



**REALITAT I FICCIÓ EN *L'ABRIC* I *LES ÀNIMES MORTES*,
DE GÓGOL**

Oriol Fernández¹

Resum: A través d'aquestes dues obres, Gógol vol mostrar-nos que no hi ha cap diferència entre la realitat i la ficció. La realitat objectiva no existeix en tant que aquesta no és altra cosa que una construcció social. I és justament pel fet de ser una construcció que la realitat pot semblar absurda, en tant que ambigua.

Si fuese necesario indicar de qué trata *El capote* exactamente, podría decirse que trata de significación y de insignificancia, tanto en lo literario, como en lo vital.²

Hom té la impressió que la representació literària sempre ha tingut com a punt de referència la realitat. Segons Aristòtil: «L'epopeia, doncs, i la poesia tràgica, com la comèdia i la poesia ditiràmica i, en gran part, l'aulètica i la citarística, totes resulten ésser imitacions, en conjunt»³. En aquesta cita, l'estagirita estableix que l'objectiu de la literatura és el d'imitar la realitat, d'ésser-ne una mímesis. Ara bé, què és la realitat? Tota la literatura consisteix, de fet, a respondre a aquesta pregunta, ja que tot el que s'hi narra és,

¹ Oriol Fernández i Garcia (1981) és llicenciat en filologia catalana i alemanya.

² ANTONIO BENÍTEZ BURRACO, *Tres ensayos sobre literatura rusa. Pushkin, Gógol y Chéjov*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2006, p. 123.

³ ARISTÒTIL, *Poètica*, trad. J.Farran y Mayoral, Barcelona: Altaya, 2009, p. 3, cap. I.

precisament, *la* realitat. Aleshores, què és el que diferencia el poeta de l'historiador? Fixeu-vos en la resposta que ens forneix Aristòtil: «[...] es diferencien, perquè l'ún [l'historiador] refereix les coses esdevingudes, l'altre [el poeta] coses que haurien pogut esdevenir-se»⁴. Val a dir, a més, que per al filòsof grec «la poesia és cosa més filosòfica i més important que la història; perquè la poesia expressa més aviat el general, i la història el particular»⁵. Hom té el convenciment que és justament aquesta darrera sentència aristotèlica la que ens forneix la nostra, diguem-ne, pedra de toc de la nostra dissertació; vegem-ho: l'escriptor no relata el que veu, sinó que se centra en la Idea que li remet aquesta visió; d'aquí que el filòsof grec apropi la poesia a la filosofia, en el sentit que ambdós parlen del general. Per tant, sí, la literatura és la mimesi de la realitat, però no pas la realitat que ens passa pel davant dels ulls — l'artista no copia l'objecte que té enfront—, ans aquella narració que es basa en la Idea del que és la realitat. I és justament aquesta Idea la que ha anat canviant al llarg dels temps. Idea que, per posar només un exemple, Erich Auerbach va mirar d'encalçar en la seva gran obra *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1942): «El tema de este libro, la interpretación de lo real por la representación literaria o “imitación” [...]»⁶. Al capdavall, podríem dir que la poesia és superior a la història justament perquè no és pas *la* realitat, sinó la reflexió del que és la realitat.

M'arriscaria a afirmar que l'art apareix justament en el moment en què hom comença a reflexionar sobre què és la realitat. Fins que no apareix aquesta meditació, ens movem encara en el món del ritual. Hem de tenir ben present, només per posar un exemple, que la tragèdia, en els seus inicis, no era altra cosa que un ritual en honor de Dionís. A diferència de l'art, tot ritual, en

⁴ Ibid., p. 13, cap. IX.

⁵ Ibid., p. 13, cap. IX.

⁶ ERICH AUERBACH, *Mimesis. La representació de la realitat en la literatura occidental*, Mèxic DF: FCE, 2011, p. 522.

el moment de la seva execució, no és que es representi la realitat, sinó que és la mateixa execució la que fa aparèixer la realitat, ço és, *és* la realitat. Amb el temps, però, la tragèdia va anar deixant de ser una execució de la realitat per passar a ser-ne una reflexió: «Así, una vez libre de las exigencias de la “realidad”, el drama se somete con más tesón a su material, a las reglas del juego, a las leyes artísticas. Ahora es la prosa científica, nacida al mismo tiempo que la tragedia, la que asume la tarea de explorar la realidad»⁷. Repetim-ho: l'art apareix just en el moment en què aquest aconsegueix de separ-se de la realitat i imposar una mena de realitat paral·lela: la realitat artística.

“Cuando, ante la tragedia, uno se pregunta si es verdad lo que en ella se representa, la respuesta sólo puede ser negativa. Pero, entonces, ¿es mentira? Desde luego que no. Los criterios de verdad y de mentira que se podrían aplicar a la epopeya resultan aquí inadecuados. Nos hallamos ante un nuevo tipo de relación con la realidad [...] el arte no es la realidad sino que se distancia de ella.”⁸

Al seu torn, la nova realitat artística incideix en la nostra percepció del que és real. Quan s'executava l'antiga tragèdia hom era tal o tal Déu; amb la imposició de les lleis de l'art, l'actor ja no *és*, sinó que *representa* tal o tal personatge. El fet de representar algú fa que hom pugui diferenciar entre la realitat i la realitat de l'art. I el fet d'adonar-se'n implica que canviï també el que hom percep que ha de ser el real. La nova realitat de l'art permet, doncs, que hom arribi a reflexionar justament sobre el que és real. I què és, el real? «lo que se considera real no existe sino en el pensamiento, en la idea»⁹. És a dir, l'art ens permet de veure que les accions no es desenvolupen a partir del

⁷ BRUNO SNELL, *El descubrimiento del espíritu. Estudios sobre la génesis del pensamiento europeo en los griegos*, Barcelona: Acantilado, 2007, p.180.

⁸ *Ibid.*, pp. 184-85.

⁹ SNELL, *El descubrimiento del espíritu...*, op.cit., p.195.

que dicten els déus o el destí —”caràcter és destí”, afirmava Heràclit—, sinó que són precisament les nostres decisions les que mouen el món.

