

RESONANCIAS LITERARIAS ENTRE *CRIMEN Y CASTIGO* (1866) Y *EL BONITO CRIMEN DEL CARABINERO* (1972)

María Isabel Rovira Martínez de Contrasta

*Dostoievski es el único psicólogo, por cierto, del cual se podía
aprender algo, es uno de los accidentes más felices de mi vida,
más incluso que el descubrimiento de Stendhal.*
Friedrich Nietzsche

*El verdadero profeta del siglo diecinueve
fue Dostoyevski,
no Karl Marx.*
Albert Camus

*"Tú no eres Dostoevsky", dijo la ciudadana, confundida cada vez
más por Koroviev. "Bueno, quién sabe", contestó él. "Dostoevsky
está muerto", replicó la mujer sin mucha convicción. "¡Protesto!"
clamó Behemoth acalorado. "Dostoevsky es inmortal"*
Mikhail Bulgakov

Introducción

Si convergemos en la premisa, aceptándola quizá como una noción de abstracta generalidad, siempre difusa y vaga, de que a todo gran escritor le conforman una heterogeneidad de talentos de base esencial, como pueden ser la aptitud lingüística, el intelecto incisivo o el magisterio creativo que, fusionándose en armonioso maridaje, conforman al autor universal, es también cierto que cada artista posee, además de esta sinergia de capacidades comunes, una peculiaridad propia e idiosincrásica que le define y le conforma, delineándole en un estilo inconfundible que acaba distancianándolo del resto de creadores. De hecho, quizá el único diferencial significativo entre el literato que se convierte en un referente clásico y los seguidores de la escuela que él mismo acaba inspirando no es tanto un distintivo de talento descomunal, de destreza prodigiosa o de habilidad inusitada, sino en que entre todos, es precisamente su estilo particular el que acaba imponiéndose sobre los demás, el que acaba dictando los preceptos literarios de su tiempo y dirigiendo, directa o indirectamente, el compás y las directrices artísticas de una era, que más tarde sus discípulos, con asiduo fervor, amplían, desarrollan, subvierten o superan.

En este sentido, los ejemplos en la literatura universal son elocuentes, y el estudio historicista de esta frecuentemente demuestra que aquel creador que usualmente inicia la pauta estética de su época, bien sea esta una devoción rigorista a la ortodoxia artística clásica, un interés por la exploración de las emociones humanas como materia de inspiración, el ansia por la plasmación de la vida cotidiana o incluso, una tendencia rupturista con todo el canon preestablecido, es el autor que, siempre a partir de su conocimiento de la tradición, posee una originalidad única, que por predominante y por genuina, tiene el poder singular, en un particular siglo y dentro de una particular escuela, de prevalecer, imperante, sobre todas las demás. Esta propensión estilística individual del gran artista está normalmente constituida por una armoniosa fusión entre la aptitud y el interés, es decir, entre su capacidad propia unida a una específica obsesión con explorar un determinado aspecto creativo del arte, aspecto que con el tiempo llega a convertirse, entre coetáneos y sucesores, en la fuente inagotable de axiomas, preceptos, tratados, escuelas y corrientes, determinando así el foco de interés intelectual y estético de toda una era artística.

Un arquetipo modélico de este fenómeno de propulsor de nueva escuela lo hallamos en Fiódor Dostoievski y el notorio psicologismo de su narrativa, que resultó en una producción disimilar, tanto en forma como en fondo, a cualquier otro perfil literario conocido, y que otorgó a su obra una transcendencia universal que todavía hoy predomina como una de las grandes fuentes hipotextuales de la novela moderna posterior. Célebre por la habilidad con la que, a través de sus personajes, explora las alteraciones del espíritu humano, las vicisitudes de su psique y los entramados de su volátil conciencia, Dostoievski ofrece al lector una visión única de la mente del hombre, sus motivaciones, la lógica de sus acciones y los desencadenantes pasionales y racionales de sus pautas de conducta. Este peculiar talento de Dostoievski, tal y como explica el estudioso Adolfo Sotelo, fue enormemente aplaudido por otro gran ingenio como fue Camilo José Cela: "La fuerza y capacidad para recrear la vida del gran maestro ruso le fascinan, hasta el punto de calificarle como "el más profundo psicólogo de todos los tiempos"¹". De hecho, la gran veneración de Cela por el que califica como "el padre de la novela contemporánea" es entusiasta, y le señala como uno de sus grandes favoritos:

