

TAMARA DJERMANOVIĆ

Dostoyevski entre **Rusia y** **Occidente**



Herder

Tamara Djermanovic

DOSTOYEVSKI
ENTRE RUSIA Y OCCIDENTE

Herder

www.herdereditorial.com

Diseño de la cubierta: Collage Comunicació

Maquetación electrónica: Manuel Rodríguez

© 2006, *Tamara Djermanovic*

© 2006, *Herder Editorial, S.L., Barcelona*

© 2013, *de la presente edición, Herder Editorial, S.L., Barcelona*

ISBN DIGITAL: 978-84-254-3215-6

La reproducción total o parcial de esta obra sin el consentimiento expreso de los titulares del *Copyright* está prohibida al amparo de la legislación vigente.

Herder

www.herdereditorial.com

Índice

Nota preliminar

Prefacio

PRIMERA PARTE

Geografía predostoyevskiana. «Lugares comunes» del desencuentro entre Rusia y Occidente

- I. 1. ¿Mitos de diferencia
- I. 2. Orígenes. De los nómadas al legado de Bizancio
- I. 3. El centralismo del poder: Moscovia
- I. 4. Occidentalización: San Petersburgo
- I. 5. El siglo XIX: Utopía y Apocalipsis
- I. 6. Los escritores educadores

SEGUNDA PARTE

El duelo entre Rusia y Occidente en la obra de Dostoyevski

Preludio a los tres textos: *Apuntes del subsuelo*, *Los demonios* y *Los hermanos Karamázov*

II. 1. *Apuntes del subsuelo*: Una voz de protesta contra Occidente

El hombre del subsuelo como el modelo psicológico-filosófico ruso

Un retrato del nihilismo ruso

El problema de la libertad

Diálogo con el pensamiento occidental

II. 2. *Los demonios*: Un documento sobre la época

Las realidades rusa y europea

Revolucionarios rusos

Los personajes de *Los demonios*

Stavroguin

Shigaliyov y el «shigaliyovismo»

Kirilov

Shatov

Stepan Trofimovich Verjovenski

Padres e hijos

Los personajes femeninos

El Sueño de origen

II. 3. *Los hermanos Karamázov*: El gran testamento

Una epopeya de la vida rusa

La imagen del pueblo ruso

El retrato de la juventud de la época

Dostoyevski ante Europa

Una novela filosófica

Personajes-ideas de la novela

Aliosha Karamázov

Iván

El diablo

Smerdiakov

Dimitri

Fiódor Karamázov

Caracteres femeninos

El ámbito religioso	
«Pro et contra»	
Aliosha y el <i>stárets</i> Zosima	
La teodicea de Iván	
Ateísmo y nihilismo	
<i>Leyenda del Gran Inquisidor</i>	
Testamento dostoyevskiano	
A modo de conclusión	
Bibliografía	
Índice analítico	
Índice onomástico	

Nota preliminar

El proceso de creación de este libro ha sido largo y complejo y, llegado su punto final, quiero recordar una sentencia india que puede servir de consuelo cuando uno finalmente entiende que está en un camino fascinante pero inabordable y que después de mucho andar tan sólo ha iluminado el camino con destellos de una luciérnaga: «Es importante saber encontrar una gota en el océano, pero la maestría es poder ver el océano a través de una gota». Si mi texto condensa una de estas gotas ya es mucho.

Asimismo, deseo reivindicar algo que ya en las primeras páginas queda evidente: la realización de este libro no hubiera sido posible sin el apoyo desinteresado de muchas personas, a las que quiero expresar mi sincero agradecimiento. En primer lugar a Rafael Argullol, mi maestro y el director de mi tesis doctoral que está en el trasfondo de este libro. La confianza y el conocimiento que me ha transmitido a lo largo de los años me han inspirado y me han exigido superar mis propios límites, enseñándome que el saber es la más potente arma contra la imperfección del mundo en que vivimos. A mi hermano Marko, cuya ausencia física no ha impedido que su inusual generosidad y fuerza de espíritu sigan vivas, acompañándome en cada momento. A mi madre, que siempre ha estado a mi lado. A Stefan y Dimitri. A Saša. También han sido muchas las personas del mundo académico, occidental y eslavo, que me han ayudado y señalado caminos y a las que quiero agradecer profundamente: al profesor Ricardo San Vicente, de la Universidad de Barcelona, a los profesores Paco Fernández Buey, Amador Vega, Fernando Pérez Borbujo y Raquel Bouso, de la Universidad Pompeu Fabra, a los profesores Zorica Becanovic-Nikolic, Dragan Stojanovic, Ljubiša Jeremic y Vladeta Jankovic, de la Universidad de Belgrado, a Snezana Petrovic, de la Academia Serbia de Artes y Ciencias. Especial gratitud debo a Boris Nikolayevich Tijomirov, director científico del Museo Dostoyevski de San Petersburgo, que me ha proporcionado datos que a veces parecían imposibles de conseguir, y además lo ha hecho en un tiempo récord. A Zina y Yura Bunin, en cuya cocina moscovita tuvimos tantas conversaciones trascendentales sobre Dostoyevski, sobre Rusia y Occidente. Al *pare* Joan. A Mariàngels y a Francesc Casademont por su hospitalidad en la Bruguereta de Púbol, donde se han escrito muchas páginas de este texto. Y a tantos otros colegas, amigos y familiares de Serbia, Yugoslavia,

Catalunya, España o Rusia que han hecho que me sienta parte integrante de la cultura no sólo eslava, sino también europea y universal.

Los criterios que se han seguido en la citación de la bibliografía, en la traducción y en la transcripción son los siguientes:

Las citas de las obras de fuentes que se analizan, *Zapisi iz podpolia* (*Apuntes del subsuelo*), *Besi* (*Los demonios*) y *Bratiaj Karamazovi* (*Los hermanos Karamázov*) están intercaladas en el texto y corresponden al texto ruso de la edición de las obras completas: Fiódor Mijáilovich Dostoyevski, *Polnoye sobranie sochinenii v tridsatí tomaj* (*Obras completas en treinta volúmenes*), Nauka, Leningrado, 1973-1988.

La traducción correspondiente del ruso al castellano está hecha por mí, a veces he consultado las traducciones del ruso al castellano de Lidia Kuper Velasco (*Apuntes del subsuelo*, Bruguera, Barcelona, 1983), Juan López-Morillas (*Los demonios*, Alianza, Madrid, 1984) y Augusto Vidal (*Los hermanos Karamazov*, Cátedra, Madrid, 1996).

Asimismo, los comentarios que acompañan esta edición, diríase crítica, de las obras completas de F. M. Dostoyevski en ruso se citan haciendo únicamente referencia al número de volumen y página.

Leyenda del Gran Inquisidor, a excepción de otros capítulos novelescos indicados entre comillas, se menciona escrito en cursiva, porque se trata de un texto que Dostoyevski escribe aparte y después incorpora en *Los hermanos Karamázov*.

Las referencias de *Diario de un escritor*, aparte de señalar a pie de página el volumen de las *Obras completas* correspondiente, indican también el año de la edición original para mejor orientación del lector.

Las cartas de Dostoyevski se citan con la fecha y el destinatario, dado que se han consultado ediciones distintas de su correspondencia y que, asimismo, esto puede facilitar al lector la búsqueda en la lengua y edición que prefiera.

Los criterios de la transcripción intentaron seguir las indicaciones de la traductora Selma Ancira y de los colegas del Departamento de Filología Eslava de la Universidad de Barcelona, aunque a veces he optado por una solución personal.

En las citas que encabezan algunos capítulos, cuando no se trata de una de las tres obras de Dostoyevski que se analizan en el libro, se menciona únicamente el autor y el título del texto. Asimismo, incluyo en mi texto algunas citas breves que no llevan referencia bibliográfica completa, aparte del nombre del autor. Me he tomado esta

libertad por razones fundamentalmente estilísticas.

Prefacio

Indiscutiblemente, si existe en el mundo un país ignoto, inexplorado, incomprendido e incomprensible para las demás naciones, limítrofes o remotas, ese país es Rusia respecto a sus vecinos occidentales. [...] En este sentido, hasta la Luna está mucho más explorada que Rusia. Al menos se sabe positivamente que allí no habita nadie, mientras que de Rusia se conoce que está poblada y que sus habitantes se llaman rusos, aunque se ignora qué gente es.

Dostoyevski, *Diario de un escritor*

Pocos temas han preocupado tanto al pensamiento ruso a lo largo de su historia como la relación que Rusia ha mantenido con Occidente. El (des)encuentro de Rusia y Occidente, o del mundo eslavo y el mundo occidental, marcado no sólo por la diferencia de culturas y tradiciones, sino también por numerosos prejuicios, es un tema que sigue vigente y que incluso ejerce una influencia directa en los acontecimientos más inmediatos del escenario global a principios del siglo xxi. Los orígenes y la genealogía de esta querella pueden apreciarse ya desde el comienzo de la civilización rusa, alrededor del siglo ix, o incluso entre los nómadas que anteriormente habitaban las actuales tierras rusas. El peculiar desarrollo histórico y espiritual de Rusia ha ido marcando y, posiblemente, radicalizando esta compleja relación. En el siglo xix, prácticamente no hubo pensador o escritor de la época que no meditase sobre la relación existente entre Rusia y Occidente.

Europa occidental, por su parte, desde el *Hic sunt ursi* («Aquí están los osos») que escribían los romanos en sus mapas para designar el territorio de la actual Rusia, hasta las fotografías de la prensa contemporánea que muestran a los políticos rusos con abrigo y gorro de piel de cierto parecido con este animal emblemático de Rusia, siempre ha encontrado diversas maneras de sugerir que Rusia resulta un mundo distinto y difícil de comprender; en pocas palabras: ajeno y salvaje. En *Diario de un escritor*, Dostoyevski sostiene que «cuando se trata de enjuiciar a Rusia, una especie de estulticia insólita se apodera hasta de las personas que inventaron la pólvora, que contaron las estrellas del cielo, y hasta llegaron a creerse que no les costaría nada apoderarse de ellas» y amplía esta consideración con su habitual sarcasmo:

Háganme el favor de abrir todos los libros que respecto a nosotros han escrito los vizcondes, los barones y principalmente los marqueses venidos del extranjero, cuyas obras se han difundido por Europa en decenas de miles de ejemplares; léanlos atentamente y se convencerán de si decimos verdad o no, de si hablamos en broma o en serio.¹

Pero también es cierto que, por su parte, el país eslavo ha tenido dificultades a lo largo de su historia para liberarse de sus prejuicios sobre Occidente. A pesar de que geográficamente Europa se extiende hasta la cordillera de los Urales, Rusia siempre se ha determinado a sí misma más como un concepto histórico-cultural que geográfico. A caballo entre Asia y Europa, su cultura se nutría de las fuentes de ambas civilizaciones, creando así la especificidad de su propia identidad.

Parece que ya el primer contacto significativo de Rusia con Occidente, alrededor del siglo xv, originó un trauma y una respuesta casi «esquizofrénica» por parte de los rusos. «Ya entonces algunos pensaron que las únicas herencias legadas por el Renacimiento italiano fueron las enfermedades venéreas y el vodka», ilustra James Billington, uno de los más prestigiosos investigadores occidentales de la historia y cultura rusa, explicando cómo esta bebida, que se tiene por el gran arquetipo de la vida rusa, se introduce en Europa oriental desde Occidente.²

La cristianización iniciada en el siglo x, cuando Rusia entra en la esfera espiritual de Bizancio, se presenta como el acontecimiento histórico clave para el desarrollo de la cultura rusa en su conjunto. Junto al cristianismo ortodoxo, se heredó de Bizancio el rechazo de todo aquello que proviniera del Occidente latino. La literatura enseguida adoptó ese tono de recelo hacia Occidente y asimismo el tono profético-mesiánico al hablar de Rusia y de lo ruso. La expresión: «Vete con lo latino» en los siglos posteriores alcanzó el significado de «Vete al diablo».

Para adentrarse en el porqué de la eterna incompreensión entre el mundo ruso y el europeo hay que partir del escenario histórico, del hecho de que el desarrollo de Rusia nunca ha sido simultáneo al del resto de Europa. La cronología de las etapas civilizadoras en Occidente y en Rusia no coincide. Así, la época medieval en el país eslavo se prolonga prácticamente hasta el siglo xvii, y no se instaaura allí la división entre la premodernidad y la modernidad que en Europa ya puede considerarse a partir del año 1500. De igual modo, hasta el siglo xviii los eslavos tenían escaso contacto con la filosofía y la literatura griegas. Rusia desconocía la continua polémica con la Antigüedad, tan característica de Occidente.

En el presente texto parto de la idea de que en Dostoyevski se aglutina lo que el pensamiento ruso desde sus orígenes ha expresado sobre la relación establecida entre Rusia y Occidente, señalando algunos motivos que alimentan la querella entre estos dos mundos, tanto en sus raíces irracionales como en las más concretas. Su obra, además,

confirma que éste ha sido el problema a través del cual el país eslavo ha buscado definir su propia identidad. No obstante, las afirmaciones que el escritor hace al respecto muchas veces están marcadas por un espíritu dogmático y parcial. «Los rusos nunca hemos tenido a románticos necios y siderales al estilo de los alemanes y, sobre todo, de los franceses», leemos en *Apuntes del subsuelo*. «En nuestra tierra rusa no hay necios, sabido es» (V, 126).

Dostoyevski se lanzaba a criticar a Europa occidental con la práctica frecuente de extraer un ejemplo de la vida cotidiana o algún hecho acontecido, para ofrecer análisis generalizados, a menudo faltos de objetividad. Pero en medio de sus afirmaciones exageradas se vislumbran las razones profundas, aún hoy válidas, del porqué de la eterna incompreensión. Tenía ideas chauvinistas ya en los años del presidio siberiano,³ pero su recelo hacia Occidente se manifestó más radicalmente sobre todo a partir de los años sesenta del siglo xix. «Los alemanes me han trastornado los nervios», afirma en una carta a Máikov del 28 de agosto de 1867. Las observaciones que era capaz de expresar en determinados momentos de exaltación, algunas anecdóticas como cuando se enfadó con su mujer, Anna Grigórievna, por no haber contestado mal a una mujer suiza que quiso encomiarla diciendo que parecía «una dama alemana», le servían después para establecer una distancia irónica consigo mismo o con su país. A veces para ello acudía a referentes literarios y filosóficos europeos. Uno de estos momentos se presenta cuando quiere exponer el problema de la apática juventud rusa:

El suicida Werther, en las últimas líneas que dejó escritas, lamentaba no volver a ver «la hermosa constelación de la Osa Mayor», y se despedía de ella [...] Aquí, entre nosotros [...] a nadie se le ocurre despedirse, no digo de la Osa Mayor, sino ni siquiera de la Menor.⁴

Asimismo, la visión que ha dejado Dostoyevski no es simplemente la de una Rusia mesiánica frente a la decadente Europa. Del conjunto de sus exageraciones y críticas surge algo sustancial respecto a la diferencia que ha llevado a la querella entre el mundo ruso y el occidental. Cuando denuncia que Occidente no ha comprendido nunca a Rusia ni ha sabido aproximársele de manera auténtica, a la vez reconoce que ello responde a una serie de factores fatídicos que marcan el carácter ruso, como la eterna irracionalidad, la desmesura, el amor propio, así como también una imposible combinación de la prepotencia e inseguridad, especialmente manifestada en su contacto con el mundo occidental. Otros blancos a los que apunta el escritor son más característicos de su época:

el *byronismo* ruso, el divorcio entre el pueblo y la intelectualidad o la servidumbre de la gleba.

Pero ¿por qué y de qué manera este tema llega a Dostoyevski? Cuando T. G. Massaryk se propuso escribir un estudio sobre Dostoyevski, acabó escribiendo tres tomos titulados *The spirit of Russia* y lo justificó con las siguientes palabras: «Analizar a Dostoyevski es un método adecuado para estudiar a Rusia [...] Sería imposible hacer justicia a Dostoyevski sin discutir sobre sus predecesores y sus sucesores». La visión de la relación entre Rusia y Occidente que hallamos en la obra del escritor ruso reúne de manera emblemática y simbólica numerosas claves que nos introducen en la realidad material y espiritual de su país y ahonda en las razones de la eterna incompreensión que se ha mantenido entre esos dos mundos.

En consecuencia, este estudio se divide en dos partes. La primera, introductoria, está concebida para esbozar la genealogía del tema y ver así qué precede a las ideas que Dostoyevski expone al respecto. Se marcan algunos puntos en el desarrollo de Rusia que se consideran importantes para entender cómo esto llega a plantearse en su obra.