“Cuanto más el espíritu humano se considera lo único que realmente vive y actúa, tanto más se enriquece la vida del alma. La realidad de la existencia humana radica ahora en la vida espiritual, de tal suerte que el drama rastrea cada vez con más ahínco las motivaciones psíquicas [...]. La realidad ya no es simplemente algo dado. Lo que tiene verdadero valor ya no se presenta como suceso inmediato, el hombre ya no percibe de forma directa el sentido de los fenómenos. Es decir: el mito ha muerto.”¹⁰

És aquí quan hom reïx a entendre les paraules d’Aristòtil: la poesia és més filosòfica que no pas la història perquè aquesta reflexiona sobre les decisions dels homes, o millor encara, sobre la manera com aquestes conformen la realitat.

I quina és la realitat que basteix Gógol? Mentre que els herois de les tragèdies clàssiques ho eren justament perquè havien de prendre decisions d’enorme volada —«Para Esquilo [...] el tema de la decisión personal e independiente constituye un motivo central [...] con mayor razón consideraremos la decisión como el punto culminante de la tragedia, y como el hecho determinante en la vida del héroe: su decisión de volver al combate»¹¹—, els herois de Gógol són justament el contrari: «És molt dubtós que l’heroi que hem triat [Тхітхиков] agradi als lectors. A les dames no els agrada, això ho podem afirmar positivament: les dames exigeixen que els herois siguin molt perfectes, i si tenen alguna taqueta espiritual o corporal, ja l’hem fetal»¹². I és que la modernitat és el moment en què la gent grisa i avorrida, ço és, la gent normal, esdevenen els herois o protagonistes de la

¹⁰ Ibid., p. 199.

¹¹ Ibid., p. 193.

¹² GÓGOL, *Les ànimes mortes*, Barcelona: Marbot, 2012, p. 275.

realitat. Sembla, però, que Gógol, sobretot a través de la figura del narrador, hi afegeixi una certa crítica; el fet que el realisme hagi fet entrar la gent normal a les novel·les considerades serioses en nom d'un suposat apropament al real, no vol pas dir que n'hi hagi cap, de realitat real. Gógol sembla que ens digui que el que hom considera real no deixa de ser una mena de construcció social feta a partir dels rumors que la gent s'intercanvia. És per aquest motiu que l'autor es veu impel·lit a confessar, ben bé a la meitat de la novel·la, que tot el que ens ha contat fins aleshores no eren res més que insignificances i que a partir d'ara se centrará a parlar de coses veritables sobre el seu heroi:

“L'autor confessa que fins se n'alegra, perquè d'aquesta manera tindrà ocasió de parlar del seu heroi; ja que fins aquí, com haurà vist el lector, el destorbaven contínuament, ara Nozdriov, ara els balls, ara les dames, ara les murmuracions ciutadanes, ara, finalment, milers d'aquelles insignificances que només semblen insignificances quan s'incorporen a un llibre però que en societat es consideren afers molt importants.”¹³

M'agradaria de fer una petita marrada per tal d'aturar-nos en el paper del narrador. Tant a *L'abric* com a *Les ànimes mortes* el narrador esdevé un veritable personatge, o més ben dit, un dels seus protagonistes. «El narrador es un testigo de los hechos, pero también el creador de la ficción»¹⁴, és a dir, és un narrador que ens narra els mateixos fets de diverses i contradictòries maneres, la qual cosa fa que el lector se senti una mica desorientat —és a dir, una de les principals funcions del narrador consisteix a fer palès que la realitat no és única, sinó que n'hi ha diverses—. I és que la realitat és això, sembla que ens digui Gógol: «la realidad puede terminar pareciendo, en palabras del

¹³ GÓGOL, *Les ànimes mortes*, op.cit., p. 275.

¹⁴ BENÍTEZ BURRACO, *Tres ensayos sobre literatura rusa...*, op.cit., p.99.

propio Gógol, “algo artificial y caricaturizado”¹⁵. Val a dir que aquest comentari al voltant del narrador té molt a veure amb la figura del que aquest, en la figura de Txítxikov, anomena heroi. És Txítxikov un heroi? Si partim del que hem dit suara, sembla talment com si el narrador, en anomenar-lo heroi, ho faci d’una manera irònica —recordeu la ja famosa *die romantische Ironie* de F.Schlegel—, ço és, hi ha una mena de reconeixement que avui en dia ja no n’hi pot haver, d’herois, almenys no pas en el sentit de l’*epos* grec: els herois grecs havien d’acceptar el seu destí; avui en dia tots som com ànimes mortes; d’aquí que el narrador de *Les ànimes mortes* es demani:

“On es troba qui pugui dir, en la llengua materna de l’ànima russa, aquesta paraula totpoderosa: “Endavant!”? Qui hi ha que conegui totes les forces i qualitats, tota la profunditat de la nostra natura, i pugui, amb un gest màgic, llançar-nos a una vida elevada?”¹⁶

No hi ha herois perquè no n’hi pot haver, en una realitat bastida a partir del no-res o dels rumors. Els herois no tenen cabuda en el món modern, un món on el sentit ja no té un reflex en el més enllà, sinó que és cadascú que se’l basteix. Diu F.Schlegel, al voltant de la figura de Hamlet: «La causa della sua morte interiore sta nella grandezza del suo intelletto. Se egli fosse meno grande, sarebbe un eroe»¹⁷. I és que no hi pot haver herois allà on hom és ben conscient que tot es fonamenta en les opinions dels homes, ço és, en el no-res.

Per tant, per bé que la crítica tradicional assenyalava l’obra de *L’abric* com l’inici del realisme rus, la cosa no sembla que sigui ben bé així. Més aviat, hom té la impressió que Gógol defensa, mitjançant la seva literatura, el mateix

¹⁵ Ibid., p. 101.

¹⁶ GÓGOL, *Les ànimes mortes*, op.cit., p. 331.

¹⁷ SCHLEGEL, «F.Schlegels Briefe an seinen Bruder A.W, núm 94», citat dins PETER SZONDI, *Antico e moderno nell’estetica dell’età di Goethe*, Nàpols: Guerini e Associati, 1995, p. 140.

que defensava George Sand en relació a la postura de Flaubert: «“Jo vull veure l'home tal com és. No és bo o dolent. És bo *i* dolent”»¹⁸. Les obres de l'autor ucraïnès no formen part del moviment literari realista i no en formen part justament perquè el que subratllen és que la realitat no és unívoca i que, per tant, no se la pot estudiar talment com si fos un objecte científic: «la finalitat de la literatura és representar l'existència humana; però la humanitat inclou també l'autor i el seu lector»¹⁹. Per tant, hem de tenir ben clar que *L'abric* i *Les ànimes mortes* no són obres que defensin l'ideari objectiu realista, sinó que el que volen és fer aparèixer la multivocitat de la realitat, ço és, la comèdia humana.