En una entrevista que el falangista Pedro Carballo realiza al joven maestro en el semanario Fotos (18-VII-1943), la respuesta de Cela a la pregunta de qué preferencias tiene en la novelística mundial es categórica: "Sin discusión: Dostoievski. Creo que es el padre de la novela contemporánea"².

¹ SOTELO, ADOLFO y ASÚN, RAQUEL. (2007): Introducción a la edición de *La colmena*. Madrid, Castalia, p. 85.

² SOTELO, ADOLFO. (1997): *Camilo José Cela, la forja de la novela: entre Baroja y Ortega*, p.77, Iria Flavia, El extramundi y los papeles de Iria Flavia.

De entre los motivos de esta devoción del Nobel por el creador de *Crimen y Castigo*, destaca la compulsión y disciplina con la que Dostoievski insufla vida y sustancia anímica, espiritual y psicológica a sus protagonistas, que dota de inaudita universalidad:

Y en este contexto se debe entender la pasión del autor del Pascual por Dostoievski, a quien, además de por sus méritos como creador en la novela de una forma de vida (lo cual no es irrelevante ni para el Pascual ni para Nada, como dijimos), que era lo que sostenía Ortega, admira y se apasiona por Dostoievski por la materia de la vida y por el ademán personal de su quehacer torrencial y patológico, que estima radicalmente auténtico y sincero³.

No obstante, la afición de Cela por Dostoievski no se queda en anecdótica, y pasa a ser una de sus grandes influencias, sobre todo de juventud: “Baroja, Unamuno, Valle Inclán, Stendhal, Dickens y, sobre todo, Dostoievski son algunos de los autores que más han influido en la obra de Camilo José Cela⁴”. De esta ascendencia del narrador ruso sobre Cela, la crítica destaca el alto grado de desarrollo de los personajes, que cobran, por obra de la sofisticada caracterización de sus autores, gran viveza y relieve, y que van a encontrarse con su destino bajo la mirada atenta pero impasible de sus creadores:

La evidente deuda que el primer Cela contrae con el autor de *Crimen y Castigo* tampoco ha pasado inadvertida para la crítica. Pedro de Lorenzo, que, como ya notó Jorge Urrutia, publicó una de las reseñas más inteligentes que aparecieron sobre el Pascual, decía en Ya (16 de marzo de 1943): «El arte de novelar en Cela apóyase en un procedimiento rigurosamente presentativo, sea o no de corte naturalista; lo básico es la posición del autor, que se coloca al margen de sus héroes y asiste a los desenlaces más trágicos sin dejarse vencer de piedad; y en esa impasibilidad objetiva, pavorosa fría, inconvencible, radica la razón de una fuerza dramática con la que el novelista se sobrepone a sus posibles modelos rusos»⁵.

Por todos estos motivos, el objetivo del presente trabajo es estudiar y analizar esta inclinación e interés de Cela por Dostoievski, prestando especial atención a la forma en la que esta se traduce en ciertas resonancias de intertextualidad literarias entre *Crimen y Castigo* (1866) y la novela corta *El bonito crimen del carabintero* (1972).

³ SOTELO, ADOLFO (2006): Introducción a la edición de *La familia de Pascual Duarte*. Madrid, Editorial Espasa, p.59.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, p.22.