La segunda parte, centrada ya en la figura de Fiódor Mijáilovich Dostoyevski, se aproxima a su obra teniendo en cuenta el aspecto filosófico, literario y teológico de ésta, e intentando trazar un análisis hermenéutico del tema del desencuentro entre Rusia y Europa. Aquí la investigación se amplía al corpus dostoyevskiano y, especialmente, a las obras emblemáticas de su narrativa que marcan distintas etapas de su pensamiento: *Apuntes del subsuelo*, *Los demonios* y *Los hermanos Karamázov*. Su *Diario de un escritor* también se utiliza como referencia importante, porque en él ofrece la visión de la relación Rusia-Occidente a través de artículos periodísticos, apoyándose en los acontecimientos históricos y sociales de la Rusia y la Europa occidental del siglo xix.

A Dostoyevski nunca le ha interesado un *status quo*, y menos el regreso a un pasado idealizado. En sus obras hay que buscar las distintas respuestas que intentaba ofrecer en un período de grandes inquietudes espirituales y sociales, tanto en Rusia como en Occidente.

PRIMERA PARTE

Geografía predostoyevskiana. «Lugares comunes» del desencuentro entre Rusia y Occidente

I. 1. Mitos de diferencia

Dostoyevski intercala continuamente comentarios sobre cómo las condiciones de la tierra rusa han creado a los ojos ajenos imágenes tópicas sobre la identidad rusa, y cómo tras ello ve oculta una ignorancia muy generalizada: «Algo saben de nosotros», dice refiriéndose a los occidentales. «Saben, por ejemplo, que Rusia se encuentra a tantos grados de latitud, que abunda en esto, en lo otro y en lo de más allá, y que hay en ella parajes donde se viaja en trineos tirados por perros.»

Desde Heródoto hasta Karamzín o Thomas Mann, diversos escritos han testimoniado hasta qué punto los condicionamientos geográficos han influido para crear una historia sobre este territorio repleta de elementos mitológicos. «Nadie sabe qué hay más allá [al norte] de estas tierras que he mencionado, y no puedo encontrar a nadie que haya estado allí, para que me contara lo que había visto con sus propios ojos», leemos en la *Historia* de Heródoto, uno de los primeros documentos escritos que tenemos sobre el territorio de la actual Rusia, los eslavos y los aborígenes de aquellas tierras. El pasaje concluye así: «Sin embargo, los escitas calvos cuentan algo que yo no me creo: que en los montes viven hombres con patas de cabra, y que más allá de los montes viven otros que duermen durante seis meses, en lo que creo aún menos». ⁵ Nikolái Karamzín (1766-1826), considerado el primer gran historiador nacional ruso, reflexiona en la misma dirección:

Desde el mar Caspio hasta el Báltico, desde el mar Negro hasta el Ártico, mil años atrás vivían pueblos nómadas que cazaban animales y trabajaban la tierra en medio de grandes planicies, conocidos de los antiguos griegos y romanos más por los relatos míticos que por los testimonios auténticos de quienes los habían visto. ⁶

No obstante, Karamzín también mitologizaba la historia, y su famosa *Historia (Istoriia gosudarstva rossiskogo)*, cuyos tomos fueron una de las lecturas predilectas de los intelectuales rusos del siglo xix, incluido Dostoyevski (que confiesa «conocerlos de memoria a la edad de diez años»; XXI, 134), es una de las primeras variantes del mito sobre Rusia que luego han explotado las más distintas tendencias; eslavófilos, occidentalistas, *pochvenniki* («aferrados al suelo»), demócratas, revolucionarios, populistas, liberales, euroasiáticos y otros.

Que el espacio geográfico y natural ha servido como emblemático punto de partida para marcar diferencias entre Rusia y Occidente, es algo que afirma, en el siglo xx, Thomas Mann, que en la *Montaña mágica* reflexiona sobre cómo la inmensidad del espacio determina el espíritu ruso e influye en que los rusos tengan incluso una distinta percepción del tiempo:

Se ve claramente que la despreocupación de esas gentes respecto al tiempo está en relación con la salvaje inmensidad de su país. Donde hay mucho espacio hay mucho tiempo. ¿No se dice que ellos son el pueblo que «tiene el tiempo» y que puede esperar? Nosotros tenemos tan poco tiempo, que nuestro doble continente, recortado con tanta finura, nos obliga a administrar el tiempo y el espacio con precisión.⁷

Dostoyevski recoge plenamente la idea de que la tierra rusa ha moldeado el carácter de su pueblo. En sus reflexiones antropocéntricas, cuando habla de dualismo del hombre, de su capacidad de reconciliar dentro de sí el ideal más elevado y el abismo más profundo, define al hombre ruso como «demasiado amplio», debido a la inabordable extensión de su tierra de origen: «Somos amplios, amplios como nuestra madrecita Rusia» (XV, 129).

Las condiciones de la naturaleza y su omnipresencia en la vida del hombre ruso han hecho que los rusos tengan una visión plenamente animista de la naturaleza. La creencia de que la naturaleza tiene alma (ánima); que no sólo vive, habla y siente, sino que también determina la vida de los humanos, siendo a veces más sabia y más poderosa que ellos, queda profundamente reflejada en toda la literatura. El paisaje y la naturaleza no únicamente acompañan a los héroes en momentos importantes, sino que a veces se convierten en el protagonista principal, mostrándose más sabios que el hombre. Para los personajes dostoyevskianos, la naturaleza se vuelve animada en los momentos existenciales decisivos; es entonces cuando se descubre la unión cósmica de uno mismo con el mundo. En una de las escenas emblemáticas de *Los hermanos Karamázov*, Aliosha experimenta una profunda sensación del carácter animista de la naturaleza, que coincide con su transformación interior. Dostoyevski describe una noche «fresca y sosegada hasta la inmovilidad», «llena de estrellas de suaves reflejos», que había envuelto la tierra:

La paz de la tierra parecía fundirse con la del cielo, el misterio terrenal tocaba con el de las estrellas [...] Aliosha estaba de pie, mirando, y de repente se dejó caer sobre la tierra como fulminado. No sabía por qué la abrazaba, no se daba cuenta de la razón por la cual experimentaba un deseo tan irresistible de besarla, de cubrirla de besos, pero la besaba llorando, regándola con sus lágrimas, y juró frenéticamente amarla, quererla por los siglos de los siglos... Se había dejado caer al suelo siendo un débil joven y se levantó hecho un duro combatiente. (XIV, 328)

El dios que siente el joven Karamázov es cristiano, pero su ritual de abrazar la tierra es profundamente pagano. En *Los hermanos Karamázov* hay numerosas escenas que reflejan cómo las costumbres paganas siguen muy vivas en el culto cristiano y estas últimas aún son especialmente visibles en la relación mantenida con la naturaleza. Dimitri Karamázov expresa la nostalgia del mundo pagano que, como define Merezhkovski, consiste en venerar lo terrenal en lo celestial y lo celestial en lo terrenal: «En el poema sobre los misterios de Eleusis que repite Dimitri se articula la nostalgia del mundo pagano, nostalgia de la humanidad entera, desde la antigua Hélade hasta la época del Renacimiento y la Europa actual; es la añoranza de la tierra sagrada en su forma originaria». ⁸ Este héroe recita los versos sobre los misterios de Eleusis: «Los frutos de los campos y los dulces racimos de uvas / No relucen en los festines; / Sólo humean los restos de los cuerpos / En los ensangrentados altares...» (XIV, 98). ⁹

Pero aún antes que la literatura clásica, los relatos de la mitología rusa señalaron cómo las condiciones de su tierra han ido constituyendo el espíritu del pueblo. En todos los mitos, asimismo, destaca esa primacía del espacio que posteriormente hereda prácticamente toda la tradición artística rusa, y que ya se encuentra presente en el arte de los escitas que antes habitaban el mismo territorio de la estepa. En Dostoyevski se expresa en la forma de sus novelas, cuya extensión y discutible estructura parecen determinadas por la inabordable condición del espacio ruso.

El más venerado de todos los elementos de la naturaleza, la mitológica Madre Tierra Húmeda (*Mat Zemliá Siraya*), también se hereda en la concepción metafísico-religiosa de Dostoyevski. Como la naturaleza divinizada, la tierra aparece en los instantes iniciáticos de la vida de sus héroes. En el momento de su arrepentimiento, Raskólnikov tiene que besar la tierra en una plaza pública. Durante el éxtasis religioso experimentado ante la duda acerca del motivo por el cual lo esperado no ha acontecido, delante del cadáver del *stárets*, que empieza a apestar, Aliosha Karamázov también cae a la tierra para besarla y humedecerla con sus lágrimas. Asimismo, la revelación religiosa de Zosima empieza con un sentimiento de la alegría compartida con toda la naturaleza animada, grande y radiante, lo cual le lleva a bendecir al dios sol.

En *Los demonios* una mujer en el monasterio dice que «La Virgen es la Madre Tierra Húmeda» (X, 116), mientras que algunos estudiosos interpretan el personaje de la coja María Lebiatkina como la unión de la mítica Madre Tierra con la Madre de Dios cristiana. Viacheslav Ivánov interpreta toda esta novela en función de la lucha entre los

«demonios» y lo «eterno femenino» del alma rusa, que, según él, se ve amenazada en determinadas circunstancias sociales.¹⁰ Nikolái Berdiáyev apunta en la misma dirección, diciendo que en la relación entre Stavroguin y María Lebiatkina se simboliza la relación entre la soberbia mundana y la virginidad del alma rusa.¹¹ Respecto a *Los demonios*, Mochulski amplía la predestinación de la vida de Stavroguin con relación al «fundamento femenino»: «Contra lo eterno femenino está dirigido su crimen con Matriosha y su matrimonio con la cojita, pero al mismo tiempo espera la resurrección del amor con Lisa y se refugia en el sufrimiento maternal de Dasha».¹²

Dostoyevski expresa la veneración de la «Madrecita Tierra» partiendo ya de su propia experiencia vital, en el recuerdo de su madre, a quien, como también hace Aliosha con la suya propia, reivindica como el fundamento que «ilumina la existencia». El culto místico a la tierra está en el trasfondo de la teoría de Dostoyevski sobre *pochva* («suelo patrio»; «tierra de origen») y sobre todo lo nacional: «La tierra sagrada y el pueblo-portador de Dios no son ideas racionales sino pasionales», señala este biógrafo del escritor, diciendo que con esto Dostoyevski anticipa el concepto de *Sofia*.¹³ Sofia, *alma mundi*, lo eterno femenino remite a la idea de culto a la Madre de Dios, de un amor erótico-místico que contiene elementos de devoción tanto espirituales como corporales, y que se revela en los símbolos de la Madre de Dios y de la Madre Tierra. Esta concepción, acogida por varios pensadores del cristianismo oriental, será desarrollada poco después de Dostoyevski por Vladimir Soloviov.

Dostoyevski insiste además en otro aspecto que ya en la mitología queda patente: la «Madrecita Tierra» se considera también la progenitora, no sólo porque engendra los elementos de la naturaleza, sino porque en ella descansan los muertos. El culto a los muertos tiene mucha importancia entre los eslavos, e incluye distintas particularidades que se mantienen vivas desde los tiempos paganos. Al final de *Los hermanos Karamázov*, Dostoyevski reconoce que una costumbre como la de realizar una comida fúnebre puede parecer muy insólita para los pueblos que no son eslavos u ortodoxos. «¡Qué extraño es todo esto, Karamázov; una pena tan enorme y a comer *crêpes* como si nada! ¡Qué poco natural es todo esto en nuestra religión!», observa el joven Kolia. Aliosha Karamázov le contesta, dirigiéndose también a otros muchachos reunidos alrededor de la tumba de Iliushka: «Bueno, ahora basta de discursos y vámonos a la comida de difuntos. No se sientan turbados porque comeremos *crêpes*. Es una antigua y eterna costumbre nuestra, y no hay nada malo en ella» (XV, 197). Dostoyevski reivindica

la importancia de cumplir con el culto a los difuntos, como también la creencia eslava de que las fuerzas del mal pueden afectar a los muertos si los familiares no respetan dicho culto.

Finalmente, las novelas de Dostoyevski recogen otra característica emblemática para la literatura rusa: la esencial unión de lo pagano y lo cristiano en lo eterno femenino, en su condición de fundamento perenne. En la concepción rusa de la mitológica Tierra fecunda, así como en Margarita de Bulgákov,¹⁴ sin la cual los manuscritos del Maestro no hubieran sido salvados del fuego, parecen resonar los notables versos de Goethe al final de su *Fausto*: «Lo eterno femenino nos atrae hacia lo alto».

La obra de Dostoyevski refleja otra importante característica de la mitología rusa: la creencia en distintas fuerzas demoníacas. En *Diario de un escritor* Dostoyevski habla de ello: «¡Cómo no va a haber demonios aquí! [...] Ahora bien, lo importante estriba en saber si son diablos o no» (XXII, 32). En la cita bíblica que recoge en *Los demonios* (Lc 8.32-37) evoca, además, que las fuerzas del mal llegarán a Rusia *desde fuera*. Se creía que los vientos tormentosos proporcionaban un medio de transporte a los demonios.

Aparte de la tierra y el aire, que están en un continuo devenir en tanto fundamento de cualquier nacimiento y principio espiritual del mundo, otros dos de los cuatro elementos sin los que no se imagina el pulso de la naturaleza, el agua y el fuego, ocupan en las imágenes literarias de Dostoyevski el papel que la mitología rusa tradicionalmente les había atribuido. El agua, un elemento natural tan omnipresente en Rusia (unos ciento veinte mil ríos largos y doscientos mil lagos ocupan su territorio actual), aparece como fuerza vital que determina el ciclo de la vida y de la muerte, y se vincula a la idea de la resurrección, también heredada del cristianismo. En las aguas habitan las ninfas acuáticas esclavas, las *rusalkas*, que constituyen un motivo literario frecuente. Cuando en *Los demonios* Dostoyevski quiere ironizar sobre la intención de los occidentalistas de reconciliar lo ruso con lo occidental, menciona la figura de la *rusalka*: «¡Dios mío! ¡Qué no había metido dentro! [...] Aparece Hoffmann, la *rusalka* silba un aire de Chopin y, de improviso, coronado de laureles, surge Anco Marcio por encima de los tejados de Roma...» (X, 366).

La literatura clásica del siglo xix se centra precisamente en la condición solitaria, efímera y engañosa de la *rusalka*, como también en la belleza particular de esta hada acuática eslava. Numerosas historias recogen cómo su belleza y encanto llevaron a distintos hombres a la perdición.¹⁵

Dostoyevski también pone de manifiesto que el agua, con su capacidad purificadora y regenerativa, aparece a menudo vinculada al fuego. La predilección rusa por el elemento del fuego radica en la idea apocalíptica de que lo nuevo, o lo purificado, no se da sin haber aniquilado previamente lo anterior. Los viejos creyentes se inmolvaban con fuego, o quemaban todo lo que les parecía que profanaba la fe: los instrumentos musicales, los cuadros pintados en estilo occidental, etcétera. Bakunin, por ejemplo, profetizaba que las «llamas» arrojarían a los antiguos dioses, pero recomendaba salvar del incendio universal la Novena sinfonía de Beethoven, después de asistir a su interpretación, dirigida por Wagner en Leipzig, en 1849. Desde los héroes mitológicos, como Perún, Iliá Múromets o el Pájaro de Fuego, hasta la época cristiana, el elemento de fuego estaba unido a una fuerza superior. Fértil y destructivo, el fuego al mismo tiempo calienta y quema.¹⁶ En *Los demonios* Dostoyevski exclama: «¡Otra vez fuego! ¡Esto es el nihilismo! [...] La imagen del incendio no la describiré: ¿quién en Rusia no la conoce?» (X, 394), ilustrando que aparte de estos cuatro elementos que impulsan la vida, el espíritu eslavo se caracteriza también por una inclinación radical al nihilismo. Las pasiones telúricas se alternan con repentinas caídas en la inactividad y en la apatía más profundas. No es casual que la imaginación mítica rusa creara la figura del legendario Iliá Múromets, que antes de convertirse en el gran redentor nacional estuvo treinta años de brazos cruzados.¹⁷

Sus dos características principales, una fuerza mantenida inmóvil y un movimiento sin objetivo claro («No se sabe hacia dónde, pero se ha movido»), le convirtieron en arquetipo del carácter nacional. La fuerza aturdida que, una vez consciente, empieza a moverse sin ningún fin preciso, la irracionalidad de todas las cualidades que caracterizan a Iliá Múromets, le convirtieron en una de las metáforas literarias predilectas. La historia cuenta que este héroe se mantuvo inmóvil durante treinta años antes de emprender sus grandes hazañas heroicas y convertirse en el «caballero de la Santa Rusia». Dostoyevski en más de una ocasión evoca la leyenda de este héroe sosteniendo que difícilmente lo hubiera podido engendrar otra imaginación popular que no fuera la rusa. En *Diario de un escritor* leemos: «Agrada a nuestro pueblo referir la gloriosa y magna historia de su gran héroe, el casto y manso cristiano Iliá Múromets, paladín de la verdad, liberador de los pobres y de los débiles, sumiso y humilde, fiel y puro de corazón». Distintos personajes dostoyevskianos encarnan las características simbolizadas en este héroe. En *Los demonios* el liberal romántico Stepan Trofimovich Verjovenski prepara su discurso tras veinticinco años de no hacer nada y declara su amor a Varvara Petrovna veinte años

después de enamorarse de ella. El héroe del subsuelo, Raskólnikov, Kirilov, Iván Karamázov son asimismo constructores de grandes ideas, pero desde la inactividad, desde la inercia, que sólo a veces y por poco tiempo se traduce en una acción concreta.