I és que, com es pot titllar de realista una obra, *L'abric*, en què apareixen dos fantasmes? Més aviat, hom té la impressió que es troba davant d'una obra de transició entre el romanticisme i el realisme: «Quienes han visto a Gógol como un escritor exclusivamente realista han errado sustancialmente en su análisis, al haberse concentrado “en el objeto de la representación y no en la manera en que es representado”»²⁰. És a dir, sí que el contingut i l'ambient general de l'obra palesen de manera realista les condicions de deshumanització en què viuen els habitants de les ciutats contemporànies, però la manera de representar-ho és molt més proper al romanticisme de Hoffmann, en el sentit que tant en l'obra de Gógol com en la de Hoffmann la línia divisòria entre la realitat i la fantasia sovint s'esvaeix.

El que fa diferent Gógol de Hoffmann és, segons la meua opinió, l'objectiu d'aquesta confusió: mentre que l'alemany mostrava la pèrdua de realitat que havien produït les idees de Fichte i de Novalis —«En cuanto doy alto sentido a lo ordinario, a lo conocido dignidad de desconocido y apariencia

¹⁸ TZVETAN TODOROV, *La literatura en perill*, Barcelona: Galàxia Gutenberg, 2007, p. 90.

¹⁹ *Ibid.*, p. 89.

²⁰ BENÍTEZ BURRACO, *Tres ensayos sobre literatura rusa...*, op.cit., p. 119.

infinita a lo finito, con todo ello romantizo»²¹ ens diu Novalis—, Gógol fa aparent justament que tota realitat és ja, per dir-ho així, romàntica, ço és construïda. És a dir, la realitat no és un objecte estàtic que es pugui descriure sempre de la mateixa manera, ans al contrari, la realitat és fruit, emergeix de les relacions entre els homes i de les relacions que té cadascú amb si mateix. D'aquí que hom no pugui titllar Gógol de realista, en el sentit que un autor realista sí que creu que hi ha un món estàticament objectiu.

I quina és la realitat que emergeix de la relació entre els homes? La realitat que ens dibuixa Gógol és una realitat absurda perquè és justament la realitat que emergeix de la relació entre i intra els homes. La realitat gogoliana és, de fet, una posada en dubte d'un dels conceptes bàsics de la cultura occidental, ço és, el de la identitat. El món gogolià és un món sense identitats, és a dir, un món en què la realitat no és una cosa objectiva i sempre igual. I és precisament aquesta no substancialitat de la realitat el que fa que un la pugui bastir d'una manera i aquell d'una altra. Gógol en destaca l'absurditat, és a dir, la realitat com a allò contrari a la raó: «No sería correcto afirmar que Gógol ponía a sus personajes en situaciones absurdas. No se puede poner a un hombre en una situación absurda si el mundo entero en el que vive es absurdo»²². Val a dir que l'absurditat sorgeix del fet que no hi ha una única realitat, sinó un gavadal d'interpretacions, les quals, necessàriament, es basen en els nostres prejudicis i autoenganys. «La esencia de la humanidad deriva irracionalmente del caos de impostores que forman el mundo de Gógol. Akaki Akákievich, el héroe de *El capote*, es absurdo *porque* es patético, *porque* es humano y *porque* ha sido engendrado por esas mismas fuerzas que parecen estar tan en contraste con él»²³. Ço és, la realitat que construeixen els

²¹ Esmentada a R.SAFRANSKI, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Barcelona: Tusquets, 2009, p. 15.

²² VLADIMIR NABOKOV, *Nikolái Gógol*, Barcelona: Littera, 2002, p. 163.

²³ *Ibid.*, pp. 163-64.

personatges gogolians és absurda justament perquè no és única. La unicitat forma part de la filosofia, mentre que la duplicitat, ço és, l'ambigüitat pertany a la tragèdia; no volem dir amb això que Gógol escrigui tragèdies, sinó que és en la tragicitat on una mateixa cosa, en aquest cas la realitat, pot ser blanca i negra alhora.

Val a dir que la figura del narrador és cabdal per tal de crear aquesta atmosfera més aviat grotesca o absurda, sobretot quan aquest intervé per reforçar-ne justament l'ambigüitat de la situació. *A l'abric*, el fet que no es tracti d'un narrador omniscient serveix per crear una realitat imprecisa i, per tant, gens objectiva:

“Cal aclarir que Akaki Akàkievitx s'explicava en bona part amb preposicions, amb adverbis i, en definitiva, amb qualsevol partícula que no volgués dir res. Si l'afer era molt enrevessat, fins i tot tenia el costum de deixar les frases a mig dir, de manera que molt sovint començava el seu discurs amb les paraules: “Això, de fet, és del tot daixonses...”, i la cosa s'acabava així, perquè ell mateix se n'oblidava pensant-se que ja ho havia dit tot.”²⁴

“Per desgràcia no podem dir amb exactitud on vivia el funcionari que havia fet la invitació: la memòria ens comença a fallar de valent. Tot el que hi pugui arribar a haver a Sant Petersburg, tots els carrers i cases s'han ajuntat i barrejat tant dins del cap que es fa molt difícil treure'n res de forma ordenada. Sigui com vulgui, el que almenys és segur és que el funcionari vivia a la millor zona de la ciutat, és a dir, no gens a prop d'on vivia Akaki Akàkievitx.”²⁵

Tampoc el narrador de les *Ànimes mortes* manté una posició neutre; de fet, hom gosaria afirmar que una de les seves missions és la d'anar minant la confiança del lector no només en el que llegeix, sinó també en la seva realitat.

²⁴ GÓGOL, «L'abric», dins *Tres relats de Sant Petersburg*, Barcelona: Quaderns Crema, 1998, pp. 7-62 (21).

²⁵ *Ibid.*, pp. 35-36.