Clasificación de las resonancias literarias entre *Crimen y Castigo* (1866) y *El bonito crimen del carabinero* (1972)

I. Caracterización dicotómica del protagonista: villano y héroe

Una de las resonancias entre *Crimen y Castigo* y *El bonito crimen del carabinero* son sus protagonistas redondos⁶, concebidos, ideados y desarrollados con tanta habilidad que el lector, siempre dentro del pacto ficcional, llega a comprender las motivaciones y la lógica incluso de las más imperdonables de las acciones de Raskólnikov y Serafín. De hecho, la caracterización de Raskólnikov es uno de los principales méritos de la historia que teje Dostoievski, y a través de esta se analiza la evolución psicológica de un hombre bueno, un hombre sobresaliente, un *superhombre* nietziano, si se quiere, es decir, el tipo de ser humano que nunca perpetraría un asesinato, y que no obstante acaba por cometer el peor de los pecados mortales. Tras el doble homicidio, y a pesar de que Raskólnik comete un crimen perfecto, prácticamente imposible de descubrir, su culpabilidad, que se retrata con síntomas físicos y psicológicos, se convierte casi un personaje más de la narración y jamás le deja escapar. Asimismo, la voz narrativa, además de mostrarnos ese remordimiento que acecha al estudiante hasta su expiación final, no se cansa de señalarle al lector, antes y después del fatal delito, la bondad de Raskólnik, primero auxiliando a una jovencita en estado vulnerable de una agresión sexual y, más tarde, dando dinero que él mismo necesita desesperadamente a un alcoholístico que acompaña a su casa. Al ver la miseria en la que la familia del dipsómano vive, el estudiante les deja monedas que a él mismo le urgen para su subsistencia diaria:

Al retirarse, Raskólnikov metió la mano en el bolsillo, rebuscó algo de la calderilla que le dieron en la taberna al cambiar el rublo y dejó disimuladamente las monedas en el poyo de la ventana. Luego, ya en la escalera, lo pensó mejor y a punto estuvo de volver a recogerlas.

«Pero ¡qué tontería he hecho- se dijo-. Ellos tienen a Sonia y yo necesito ese dinero.» Sin embargo, comprendiendo que era ya imposible rescatarlo y que, de todas maneras, no lo hubiera hecho, se encogió de hombros y tomó camino de su casa⁷.

De hecho, la novela nos deja entrever de forma iterativa que en realidad, la mayor dificultad y preocupación del estudiante no es su bienestar, sino el de su familia y, de hecho, una de las mayores motivaciones de su homicidio, nos señala el texto, es la

⁶ Personaje redondo: "Personaje evolutivo, complejo e imprevisible". SOTELO, ADOLFO (1995): *Glosario de teoría narrativa*. Barcelona, PPU.

⁷ DOSTOIEVSKI, Fiódor (1996): *Crimen y Castigo*. Edición de Isabel Vicente. Madrid, Cátedra, pps. 94-95.

misiva que le manda su madre, donde nos queda implícito que tanto ella como su hermana se ven obligadas a bajezas innumerables para procurar que Raskólnik acabe sus estudios. En este sentido, creemos que la descripción del carácter que Aristóteles recomienda en su *Poética* para los héroes de la tragedia, aunque de otro género, puede aplicarse también a la novela y es relevante en este caso: "Sobre los caracteres, cuatro son las cosas que hay que procurar. La primera y la más importante, que sean buenos"⁸.

¿Pero por qué es tan relevante que el héroe sea siempre bueno y que posea nobleza? Si el objetivo de la narración era precisamente explorar la conciencia humana ante un acto criminal atroz y su posterior expiación, ¿qué tipo de caracteres tienen conciencia? Los buenos, los que como Raskólnik muestran compasión e inteligencia, los que son, en síntesis, especiales como el protagonista y que por ello, al caer en el descrédito y en la desgracia, despiertan empatía en el lector.