«¿Cómo la nación rusa no va a creer en la victoria de los pueblos de Oriente, de nuestros hermanos oprimidos, teniendo como tiene, respetando como respeta y amando como ama a semejante héroe?», plantea Dostoyevski en *Diario de un escritor* al referirse a Iliá Múromets como la gran metáfora de la vida rusa.

I. 2.

Orígenes. De los nómadas al legado de Bizancio

Cuando Tolstói, en *Guerra y paz*, quiere expresar la estupefacción que Napoleón siente ante la irracionalidad rusa, mientras contempla Moscú en llamas y a sus habitantes quemando su propia ciudad, hace exclamar al Emperador: «¡Qué pueblo! ¡Éstos son los escitas!». La literatura rusa con frecuencia evoca a los escitas, uno de los primeros pueblos nómadas que habitaron parte de la estepa rusa, como punto de referencia e identificación con el propio carácter, en alusión a su temperamento sencillo, intuitivo e impulsivo. Herzen, en *Pasado y pensamientos*, escribe: «A mí, como a un escita auténtico, me gusta contemplar cómo se derrumba el viejo mundo y creo que tenemos que anunciar su fin». Karamzín lo relaciona enseguida con las características mentales rusas diciendo que los escitas eran «amantes de la libertad más que de cualquier otra cosa». Cuando el ejército ruso dirigido por Surovlev llegó hasta Italia, De Maistre comentó que eran «los escitas y los tártaros, que vienen a degollar a los franceses». Blok, al comienzo del siglo xx, escribe: «Nosotros, nosotros somos escitas [...] somos asiáticos».

Ya Heródoto escribía que los eslavos «tienen costumbres escitas», resaltando que este pueblo nómada demostraba gran recelo hacia todas las influencias extranjeras:

Los escitas evitan servirse de costumbres extranjeras y sienten especial rechazo hacia los hábitos de otros pueblos, especialmente de los helenos [...] Hasta hoy si alguien menciona a Anajársid, los escitas dicen que no quieren oír hablar de él, porque viajó a la Hélade y allí adoptó costumbres ajenas.¹⁸

Aunque en la Antigüedad la denominación «escita» se utilizaba a menudo como nombre genérico, para designar a los nómadas de las estepas en general, hay que contemplar a los escitas como un pueblo específico. Es difícil ubicarlos temporalmente con precisión, pero parece que alrededor del siglo vii a.C. ocuparon las planicies que se extienden al norte del mar Negro, al norte de Cáucaso y más al interior, en la región del río Dniéper. «Escitia está enseguida después de Tracia, en la misma bahía, y por ella fluye el Ishtar (Danubio)», precisa Heródoto (IV, 99). Francis Conte ubica el territorio de los escitas entre el Altai y el mar Negro.¹⁹ Además, recientemente se han hallado yacimientos del arte escita muy al norte de la actual Rusia, en Siberia, lo que extendería notablemente el

territorio que se creía que habitaron.

Aparte de la predominante teoría de que la influencia escita en los rusos se reduce a «salvajismo» y pasiones elementales, en el campo del arte y de la estética se pueden encontrar analogías de gran importancia. El arte que crearon estos nómadas representa un mundo altamente simbólico. Son piezas alegóricas y ambivalentes que descubren una percepción del mundo fundamentalmente intuitiva, poética. También el arte ruso, desde sus inicios, insiste en el aspecto trascendental que persigue. Las figuras del oro escita — felinos que a la vez devoran y son devorados o híbridos de animales diversos— aluden asimismo a la ambivalencia de lo bello y lo terrorífico concentrados en una sola figura, o los dos componentes de la belleza, como lo definía Dostoyevski: «Es posible que la belleza sea una cosa no sólo tremenda, sino también misteriosa. Aquí el diablo lucha con Dios y el campo de batalla son los corazones humanos» (XIV, 100). Otra equivalencia es que ambas tradiciones artísticas rehúyen de cualquier forma cerrada, acabada, y con esto reflejan su relación con la inmensidad del paisaje de la estepa, que parece no tener límites.

Del nacimiento de la unión eslava oriental como Estado no podemos hablar sino hasta el siglo ix de nuestra era.²⁰ Es entonces cuando empieza a aparecer el nombre *Rus* para designar una nueva entidad europea, refiriéndose tanto a su tierra como a su gente. Se sabe que los antiguos eslavos eran tribus que vivían esparcidas y que, con las grandes migraciones, entre los siglos v-vii, se dividieron en tres grupos: los eslavos occidentales, los orientales y los del sur. Dostoyevski habla de la hermandad eslava y en realidad, más que eslavófilo, era partidario del paneslavismo, es decir, de la unión de todos los eslavos.

Desde que en el siglo ix se creó el primer estado de *Rus*, y sobre todo a partir del momento en que el centro de la civilización eslavo-oriental se trasladó a Kíev, Rusia empezó a buscar algún apoyo que le ayudara a desarrollar su propia tradición espiritual. Y lo encontró en el mundo bizantino. Dostoyevski constata un hecho que diríase que aún hoy está vigente: la falta de un conocimiento más profundo de Rusia por parte de los occidentales empieza por el también escaso interés por la historia de Bizancio.

Los contactos entre Rusia y el Imperio bizantino se remontan al siglo ix.²¹ Gumilev destaca que los *Rus* fueron los primeros que llegaron a civilizar la zona: «Fueron los rusos de Kíev, y ello gracias a la influencia bizantina».²² Sin embargo, junto con la cristianización y las influencias culturales y políticas, Rusia heredó de Bizancio su recelo respecto a todo lo que proviniera del Occidente latino. El conflicto entre Bizancio y

Roma ha perdurado en la relación existente entre Rusia y Europa occidental.

Para el asentamiento de las dos ciudades que marcan el comienzo del Estado ruso, Nóvgorod y Kíev, fue de crucial importancia la ruta comercial que abrieron los varegos (más conocidos como vikingos)²³ hasta Bizancio, desde el mar Báltico hasta el mar Negro. Este camino fluvial «desde los vikingos hasta los griegos» (*Crónica inicial*), seguía por los ríos Neva, Voljov, Lovat, Dniéper. El Estado ruso utilizó esta ruta como base económica, política y militar. Los eslavos se unieron a las tribus nórdicas y juntos protegieron las caravanas de comerciantes. La unión del elemento vikingo con el eslavo fue, en palabras del historiador Francis Carr, lo que proporcionó una energía inusual que impresionaba a los visitantes occidentales: «Durante los primeros siglos de la historia rusa, la combinación de la agresividad vikinga, el cristianismo bizantino y la energía eslava, junto con la obediencia y la vida comunal en ciudades, produjo un estado, o mejor dicho una confederación de estados distribuidos en alrededor de trescientas ciudades y centros comerciales, que impresionaba a todos los visitantes».²⁴

No obstante, también en la *Rus* de Kíev pronto se despertó el recelo eslavo hacia los extranjeros y sus habitantes expulsaron a los nórdicos para empezar a gobernar solos. Pero la *Crónica* también cuenta que después, como no se organizaban y discutían mucho, los eslavos volvieron a llamar a los varegos para que regresaran a poner orden:

–Venid –les dijeron los eslavos y los chudi [el nombre genérico para las tribus de los finos] [...] –venid a gobernarnos. El país nuestro es muy abundante y grande, pero el orden en él no encontramos.²⁵

Después del gran bautizo en la fe ortodoxa de la *Rus* de Kíev (en 988), la dependencia religiosa y cultural de Rusia respecto al mundo bizantino se iba produciendo relativamente deprisa; la alfabetización prácticamente coincidió con la cristianización. Además, el cristianismo había penetrado en Asia ya antes de la cristianización oficial. Algunos de los pueblos nómadas de la estepa se convirtieron al nestorianismo, una de las corrientes del cristianismo.²⁶ No obstante, cuando Vladimir hizo derribar de las colinas los ídolos de los dioses paganos y entrar a los habitantes de Kíev en el río Dniéper para que se bautizaran, el pueblo ruso estaba lejos de haber asimilado la concepción monoteísta del cristianismo y en su conciencia perduraron aún durante mucho tiempo las referencias paganas, como se refleja en diversos pasajes de los libros de Dostoyevski. Lo que ocurrió en el caso de Rusia es, en cierto sentido, un salto directo de la época mitológica a la cristiana, sin el período intermedio que la filosofía y la literatura clásica griega habían

dado a Occidente. Además, la sociedad rusa estaba lejos de la organización de la sociedad bizantina, entonces dominada por la aristocracia, los altos funcionarios y el clero, con una desarrollada tradición en la educación y la alta cultura, y con una diplomacia y retórica célebres. Rusia estructuró su política interna de un modo radicalmente diferente; el derecho romano, por ejemplo, no penetró allí prácticamente hasta la época de Pedro el Grande.

Pero los rusos fueron buenos alumnos en los aspectos de la fe cristiana que exigían una experiencia intuitiva de la verdad y de la belleza. Iconos y frescos y la iluminación de manuscritos penetraron enseguida y de manera incondicional. Una de las influencias más notables que Bizancio ejerció sobre la civilización rusa radicó en el impacto intelectual, ideológico y religioso que tuvo el hesicasmo, un movimiento ascético originado en el cristianismo ortodoxo griego. En Rusia, la especificidad del desarrollo del monaquismo, su alejamiento de la escolástica latina y la orientación hacia el misticismo se articularon también a través de este movimiento, que tuvo muchos seguidores en el ámbito artístico.

El hesicasmo, en sus orígenes, puede remontarse al nacimiento del monaquismo oriental, alrededor del siglo iv, cuando a los monjes que vivían en soledad o «silencio» (hsucia, *hesychia*) se les denominaba «hesicastas», para distinguirlos de los monjes que vivían en comunidades («cenobitas»).²⁷ El movimiento penetra en Rusia en el siglo xiv, procedente de Bizancio, donde se había identificado con la figura de Gregorio Palamás (1296-1359), que a su vez había llegado del monte Athos. La instrucción hesicasta parte de la idea de que la quietud interior, *hesychia*, representa el camino del hombre hacia Dios, y que ésta se consigue mediante el ejercicio de la plegaria del corazón y la disciplina ascética del cuerpo. Esta idea de la «acumulación de energía espiritual» se vincula también a la tradición de los *startsi* rusos, de tanta importancia en la obra de Dostoyevski.

Aparte de Zosima, la figura de Cristo que concibe Dostoyevski en la *Leyenda del Gran Inquisidor*, con su silenciosa y serena aparición, en la que se limita a escuchar las palabras del cardenal que habla «en nombre de los dos», introduce los elementos fundamentales de la instrucción hesicasta, según la cual la quietud y la oración interior generan una inusual energía espiritual.

Meyendorff señala que en Rusia el impacto del hesicasmo trajo también una forma más «personal» de la religión, que no se reflejaba sólo en el mayor número de monasterios existentes y en el notable desarrollo de la espiritualidad monástica, sino

también en las ideas mantenidas acerca de la deificación del cuerpo y acerca de la transfiguración de la creación entera.²⁸ Esta última idea ejerció una influencia importante en Dostoyevski. El escritor creó varios personajes a través de los cuales defendió la idea de la compenetración, o de lo que en teología se denomina *sinergeia*, entre hombre y Dios, que fundamenta el hesicasmo: Mishkin, Aliosha, Zosima, Cristo.

La idea de la *sinergeia*, el punto fundamental de la instrucción hesicasta, está también plenamente presente en la pintura de iconos, esa primera tradición artística rusa que fundamenta toda la estética rusa posterior: «El mensaje del arte religioso de los frescos y los iconos se concentra en la comunión del hombre con Dios, y el arte tiene que demostrar que esta comunión es posible, y que depende tanto de la gracia divina como de la disposición humana».²⁹ Cuando se habla de la «humanización» de los santos en el estilo del icono ruso, especialmente reconocido en Andréi Rubliev y su escuela, se trata de la máxima expresión visual del hesicasmo. Este tema, que introduce el concepto del dios hombre (*bogcheloviek*) o de la humanidad divina (*bogochelovechestvie*) fue uno de los predilectos de Dostoyevski.

Después de la caída de Constantinopla (1453),³⁰ la continuidad de la relación mantenida entre Rusia y el mundo bizantino se expresa fundamentalmente a través de los iconos, imágenes sagradas pintadas («escritas»)³¹ sobre madera. Ya cuando el príncipe Vladimir decidió cristianizar la *Rus*, junto con la nueva fe trajo iconógrafos de Bizancio. Junto con la técnica, los rusos adoptaron el modo de entender el significado y el sentido de los iconos. Un icono nunca se contempla sólo como un cuadro, como arte, sino como algo que trasciende y tiene un profundo simbolismo teológico y filosófico.

Además, la iconografía bizantina tuvo en Rusia una penetración más fuerte que en cualquier otro país ortodoxo. Asimismo, toda la tradición artística rusa, no únicamente pictórica, sino también literaria, está profundamente marcada por la filosofía del icono, a su vez un vehículo privilegiado para adentrarse en la diferencia que distingue la estética rusa de la occidental.

Los clásicos rusos remiten al icono como referente simbólico; cuando en Dostoyevski, Tolstói o Gogol aparece un icono se trata de una escena literaria que requiere interpretación. En *La sumisa*, de Dostoyevski, la mujer se lanza por la ventana con un icono pegado al pecho. En *Los demonios* aparece la rata dejada junto al icono al que le robaron el marco de cobre y las piedras preciosas, mientras en *El adolescente* el joven nihilista destruye con un hacha los iconos de su mayordomo, lo que se puede

interpretar como símbolo de la idea de que la revolución debe empezar con el ateísmo.

I. 3.

El centralismo del poder: Moscovia

El período durante el cual Moscovia se constituyó como centro espiritual y político del Estado ruso es de una importancia clave para comprender la relación existente entre Rusia y Occidente y representa en cierto modo una encrucijada. Con los ataques mongoles, que se prolongaron durante los siglos xiii y xv, se agudizó la separación política y cultural entre la Europa latina y los eslavos orientales ortodoxos. Europa occidental empezó a interesarse más por los imperios orientales de China o de Mongolia que por la gran *Rus*. Moscovia, asimismo, se preocupaba más por las cuestiones geopolíticas de la estepa asiática que por el Occidente católico.

Antes del ascenso del principado de Moscú, ocurrido a principios del siglo xiv, el centro geopolítico de Rusia se había trasladado hacia el septentrional principado de Nóvgorod, una vez caída Kíev en manos tártaras.³²

La centralización moscovita culmina con Iván IV (1533-1584), denominado a posteriori Iván el Terrible. Este zar, asimismo, ejerció una política que tuvo consecuencias trascendentales para las relaciones que habrían de establecerse entre Rusia y el mundo occidental y, de hecho, representa una de las influencias claves para dicha relación. Cuando Iván III (1462-1505), en su afán de ser el príncipe de todas las tierras rusas, conquista Nóvgorod se rompe una importante relación natural, geográfica, con Occidente.³³

El ataque de Moscovia a Nóvgorod también fue el primer conflicto abierto entre dos Rusias: una, dirigida hacia Oriente y encerrada en sí misma, y otra, abierta hacia el mundo exterior y hacia Occidente. Será precisamente la Moscovia de los siglos xv y xvi la que comportó el desarrollo de un auténtico problema psicológico que hasta hoy acompaña a la relación que existe entre Rusia y Occidente. Esto se manifestó, sobre todo, en la actitud prepotente de Europa, entonces más agresiva y mucho más articulada que en la época de Kíev, frente a una Rusia provinciana y poco articulada.

No obstante, en esta misma época Rusia vivió prácticamente el primer importante intercambio con el mundo occidental en el campo artístico, evidenciado fundamentalmente en la influencia renacentista. Dicho intercambio fue posible gracias a una figura estrechamente relacionada con Iván III, Sofía (Zoe) Paleólogo, la segunda

esposa del zar. Sobrina del último emperador bizantino, Constantino XI Paleólogo, con Sofía llegó cierta influencia renacentista en Rusia, el llamado «Renacimiento paleológico». No obstante, incluso cuando se trataba del arte o de la arquitectura, la corriente conservadora del pueblo ruso manifestaba recelo respecto a todas las influencias que viniesen del Occidente latino.