I és que tots nosaltres som personatges que emergim en el teixit dels comentaris que els altres fan sobre nosaltres i que nosaltres fem sobre els altres. Amb Gógol, tot ha esdevingut ambigu, múltiple, d'aquí que la nostra identitat hagi esclatat en mil bocins: nosaltres no *som*, sinó que apareixem així o aixà segons l'opinió que els altres es facin de nosaltres mateixos. D'aquí que tot el capítol VIII hi hagi una escenificació del que suposa dependre de l'opinió dels altres; vegem-ho:

“Tots aquests rumors i raonaments produïren, tanmateix, les més favorables conseqüències que hagués pogut esperar Txítxikov. Corregueren rumors que el nostre heroi era ni més ni menys un milionari.”²⁶

“Per una banda, les dames no eren pas gens interessades; la culpa de tot la tenia una paraula: *milionari*, no precisament el fet que fos milionari sinó únicament la paraula; i això perquè només el so d'aquesta paraula, al marge de qualsevol sac de diners, conté quelcom que exerceix una influència sobre la gent malvada, sobre la gent ni carn ni peix i sobre la bona gent, en una paraula, sobre tothom.”²⁷

La veritat de la paraula —els rumors— és tràgica en el sentit que és ambigua: Txítxikov, al llarg del capítol VIII, passa de ser un home extraordinari a una mala persona en qüestió de cinc minuts. «[...] de manera que el lenguaje “constituye el único protagonista activo, la única fuerza dinámica, tanto como gran encarnación de la deprimente realidad, pero también como principal vía para escapar de ella” [...]»²⁸. El fet que la realitat es basteixi per mitjà de la paraula fa que aquesta depengui de les nostres interpretacions i que, per tant, no n'hi hagi una de sola, de realitat.

²⁶ GÓGOL, *Les ànimes mortes*, op.cit., p. 192.

²⁷ *Ibid.*, p. 196.

²⁸ BENÍTEZ BURRACO, *Tres ensayos sobre literatura rusa*, op.cit., pp. 100-101.

“Que no li sembli estrany al lector veure dues dames en desacord sobre una cosa que totes dues han vist gairebé a la mateixa hora. En aquest món hi ha certament moltes coses que tenen aquesta particularitat: si les mira una dama resulten completament blanques, si les mira una altra dama són vermelles, com les maduixes.”²⁹

La realitat és absurda perquè no segueix el camí de la raó, ço és, aquell basat en el principi de contradicció segons el qual una cosa no pot ser X i Y a la vegada. I d'això no se n'escapen ni tan sols els científics:

“No té res d'extraordinari que ambdues dames es convencessin al final d'allò que abans havien presentat només com una suposició. La nostra gent, el poble intel·ligent, nom que ens donem a nosaltres mateixos, actua quasi de la mateixa manera; com a prova tenim els nostres raonaments científics. De primer, el científic s'apropa a l'afer amb molta murrieria, comença tímidament, mesuradament, comença amb la demanda més humil: No vindria això d'allí? No serà que el nom de tal país ve d'aquest racó? O bé: No pertany aquest document a una altra època molt posterior? O encara: No haurem d'entendre sota el nom d'aquest poble aquell altre poble? Esmenta immediatament alguns escriptors antics i tot just veu en ells alguna al·lusió, o senzillament quelcom que li sembla una al·lusió, i ja passa al trot i s'anima, parla de tu a tu amb els escriptors antics, els formula preguntes que respon ell mateix oblidant completament que ha començat amb una tímida suposició; ara ja li sembla que ho està veient, que és una cosa clara, i el raonament es tanca amb les paraules: va ser així, ja veieu a quin poble ens referim, ja veieu des de quin punt de vista cal contemplar el tema! Després tot va públicament, *ex cathedra*, i la veritat acabada de descobrir se'n va a passejar pel món conquerint seguidors i partidaris.”³⁰

“[...] la vida de Txítxikov estava en perill, el perseguien, per tant havia fet alguna cosa... Però qui era aquell home en realitat? Naturalment, hom no podia pas pensar que hagués fet moneda falsa, i

²⁹ GÓGOL, *Les ànimes mortes*, op.cit., p. 229.

³⁰ GÓGOL, *Les ànimes mortes*, op.cit., pp. 231-232 [capítol IX de la primera part].

molt menys que fos un bandit, el seu aspecte extern era favorable, però per damunt de tot això, tanmateix, era realment com semblava?.”³¹

Ni tan sols els científics i la seva pretensió d’objectivitat poden defugir aquell moment inicial basat en una suposició o salt teòric. I és que la interpretació és la mare de la nostra realitat, per bé que, tal com diu el narrador de la cita tot just esmentada, al cap del temps hom oblida el seu inici i es pensa que aquesta és *la* realitat.

Tant *L’abric* com *Les ànimes mortes* són una petita reflexió al voltant de la manera com es crea la ficció de la realitat, per bé que hom té la sensació que no comparteixen el mateix tipus de realitat. És a dir, mentre que a *L’abric* se centra en la manera com Akaki, ço és, l’individu, es crea la seva realitat, a *Les ànimes mortes* hom té més en compte la construcció social de la realitat. Centrem-nos en *L’abric* i fem-ho a partir de la cita següent: «What holds our personal existence together is not a stable and fixed identity but our personal biography, the story that we can tell about ourselves»³². El subjecte no és altra cosa que la narració que ens fem de nosatres mateixos en un moment determinat; i és justament en aquest subjecte, Akaki Akàkievitx, en el qual ens endinsem quan llegim aquest conte. Altrament dit: la realitat d’aquest conte és la manera com Akaki se l’explica a si mateix. El seu és «un pequeño mundo de privaciones, sueños mezquinos y anhelos frustrados es realmente el “gran mundo” para quien nada tiene, y Gógol introduce una y otra vez al lector en ese angosto mundo»³³. El món d’Akaki, talment com el de les persones grans, és un món empetitit justament per la relació que manté amb el món.

³¹ Ibid., p. 240.

³² JULIAN THOMAS, «Reconfiguring the Social, Reconfiguring the Material», dins Michael Brian Schiffer (ed.), *Social Theory in Archaeology*, Utah: University of Utah Press, 2000, p. 151.

³³ BENÍTEZ BURRACO, *Tres ensayos sobre literatura rusa*, op.cit., p. 103.