De manera similar, aunque Serafín no lleva a cabo obras caritativas, sí tiene conciencia y rechaza en un primer momento el maquiavélico plan de su pérfido aliado portugués. Asimismo, Serafín, al idear el robo que finalmente acaba en doble homicidio, deja claro a su cómplice que sobre las dos señoras no puede recaer daño alguno:

A Serafín le repugnaba robar a las viejas a quienes visitaba todas las tardes y quienes encontraban en él un valedor contra el demonio, porque en el fondo todavía le quedaba una llamita de conciencia; pero como Caga n'a tenda era más hábil que un rayo, y como acabó metiéndole miedo con no sé qué manio-bra infalible que tenía en su mano para ponerlo, sin que pudiera ni rechistar, en mano de la guardia civil, acabó por ceder y por resignarse a planear el asunto, aunque desde el primer momento puso como condición no tocar ni un pelo de la ropa a las viejas, pasase lo que pasase⁹.

Si bien es cierto que Serafín no es un hombre generoso y altruista como Raskólnik parece ser al principio del relato, en el fondo sí tiene una cierta benignidad, una candidez latente. Esa misma ingenuidad es la que, con ironía, la pluma maestra de Cela nos acaba haciendo compadecer al saber de su asesinato en manos de Caga n'a tenda momentos después del ataque a las ancianas.

En síntesis, ni Raskólnik ni Serafín constituyen el prototipo psicológico del homicida impío y siniestro de maldad absoluta, y la propia voz narrativa les aplica, respectivamente a ambos, el término "de poseer una conciencia". Esta conciencia, no obstante, acaba siendo fatalmente derrotada, en ambos casos por una mezcla terrible entre

⁸ ARISTÓTELES: (2011) *Poética*. Madrid, Gredos, p. 61.

⁹ CELA, CAMILO JOSÉ (1989): *Camilo José Cela. Obras Completas*. Tomo II. Barcelona, Destino, p. 156.

la debilidad de carácter y la continua exposición a circunstancias externas adversas, como es la penuria, sórdida consecuencia de la miseria y auténtica depravadora del espíritu humano, y que tanto en *Crimen y Castigo* como en *El bonito crimen del carabinero* constituyen el cuadro de fondo sobre el que se delinea el fatal destino de Raskólnik, de Serafín y de sus víctimas.

II. La escasez y la privación: cuadro de fondo del crimen

Uno de los puntos que más enfatiza y subraya *Crimen y Castigo* en su descripción de Raskólnikov es la correlación íntima entre la debilidad física, causada por estado famélico constante del joven y las ideas siniestras que se formula y que llegan a convertirse en obsesiones patológicas en las que se regocija durante horas y horas. Las paupérrimas condiciones en las que habita, haciendo ayuno constante y recluso prácticamente todo el día en un cuarto diminuto y sucio que no puede pagar, le llevan a la compulsión mental, y pasa el día recreándose en la misma idea del posible atentado contra la usurera una y otra vez:

Se despertó desabrido, irascible, malhumorado, y contempló con odio su cuartucho. Era un cuchitril exiguo de unos seis pasos de largo, que tenía el aspecto más lamentable, con el papel amarillento y sucio desprendido por todas partes de las paredes, y tan bajo de techo que a una persona medianamente alta le agobiaba la impresión de que en cualquier momento podría pegarse un golpe en la cabeza. El menaje cuadraba con la habitación: se componía de tres sillas viejas, no muy seguras, una mesa pintada, en un rincón, con algunos cuadernos y libros tan polvorientos que, a buen seguro, nadie los había tocado en mucho tiempo y, en fin, un sofá grande y desvencijado, cuyo primitivo tapizado de cretona estaba hecho ya jirones, que ocupaba casi toda una pared y la mitad de la anchura del cuarto y servía de lecho a Raskólnikov. A menudo dormía en él, tal y como estaba, sin desnudarse y sin sábanas, envuelto en su viejo capote de estudiante y metiendo debajo de la única almohada raquítica toda la ropa anterior –limpia o sucia– que poseía para darle más altura. Delante del sofá había una mesita.