En este contexto es paradigmática la historia de vida de Máximo el Griego, un monje que llegó a Rusia en 1518 procedente del monte Athos. Influenciado por el neoplatonismo florentino, Máximo introdujo en Rusia la clásica polémica renacentista occidental entre los platónicos y aristotélicos, aunque apenas se conocía quiénes eran Aristóteles y Platón. Aparte de gran traductor, este monje ocupa, como autor, un lugar central en la historia de la literatura religiosa rusa del siglo xvi. Es conocida su metáfora de Rusia como una viuda inconsolable que está sentada en una encrucijada, rodeada de animales salvajes. El gran aprecio que le tenían en la vida cultural rusa le daba cierta confianza y seguridad en sí mismo. Pero cuando se atrevió a denunciar la corrupción que veía en determinados círculos de la Iglesia ortodoxa rusa y la explotación de los campesinos, acabó en la cárcel. Pasó en el presidio prácticamente el resto de su vida, sin que las autoridades rusas le dejaran tampoco volver a Athos.

El destino de Máximo el Griego manifiesta de manera emblemática hasta qué punto la sociedad rusa no estaba preparada para escuchar las críticas dirigidas hacia ella. Sus intentos de introducir en Rusia los ideales humanísticos le traían sólo problemas y sus méritos no fueron reconocidos hasta después de su muerte.

Desde Europa occidental, por otra parte, en los siglos xv y xvi se despertó por primera vez el interés por Rusia. «Los gobernadores, los papas y los pueblos dirigieron su mirada hacia este país; unos, por los intereses económicos, otros, por la esperanza de que Rusia pudiera detener a los turcos, y también a los enemigos polacos y suecos.»³⁴ Muchos interpretaron la acogida del escudo del águila bicéfala bizantina, que tuvo lugar en este período, como la posibilidad de que Moscovia se convirtiera en la nueva capital de la ortodoxia. Asimismo, Moscovia empezó a imaginarse como la «Tercera Roma», que vendría después de la «nueva Roma» que había sido Constantinopla, y con la ilusión de que «no habría una cuarta». La idea mesiánica se contagió desde la cúpula estatal hasta los círculos monásticos.³⁵ En Dostoyevski, a mediados del siglo xix, aún resonaba de manera militante esta idea:

Sí, el Cuerno de Oro y Constantinopla serán nuestros... Ante todo, esto se producirá de por sí, pues ha llegado la hora, y si no ha llegado todavía está muy cerca, a juzgar por todos los síntomas. Es el desenlace natural; representa, por decirlo así, la palabra de la propia Naturaleza. Si no ha ocurrido ya, ha sido porque no han madurado las condiciones.³⁶

En la figura de Iván IV, el Terrible, se encarnaron varias características del modo de gobernar y de relacionarse con el resto del mundo que pasarán a considerarse como la «tradición» política rusa: un gobernador se atribuye no sólo un papel político, sino también mesiánico. Este zar añadió otros argumentos reivindicados en la historia y en la política rusa hasta la actualidad: la unión de toda Rusia, la centralización del poder, el control de la esfera eclesiástica, la expansión territorial y otra de las contradicciones típicamente rusas, reflejadas plenamente en su relación con el mundo extranjero: proclamar, en la teoría, un camino democrático, dirigido a la apertura del país, pero mantenerse en realidad muy aferrado a la tradición y al despotismo.³⁷

El apodo «terrible» fue atribuido a Iván por el segundo período de su mandato, cuando su despotismo se convirtió en extremo. El zar justificaba su derecho a la crueldad y a la autocracia (*samodrzhtvo*) con la teoría de que él era el líder de un pueblo elegido que tenía que confrontarse con los incrédulos, cual un Mesías, y no simplemente un líder político o militar. La guerra que Iván emprendió en el norte contra Livonia, que se prolongó durante veinticinco años y condujo al conflicto con Polonia, Lituania y Suecia, no sólo supuso la debilitación de Rusia y un caos interior,³⁸ sino también el conflicto militar e ideológico con Europa occidental, que duró hasta Pedro el Grande y que perdura, en ciertos aspectos, hasta nuestros días.

El acto culminante que manifestó de qué manera la sensación de inseguridad que padecía el zar le había desviado hacia la violencia e insensatez fue la muerte de su hijo, el príncipe Iván, a consecuencia de una paliza que le propinó en un ataque de ira.³⁹ Este episodio también retrata que lo fatídico del período de Iván el Terrible estaba no tanto en su crueldad como en su desenfrenado carácter. El zar no tenía intención de matar a su descendiente. De hecho, en los pocos años de vida que le quedaron, no se volvió a recuperar psíquicamente.



Figura 1: Iliá Riepin, Iván Grozni i sin evo 16 noyabria 1581 goda (Iván el Terrible y su hijo el 16 de noviembre de 1581), 1885

El máximo exponente del realismo pictórico, cuyos retratos también profundizan en la realidad psicológica, Iliá Riepin, recoge el momento en el que el zar Iván se da cuenta de que ha matado a su hijo, el príncipe Iván, el único heredero capaz de sucederle (figura 1).

Dostoyevski alude a este episodio en uno de los capítulos fundamentales de *Los demonios*, titulado «El príncipe Iván», donde evoca la simbólica profecía según la cual el primogénito de Iván resucitará y salvará Rusia. Esta alusión no se refiere sólo al asesinato del príncipe, sino también a las consecuencias que se dan después de la desaparición del personaje en que se habían depositado las esperanzas para el futuro. En la citada novela dostoyevskiana el que lleva el apodo del «príncipe Iván» es Nikolái Stavroguin, otra figura que no llegará a cumplir las proféticas esperanzas que en él se depositaron.

Los «Tiempos turbulentos» (*Smutnoe vremia*), que se inician a posteriori, representan otro momento crucial para el país eslavo. Después de la muerte del príncipe Iván, el trono cayó en manos del mentalmente discapacitado Fiódor. Boris Godunov, habiendo mantenido compromiso familiar con Iván el Terrible, ayudó a Fiódor a regentar el país

hasta que en 1598, por decisión de la *Zemski sabor* (Asamblea de la Tierra), fue proclamado zar.

Godunov fue el primer zar que alcanzó el trono al margen del derecho de sucesión. Pero la Rusia que heredó era un país material, moral y psicológicamente agotado. El pueblo empezó a atribuir todos los problemas presentes, arraigados desde hacía mucho tiempo, a la orientación pro-occidental del nuevo gobernante y a su origen «extranjero», concretamente tártaro.

Las tensiones se acentuaron cuando se produjo la misteriosa muerte del otro hijo de Iván el Terrible, el pequeño Dimitri. La crisis culminó cuando apareció el primer Dimitri el Falso, el impostor que reclamaba su supuesto derecho al trono proclamándose el resucitado príncipe. El fenómeno de los impostores, los denominados *samozvánets* rusos, se cita en Dostoyevski de manera frecuente y simbólica, pues son personajes arquetípicos de la cultura rusa. Estos personajes ponen de manifiesto el ansia de creer que caracteriza al pueblo ruso, y que ha costado caro a Rusia a lo largo de su historia. No obstante, cuando el primer Dimitri impostor irrumpió desde Polonia y ocupó el poder, el pueblo sí se rebeló; se cuenta que lo mataron y que sus cenizas fueron disparadas hacia Polonia desde un cañón del Kremlin, como simbólico rechazo de todo lo que proviniera del mundo latino (los polacos eran eslavos, pero profesaban la fe católica). El sentimiento anti-polaco fue muy generalizado; en su obra, Dostoyevski aprovecha para hacer un ajuste de cuentas con estos «hermanos traidores».

Para Rusia el balance de los «Tiempos turbulentos» fue muy ambiguo: por un lado creció la desconfianza hacia los extranjeros y, por otro, entre los rusos mismos empezaron a radicalizarse las discordias entre quienes se interesaban por las novedades que a través de la presencia polaca llegaban desde Europa y los que temían cualquier influencia externa, y aún más la latina. Esto se articuló de manera radical con el cisma que surgió en el seno de la Iglesia ortodoxa rusa, en el siglo xvii.

El «Cisma» (*Raskol*), motivado a raíz de la intención de establecer reformas dentro de la Iglesia, separó a los viejos creyentes de los nuevos y fue uno de los acontecimientos históricos cruciales que determinaron la suerte de la relación entre Rusia y Occidente. Frente a la idea de corregir ciertas diferencias de los libros eclesiásticos respecto de los originales griegos o la de santiguarse con tres dedos en vez de dos, los viejos creyentes mantenían una postura fundamentalista. Además, la peste y las continuas guerras contribuyeron más decididamente a la visión apocalíptica que heredaron de Bizancio.

«Las desgracias se identificaban con las novedades, las novedades con lo extranjero y lo extranjero con lo diabólico.»⁴⁰ «“Cisma” (*Raskol*) se convirtió en el signo de la vida rusa», escribe Berdiáyev, «del mismo modo también la *intelligentsia* revolucionaria rusa del siglo xix será cismática; ella creará que el poder está poseído por el mal. De ahí esta ansia del pueblo y de la *intelligentsia* por una justicia que no es de este mundo [...]»⁴¹

El conflicto tuvo consecuencias dramáticas y representó mucho más que una disputa dogmático-religiosa. La Iglesia proclamó «cismáticos» (*raskolniki*) a los viejos creyentes y empezó a perseguirlos y a enviarlos al exilio. El pope Avakum, representante simbólico de los viejos creyentes, escribió en el destierro su autobiografía, *Zhizn protopopa Avvakuma, im samim napisanim* (*Vida del arcipreste Avakum escrita por él mismo*), obra que ocupa un lugar destacado dentro de la literatura rusa y que representa un importante eslabón en la narrativa psicológica rusa, que en el siglo xix continuará con Gogol, Dostoyevski, Tolstói y Chéjov. El pintor Surikov lo retrata en su simbólico cuadro *Boyarina Morozova* (figura 2).



Figura 2: V. I. Surikov, *Boyarina Morozova*, 1881

En este cuadro se ve a la noble dama Morozova, quien se contaba entre los viejos creyentes, que al partir a su exilio en Siberia levanta la mano con los dos dedos juntos, símbolo de la lealtad a las viejas tradiciones.

Los viejos creyentes reunieron muchos elementos que posteriormente reclamaran los *pochvenniki*, los eslavófilos y otras corrientes o individuos recelosos de las influencias occidentales. Avakum exclamaba: «Devolvednos a nuestro Cristo [ruso]», tal como escribían prácticamente todos los pensadores rusos del siglo xix, incluido el propio Dostoyevski. El protagonista de *Crimen y castigo* lleva el nombre de Raskólnikov (de

raskol- «cisma», «separación»), porque su mente está dividida por dentro, lo cual asimismo señala la trascendencia de este cisma y su repercusión en épocas posteriores.

I. 4.

Occidentalización: San Petersburgo

Arquitectónicamente, Petersburgo representa un reflejo de todas las arquitecturas del mundo, de todos los períodos y de todas las modas; todo ha sido asimilado paulatinamente y adulterado a su manera. En estos edificios lee uno, como en un libro, la afluencia de ideas e ideícas que, regularmente o de súbito, nos han ido llegando de Europa y que poco a poco han ido venciéndonos y cautivándonos [...] todo descomunal, seudomajestuoso e increíblemente aburrido.⁴²

La primera piedra que tenía que llevar a la realización del sueño de construir una capital nueva en la desembocadura del río Neva, San Petersburgo, se depositó en 1703. Un clima húmedo y frío, y un terreno inapropiado para construir, hicieron sumamente difícil la edificación de esta ciudad, para Dostoyevski «la más fantástica y más ambigua en el globo terráqueo», que por otro lado siempre ha sido una gran inspiración para la literatura.

Pedro el Grande, «el primer gobernante ruso que fue a Occidente con la idea de aprender algo de allí»,⁴³ quería coronar su afán de occidentalizar el país construyendo esta ciudad *ad nihili*, en nada parecida a lo que hasta entonces se veía en Rusia. Pedro I emprendió su Gran Embajada (*Velikoe posolstvo*) a Europa en 1697 y, después de pasar dos años en Europa occidental (Holanda, Inglaterra, Austria, Alemania), empezó a «ordenar» Rusia según los modelos vistos en Europa. Los cambios propuestos por Pedro abordaban todas las esferas de la vida social: la militar, la religiosa, la administrativa, la cultural. Primero decidió resituar su país en el tiempo e hizo que Rusia entrara en la era cristiana por primera vez en el siglo xviii. Fue en el año 7208 ruso cuando Pedro el Grande adoptó el calendario europeo y, por primera vez, el 1 de enero de 1700 se celebraron en Rusia los «mil setecientos años del nacimiento de Cristo».

Pero la orientación pragmática de las reformas de Pedro le hacía prescindir en muchos momentos del factor humano. A esto se debe que su misión haya sido definida como antihumana e incluso anticristiana. El sueño de una Rusia moderna, próspera, poderosa y culta, al que Pedro el Grande había dedicado su vida, no dejó huellas tan profundas como hubiera deseado el zar. Sobreestimó la situación real en que se encontraba Rusia, no sólo materialmente, sino también psicológicamente.

Dostoyevski reflexionaba que el período petersburgués proporcionó al mundo occidental una visión nueva de Rusia, aunque no libre de prejuicios:

Saben [los occidentales] que hubo en Rusia un emperador llamado Pedro, al que se le dio el sobrenombre de «el Grande», monarca no exento de cualidades, pero semianalfabeto y dominado por sus pasiones; que el ginebrino Lefort le educó, haciendo de un bárbaro un hombre discreto y le imbuyó la idea de construir una flota y de cortarles los caftanes y las barbas a sus súbditos; que, en efecto, Pedro ordenó la rasuración general, en virtud de la cual los rusos se convirtieron inmediatamente en europeos. Pero saben también que de no nacer Lefort en Ginebra, los rusos seguirían con sus barbas y, por consiguiente, no hubiera tenido lugar la transformación de Rusia.⁴⁴

La apertura de Rusia continuó en la segunda mitad del siglo xviii con la emperatriz de origen alemán Catalina la Grande, período en el que tuvo lugar un auténtico desarrollo cultural y científico. No obstante, la emperatriz, aficionada a la literatura y amiga de ilustres enciclopedistas franceses, se hallaba lejos de pretender materializar sus ideas ilustradas. Ella misma confesaba:

A menudo tenía largas conversaciones con Diderot, pero más por curiosidad que por la intención de poner en práctica sus ideas. Si lo hubiera hecho, habría tenido que destruirlo todo, reorganizar todo mi imperio: leyes, administración, política, finanzas; destruir todo eso para sustituirlo con teorías poco pragmáticas.⁴⁵

La contradicción más grande de Catalina era que, por un lado, deseaba conducir a Rusia a la Ilustración, pero, por otro, pretendía mantener el absolutismo. Así, aunque la publicación de libros creció de manera extraordinaria y surgieron los primeros literatos importantes, como Fonvizin, Derzhavin, Zhukovski, Karamzín o Radíshev, se inauguró la larga tradición de la persecución de los artistas sospechosos por parte del régimen, lo cual puso en evidencia cuál era el precio que tenía que pagar el escritor que reclamaba la libertad a través de su obra. Así, cuando Alexandr Radíshev (1749-1802) publicó en 1790 *El viaje de San Petersburgo a Moscú*, que revelaba la dura vida de los siervos, Catalina, que años antes le había enviado con los jóvenes talentos a estudiar a Leipzig, lo silenció deportándolo a Siberia.⁴⁶

De esta primera oleada intelectual rusa de los tiempos de Catalina hay dos figuras que luego intrigan a Dostoyevski, por el destino significativo que tuvieron: Grigori Skovoroda y Nikolái Nóvikov. Skovoroda (1722-1794) fue un pensador propenso al ascetismo y al misticismo contrario a la política oficial. Sus textos, como *Diálogo con el arcángel Miguel*, *La serpiente de Israel* o *El icono de Alcibíades*, hablaban de la separación entre el mundo de las ideas y el mundo de las sensaciones, y revelaban una

clara influencia platónica. La insatisfacción con Rusia y con el mundo entero que expresaba en su obra era la ansiedad del intelectual moderno de tipo fáustico. Por su actitud solitaria y original le denominaban «la montaña en medio de la estepa».⁴⁷ «El mundo me ha perseguido pero no me ha logrado atrapar», reza el epitafio que dejó esculpir en su tumba. Este pensador se considera una de las inspiraciones para el protagonista de *El idiota*. Nikolái Nóvikov (1744-1818), por otro lado, se relaciona con la penetración de algunas influencias occidentales muy importantes. Representante de la orden masónica rusa, entre distintas iniciativas innovadoras que hizo en el campo de la cultura destaca la edición de la primera revista filosófica del país *Utrenni svjet (La Luz Matinal)*, cuyo objetivo era dar a conocer de manera sistemática la filosofía de la Antigüedad clásica en Rusia. Muy interesado en la teosofía de Jakob Böhme, después de caer en desgracia a ojos de Catalina, Nóvikov se refugió exclusivamente en la cultura religiosa rusa.