“Se'l van endur per enterrar-lo, i Sant Petersburg es va quedar sense Akaki Akàkievitx, com si mai de la vida no hagués existit. Va desaparèixer, es va esvanir l'ésser no defensat per ningú, no estimat per ningú i sense interès per a ningú, que ni tan sols va desvetllar la curiositat del naturalista que no deixa perdre l'ocasió d'enfilat una mosca vulgar per observar-la al microscopi; un ésser que havia suportat dòcilment les burles de l'oficina i que va anar-se'n al clot sense haver fet res excepcional, tot i que, malgrat que fou just a les darreries de la seva vida, va veure passar fulgurant una esplendorosa visita en forma d'abric que va revifar fugaçment la seva pobra existència, la qual de seguida fou arremesa amb impaciència per la desgràcia, tal com arremet els tsars i els sobirans de la terra.”³⁴

La realitat d'Akaki és tan petita que fins i tot l'encàrrec d'una cosa tan trivial com ara un abric esdevé el tot de la seva existència. «Semblava que fora de les còpies per a ell [Akaki] no existís res més»³⁵; i és que hem de tenir ben present que tot el seu món consistia a fer sempre el mateix, talment com si fos una màquina. Akaki viu en un món molt esquifit perquè no hi ha un projecte, ço és, un futur o il·lusió que el faci transcendir el present. D'aquí que «mai de la seva vida no s'havia fixat en les coses que es feien cada dia pel carrer [...] Quan arribava a casa seia de seguida a taula, engolia a cuita-corrents les sopes i es menjava un tall de vedella amb ceba, sense ni adonar-se de quin gust tenien»³⁶; i no s'hi havia fixat perquè Akaki era una mena de mort en vida. És per això que no podem considerar que el punt gravitacional a partir del qual gira tota l'obra sigui el de fer una denúncia social:

“Más que el aspecto social de la obra, a Gógol parece interesarle realmente el problema del lugar que el ser humano ocupa en el mundo, pero, fundamentalmente, en relación con uno mismo, una cuestión que

³⁴ GÓGOL, «L'abric», dins *Tres relats de Sant Petersburg*, op.cit., pp. 53-54.

³⁵ *Ibid.*, p. 13.

³⁶ *Ibid.*, p.14.

luego se vulgarizó en su aspecto social como la del “hombre superfluo”, que impregnaría toda la literatura posterior.”³⁷

El lloc que ocupa Akaki en el món és una mena de no-lloc, un espai deshumanitzat que el converteix en un ésser sense cap impuls cap al futur i, que, per tant, l’apropa més a la mort que no pas a la vida. I és justament l’aparició de l’abric el que fa que hom palesi encara més la vida insubstancial i ridícula d’Akaki; ço és, el fet que en un moment determinat tot el món d’Akaki giri al voltant d’un simple abric fa que hom s’adoni de quina és la seva relació amb el món. L’abric representa el crit esmorteït d’una persona que mai no ha existit, talment com aquell funcionari jove que, arran del menyspreu de tots els seus companys, reivindica que «sóc germà teu»³⁸. D’aquí que hom pugui interpretar l’aparició del fantasma com a símbol de la vida que duia Akaki, ço és, una vida molt propera a la no existència.

Tal com hem dit suara, hom té la impressió que, a *Les ànimes mortes*, Gógol ha donat més importància a la construcció social de la realitat. D’aquí que el narrador es pregunti: «... però qui era aquell home [Txítxikov] en realitat? Naturalment, hom no podia pas pensar que hagués fet moneda falsa, i molt menys que fos un bandit, el seu aspecte extern era favorable, però per damunt de tot això, tanmateix, era realment com semblava?»³⁹. I tot i que no n’hi ha *una*, de realitat, sinó que aquesta apareix d’una manera o d’una altra segons els rumors de la gent, el problema és que aquesta aparença té tot un seguit de conseqüències ben reals en la vida de les persones:

“[...] els Déu sap quins rumors, tot això havia deixat notables empremses en els seus rostres, i els fracs de molts d’ells s’havien tornat notablement balders. Tots havien perdut: el president s’havia aprimat,

³⁷ BENÍTEZ BURRACO, *Tres ensayos sobre literatura rusa*, op.cit., pp. 93-94.

³⁸ GÓGOL, «L’abric», dins *Tres relats de Sant Petersburg*, op.cit., p. 12.

³⁹ GÓGOL, *Les ànimes mortes*, op.cit., p. 240.

l'inspector de Sanitat s'havia aprimat, el fiscal s'havia aprimat, i fins un tal Semion Ivànovitx [...] fins aquest s'havia aprimat també.”⁴⁰

Hom té la impressió que el tema del present treball té molt a veure amb un dels temes més ben consolidats de la crítica literària russa: el de l'home superflu. De fet «la literatura del “hombre superfluo” en su manifestación más genuina se expresa fundamentalmente en forma de novela, llegando a configurar incluso un subgénero narrativo, como en su día lo fue la novela picaresca o lo es el *Bildungsroman*, con el que guarda cierto parentesco [...]»⁴¹. Podríem partir de la hipòtesi següent: el gènere del *Bildungsroman* existeix perquè hom pressuposa que la diversitat a l'hora d'interpretar la realitat és una cosa dolenta. L'argument és el següent: es tracta de la formació d'un noi jove per tal d'integrar-lo com a membre actiu d'una societat burgesa, una societat segons la qual tothom ha de ser útil en una cosa o altra. En aquest procés de formació —o de ritual de pas—, hom té en compte tant l'adquisició de coneixements pràctics com el desenvolupament a nivell personal. Davant d'aquest gènere alemany, hom es planteja que *Les ànimes mortes* són una mena d'anti-*Bildungsroman*, ço és, el reconeixement que la realitat no pot ni podrà ser mai única i que la formació —la *Bildung*— no ho pot tot:

“L'endemà mateix, Pàvluixa començà a anar a classe. No es descobriren en ell facultats especials per a cap ciència; es distingia sobretot per l'aplicació i per l'endreçament. En canvi, resultà que posseïa una gran intel·ligència en un altre aspecte, en l'aspecte pràctic. Va entendre de seguida de què anava la cosa [...]”⁴²

⁴⁰ Ibid., p. 243.

⁴¹ AGATA ORZESZEK, *El «hombre superfluo»*. *Un paseo crítico por la literatura rusa del siglo XIX de la mano del arquetípico héroe*, Bellaterra: Servei de Publicacions de la UAB, 2000, p.158.

⁴² GÓGOL, *Les ànimes mortes*, op.cit., p. 279.

