «adelantarse a los tiempos? La naturaleza «no datada» de la «verdadera» obra de arte es una explicación profundamente insatisfactoria, ya que remite a un universalismo y a una atemporalidad sospechosos. Entonces ¿qué? Probablemente poco tenga que ver con el «contenido» entendido como la trama, aquello que permite ser resumido; y mucho con la falta de acabamiento, con lo inconcluso, concepto muy distante del de «obra abierta» que debe ser cerrada por la personalidad de un buen burgués cualquiera. La inconclusión a la que nos referimos es tal que precisamente no permite la enmienda, la continuación apaciguadora de ningún cierre *personalísimo* que libere al lector de las redes de la obra.

Crimen y castigo no admite clausura, se sustrae a toda conclusión, y es esta carencia esencial, su esencial incompletud, su desvelamiento imposible, la que constituye su naturaleza. Y no será la exégesis inconclusa, la exégesis impresionista, la que más se acerque al *quid* de la obra. Pero tampoco la práctica interpretativa del «saqueo», del abordaje, que pasa por alto la evidencia misma de la obra en aras de un botín que pronto se esfuma entre las manos como una quimera, y se revela como un espejismo que se desvanece ante los ojos del ávido aventurero. No hay cámara secreta, ya que, igual que ocurría con la carta robada de Poe, lo dado se da en la superficie, se entrega a manos llenas. Dostoievski refleja este principio metatextual en el propio texto, cuando enseguida queda constancia de la falta de razones, de la escasa fundamentación del crimen cometido por Raskólnikov, escasa fundamentación que éste es el primero en considerar, sin ceder ni por un instante al benévolo canto de sirena del autoengaño. Ausencia de fundamento que nin-

guna «penetración psicológica» retroactivamente aplicada puede conmovér.

Ennui y recepción

La devoción por la mugre que profesa Dostoievski, por el lumpen, posiblemente tengan bastante más que ver con la potencia de estos elementos para «generar superficie», para centrar la atención en su propia materia proliferante, que con la pretendida puesta en práctica de una «literatura comprometida». En los desechos no estilizados, en la ruinas intransitivas, clama la superficie. Al contrario de lo que ocurre con las ruinas «monumentales», que, a través del símbolo, conducen a la «abismal profundidad». La intrascendencia generalizada de todos los personajes excusa la necesidad de lo patético como clave de lectura. La mediocridad, la ausencia de cimas, no son en Dostoievski un asunto sociológico, sino metodológico. Porque la literatura no es el reflejo de nada, ni del universo exterior ni del mundo interior. Es, para ser exactos, un cortejo de palabras.

La justificación «nutricional», la valoración «dietética» de la obra literaria (la cantidad y la calidad de alimento espiritual que aporta) es un invento reciente, y sólo comprensible desde la lógica de un crítico-receptor que todo lo evalúa desde la perspectiva del coste-beneficio, de la utilidad tanto física como espiritual (los que buscan el éxtasis y los que buscan hacer dinero pertenecen para nosotros a idéntica categoría), del deber y del haber, en continuo balance, en continuo ejercicio de contabilidad artística: «¿Qué he aprendido, qué he libado de esta flor, que verdades esenciales puedo compendiar, qué partido puedo sacarle a este aprendizaje, tanto para el cuerpo como para la salvación del alma?». Nada de esto es literatura y no hay ninguna lección que aprender de una obra de

arte, ni siquiera lecciones de orden espiritual, porque ésta se sitúa al margen de todo didactismo, ya que nunca se dirige al individuo «privado», al tesorero ávido, ni le es de ningún provecho.

Porque precisamente lo que distingue el arte de lo que no lo es, es que carece de Mensaje (Eckhart consideraba la «carencia de intención» (*Absichtlos*) como la vía —también en términos discursivos— hacia la divinidad)⁷.

Y sin embargo, de esta errónea valoración de la obra literaria como potencial guía para la acción, como repertorio de «enseñanzas para la vida», de la presunta naturaleza «modélica» de Raskólnikov y de su presunto potencial como «líder espiritual» se derivan las explicaciones centradas en el «nihilismo» de Dostoievski, trasladado como por contagio a sus criaturas, como principio explicativo de la obra. Este camino está cegado. Aquellos que se pierden por las veredas de la «guía para la acción» y de la pretendida continuidad entre obra y vida cometen un importante error. No hay nada «aprovechable», y todo lo supuestamente aprovechable no le pertenece, es por completo periférico a la (verdadera) literatura. Lo inútil —y ante todo, inútil para llenar el tiempo de ocio— es la categoría artística por antonomasia. No hay nada que aprender de una obra de arte, ninguna enseñanza que sacar...⁸

Acordemos que está exenta de toda utilidad. Pero es preciso determinar firmemente los límites de este concepto de «inutilidad», límites más allá de los cuales nos encontramos con una concepción muy restrictiva del mismo que lo reduce a un mero goce del *arte por el arte*, asociándolo al efecto de «elevación» del contemplador, a la

⁷ En este sentido habría que afrontar también el célebre «la rosa es sin porqué, florece porque florece» de Silesius.

⁸ «Y es que existe gente que pretende sacar de los libros enseñanzas para la vida. Por consiguiente debo decir que, muy a mi pesar, no escribo para esta clase tan honorable de gente. ¿Si es una pena? Oh, por supuesto», R. Walsler, *Der Räuber*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, p. 12.

liberación de las miserias cotidianas, y en último término a la más utilitaria de las concepciones: aquella que considera la obra de arte como el pasaporte hacia lo sublime, hacia la experiencia trascendente. Lo «inútil» a que nos referimos es por completo intransitivo, y no tiene nada que ver con los momentos de trascendencia controlada ni con lo sublime. *Crimen y castigo no sirve para nada*, ni para el aprendizaje, ni para la educación, ni para la transmisión de elevados principios morales, ni para el «enriquecimiento espiritual», ni para la diversión o el entretenimiento, y por supuesto, mucho menos, para la trascendencia, como sustitutivo profano de la experiencia religiosa. Lo inútil como estación términi, ésa es la verdadera esencia que delimita el fenómeno artístico. Y Raskólnikov, que en más de una ocasión se nos aparece como alegoría de la novela, no hace nada, no produce nada, es un ser perfectamente «inútil»: «Pero me parece que estoy hablando demasiado. No hago en absoluto otra cosa que hablar. Aunque también puede decirse que si hablo es porque no hago nada. Pero es que en este último mes me acostumbé a hablar, tendido las veinticuatro horas del día en mi rincón y cavilando... en las musarañas»⁹.

A esta luz el *ennui* baudelairiano presenta un nuevo aspecto. Ya no como un elemento vital o una condición existencial, sino como el estado ideal para la recepción de la obra literaria. Ya que no es misión de esta última librar del aburrimiento, antes bien el aburrimiento se presenta en esta ocasión como el estado ideal de la recepción, el que garantiza el mayor acercamiento posible a la obra, el hacedor de todas las iluminaciones profanas.

P. C.

⁹ F. Dostoievski, *op.cit.*, p. 10.