En el siglo xviii, de manera simultánea al nuevo acercamiento a Occidente por parte de las capas elevadas de la sociedad rusa, empezó lo que en el siglo xix se articularía a través de los movimientos eslavófilos y occidentalistas. Entre los intelectuales del xviii, Nikolái Karamzín (1766-1826) formaba parte de la primera oleada occidentalista, todavía no articulada como movimiento. Este poeta prerromántico, que se convierte en el primer gran historiador ruso, se preocupó al viajar a Europa casi exclusivamente de los valores espirituales de Occidente. Por esta razón visitó a Kant, Herder y Levater, entre otros. Sin embargo, en él ya puede apreciarse el epílogo del destino de las ideas de muchos occidentalistas, quienes, una vez en Occidente, vieron cómo se enfriaba el inicial entusiasmo por la vida europea. Karamzín, que al emprender su viaje a Europa se preguntaba por qué en Rusia no era posible vivir tan bien, finalmente concluye en *Cartas de un viajero ruso* (1791-1792):

Está bien ver Inglaterra, pero vivir en ella es como buscar flores en el desierto [...] El carácter frío de los ingleses no me gusta nada [...] A mi corazón ruso le gusta entregarse a las conversaciones vivas y sinceras, le gusta el juego de los ojos, los fulminantes cambios de expresión de la cara y las manos que se mueven expresando el alma...⁴⁸

I. 5.

El siglo xix: utopía y apocalipsis

Los primeros decenios del siglo xix fueron un período agitado, época en la que la acumulada insatisfacción social empezó a expresarse también a través de la creación de numerosos círculos intelectuales y toda una serie de organizaciones secretas, que se refugiaban cada vez más en el misticismo. Además de las influencias del Romanticismo europeo, continuaban llegando todavía ideas de la Ilustración, y fue precisamente en aquel momento cuando las semillas de los ideales ilustrados empezaron realmente a dar frutos.

Los sistemas filosóficos de Schelling y de Hegel fueron algunos de los refugios favoritos. En el ámbito literario, Goethe, Shakespeare y Schiller, como también la figura de Don Quijote, fueron venerados como arquetipos de determinadas ideas que se querían afirmar. La duda shakespeariana expresada en el célebre «To be or not to be» de Hamlet contagiará a la intelectualidad entera, en relación con la cuestión arquetípica acerca del valor de la vida. Dostoyevski también evoca directamente a Shakespeare, Schiller, Goethe y Cervantes en numerosas ocasiones y en diversas obras.

Las «preguntas malditas» (*prokletiye voprosi*): «¿Qué hacer?, ¿por dónde continuar?, ¿de quién es la culpa?», formuladas a finales del xviii en diversos títulos literarios, abrieron el siglo xix. A una de estas preguntas malditas, referente al sentido de la historia, los rusos creyeron dar una respuesta dentro del propio escenario histórico, tras el éxito conseguido en la guerra contra Napoleón. Fue así como la idea sobre el papel mesiánico del pueblo ruso se vio por primera vez concretamente corroborada después de forzar en 1812 la retirada de la *Grande Armée*, que en Rusia sufrió su primera derrota. En la novela *Guerra y paz*, inspirada en este acontecimiento histórico, Tolstói reflexiona sobre la incomprensión de Rusia por parte de Occidente y la considera como una de las causas de la capitulación napoleónica.

La incapacidad para comprender la irracionalidad fue el argumento que la literatura rusa destacaba con frecuencia como una de las claves de la incomprensión entre Europa y Rusia. Fue también para Dostoyevski un argumento predilecto, pues, concentrado en descender al fondo del alma humana y explorar los subsuelos de la conciencia, el escritor afirmaba que la parte irracional de nuestro ser es la más importante. De allí que uno de

sus reproches más constantes a Occidente sea el de haber procedido a la racionalización total de la existencia humana.

Después de la guerra con Napoleón, surgió la conciencia de los propios problemas. En literatura, toda una serie de personajes, que nacieron a partir de Gogol, como los pequeños funcionarios que viven al borde de la miseria, aparecieron como consecuencia de los innumerables lugares de trabajo artificiales (consejeros de la corte, consejeros del Estado, etcétera) que la administración tuvo que inventar para ocupar a los oficiales que después de la guerra habían perdido su empleo. En estas circunstancias la literatura se vio forzada a redefinir su romanticismo como «realismo», a pesar de seguir interesada por las corrientes espirituales del humanismo occidental. Aunque Lérmonov fuese conocido como el «Byron ruso»,⁴⁹ ni el protagonista de su obra *Un héroe de nuestro tiempo*, Pechorin, ni anteriormente Eugeni Onéguin, de Pushkin, pueden ser identificados con los héroes románticos de las grandes novelas europeas. Ellos inauguran una tradición del prototipo literario que aparece en esta época: *lishni chelovek*, el «hombre que sobra», traducido también como el «hombre superfluo», que encarna a tantos jóvenes rusos de ideas liberales cuyos vicios, como el amor propio, el cinismo o el demonismo, se derivaron de la imposibilidad de poner en práctica sus potencialidades espirituales e intelectuales. Dentro de una sociedad incapaz de reconocer sus virtudes, tanto Eugeni Onéguin como Pechorin representan este concepto de los jóvenes que «sobran», expresando la angustia, los vicios y el ambiente que se respiraba entre la generación de los liberales de los años treinta tras el fracaso de la Revolución decabrista de 1825, que fue otro eslabón clave en la historia rusa del siglo xix.⁵⁰

Berdiáyev define a los decabristas, junto con los masones, como los primeros amantes de la libertad en Rusia, alegando que estos dos movimientos prepararon el surgimiento de la *intelligentsia* rusa.⁵¹ Los decabristas sostenían la idea de que Rusia debía seguir a Occidente, y concretamente a la unión federal norteamericana, como modelo estatal. Estos proyectos les enemistaron no sólo con el poder imperial sino también con los chauvinistas rusos.

Es el período en el que la *intelligentsia* rusa se consolida. Para entender el estatus especial que adquiere esta agrupación social en el siglo xix, y que no siempre se entiende bien desde Occidente, donde se confunde con el concepto de «intelectuales», hay que recordar la observación de Herzen cuando resume el ambiente del siglo: «Las cuestiones literarias se convirtieron en existenciales porque no se podían expresar problemas

políticos».⁵²

La *intelligentsia* buscaba refugio en el romanticismo artístico y en el idealismo alemán. Algunos pensadores condujeron su trabajo literario hacia las ciencias naturales.⁵³ Muchos no buscaban un camino nuevo, sino otras respuestas a los interrogantes ya formulados.

Todo el pensamiento ruso del siglo xix, empeñado en solucionar los problemas metafísicos y cósmicos, se centraba alrededor del tema de la relación entre el mundo ruso y el occidental. Pero la dualidad Rusia-Occidente se manifestó específicamente por primera vez en los años treinta y cuarenta,⁵⁴ en los movimientos concretos de los eslavófilos y los occidentalistas. Procedentes de los círculos intelectuales, estos movimientos en realidad compartían diversas ideas, al mismo tiempo que partían de interrogantes idénticos: ¿quiénes somos?, ¿qué papel le toca desempeñar a Rusia?, ¿cómo tiene que ser nuestro futuro? Es en torno a esta última pregunta donde más se enfrentaban.

Entre los eslavófilos estaban los pensadores más originales de la época, como Jomiakov, Kirievski, Samarin o Aksákov. Partiendo de una misma idea sobre la primacía espiritual de Rusia frente al Occidente «moribundo», «muerto», «podrido», «en trance de putrefacción» (*gniloi zapad*), el pensamiento eslavófilo continuó por vías diversas. Mientras la mayoría se apoyaba en la filosofía de Schelling (así Odoyevski y Kirievski) y veía la obra de Hegel como la suma de los rasgos negativos del espíritu occidental (Jomiakov), otros se declaraban claramente hegelianos (así Aksákov). Berdiáyev escribe que los jóvenes rusos de los años treinta y cuarenta propagaban un schellingianismo o hegelianismo totalitario respecto a la vida en general, no únicamente respecto al pensamiento o la vida social, sino también respecto a la vida personal, el amor y la naturaleza. «En Schelling atraía la filosofía de la naturaleza y del arte, mientras que la obra hegeliana planteaba el problema del sentido de la vida.»⁵⁵

Exponiendo a menudo tesis exageradas que carecían de fundamento, los eslavófilos no fueron tampoco defensores de la Rusia oficial y, sin negar las bases de la civilización europea, afirmaban que éstas se veían amenazadas «por el filo de la navaja de la razón y los silogismos abstractos»,⁵⁶ en lo que quería ser una clara alusión a Hegel. Se sentían «apegados al suelo ruso», inclinación que se articuló en otro movimiento afín, el de los *pochvenniki* («aferrados al suelo»), que tuvo mucha resonancia en Dostoyevski.

Por su parte, los occidentalistas consideraban que Europa representaba un modelo

social, cultural y político que Rusia tenía que seguir. Esta corriente también estaba liderada por destacados intelectuales de la época, como Chadáyev, Belinski, Granovski, Ánnikov, Herzen, Chernishevski, Kavelin o Chicherin.

Entre los occidentalistas había dos corrientes: una moderada y otra liberal. La primera se interesaba sobre todo por los problemas de la filosofía y el arte; la otra era más revolucionaria y se inclinaba por el socialismo francés. Ambas orientaciones estaban bajo la influencia de Hegel.

Mijáil Bakunin acogió el pensamiento de Hegel e introdujo en él también a Visarion Belinski (1811-1845). Pero el hegelianismo en Rusia pronto sufrió dos crisis: la religiosa, protagonizada por Jomiakov, y la ético-política, representada por Belinski. Este último se alejó de la filosofía hegeliana después de un primer período de aproximación entusiasta. En realidad se declaró contrario al hegelianismo que caracterizaba a los occidentalistas, rechazando el idealismo abstracto y apostando por el humanismo:

Yo tengo razones especialmente importantes para enfadarme con Hegel. El destino del sujeto, del individuo, es más importante que el destino del mundo y del emperador chino, o del hegeliano *Allgemeinheit* [...] Yo saludo su borla de filósofo, pero, con todo el respecto que debo a vuestro filisteísmo filosófico, tengo el honor de informarle que, si consigo subir al escalón más alto del progreso, exigiría que se me diera cuenta de todos los seres martirizados.⁵⁷

En este fragmento resuena la dialéctica que manifestará Dostoyevski en *Los hermanos Karamázov*, en el capítulo de la «Rebelión» de Iván y en la *Leyenda del Gran Inquisidor*. No obstante, a diferencia de Belinski o Herzen, Dostoyevski opinaba que sólo era posible resolver este problema dentro del cristianismo.

La vida y el destino de Belinski, cuya palabra podía promocionar o hacer caer en desgracia a los literatos rusos, ya que fue el más respetado de los críticos literarios que Rusia ha dado,⁵⁸ representan de manera ejemplar la compenetración existencial que los pensadores y artistas rusos guardaban con sus propias ideas. «Vivía exclusivamente con las ideas y buscaba la verdad de una manera obstinada, emocional y apresurada. Ardía y se quemó demasiado pronto.»⁵⁹

Pero una vez más, Belinski, a pesar de tratarse de uno de los más fervorosos occidentalistas cuando dicha corriente fue proclamada movimiento, perteneció a los que hacia el final de su vida experimentaron un drástico cambio en sus ideas, al defender la primacía indiscutible de Rusia sobre Europa.

Algo parecido le sucedió a Alexandr Herzen (1812-1870), figura de capital

importancia para el tenso diálogo mantenido entre Rusia y Occidente. Contándose entre los primeros emigrantes de la *intelligentsia* rusa, Herzen promocionó la apertura de los occidentales hacia la literatura y la cultura rusa, al mismo tiempo que impulsó la importación del pensamiento europeo a Rusia. Publicista de gran talento, empezó a editar la revista *Kolokol* (*La Campana*) y escribió el libro *Biloe y dumy* (*Pasado y pensamientos*, 1867), reconocidas como las primeras obras no censuradas en la historia de la literatura rusa.

Su primera decepción respecto a Europa la vivió Herzen nada más salir de Rusia, mientras se hallaba en París, en 1848, en el momento de la proclamación de la República. «La palabra *República* tenía fuerza moral [...] pero la Revolución de 1848 fue burguesa, por su forma y por su contenido», escribe en *Desde la otra orilla*.⁶⁰

La doctrina de los eslavófilos fue más homogénea que la occidentalista. Además de su preferencia inapelable por Rusia, partían de la idea de que Europa hacía lo posible «por satisfacer el deseo de humillar a Rusia cuando hay una posibilidad que lo favorezca».⁶¹ Pero al mismo tiempo que se lamentaban de que Europa «no nos reconoce como suyos», seguían destacando que Rusia nunca podría ser Europa. En *Rusia y Europa*, de Nikolái Danilevski, leemos:

Rusia no se alimentaba de ninguna de las fuentes de las que se abastecía Europa [...] Ella no formaba parte del renovado Imperio romano de Carlomagno, que parece representar un tronco común alrededor del cual se ha formado todo el árbol ramificado europeo [...] En una palabra, [Rusia] no ha participado ni en lo bueno ni en lo malo de Europa; ¿cómo, entonces, se puede considerar parte de Europa?⁶²

Algunos pasajes de *Rusia y Europa* los encontramos prácticamente transcritos en Dostoyevski. Las palabras de Danilevski según las cuales para un europeo «el ruso puede pretender a la dignidad del hombre sólo cuando se olvida de su identidad nacional»,⁶³ resuenan de modo literal en *Diario de un escritor*: «Es ahí donde empieza el mal [...] en la idea de que el ruso puede ser europeo ¡sólo con la condición de no respetar al ruso que lleva dentro!».

Dostoyevski, aunque nunca formó parte del movimiento eslavófilo, vio determinado significativamente su pensamiento por toda la pléyade de pensadores pertenecientes a dicho movimiento. Pero en general criticaba las posturas tanto de los occidentalistas como de los eslavófilos: «Los eslavófilos creen en el pueblo porque el pueblo tiene sus propios principios, mientras que los occidentalistas están dispuestos a confiar en él sólo con la condición de que no tenga ningunos principios propios».⁶⁴ El escritor entendía el

desafío entre ambas corrientes como el fruto de la incapacidad rusa para las resoluciones prácticas:

De repente surgió la necesidad de expresarnos positivamente respecto a la educación, la pedagogía, la línea ferroviaria, la administración territorial (*zemstvo*), la medicina y centenares de temas más, y, además, enseguida, lo antes posible, para no detener el trabajo [...] Pero como nosotros en los últimos dos siglos perdimos por completo el hábito de trabajar y ahora no somos capaces de hacer nada, es natural que nos hayamos tirado de los pelos, y cuanto más sentíamos nuestra propia incapacidad, tanto más nos peleábamos y discutíamos.⁶⁵

En sus incursiones idealistas, a Dostoyevski le gustaba interpretar la polémica entre los eslavófilos y los occidentalistas como una gran equivocación rusa de la época. En este contexto formuló su idea del papel mesiánico de Rusia, que predeciría la «unión universal humana». En *Discurso sobre Pushkin* resume lo que significaba este concepto:

Sí, la misión de todos los rusos es, sin duda, paneuropea y universal. Ser un ruso genuino, un ruso integral, significa necesariamente (a fin de cuentas, tomad debida nota) convertirse en hermanos de todos los hombres, transformarse en un hombre universal, si así lo prefiere.⁶⁶

Dostoyevski coincidía con los eslavófilos básicamente en el argumento del «drama religioso» que, según ellos, estaba teniendo lugar en el escenario europeo, y que se manifestaba en el conflicto entre el catolicismo y el protestantismo. En la *Leyenda del Gran Inquisidor*, encontramos la misma crítica que Jomiakov había dirigido a Occidente, diciendo que allí «se perdió la auténtica fe en Dios y se sustituyó por el poder y los cálculos racionales». Pero de igual modo que los eslavófilos, muy críticos respecto a la práctica de la Iglesia latina, al hablar de la ortodoxia Dostoyevski silenciaba la realidad de la Iglesia ortodoxa rusa y se ceñía a sus ideales místicos.