I de què anava la cosa? No és que un hagi d'aprendre matemàtiques per ser un bon enginyer en el futur i ser útil a la societat, sinó que el que més compta és el fet d'adaptar-se a la imatge del que espera de tu el teu superior —de fet, si el *Bildungsroman* consisteix a adaptar el comportament del jovencell a les expectatives dels qui conformen la realitat, l'anti-*Bildungsroman* consisteix a fer palès que el jovencell també té l'opció de fer-ho veure, d'entavancar els qui manen per extreure'n un benefici propi. I és que no hi ha una realitat, sinó que el que hi ha és una aparença de realitat: «Déu sap com anà la cosa en realitat; val més que el lector, si en té ganes, acabi de compondre la història ell mateix»⁴³. I amb això no és que Gógol ens estigui advertint que la multivocitat de la realitat tingui com a origen les mentides que ens anem explicant els uns als altres:

“Fixeu-vos en quina situació es trobava altre cop el nostre heroi! Quin munt de desgràcies li queien sobre el cap! D'això ell en deia “patir per la veritat en el servei de l'Estat” [...] [Txítxikov] Estava amargat, disgustat, remugava contra tot el món, s'irritava contra la sort injusta, s'indignava contra la injustícia de la gent, i tanmateix no podia renunciar a nous intents.”⁴⁴

Sinó que aquesta ja prové de les històries que ens expliquem a nosaltres mateixos, en la nostra més íntima intimitat. Deixeu-me que us recordi una cita ja esmentada: «What holds our personal existence together is not a stable and fixed identity but our personal biography, the story that we can tell about ourselves»⁴⁵. I és que la història que s'explica Txítxikov a si mateix no té res a veure amb els esdeveniments de què el lector és testimoni. És a dir, tot i que

⁴³ Ibid., p. 294.

⁴⁴ Ibid., p. 295.

⁴⁵ THOMAS, «Reconfiguring the Social, Reconfiguring the Material», art.cit., p. 151.

és Txítxikov el causant de les seves desgràcies, ell ho interpreta com una mena d'injustícia còsmica envers ell; d'aquí que Gógol s'excusi:

“[...] els lectors no s'han d'indignar amb l'autor si la persona fins ara no és del seu gust, això és culpa de Txítxikov, ell és l'amo absolut i nosaltres hem d'arrossegar-nos cap allà on a ell se li acudeix d'anar.”⁴⁶

Hom té la sensació que el títol de la novel·la fa referència justament a aquesta doble concepció de la realitat: d'una banda, la realitat deixa de ser unívoca perquè aquesta és una construcció social que depèn dels diversos punts de vista de les persones; de l'altra, la realitat deixa de ser unívoca perquè tampoc la consciència o identitat de l'individu és unívoca. Les ànimes són mortes justament perquè la realitat ha perdut la seva condició objectiva, la seva identitat. I aquesta és la realitat de què vol parlar Gógol:

“Si l'autor no li hagués mirat més profundament l'ànima, si no hagués remenat a fons d'ella tot allò que s'esmuny i s'amaga de la llum, si no hagués descobert els pensaments més secrets que l'home no confia a ningú, sinó que l'hagués mostrat com apareix als ulls de tota la ciutat, de Manílov i d'altres persones, tots haurien estat més contents i l'haurien pres per un personatge interessant. No calia que el personatge, ni tota la seva imatge, es bellugués com un ésser viu davant dels nostres ulls [...] Sí, bons lectors meus, no us agrada veure la pobresa humana al descobert.”⁴⁷

Hom es pot preguntar: ¿quina diferència hi ha entre els que han mort realment i els que pul·lulen en la que hom suposa que és la realitat? Mentre que la “realitat” de la *Commedia* dantesca manté un ordre —un límit— conegut per tothom, és a dir, aquell segons el qual, d'acord amb el comportament en

⁴⁶ GÓGOL, *Les ànimes mortes*, op.cit., p. 299.

⁴⁷ GÓGOL, *Les ànimes mortes*, op.cit., p. 301.

vida, hom anirà a raure en un infern, un purgatori i un paradís, la realitat gogoliana, en canvi, sembla talment com si els límits s'hagin fet fonedís: d'una banda, ja no podem diferenciar la vida de la mort, ja que oficialment hom considera com a vius persones que ja no ho són; de l'altra, perquè el fet de no diferenciar entre la vida i la mort, ha ocasionat que la realitat més dolenta del més enllà, l'infern, s'hagi estès fins el més ençà i ho hagi contaminat tot. Aquesta és, de fet, la realitat de l'home modern, aquella en la qual no hi ha ni ordre ni concert, en el sentit que la identitat de la realitat —la seva bruixola— s'ha esvanit.

“Tal como yo sugiero [...], de un Gobierno que permitía el tráfico de almas vivas, es decir, de seres humanos vivos, difícilmente podía esperarse que actuase como un experto en ética en un asunto que implicaba meramente el tráfico de almas muertas: apodos abstractos en un trozo de papel. Este aspecto Gógol lo pasó completamente por alto cuando en la segunda parte de *Almas muertas* intentó tratar a Chíchikov como a un pecador humano y al Gobierno como a un juez sobrehumano. Siendo todos los personajes de la primera parte igual de infrahumanos, y viviendo todos en el seno de la demonocracia de Gógol, importa un bledo quién juzgue a quién.”⁴⁸

I per bé que el narrador es disculpa d'haver-nos ofert aquesta realitat tan embullada i contradictòria, diu que ho fa justament per tal de saber què és la realitat; tanmateix, de fet ni tan sols ell mateix pot saber què és la realitat: «Déu sap com anà la cosa en realitat; val més que el lector, si en té ganes, acabi de compondre la història ell mateix»⁴⁹. L'autor està tan perdut com nosaltres, i és que això és justament la realitat. Val a dir que un dels fils que sorgeixen d'aquesta concepció de la realitat va anar a raure a la novel·la *Der*

⁴⁸ NABOKOV, *Nikolái Gógol*, op.cit., p. 188.

⁴⁹ GÓGOL, *Les ànimes mortes*, op.cit., p. 294.