Habría sido difícil vivir en un abandono y un desaliño mayores, pero a Raskólnikov le resultaban incluso agradables en su presente estado anímico. Se había apartado resueltamente de todos, como la tortuga se recoge en su caparazón, y hasta el rostro de la criada, que tenía la obligación de atenderle y se asomaba a veces a su cuarto, le revolvía la hiel y le convulsionaba. Así les ocurre a ciertos monomaniacos cuando se han concentrado en algo demasiado tiempo. Hacía dos semanas que la patrona había cesado de hacerle servir la comida y él, aun-

que se quedaba en ayunas, no había bajado aún a pedirle explicaciones¹⁰.

De forma similar, Serafín, llega al mundo ya, por la pobreza en la que viven sus padres, en malas condiciones, y la voz narrativa nos explica que “al otro año nació el verdadero Serafín que, aunque por la pinta que trajo parecía que no habría de durar mucho más que el otro”. A causa de la escasez de recursos y tras las muertes de su madre, la criada Eduvigis, por unas fiebres, y de su hermano mayor por sarna, un jovencísimo Serafín se ve obligado a meterse, a modo de sacrificio y a instancias de la insistencia pasivo-agresiva de su padre, a la carrera de cura sin ningún tipo de vocación y casi en régimen esclavista:

Miraba correr las horas, desmadejado, arrastrando los pies por los pasillos o dormitando en las aulas o en la capilla, y a partir de entonces cualquiera cosa hubiera dado a cambio de su libertad, de esa libertad que tres años más tarde había de recuperar¹¹.

Esta insistencia en la extrema penuria física y psíquica en la que viven tanto Raskólnik como Serafín y la enajenación que esta causa en ambos espíritus, como casi todo lo que se repite mucho, tiene una significación, y en este caso sienta las bases narrativas para explicar, que no justificar, el móvil del delito, las motivaciones de los personajes y la verosimilitud de unas acciones de violencia y agresión que en principio no parecían propias y características de los protagonistas. En este sentido, la explicación de Aristóteles acerca de cómo se debe construir la tragedia, aunque pensada para otro género, también se puede aplicar a la novela:

Es preciso que también en los caracteres, igual que en el entramado de los hechos, buscar siempre lo necesario o lo verosímil, de modo que sea necesario o verosímil que tal personaje diga o haga tales cosas y que sea necesario o verosímil que después de tal cosa suceda tal otra¹².

III. La escena del crimen: paralelismos entre los brutales asesinatos de Raskólnikov y Serafín

Las similitudes entre el contexto, la escena y el desarrollo del homicidio en *Crimen y Castigo* y en *El bonito crimen del carabinero* son ingentes y dignas de análisis. No solo tanto Raskólnikov como Serafín son conocidos por sus víctimas, dos ancianas de buena economía y austeridad proverbial, sino que también en ambos casos, una de las

¹⁰ DOSTOIEVSKI, Fiódor (1996): Edición de Isabel Vicente. Madrid, Cátedra, pps. 96-97.

¹¹ CELA, CAMILO JOSÉ (1989): *Camilo José Cela. Obras Completas*. Tomo II. Barcelona, Destino, p. 152.

¹² ARISTÓTELES: (2011) *Poética*. Madrid, Gredos, p. 63.

dos es más dominante y asertiva, respectivamente doña Digna y la prestamista doña Aliana, y las segundas son de temperamento más pusilánime y servicial, en una doña Perfecta y en otra Lizabeta. Asimismo, el arma homicida y el *modus operandi* de ambos asesinos es innecesariamente macabro y tétrico: las cuatro mujeres son matadas con golpes en el cabeza mientras los atacantes observan desde arriba sus cabellos antes de atestar con un martillo y un paraguas en *Crimen y Castigo*, y con un hacha en *El bonito crimen del carabinero*.