Entre los eslavófilos y los occidentalistas se sitúan unas figuras en cierto sentido aisladas, que por otro lado tuvieron notable influencia en Dostoyevski, como Konstantin Leóntiev (1831-1891) y Vladimir Soloviov (1853-1900). Leóntiev, algo conservador y considerado el «primer esteta» ruso,⁶⁷ veía la sociedad bizantina como el modelo que debería seguir Rusia. Pero sus reflexiones sobre Europa tampoco son esperanzadoras; son análogas a la metáfora dostoyevskiana de Occidente como «estimado cementerio». «Occidente, al simplificarse conscientemente, al mezclarse sistemáticamente, se sometió sin entenderlo a la ley cósmica de la descomposición», escribe en su texto *Bizantinismo y eslavismo* (1873).⁶⁸

Soloviov, de gran importancia para Dostoyevski y para toda la época, evidencia en su

extensa obra una evolución algo contradictoria de sus posturas con respecto a Rusia y Occidente. Las reflexiones sobre Rusia de este pensador están acompañadas por un aire de mistificación religiosa análogo al tono dostoyevskiano: «La idea de una nación no es lo que ésta piensa de sí en el tiempo, sino lo que Dios piensa de ella en la eternidad».⁶⁹

La decepción con respecto a Occidente, que se convirtió en un tópico de la literatura rusa decimonónica, también fue impulsada por una serie de sucesos, ocurridos hacia la mitad del siglo, que supusieron la erosión de muchos ideales que se había procurado llevar a la práctica. Así, Herzen se compara a sí mismo con Byron, quien comenzó con el poema *The dream* y acabó con los versos de *Darkness*. En 1848, Herzen, que se encontraba en París y había sido testigo de la derrota de la Revolución, escribe:

En definitiva ¿qué es todo eso? ¿Una broma? Todo lo estimado, todo lo que queríamos, la vida lo ha burlado, la historia lo ha burlado, orientándolo a su favor: la historia necesita a los locos como si fuesen levadura, y le da lo mismo qué pasará luego con ellos.⁷⁰

I. 6.
Los escritores educadores

La visión profética del arte se asentó en el siglo xix, especialmente en uno de sus campos, la literatura. El valor estético siempre era subordinado al valor ético y metafísico, y se creía que el arte podía llevar a un profundo cambio social-histórico e ideológico-personal.

Pese a que la ideología oficial de la época era contraria a la influencia cultural de la Antigüedad clásica y al renacer de sus ideales, propio del Renacimiento,⁷¹ un cuadro del *Quattrocento* italiano, la *Madonna Sistina* de Rafael Sanzio, se convirtió en el paradigma de las búsquedas espirituales de varios artistas y pensadores rusos de la época, incluido Dostoyevski.



Figura 3: Rafael, Madonna Sistina, 1512-1513

Esta pintura, que Dostoyevski tenía en tamaño original en la pared de su despacho, sólo con la Virgen recortada y en la reproducción en blanco y negro (tal como se ve en la imagen debajo de estas líneas), era algo así como su icono personal, la «afirmación de la fe», como él mismo decía.



Al inicio del siglo, en el campo de la literatura apareció una figura que inaugura esta estética profética: Alexandr S. Pushkin (1799-1837). Los versos de su poema *Profeta*, «La voz divina me aclamaba: Poeta, profeta, despierta, habla / que mi voluntad te compenetre, / por mar, por tierra, caminando / atormenta, con palabra, corazones humanos»,⁷² resumen la idea de que el escritor tiene que participar en el destino histórico de su país, que nunca puede sacrificar su libertad, sino más bien conquistarla con la pluma. Dostoyevski, para expresar su visión sobre la trascendencia de la literatura rusa, manifestada sobre todo en el siglo xix, escoge a Pushkin como figura emblemática. Unos meses antes de morir pronuncia un discurso titulado «Pushkin. Semblanza» en la Sesión de la Sociedad de Amigos de la Literatura rusa de Moscú,⁷³ donde califica al poeta como un «fenómeno profético» para Rusia y como el padre de todos los escritores, incluyéndose a sí mismo: «Con una sola, certera y clarividente ojeada descubrió lo más recóndito de nuestra esencia nacional y de nuestra sociedad, encumbrada sobre las espaldas del pueblo». Pero además Dostoyevski opina que si Pushkin no hubiera muerto

tan joven, hubiera contribuido posiblemente a la aproximación entre Rusia y Europa:

De no haber muerto en edad tan prematura, acaso el insigne poeta hubiera plasmado tan preclaras e inmortales imágenes del alma rusa, que habrían resultado ya comprensibles a nuestros hermanos europeos, atrayéndolos hacia nosotros, quizá, con mayor efectividad que ahora, pues tal vez hubiera conseguido esclarecerles toda la verdad de nuestras aspiraciones, de suerte que nos comprendieran mejor, que presintieran nuestros anhelos, que dejaran de mirarnos con el recelo y la altivez con que aún hoy nos miran.⁷⁴

Aunque ya en Pushkin y Lérmontov encontramos pasajes en los que levantaron su voz contra algunos aspectos de la vida europea, Nikolái Gogol (1809-1852) fue el primero de los escritores del siglo xix en atacar explícitamente a la cultura occidental. Viajó a Occidente por primera vez en 1836, donde, en diversos intervalos, pasó casi diez años. «Trivialidad», «indiferencia hacia la verdadera belleza», «racionalidad», «falta de coraje» son algunos de los blancos del ataque que dirigió contra la vida europea. De igual manera que luego los eslavófilos y Dostoyevski, Gogol no criticaba el fundamento de la civilización occidental, sino el espíritu «maligno» que le parecía haber vislumbrado en ella. Es lo que insinúa Dostoyevski en *Diario de un escritor* cuando se refiere al destino de la «estimada Europa» que le «martiriza» y «excita» con «las nubes oscuras que cada vez tapan más el horizonte».

Gogol también expresó otra idea que encontraremos más tarde en Dostoyevski con frecuencia. A saber, que en la base de la decadencia occidental reside la ausencia de un «cristianismo auténtico»: «La Iglesia ortodoxa es capaz de reconciliar contradicciones que la Iglesia occidental no puede reconciliar, lo cual ha alejado a la humanidad de Cristo».⁷⁵ Asimismo Gogol no atacó sólo a Occidente, sino también a la sociedad rusa, burlándose de su interpretación de ciertos fenómenos europeos, como cuando en *El inspector* describe a Liapkin-Tiapkin: «Como ha leído cinco o seis libros en su vida tiene algo de librepensador».

El decenio que Gogol pasa casi íntegramente en Italia (1837-1848) supone la época en la que más se preocupará, a juzgar por el contenido de su obra, por el tema de la identidad y el destino de Rusia, aunque también por la degeneración moral y por los vicios humanos universales. En 1835, cuando está escribiendo ya *Almas muertas*, apunta: «En esta novela quiero mostrar, aunque sea parcialmente, a toda Rusia».⁷⁶ Como tema principal de la novela escoge lo que consideraba el problema esencial de su patria: la servidumbre de la gleba. El protagonista de *Almas muertas*, Chichikov, se aprovecha de la situación social en la que se encuentra Rusia para realizar su ambición personal. La

significativa escena final, que veremos evocada en más de una ocasión en Dostoyevski, con la *troika* que corre por la estepa sin una dirección ni un fin precisos, simboliza el incierto destino de Rusia. Es conocida la anécdota sobre la reacción que tuvo Pushkin cuando Gogol le leyó los primeros capítulos de *Almas muertas*: «Él, que siempre reía cuando antes le explicaba lo que escribía, se puso serio [...] Al acabar, Pushkin dijo con una profunda desesperación en la voz: “Dios, ¡qué triste es nuestra Rusia!”».

El cambio que se produce en la literatura durante la segunda mitad del siglo fue inaugurado por Iván S. Turguénev (1818-1883). Herzen describe esta renovación al asegurar que «los tiempos de los Onéguin y los Pechorin han pasado [...] Quien ahora no se dedica a nada, es un hombre dejado (*pustoi*), vacío o perezoso».⁷⁷

Siendo el primer escritor clásico que tendió un auténtico puente entre Europa occidental y la literatura rusa decimonónica, Turguénev también rompió la tradición que hasta entonces había marcado toda la literatura clásica rusa en lo que respecta al tema de la relación existente entre Rusia y Occidente. Pasó prácticamente los últimos treinta años de su vida en el exilio, fundamentalmente en Francia, y es el primero que manifestó la voluntad real de integrarse en el ambiente intelectual europeo, que lo acogió como a «uno de los suyos». Con ocasión de la muerte de Turguénev, Maupassant dijo:

La primera vez que vi a Iván Turguénev fue en casa de Gustave Flaubert [...] Era inverosímilmente ingenuo, este novelista genial que había recorrido todo el mundo y conocido a todos los grandes hombres de su siglo, que leyó todo lo que un ser humano puede leer y que hablaba todas las lenguas de Europa tan bien como la suya [...] Fue amigo de Zola, Goncourt, Flaubert, Hugo, Daudet. Ninguna alma fue más abierta, más fina y más penetrante; ningún talento más seductor, ningún corazón más leal y más generoso.⁷⁸

No obstante, esta compenetración de Turguénev con el ambiente en el que vivió cuando abandonó Rusia le trajo la enemistad de muchos escritores compatriotas suyos, incluido Dostoyevski. Es conocida la anécdota del encuentro que tuvieron en Alemania, cuando Fiódor Mijáilovich, receloso por considerar a Turguénev apátrida, le recomendó comprar un telescopio para «poder observarnos, a nosotros los rusos, más de cerca. Desde aquí está muy lejos». Con este sarcasmo quería vengarse de las opiniones que en aquella época escribía Iván Sergéyevich sobre Rusia y su gente. «“Si Rusia desapareciera, la humanidad no perdería nada, no se molestaría”, opinó delante de mí», relata Dostoyevski en una carta a Máikov, y detalla el origen de su rabia:

He observado que Turguénev, como otros que llevan mucho tiempo fuera de Rusia, no conocen en absoluto los hechos (aunque leen los periódicos) y que han perdido por completo el sentimiento de Rusia; no

comprenden ni siquiera cosas tan simples que ya ni nuestros nihilistas niegan [...] No puedo escuchar tales críticas dirigidas a Rusia por parte de un traidor a la patria que además podría ser útil.⁷⁹

En *Los demonios* Turguénev es caricaturizado de una manera radical y exagerada a través del personaje Karmazínov.⁸⁰ Pero la voz de Dostoyevski no era aislada: Turguénev era el blanco de muchos, fundamentalmente, por no haber sido más crítico con el mundo occidental. Nabokov dijo que en sus libros no se encuentra ningún héroe ruso positivo. Hasta se le reprochaba haber estado enamorado de una cantante y actriz de origen español, Paulina Viardot.⁸¹

Esta relación ambigua, así como su situación de exiliado, se refleja en todo lo que escribe Turguénev. «No harás tu nido en ningún sitio, y andarás errante toda tu vida» es una descripción sucinta del destino del protagonista de su *Nido de nobles*.⁸² Por otra parte, en cada una de sus novelas hay un personaje dedicado a expresar sus juicios sobre Rusia. En *Humo*, Potuguin, ante la pregunta sobre si ama a su patria rusa, contesta: «La amo y la odio apasionadamente».⁸³ *Humo* era precisamente la obra que provocó mayor recelo en Dostoyevski y es la causa directa de la caricatura que hace de Turguénev en *Los demonios*.

Finalmente Tolstói, que en realidad es contemporáneo de Dostoyevski —nacido en la misma década, pero el conde, algo más joven, vive treinta años más—, también se ocupa de la relación existente entre Rusia y Europa, asunto central que determina otros temas recurrentes de su obra: el hombre y el mundo, el hombre y la vida, el hombre y la historia, el hombre y la muerte.

La dicotomía que Tolstói establece en *Guerra y paz* entre lo ruso y lo europeo se corresponde con los conceptos de lo auténtico, lo sincero, frente a lo falso y lo extremadamente racional. Esto queda encarnado muy bien en las dos figuras del poder que retrata: Napoleón Bonaparte y el general ruso Kutúzov. «Napoleón permanecía un poco separado de sus mariscales. [...] sobre su rostro frío pasaba de vez en cuando una de esas sombras de felicidad segura de sí», leemos.⁸⁴ La actuación de Kutúzov en el campo de batalla es descrita por Tolstói de un modo muy distinto: «“¡Dios Creador! Tú has oído nuestras plegarias [...] —comentó, con voz temblorosa y uniéndose las manos—. ¡Rusia está salvada! ¡Te doy las gracias, Dios mío!” y rompió en sollozos».⁸⁵

Tolstói también defendía la idea del mesianismo del pueblo ruso debido a «la verdad cristiana, que en ninguna parte se conserva tan bien como entre los rusos», aunque en sus años maduros empezó a criticar duramente a la Iglesia ortodoxa, por lo cual fue

expulsado de ella. Destacando que el mayor fin de su vida era encontrar la «Verdad», que él concebía con mayúscula, el conde ruso también criticaba las ciencias naturales y la filosofía occidental por tratar todo tipo de cuestiones fragmentariamente, «sin dar respuesta al sentido de la vida y a cómo la humanidad puede mejorar».

El primer y único escritor de esta pléyade de clásicos rusos del siglo xix que realmente rompe con la tradición de contemplar la relación entre Rusia y Occidente en términos trascendentales y cuestiona la imagen idealizada de su país es Antón Pavlovich Chéjov (1860-1904). Aunque empieza a triunfar como escritor después de la muerte de Dostoyevski, en sus palabras resuenan las posturas dostoyevskianas, pero invertidas, polemizadas y desmitificadas. Rompiendo también con el sentimentalismo y con la megalomanía narrativa de sus predecesores, Chéjov hace una radiografía cruel, desnuda, realista y sarcástica de la sociedad rusa.

Otra desmistificación de la imagen de Rusia, que podría ser una réplica directa al idealismo de Dostoyevski, es la afirmación de Chéjov según la cual en Rusia «no hay filosofía, y todo el mundo va filosofando», como relata Máximo Gorki haber escuchado de su colega en una ocasión, ampliando otros detalles del sarcasmo chéjoviano:

—¡Extraño ser, el ruso! [...] En su juventud llena ávidamente su alma con todo, todo lo que le cae a las manos, pero después de los treinta sólo queda en él una basura gris. Para vivir bien, como las personas, ¡hay que trabajar! Trabajar con amor y fe. Y en nuestro país no hay nada de eso. El arquitecto, después de construir dos o tres casas decentes, se sienta a jugar a las cartas, juega toda su vida o se pasa el tiempo tras los bastidores de un teatro [...] Toda Rusia es un país de extraña gente glotona y perezosa, es terrible lo que llegan a comer y a beber, les gusta dormir de día y en sueños roncan. Se casan para que haya orden en casa, tienen amantes por prestigio social.⁸⁶

Este autor clausura una época y abre el siglo xx, en el que la obra de Dostoyevski relucirá como una extraña chispa visionaria, también respecto a la relación no sólo literaria sino histórica, social, política y antropológica que existe entre Rusia y el mundo occidental.

SEGUNDA PARTE

El duelo entre Rusia y Occidente en la obra de Dostoyevski

Preludio a los tres textos:

Apuntes del subsuelo, Los demonios y Los hermanos Karamázov

A *puntes del subsuelo* es la novela en la que Dostoyevski por primera vez se plantea, como uno de sus objetivos principales, lanzar una crítica explícita al mundo occidental. La escribe en 1864, dos años después de hacer su primer viaje por Europa, con lo cual el conocimiento de la cultura occidental que había adquirido por medio del estudio del pensamiento, el arte y la literatura occidentales se ve complementado por el contacto real con la vida europea.

El racionalismo, el positivismo y las ideas de la Ilustración europea se convierten en blanco de su protagonista, que considera la irracionalidad como una de las características fundamentales del ser humano. Dostoyevski establece un diálogo sarcástico con la sociedad occidental, pero también con la rusa.

En primer lugar, el discurso de su héroe es crítico con la creencia sobre la posibilidad de entender la naturaleza humana desde la perspectiva de la lógica científica. Dostoyevski se levanta contra el positivismo y el racionalismo que habían empezado a florecer en Europa en el siglo xviii: «Las leyes de la naturaleza son las que más constantemente me han ofendido a lo largo de toda la vida» (V, 107). No obstante, también ajusta cuentas con la inercia y el nihilismo propios de los intelectuales rusos de su época, propagadores de grandes ideas pero incapaces de realizar nada en la práctica. «De las impresiones externas me abría sólo a las lecturas [...] no había nada en este mundo que pudiese respetar o que me pudiese interesar excepto los libros» (V, 127), reconoce su personaje del subsuelo. La percepción «literaria» de las cosas que Dostoyevski le atribuye explica el fracaso de su héroe ante las situaciones de la vida real: «Tan acostumbrado estaba yo a pensar e imaginar todo de modo novelesco y representármelo todo según me imaginaba en mis sueños, que tardé en comprender lo que entonces ocurrió» (V, 174). La inclinación rusa por los grandes sueños que nunca se realizan, que aquí se retrata como característica de una generación, es contemplada en *Los hermanos Karamázov* como una constante peculiaridad del carácter ruso: «¿Por qué vivir la vida real, si es mejor seguir soñando?» (XV, 22).

Apuntes del subsuelo presenta dos aspectos predominantes: uno es de carácter

filosófico, el otro es eminentemente psicológico. Asimismo, la novela está construida en dos partes, escritas según discursos diferentes: la primera, reflexiva, se encuentra expresada por medio de un monólogo interior en el cual el autor enumera importantes ideas metafísicas que desea comunicar. En la segunda, más novelesca, el héroe afirma en la práctica las reflexiones expuestas en la primera parte. Esto coincide con el estilo narrativo de Dostoyevski: aunque sus héroes viven adentrados en pensamientos y sentimientos, están poseídos por alguna fuerza «elemental» que se suele manifestar a través de una acción frenética.