Prozess de Kafka. Per què? Tal com ens diu Gabriel Ferrater, el seu traductor al català:

“El protagonista, Josef K., és realment culpable. De què? D’èsser massa innocent, d’èsser millor que tots els altres personatges, i de saber-ho i de tenir-ne l’orgull fins al darrer moment [...]”⁵⁰

El protagonista kafkià d’*El Procés* és culpable de voler entendre el que altrament és incompreensible: la realitat moderna. No crec que Gógol hagi arribat a aquest nivell de, diguem-ne, desontologització de la realitat, però sí que en copsem els seus inicis. I és precisament arran d’aquesta realitat desontologitzada que apareixen dues de les actituds possibles encarnades en els seus dos protagonistes: Txítxtikov i Tentetnikov. L’un és un personatge que la literatura universal ja coneixia, ço és, la del *pícaro* —i del qual, per tant, no en diré res—; l’altre, en canvi, és un personatge sorgit de la literatura russa del XIX: l’home superflu.

L’home superflu —el *futur inútil*⁵¹— encarna la reacció davant d’una realitat que ha perdut tota ontologia. I, alhora, és un toc d’atenció a tots aquells que defensaven que la il·lustració portaria la felicitat a les persones. L’home superflu representa, al capdavall, l’home modern. Si partim de la pregunta que es fa el mateix narrador: «Qui era, com era, quines qualitats, quines virtuts tenia aquest home?»⁵², podríem dir que Tentetnikov era un veritable home modern, en el sentit que era un *home sense qualitats*:

“Dues hores abans de dinar se n’anava al despatx a treballar seriosament en una obra que havia d’abastar tota la Rússia des de tots

⁵⁰ FRANZ KAFKA, *El procés*, Barcelona: Proa, 1966, p.19.

⁵¹ GÓGOL, *Les ànimes mortes*, op.cit., p. 363 «Txítxtikov s’entretingué amb Nikolaixa [el fill de Piotr Petróvitx Petukhi Petukh]. Aquest, segons sembla, era un futur inútil».

⁵² *Ibid.*, p. 314.

els punts de vista [...], havia de resoldre els difícils problemes i qüestions que li planteja l'època, i definir clarament el seu gran futur; en una paraula, tot de la manera i de la forma en què acostuma a plantejar-ho l'home modern. Tanmateix, aquesta empresa colossal es limitava més que res a la senzilla meditació [...] i seria realment difícil de dir què feia després de dinar fins a l'hora de sopar. Sembla que, senzillament, no feia res.”⁵³

Aquest és un home sense qualitats per a la societat —Agata Orzeszek el descriu com un mandrós⁵⁴—, en el sentit que tot i tenir una molt bona formació intel·lectual no fa res de socialment profitós:

“Perquè un pensament que no té un objecte pràctic és una ocupació secreta i no gaire decent; especialment, però, aquesta mena de pensaments que caminen fent gambades enormes i només trepitgen l'experiència amb unes soles minúscules són sospitosos de tenir un origen irregular. Abans es parlava de la volada dels pensaments, i en temps de Schiller, un home amb el cor ple d'idees tan altives hauria estat molt ben vist; avui dia, en canvi, es té la impressió que en un individu com aquest deu haver-hi alguna cosa que no funciona bé, tret de si, casualment, aquesta cosa coincideix amb la seva professió i la seva font d'ingressos.”⁵⁵

L'Ulrich de Musil és un d'aquests protagonistes moderns formats encara en l'ideal il·lustrat, segons el qual el saber ens faria més lliures. El problema és que el saber ens ha fet més lliures, sí, però això no vol pas dir que ens hagi fet més bons. Socialment, hom ha de continuar ajudant a mantenir aquesta ficció anomenada realitat. És a dir, si en els *Bildungsroman* la societat aconseguia que la individualitat del protagonista s'emmotllés dins dels límits

⁵³ Ibid., pp. 315-16.

⁵⁴ ORZESZEK, *El «hombre superfluo»...*, op.cit., p. 45: «He aquí el retrato de un perezoso muy particular, la pintura de una patología esencialmente rusa. Porque Tentétnikov, a pesar de todo, es un hombre bien dotado moral e intelectualmente y con grandes proyectos, lo cual será el rasgo que caracterizará a todos los “hombres superfluos” que le siguen, y particularmente a esa quintaesencia que es Oblómov».

⁵⁵ ROBERT MUSIL, *L'home sense qualitats*, Barcelona: Ed. 62, 1993, pp. 337-38.

establerts per la societat burgesa, en les novel·les modernes, com ara *Les ànimes mortes*, comencen a aparèixer persones que davant d'aquesta realitat construïda reaccionen per mitjà d'una implosió, ço és, no s'hi enfronten activament, sinó que es queden palplantats i avorrits.

Val a dir que és justament des d'aquesta mentalitat social en què tot ha de tenir una utilitat el que també pot fer perillar la funció de la mateixa novel·la: «¿es realmente la ficción un asunto serio? ¿No debería emplear un hombre su talento, sus recursos de lenguaje e introspección, en una crítica de la vida más abierta [...]?»⁵⁶. Ço és, si el fet mateix d'escriure és ja una inutilitat, en tant que no reporta cap benefici, no ens hauria d'estranyar que Gógol hagués decidit de cremar la seva obra. I és que, probablement, Gógol no deixa de ser un d'aquests inútils que, com el Txítxikov de la segona part, no pot estar-se de fer comentaris al voltant de la bellesa del paisatge, sense tenir en compte que la bellesa també s'ha de mantenir mitjançant el treball: «[Fiodórovitx] Pareu compte: si tant busqueu [Txítxikov] els bells paisatges us quedareu sense pa i sense paisatge. Fixeu-vos en la utilitat, no en la bellesa. La bellesa ve per si mateixa [...] Deixeu de banda la bellesa, fixeu-vos en les necessitats...»⁵⁷.

A *Les ànimes mortes* hi ha, a grans trets, tres grans superflus: Manílov, Tentetnikov i Platon Mikhaílovitx Platónov. Pel que fa a Manílov, la veritat és que, com diu la professora Orzeszek⁵⁸, no deixa de ser una mena de primera provatura; el veritable home superflu és Tentetnikov, de qui ja n'he dit algunes coses i que, per tant, el deixaré de banda. Ara el que voldria és fer un petit esment a la figura de Platon Mikhaílovitx. D'entrada, cal fer referència al seu nom, ja que sembla que faci referència a Plató, ço és, aquell segons el qual la

⁵⁶ GEORGE STEINER, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona: Gedisa, 1982, p. 100.