De manera similar, ni Raskólnikov ni Serafín idean en principio, a la hora de trazar sus planes iniciales, la magnitud y gravedad que cobran los sucesos, y ni Raskólnikov pensaba encontrarse con Lizabeta, ni Serafín acabar con ninguna de las dos ancianas. Asimismo, la reacción ante la sinrazón y el horror de vislumbrar una muerte terrible a manos de un insospechado conocido acercándose es similar tanto en doña Perfecta como en Lizabeta, que quedan tan estupefactas que son incapaces de emitir sonido alguno:

Lizabeta (Crimen y Castigo)

Levantó una mano, quiso abrir la boca, pero no llegó a gritar y se fue alejando de él, lentamente, de espaldas, hacia un rincón, mirándole fijamente a la cara pero siempre sin gritar, como si le faltara aliento para ello¹³.

Doña Perfecta (El bonito crimen del carabinero)

La pobrecita no dijo ni esta boca es mía...¹⁴

¹³ DOSTOIEVSKI, Fiódor (1996): *Crimen y Castigo*. Edición de Isabel Vicente. Madrid, Cátedra, p.155

¹⁴ CELA, CAMILO JOSÉ (1989): *Camilo José Cela. Obras Completas*. Tomo II. Barcelona, Destino, p. 162.

Conclusión

Cuando Dostoievski irrumpe en el panorama literario con su primera novela epistolar, veinte años antes de la publicación de su célebre *Crimen y Castigo*, *Pobres gentes*, nadie podría sospechar que un jovencito ruso de veinticinco años con afición por el estudio de la mente, las motivaciones y los patrones conductuales de las personas acabaría por consignar un nuevo método artístico de transcendencia secular, todavía hoy relevante, todavía hoy leído y todavía hoy admirado, ejemplo del cual analizamos en el presente trabajo sobre la novela corta *El bonito crimen del carabinero* de Cela. Y es que esa compulsión introspectiva, esa obsesión por la psicología y sobre todo, ese deseo irreductible, tenaz y casi patológico por *comprender* el pensamiento individual y sus consecuencias en el colectivo abrió la literatura, expandiéndola, a un entendimiento de los anhelos universales del hombre que previamente no había tenido. No puede extrañar a nadie, pues, que el máximo exponente del realismo psicológico ejerciese predilecto influjo y directo magisterio en otro gran entendedor y maestro de maestros de la naturaleza humana como fue Camilo José Cela.

Bibliografía

Aristóteles (2011): *Poética*. Madrid, Gredos.

Dostoievski, Fiódor (1996): *Crimen y Castigo*. Edición de Isabel Vicente. Madrid, Cátedra.

Cela, Camilo José (1989): *Camilo José Cela. Obras Completas*. Tomo II. Barcelona, Destino.

Foster, David (1976): *Forms of the Novel in the Work of Camilo José Cela*, Missouri, University of Missouri Press.

Platas, Ana María (2004): *Camilo José Cela*. Madrid, Editorial Síntesis.

Rodiek, Christoph (2008): *Del cuento al relato híbrido*. Iberoamericana, Madrid.

Ilie, Paul (1971): *La novelística de Camilo José Cela*. Gredos, Madrid.

Tudela, Mariano (1970): *Cela*. Madrid, Epesa.

Varela, Ángel (1997): Artículo: *Subrayan la gran influencia de Dostoievski en el universo narrativa de Camilo José Cela*. Madrid, ABC.

Sotelo, Adolfo. (1997): *Camilo José Cela, la forja de la novela: entre Baroja y Ortega*. Iria Flavia, El extramundi y los papeles de Iria Flavia.

— (1995): *Glosario de teoría narrativa*. Barcelona, PPU.

— (2006): Introducción a la edición de *La familia de Pascual Duarte*. Madrid, Editorial Espasa.

Sotelo, Adolfo y Asún, Raquel. (2007): Introducción a la edición de *La colmena*. Madrid, Castalia.