Ya en el primer capítulo el autor advierte que hay que entender el «subsuelo» en su dimensión metafórica, simbólica: son los abismos que se abren en el interior del ser humano. El protagonista es representante de una parte de la *intelligentsia* rusa, al mismo tiempo que simboliza algo profundamente universal. Experimenta terror ante la realidad; para salvarse, Dostoyevski le hace refugiarse en sus pensamientos. Pero lo que allí encuentra es el subsuelo. Se realiza así plenamente el propósito que este escritor reivindica como el principal impulso creativo cuando empieza a escribir, el de ser «explorador del alma».⁸⁷

En este contexto, la profunda creencia en la irracionalidad humana actúa como idea central que enlaza la parte metafísica del relato con la parte novelesca. De este tema surgen otros subyacentes: la cuestión de la libertad, el fatalismo, el nihilismo, el pesimismo antropológico. El impulso destructivo y autodestructivo, el ansia de sufrimiento, el individualismo antirracionalista, encarnados en el comportamiento de la figura principal, también se inscriben en esta idea nuclear sobre el carácter irracional del hombre. Dostoyevski no pretende justificar estas debilidades psicológicas, sino expresar su opinión de que los más grandes alcances tecnológicos o científicos no pueden eliminarlas o superarlas. Así, la denuncia acerca del inevitable fracaso del proyecto, que él atribuye al mundo occidental, de solventar los problemas espirituales por medio del progreso material, encabeza su protesta en esta novela. El «Palacio de Cristal», «dos por dos cuatro», «el muro de piedra», las «teclas de piano», aparecen como fórmulas paradigmáticas del racionalismo occidental contra el cual Dostoyevski quiere alzar su voz.

Los episodios que se suceden en la segunda parte siguen el desarrollo de lo expuesto en el monólogo contemplativo de la primera, manifestando que hay un abismo entre la conducta racional del hombre y las oscuras profundidades de sus reacciones

sentimentales, inexplicables racionalmente. La incapacidad de «realizarse positivamente» del protagonista alude continuamente a la reflexión dostoyevskiana sobre el abismo que existe entre los ideales y el comportamiento humano.

Detenerse en *Apuntes de subsuelo* para hablar de la relación de Rusia y Occidente tiene también su razón de ser por la enorme influencia que este texto ha ejercido en el pensamiento y en la literatura europeos del siglo xx. El héroe subterráneo ha tenido distintas interpretaciones por parte de múltiples líneas del pensamiento moderno. «Ha sido interpretado como autorrevelación psicológica de una personalidad patológica, o como un teológico grito de desesperación por los males de la “naturaleza humana”, o como declaración de la supuesta adhesión de Dostoyevski a la filosofía nietzscheana del “amoralismo” y la voluntad de poder, o como una desafiante afirmación de la revuelta de la personalidad humana contra todos los intentos de limitar sus inagotables potencialidades [...]. El término “hombre del subsuelo” ha pasado a formar parte del vocabulario de la cultura contemporánea, y este personaje ha adquirido hoy —como Hamlet, Don Juan, Don Quijote, Fausto— la estatura de una de las grandes creaciones literarias arquetípicas.»⁸⁸ Precisamente esta novela, en la que Dostoyevski lanza uno de los anatemas más directos y sarcásticos contra algunos de los dogmas especialmente caros a la civilización moderna europea, y contra su «aplicación» en Rusia, parece ser su libro más reivindicado por el pensamiento occidental.

En cierto sentido, el personaje del subsuelo ha perseguido a Dostoyevski toda la vida, tanto existencial como creativamente. Raskólnikov, Stavroguin e Iván Karamázov germinaron de este personaje, en tanto figuras que encarnan al individuo hiperconsciente, que se alimenta de ideas, cuya vida contemplativa prevalece sobre la vida activa, que siempre es una mera consecuencia de la primera. Dostoyevski retrataba con maestría a este tipo de figuras, ya que la perspectiva fundamental de su filosofía vital se encuentra retratada en el hombre que se contempla a sí mismo separado de la humanidad entera, tal como magistralmente recapitula su protagonista: «Yo soy uno, ellos son todos» (V, 125).⁸⁹

* * *

Los demonios es la única obra donde Dostoyevski confiesa la ambición de retratar el ambiente socio-político «a costa del arte». No obstante, la mayor parte de esta novela,

más directamente comprometida con la realidad rusa, está redactada en el extranjero. En 1870, cuando empieza a escribir, la estancia de los Dostoyevski entre Suiza y Alemania se prolonga por cuatro años consecutivos. Esto agudiza su añoranza de Rusia y también la intolerancia respecto al modo de vida europeo. Hablando de la nostalgia de Rusia que consume a su esposa Anna Grigórievna, Fiódor Mijáilovich confiesa en una carta que escribe en marzo de ese año: «Yo también la echo de menos [a Rusia], y ésa es precisamente la base de todas mis tristezas y preocupaciones» (XXIX, 121).

Dostoyevski se mantiene informado sobre los acontecimientos de su país leyendo a diario la prensa rusa: «Leo tres periódicos rusos diariamente, hasta el último renglón, y recibo dos revistas», escribe el 25 de marzo de 1870 (XXIX, 115). El antagonismo entre los eslavófilos y los occidentalistas, los nihilistas, los liberales, los populistas (de los que un grupo se desvía hacia el anarquismo y el terrorismo) inspiran el contenido de la novela.

También le inquieta notablemente el escenario histórico-político europeo: la derrota francesa en la guerra franco-prusiana, el fracaso de la Comuna de París y la inmediata destrucción de la ciudad, el progresivo fortalecimiento de Alemania, etcétera. Ya el epígrafe bíblico que abre *Los demonios* (Lc 8.32-37) ciertamente indica que los endemoniados que Dostoyevski quiere retratar habían sido llevados al escenario ruso por los vientos que soplaban desde Europa occidental. En este contexto, el socialismo utópico francés se señala como la base de la agitación entre los jóvenes revolucionarios. En la novela, Dostoyevski indica que uno de los problemas era que «el socialismo derrotó las viejas fuerzas sin crear aún las nuevas» (X, 325). Le inspira también el recuerdo del período de su juventud durante el cual había militado en el Círculo Petrashevski y había compartido ideas liberales,⁹⁰ de las que ya estaba profundamente desengañado y a las que ahora quería denunciar.

El fracaso de las rebeliones sociales en Europa en 1848-1849 fue además un duro golpe para el optimismo de una parte de los círculos intelectuales rusos, después de lo cual muchos, como Dostoyevski mismo, se refugiaron «en Cristo». De ahí que no es de extrañar que en esta novela el problema religioso también esté planteado desde una perspectiva ideológica. Uno de los personajes, Shatov, pronuncia la visionaria afirmación de que «la revolución tiene que empezar con el ateísmo» (X, 180). La ilustración de esta reflexión en la novela es la imagen simbólica del icono agredido. Un día el icono de la Virgen que decoraba el pórtico de una de las iglesias amanece sin algunas de las piedras

preciosas que adornaban su marco y con un ratón colocado en un lugar anteriormente protegido por el cristal ahora roto. Este sacrilegio provoca una gran conmoción social:

La gente se congregó desde la mañana en el lugar del delito [...] Llegaban unos y se marchaban otros. Los que llegaban se santiguaban y besaban la imagen. Empezaron los donativos [...] el gentío guardaba silencio y los semblantes expresaban consternación y tristeza. (X, 253)

Lo que Dostoyevski en primer lugar quería denunciar del *ethos* revolucionario es el espíritu de la destrucción que veía: «¿No te das cuenta de que si ponéis la guillotina en primer plano, y con tanto entusiasmo, es sólo porque cercenar las cabezas es lo más fácil de todo y tener una idea lo más difícil?» (X, 173). Los personajes endemoniados quieren acabar con el viejo mundo y con todos sus valores éticos, estéticos y religiosos, utilizando el crimen y la violencia. La concepción atea del mundo según la cual «una décima parte de la humanidad tiene que gobernar sobre el restante noventa por ciento», expuesta por el personaje de Shigaliyov, es una variante de la teoría del Gran Inquisidor que luego se expondrá en *Los hermanos Karamázov*. En este período, la relación entre el socialismo y el catolicismo se manifiesta ya de manera aguda en la conciencia de Dostoyevski.

Necháyev, Bakunin, el *Catecismo revolucionario*, sirven de inspiración más inmediata, junto con las otras voces de la época, como Herzen, Belinski, Dobroliúbov, Granovski, Chernishevski, etcétera. Asimismo, Dostoyevski expone lo que consideraba los defectos de su generación, es decir, de la generación de los padres de estos nihilistas y radicales, que mientras todo el país estaba en ebullición se dedicaban a conversar sobre la *Madonna Sistina* de Rafael u otros temas abstractos del ámbito filosófico-artístico europeo. Así, por ejemplo, otro personaje, Fon Lempke, antes de salir al encuentro de los trabajadores rebeldes, acude a consultar el *Cándido* de Voltaire. Después de encontrarse con la famosa frase: «Tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles», escupe al suelo y se dirige a la fábrica (X, 340-341). En estas críticas destaca la admirable capacidad (auto)irónica del novelista.

Una de las líneas fundamentales en la construcción de los personajes de *Los demonios* es su posición con respecto a la relación existente entre Rusia y Occidente. Dostoyevski alude a que todos entienden mal o no entienden en absoluto ni la realidad rusa ni la europea, y además señala que todas las cuestiones fundamentales giran en torno a lo ruso en contraposición a lo occidental. En este sentido, afirma: «En Rusia el

socialismo se ha expandido sólo por el sentimentalismo» (X, 298). La novela plantea uno de los grandes interrogantes de la época: en su evolución social, ¿debe Rusia seguir el modelo europeo o tiene un camino propio, posiblemente más directo?

Ésta y otras preocupaciones claves en relación con el destino histórico de Rusia se plantean también en un nivel metafísico. La ambición de no prescindir de un profundo análisis psicológico-filosófico se manifiesta en el hecho de que Dostoyevski decide otorgar protagonismo a Stavroguin, un personaje universal, en vez de otorgárselo a algún joven revolucionario de la época. Este héroe manifiesta la capacidad del escritor de desarrollar hasta el extremo, a través de sus figuras literarias, algunas características que él tenía en potencia y de las que quería liberarse mediante el proceso de catarsis creativa. Respecto a la realidad rusa, *Los demonios* es no sólo la más actual, sino también la más crítica de las novelas dostoyevskianas, lo cual puede verse en pasajes como éstos: «El dios ruso ya ha tenido que retirarse ante el aguardiente. Hombres borrachos, madres borrachas, niños borrachos y en las iglesias, nadie...» (X, 324); «Rusia es un juego de la naturaleza, nada más» (X, 141). Por otra parte, subsiste la burla sobre la sociedad rusa, donde en cuanto penetró una influencia extranjera «el rústico Mefistófeles se manifestó como un consumado psicólogo» (XXI, 39), o, como dice en otro momento «todos nuestros funcionarios empezaron a dárseles de Mefistófeles apenas salían de sus oficinas ministeriales».⁹¹

No obstante, el mensaje que se deja vislumbrar, aludido ya en el epígrafe del Evangelio de Lucas que habla de cómo el endemoniado ha sido salvado, pone de manifiesto la creencia, por parte de Dostoyevski, de que los espíritus del mal serán expulsados de Rusia y se sentarán humildemente al lado de los pies de Cristo (Lc 8.32-37). Dostoyevski marca el grado del compromiso ético-social que se propone en *Los demonios* diciendo: «Señalar el mal es el primer paso hacia la recuperación moral». Pero estas conclusiones corresponden más al ámbito de sus deseos que a lo que realmente esperaba. Esto confirma el balance final del libro, que acaba con la muerte de la mayoría de sus personajes principales.⁹²

La polémica suscitada en torno a *Los demonios* no surge enseguida, pero, una vez desatada, se convierte en la más fervorosa y prolongada.⁹³ Una vez completada la novela, parece que a nadie le deja indiferente. Para empezar, el propio editor M. N. Katkov se niega a incluir el último capítulo de la confesión (y el suicidio) de Stavroguin, que la censura había dejado fuera, a pesar de las súplicas y distintas versiones que Dostoyevski

le ofrecía. Diríase que los contemporáneos del escritor reaccionaron a la novela con la totalidad de sus orientaciones ideológicas y personales. El crítico Máikov define a los personajes como «los héroes de Turguénev [los nihilistas de *Padres e hijos*] en su vejez» (XII, 258); otro, como Tkachev, ataca diciendo que la novela «no tiene nada que ver con la realidad» y que «los nihilistas de Dostoyevski parecen maniquíes» (XII, 262-263); el reseñador de *Iskra* rechaza escribir una crítica argumentando que «no es una obra artística» (XII, 260); Strájov elogia la novela pero le reprocha la complejidad del estilo (XII, 258).⁹⁴ Los propios jóvenes «endemoniados» rusos se niegan a reconocerse en la imagen con la que Dostoyevski los retrata.

Se conservan fragmentos de las respuestas a las críticas que Dostoyevski quería publicar como epílogo de la novela con el título *O tom, kto zdorov i kto sumashedshii* («Sobre quién está sano y quién loco»), donde expone los defectos de la argumentación irracional y caótica rusa, de su realidad, de la crítica literaria, precipitada e ignorante: «Ensayo sobre la diferenciación de la sociedad rusa. Han perdido el rumbo [...], caos por todas partes, gente sin escrúpulos – sin convicciones, sin conocimiento, sin puntos de sustentación, quieren convencer sobre no sé qué secretos del socialismo [...] Lo peor, no se entienden los unos a los otros. Toda una agria masa contagiada por el cinismo [...] Falsa comprensión del humanismo. Sólo un apático amor propio» (XII, 269).

El siglo xx añade otro contenido a las interpretaciones, que a partir de la Revolución socialista se vuelven más complejas. Ya los simbolistas rusos, a finales del siglo xix, y otros revolucionarios, a comienzos del siglo xx, vieron en *Los demonios* cierto manifiesto para el propio uso, extrayendo discursos concebidos por Dostoyevski y manejándolos para el desarrollo de sus conceptos ideológicos y ético-filosóficos. Luego hubo diversas «utilizaciones» de la obra, que generalmente fue condenada por la imagen «negativa» que podía dar de los socialistas.

Desde la perspectiva actual, concluido ya el siglo xx, con sus fracasadas ideologías sociales, puede considerarse la más visionaria de las obras dostoyevskianas. El novelista se sirve del simbolismo bíblico para expresar sus reflexiones proféticas sobre los destinos de Rusia y de Occidente. Cabe preguntarse hasta qué punto Dostoyevski llega de manera consciente a la pregunta acerca de si Rusia será o no «el país llamado a liderar la gran idea». Hay reflexiones que resultan plenamente aterradoras, una vez concluido el siglo en el que se ha intentado llevar la ideología socialista a la práctica:

No pueden figurarse la rabia y la melancolía que se apodera del espíritu cuando una idea grande, que uno viene venerando solemnemente desde antiguo, es arrebatada por unos necios y difundida por esas calles entre otros imbéciles como ellos. Y uno tropieza inopinadamente con ella en un baratillo, toda desfigurada, cubierta de lodo, en ridículo atavío, invertida... (X, 24)

Finalmente, en *Los hermanos Karamázov*, concebida como su obra culminante, Dostoyevski plantea profundas cuestiones éticas, filosóficas y existenciales que tienen a Rusia y a Occidente como referentes prácticamente conceptuales. Las tres generaciones que aparecen en la novela se pueden interpretar como los tres momentos de la historia rusa: su presente, pasado y futuro. Asimismo, los personajes principales, los miembros de la familia Karamázov, reúnen un espectro de caracteres rusos desarrollados hasta sus extremos. El padre Fiódor, representante de la anticuada aristocracia que ha perdido por completo los valores morales; Dimitri, como la amplia tierra rusa, capaz de albergar en sí mismo «los dos extremos»: «el del cielo más elevado y el del infierno más profundo»; Iván, con su ateísmo «profundamente religioso» que le lleva a consumirse en sus propias ideas; Aliosha, unido al suelo patrio, simboliza el lado positivo de la vida rusa en general y también de la espiritualidad ortodoxa.

También las figuras «complementarias», como el padre Zosima, Smerdiakov, el diablo de Iván, Grushenka, están construidas con el objeto de representar ciertos arquetipos nacionales. El *stárets* Zosima introduce los valores que Dostoyevski quería destacar como los más auténticos de la ortodoxia rusa: la capacidad de perdonar, de arrepentirse y de sufrir, la aceptación de la culpabilidad «de todos y por todo», la voluntad de amar y de creer. El escritor no ignora que la institución de la Iglesia rusa también estaba corrompida: «Se encuentran muchos tunantes, sensuales, voluptuosos y trotamundos descarados» (XIV, 284), pero cree que «muchísimos en el monacato [son] humildes y silenciosos que anhelan la soledad y la ferviente plegaria en silencio [...] ¡de éstos surgirá quizás la salvación de la tierra rusa!» (XIV, 284), sustentando así su idea de que el pueblo ruso es «el pueblo-portador de Dios» (XIV, 285).