⁵⁷ GÓGOL, *Les ànimes mortes*, op.cit., pp. 403-404.

⁵⁸ ORZESZEK, *El «hombre superfluo»...*, op.cit., p. 44.

realitat-veritat es troba en un altre món: el de les idees. Fixeu-vos en el diàleg que manté amb Piotr Petróvitx:

“—[Platon] Fins em fa angúnia escoltar-vos. Per què sempre esteu tan content?”

—[Piotr] I per què hauria d'estar ensopit? Si us plau! —digué l'amo.

—[Platon] Que per què estar ensopit? Doncs, perquè la vida és ensopida.

—[Piotr] [...] La veritat és que l'ensopiment s'ha inventat fa poc; abans ningú no s'avorria.”⁵⁹

I no s'avorrien perquè tothom estava massa enfeinat per pensar. Els intel·lectuals són ociosos i l'oci⁶⁰ és la porta d'entrada al vici i a les temptacions. Aquesta és la postura del cunyat de Platon, Konstantin Fiodórovitx:

“Jo mateix treballo com una mula, i els meus pagesos també, perquè, amic meu, ho tinc ben experimentat: si al cap se t'hi fiquen tota mena de brutícies és només perquè no treballes.”⁶¹

“El foraster [Txítxikov] no es cap beneit —pensava l'amo—. No parla de més ni és dels que es dediquen a escriure”.⁶²

De fet, segons Fiodórovitx, Rússia s'està anant a mal borràs a causa de la Il·lustració, ço és, del fet d'haver-se atrevit a pensar —val a dir que la seva crítica no s'adreça pas al saber en si mateix, ans en el seu ús: «“Senyor Déu

⁵⁹ Ibid., p. 365.

⁶⁰ Cal dir que aquest terme apareix en un dels discursos de retret que Fiodórovitx fa sobre Khlobúiev durant el IV capítol de la segona part: «Havia d'haver agafat la pala ell mateix, obligar la dona i els fills, els criats; l'ociositat!», GÓGOL, *Les ànimes mortes*, op.cit., p. 403.

⁶¹ Ibid., p. 377.

⁶² Ibid., p. 393.

meu! Quina inabastable distància no hi ha entre el coneixement del món i la capacitat per utilitzar aquest coneixement!”⁶³—. Ara bé, sembla que ho digui en relació al caràcter rus, en el sentit que és un tarannà en el qual no li escau gens, això de pensar:

“De fet, és empipador que el caràcter rus s’estigui fent malbé. I és que ara el caràcter rus té un quixotisme que mai no havia tingut! Si se li fica al cap la il·lustració, es converteix en el Don Quixot de la il·lustració: crea unes escoles que no se li acudirien ni a un imbècil! D’aquestes escoles en sortirà un home que no servirà per a res, ni al poble ni a la ciutat, serà, a tot estirar, un embriac que tindrà consciència de la seva dignitat. Se se li fica al cap la filantropia, es converteix en el Don Quixot de la filantropia: gastarà un milió de rubles per construir els més absurds hospitals, i cases amb columnes, s’arruïnarà i tots es quedaran al carrer. Aquesta és la seva filantropia!”⁶⁴

No m’estranya que Gógol hagués rebut tantes crítiques dels seus compatriotes. I és que hom té la sensació que l’autor, no és que no confii en la il·lustració, sinó que en qui no confia és en l’ànima russa, la qual, segons tots els indicis, és una veritable ànima morta.

“—És curiós —observà Platónov—. Per què el rus té tanta tendència a adormir-se i a desmoralitzar-se així, de manera que, si hom no el vigila, es torna un embriac i un canalla?

—Per manca d’il·lustració —advertí Txítxikov.

—[Khlobúiev] Déu sap per què. Nosaltres prou ens hem il·lustrat, hem estudiat a la universitat, i per a què servim? [...] L’únic que he après ha estat a gastar en tota mena de comoditats. És potser per haver estudiat coses absurdes? No, perquè també les han estudiades els altres companys. Dues o tres persones n’han extret un veritable profit i això encara potser perquè fins i tot sense els estudis ja eren intel·ligents [...]. Per Déu! I vet aquí què penso: de vegades em sembla com si l’home rus

⁶³ GÓGOL, *Les ànimes mortes*, op.cit., p. 410.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 387.

fos una mena d'home perdut. Ho vol fer tot i no pot fer res. Sempre penses que l'endemà començaràs una nova vida, que l'endemà et posaràs a dieta; res de res: aquell mateix vespre t'atipes tant que no fas més que parpellejar i ni la llengua no se't remou.”⁶⁵

Gógol no confia ni en l'educació —«¿Són caràcters que neixen o es formen [...]?»⁶⁶», es demana el narrador—ni en l'ànima russa. I no hi confia perquè el tarannà rus és aquell que encarna el segon professor de Txítxikov, Fiodor Ivànovitx, el qual tan sols té en compte les aparences: «I com per fer la guitza al seu predecessor, declarà des del primer dia que per a ell la intel·ligència i els èxits no tenien cap importància, que només tindria en compte la bona conducta»⁶⁷.

“—[Khlobúiev] No hem nascut [els russos] per tenir seny. No crec que entre nosaltres hi hagi ningú que en tingui. Encara que vegi que algú viu ordenadament, que estalvia i acumula diners, ni això ja no em crec. A la vellesa, el diable també l'embolicarà: després s'ho gastarà tot alhora. I tots ho fan així, de veritat: tant els il·lustrats com els no il·lustrats. No, és una altra cosa la que ens manca, però ni jo mateix no sé quina cosa és.”⁶⁸

A l'últim, no sembla que aquesta comèdia russa hagi passat mai, ni hi ha cap indici que pugui fer-ho, el món de l'infern, potser a tot estirar el del purgatori. Tot és endebades mentre no hi hagi bones persones que, amb el seu exemple, ensenyin amb el seu testimoni les properes generacions. I és que «l'exemple és més fort que les normes»⁶⁹. I tanmateix «Oh, la vida!»⁷⁰.

⁶⁵ Ibid., pp. 405-406.

⁶⁶ Ibid., p. 316.

⁶⁷ Ibid., pp. 319-320.

⁶⁸ GÓGOL, *Les ànimes mortes*, op.cit., p. 406.

⁶⁹ Ibid., p. 443.

⁷⁰ Ibid., p. 447.