Smerdiakov, cuyo desprecio por la vida comienza con el odio a Rusia, simboliza precisamente qué sucede cuando se opta por el camino de la negación. La figura del diablo, que según las palabras del propio Iván, exhibe «todo lo que hay de estúpido en mi naturaleza, experimentado ya hace mucho tiempo, triturado en mi mente y rechazado

como carroña» (XV, 82), pone de manifiesto el antagonismo entre el racionalismo y la fe que se da en las mentes de la intelectualidad rusa de la época. Con una sutil ironía, mezclando la terminología científica con las referencias bíblicas, Dostoyevski se sirve del diablo para hacer también un ajuste de cuentas con sus propias convicciones. Es un impostor ruso, que no tiene nada en común con la figura romántico-ilustrada creada por Goethe con su Mefistófeles, aunque la pareja Iván-el diablo se ha comparado más de una vez con Fausto y Mefistófeles. Con Grushenka, la variante rusa de la *femme fatale*, se expresa algo más que el aspecto femenino del carácter ruso. En la exclamación «¡Hoy bailaremos y mañana al monasterio!» (XV, 397) resuena una desmesura, ambivalente y eufórica, que Dostoyevski quiere incluir en el retrato de la gente de su pueblo.

En *Ruski Viesnik* Dostoyevski considera la novela como «una reducida imagen de nuestra realidad contemporánea», y completa este comentario refiriéndose a algunas de las características que veía eterna y fatídicamente presentes entre sus compatriotas: «¡Oh la presunción, el incesante tentar al destino y la continua necesidad de arriesgarse nuestras!» (XV, 435). En la novela se dibujan con extrema lucidez diversos «vicios nacionales», algunos de los cuales aparecen como consecuencia del ambiente de la época, mientras que otros son presentados como enfermedades crónicas: indecisión, afán (auto)destructivo, ignorancia unida a la soberbia, cinismo e indiferencia, dogmatismo e incapacidad autocrítica, etcétera.

La visión de Europa que encontramos en *Los hermanos Karamázov* es, por otro lado, apocalíptica («estimado cementerio»; XIV, 210). Los acontecimientos concretos que inspiran esta visión, ocurridos en Francia, Alemania e Italia, se centran en la lucha del Vaticano por expandir al máximo su poder. El dogma de la infalibilidad del Papa y el «catolicismo militante», que Dostoyevski veía encarnado en la figura del Pío IX, el conflicto con el movimiento liberal italiano, la misión que el Papa y los jesuitas emprendieron en Alemania, la oposición de Bismarck, la «alianza secreta» que las legiones del Vaticano llegaron a sellar en Francia con las fuerzas antirrepublicanas y el general Mac-Mahon, todo ello incitó a la voz de protesta que en esta novela se eleva contra el mundo occidental.

La cuestión sobre la búsqueda del sentido de la existencia, con su trasfondo psicológico y religioso, también se orienta en función de la dinámica lo ruso-lo occidental. La novela retrata un ambiente contagiado por la lógica positivista, por el racionalismo ilustrado, por el psicologismo, y todo ello se encuentra plasmado desde la perspectiva de

un escritor llegado de Europa y es interpretado a la manera rusa. Queda así reflejado el estado de inquietud generalizada que predominaba en la *intelligentsia*, en el pueblo y hasta en los círculos monásticos: «Toda Rusia se preocupa por los problemas eternos» (XIV, 212).

La dialéctica de la relación entre Rusia y Occidente se va tejiendo junto con la cuestión religiosa; ortodoxia-catolicismo, ateísmo, teodicea, voluntad (y necesidad) de creer. Dostoyevski no se inclina por el cristianismo tradicional de la Iglesia rusa, le interesa el lado místico y humano de esta tradición. Pero sus ideas religiosas, tampoco aquí, aun siendo su última novela, se articulan de forma clara y absoluta; se cristalizan a partir de un continuo movimiento dialéctico en el que no se advierten las fronteras nítidas entre lo divino y lo diabólico, entre lo positivo y lo negativo. Dostoyevski no se adhiere a una única posición ni se inclina en favor de un único personaje, ni siquiera al trazar las figuras contrapuestas del Inquisidor y de Cristo. En palabras de Bajtín: «Allí no tenemos a ningún Sócrates que lleve a la solución».

Pero Dostoyevski sí quiere transmitir un mensaje y éste parte de la necesidad de un actuar incesantemente creativo, que apuesta por aquella idea de la entelequia con la que Goethe salva a Fausto: «A quien siempre se esfuerza con trabajo podemos rescatar y redimir».⁹⁵ Y como el empuje de este esfuerzo cotidiano creativo Dostoyevski propone el amor, el amor activo. Su postrer mensaje, el legado de su pensamiento extraído de su última obra es que el amor es necesario no únicamente para afirmar la vida, sino también a Dios.

No obstante, no hay que prescindir del pesimismo antropológico que Nikola Milosevich identifica como una de las conclusiones fundamentales de *Los hermanos Karamázov*. Pero aunque, por un lado, es cierto que la constante de la obra dostoyevskiana es la idea sobre la imposibilidad de entenderse de verdad con otro ser humano, y que el hombre está en conflicto no sólo con el «otro» sino también consigo mismo, largos pasajes que hablan sobre la «necesidad del otro», del ideal de la «hermandad universal», o el final de la novela, con la comunión que se produce junto a la tumba de Ilúshechka, buscan evitar la conclusión que en otro momento había expresado Dostoyevski: «El hombre está solo en el mundo».⁹⁶ ¿No afirman las últimas páginas de la novela que este escritor siempre deja puertas abiertas, o, en palabras de Bajtín, «La *catarsis* dostoyevskiana es: “Nada está definitivamente dicho”»?

Dostoyevski concluye que al ser humano no le queda otra opción que oponerse a

toda la prosa de la vida, real y psicológico-metafísica, con la propia vitalidad y voluntad de creer. Es sobre todo ahí donde él ve la posibilidad de salvación de su pueblo frente al mundo desarrollado occidental: en la capacidad de crear ideales y creer en ellos. Posiblemente, de entre todas las afirmaciones partidarias y chauvinistas que en determinados momentos llegaba a expresar, esta idea sobre la capacidad de ilusionarse como un don propiamente ruso es de la que más profundamente estaba convencido. Cuando otras ideas en las que basaba su percepción de la diferencia entre Rusia y Occidente se le venían abajo, siendo consciente de la propia exageración y falta de objetividad, quedaba aquélla para sustentar su visión mesiánica de Rusia, tal como formula en su última novela: «El entusiasmo es un don divino que es dado sólo a los elegidos» (XIV, 292).

II. 1.
Apuntes del subsuelo:
Una voz de protesta contra Occidente

Pocas obras de la literatura moderna han sido más leídas que *Apuntes del subsuelo*, o citadas más a menudo como texto clave, revelador de las ocultas profundidades de la sensibilidad de nuestro tiempo. «Los grandes movimientos filosóficos modernos han adoptado como suyo el personaje creado por Dostoyevski [...] Los desarrollos culturales más importantes del siglo xx —nietzscheanismo, freudismo, expresionismo, surrealismo, teología de la crisis, existencialismo— han tratado de arrogarse como propio al hombre subterráneo, o han sido vinculados a él por entusiastas intérpretes, y cuando el hombre subterráneo no ha sido aclamado como profética anticipación, ha sido exhibido como repulsiva advertencia.»⁹⁷

Al comienzo del siglo xxi, el discurso de esta novela puede leerse como predecesor de algunas líneas de análisis filosófico, psicológico y literario que en su momento debieron parecer poco menos que extravagantes, pero que a lo largo del siglo xx han sido predominantes y que ahora han demostrado ser un profundo análisis de la condición moderna. En este contexto, *Apuntes* es una síntesis extraordinaria, uno de los grandes documentos de la conciencia moderna: de una psicología revolucionaria del hombre contemporáneo y los fantasmas interiores de la mente,⁹⁸ del existencialismo y su exposición del absurdo,⁹⁹ de las ideologías totalitarias y de las materialistas (por una parte, el socialismo y el comunismo y, por otra, el capitalismo).¹⁰⁰

En un plano general, en este texto Dostoyevski levanta su voz contra todas las formas derivadas del cultivo excesivo de la razón y del racionalismo, denunciando que han contagiado por completo la manera de vida occidental y que junto con otras «modas» europeas la influencia de este proceder ha llegado también a Rusia. El argumento principal de su protesta es la profunda creencia en la irracionalidad del alma —gran tema de toda su obra—, que además utiliza aquí para reflexionar sobre las diferencias entre su país y el mundo occidental. Según Dostoyevski, Rusia ni debe ni puede ceder a la tentativa de aplicar los criterios racionales a todas las esferas de la vida del hombre. Según su parecer, esos criterios no son válidos para un país en el que la intervención del hombre depende de los impulsos irracionales antes que de la razón.

La idea de escribir *Apuntes de subsuelo*, publicado en 1864,¹⁰¹ nace a finales de 1862. En ese año Dostoyevski viaja por primera vez a Europa occidental y visita diecisiete ciudades europeas. De las numerosas impresiones de este viaje, sobresale la que en el libro se articula como primer punto de acusación contra la vida en Occidente: el gran progreso científico-tecnológico que allí tiene lugar es un intento de aplicar los criterios lógicos a todas las esferas de la vida del hombre: «Ustedes dicen que todo esto se puede calcular por las tablas: el caos, las tinieblas, las maldiciones, y que este cálculo preventivo puede impedirlo todo y hacer triunfar la razón» (V, 116-117).

Dostoyevski primero considera la posibilidad de redactar una obra más larga con el título «Ispoviest» («Confesión»), en la que expondría su reflexión sobre la imposibilidad de organizar la vida humana según principios racionales. La novela está redactada en primera persona en forma de monólogo, aunque el discurso alude continuamente a un interlocutor invisible:

Porque ustedes, señores, por lo que yo sé, han establecido la lista de beneficios humanos según el criterio de los datos estadísticos y las fórmulas económico-científicas. Porque a su juicio el beneficio significa: bienestar, riqueza, libertad, tranquilidad. (V, 110)

El adversario con quien dialoga el narrador, sirviéndose de pronombres personales directos («ustedes») o indirectos («ellos») e incluso adverbios o pronombres indefinidos («allí»; «aquello»), puede identificarse con el mundo occidental. Puede haber también cierta alusión a algunas voces rusas de la época, sobre todo a Chernishevski.

En sus alusiones al mundo europeo, Dostoyevski se opone directamente a lo que era el legado principal del pensamiento ilustrado del siglo xviii: la idea de que la enseñanza, el progreso científico-tecnológico, en pocas palabras «el desarrollo civilizatorio», contribuiría a la mejora de la humanidad y a que el hombre fuera más racional:

Díganme, por favor, ¿quién fue el primero en proclamar que el hombre comete vilezas únicamente porque no conoce sus verdaderos intereses, que si se ilustra, si se le abren los ojos, el hombre dejará inmediatamente de cometer infamias, se hará en el acto noble y bondadoso? (V, 110)

El personaje del subsuelo aparece como encarnación de una de las principales ideas que articula la obra de Dostoyevski: el ser humano es un misterio; sus reacciones, una incógnita y todos los logros científico-técnicos no harán que su naturaleza irracional cambie. No obstante, aparte de dar este retrato universal de la psique humana, el escritor afirma tener una segunda ambición que enseguida advierte al lector: dar un toque

particularmente ruso a su personaje:

Tanto el autor de los *Apuntes* como los *Apuntes* mismos son fruto de la imaginación. No obstante, este tipo de individuos no sólo pueden, sino que deben de existir en nuestra sociedad [...] Mi propósito es presentar al público con mayor relieve que otras veces un carácter de tiempos pasados, pero recientes. Se trata del representante de una generación que aún vive. (V, 99)

La conclusión de esta nota introductoria alude a la sociedad rusa que se iba formando por las sucesivas oleadas de influencia europea que invadían Rusia desde los tiempos de Pedro el Grande. La distancia irónica con la que está descrito es, por un lado, autocrítica y, por otro, apunta a la generación de la joven *intelligentsia* rusa de entonces, que, aunque insiste en su superioridad, a la hora de la verdad renuncia a cualquier tipo de acción concreta. «Soñar me bastaba» (V, 132); «De las impresiones externas me abría sólo a las lecturas» (V, 127), dice el héroe. Es una actitud, advierte Dostoyevski, que paraliza e incapacita:

Si no hiciera nada sólo por pereza. Entonces, señores, tendría razones para respetarme a mí mismo [...] A la pregunta «¿Quién eres?», contestaría: «Un perezoso» y esto sería muy agradable escuchar acerca de sí mismo... es un título y una profesión, ¡es toda una carrera! (V, 109)

El sarcasmo del escritor culmina cuando expresa su visión de qué ocurre cuando este prototipo del intelectual ruso de su tiempo queda contagiado, en su ocio, por los vientos que soplan del Occidente europeo:

Les ruego, señores, percátense alguna vez de qué pasa con el hombre culto del siglo xix, que padece del mal de muelas, el tercer o el cuarto día de su molestia, cuando ya deja de gemir como lo hacía el primer día, es decir, no simplemente por el dolor que siente, como un *muzhik* cualquiera, sino como un hombre que ha renunciado al «suelo patrio y principios populares», como dicen ahora. Sus gemidos se convierten en algo maligno, agresivo y cáustico y suelen durar días y noches enteras [...] «Sé que os tengo atormentados, que os hago sufrir, que no dejo que nadie duerma en la casa. Pues bien, no durmáis, daos cuenta a cada instante de que me duelen las muelas». (V, 106-107)

No obstante, precisamente este personaje «con el subsuelo en el alma» —en ningún caso concebido como modelo que seguir sino más bien como una realidad trágica— es el protagonista dostoyevskiano destinado a levantar explícitamente su voz contra distintos aspectos concretos de la vida occidental.

Uno de los reproches constantes que Dostoyevski dirige a Occidente es el intento de racionalización extrema de la existencia humana. Todo el discurso, como también la conducta del héroe, demuestra que lo irracional determina nuestro comportamiento y

también nuestro destino: «Porque toda la misión de la humanidad parece consistir en esto: que el hombre pueda, a cada momento, demostrar que es un ser humano y no un tornillito» (V, 116) o, como dice en otro momento:

Ustedes creen en el Palacio de Cristal, eterno, inalterable, tan perfecto que uno no puede sacarle la lengua ni siquiera a escondidas ni hacer la higa dentro del bolsillo. Y yo le tengo miedo, quizá precisamente porque es de cristal e indestructible, porque uno no le puede sacar la lengua ni siquiera a hurtadillas. (V, 120)

La crítica se dirige contra toda concepción de la vida que considere la razón como criterio principal; Dostoyevski se revela contra el positivismo, contra el racionalismo científico y el cientificismo, contra el socialismo utópico, contra las instrucciones y clasificaciones ilustradas, contra el mito y la idea del progreso.

La protesta contra el positivismo alude también al darwinismo: «En cuento te quieran demostrar que vienes del mono, no protestes, sino acepta el hecho tal cual», ironiza Dostoyevski, haciendo una réplica directa a *El origen de las especies*.¹⁰² La protesta contra la teoría darwiniana del evolucionismo planteada en los años sesenta del siglo xix aparece explícitamente en varias obras de Dostoyevski.¹⁰³ En *Los hermanos Karamázov* el escritor afirma que los jóvenes rusos «no confían» en Darwin. El personaje del subsuelo, en su negación de aceptar la vida regida por la lógica, incluye la protesta de aproximarse a la vida desde la perspectiva del progreso evolutivo porque esto significaría construir otro «muro de piedra» en la propia conciencia. Él no acepta el principio básico del darwinismo según el cual todo es un avance lineal. Cuando exclama: «¡No aceptar ninguna de estas imposibilidades y muros de piedra!» (V, 105-106), sin negar la existencia de «las leyes de naturaleza, las deducciones de ciencias naturales, matemáticas» (que simbolizan este «muro de piedra»), Dostoyevski defiende el derecho del hombre a intentar tirar dicho muro abajo, o simplemente pasarlo por alto, «porque dos por dos cuatro ya no es vida, sino comienzo de la muerte» (V, 118-119). Su personaje propone la alternativa del dos por dos son cinco: «Dos por dos cinco resulta a veces una cosita archiencantadora» (V, 119). Una respuesta irracional pero que, según el escritor, corresponde más a lo que el hombre busca, e integra, además, toda la complejidad de la vida: «Pese a todo, es vida y no sólo una extracción de la raíz cuadrada» (V, 115). A veces su protesta pasa del tono irónico al burlesco y exclamativo: «Pero, Dios mío, ¿qué me importan a mí las leyes de la naturaleza y las matemáticas si a mí estas leyes y el dos por dos son cuatro no me agradan?» (V, 105).

Mientras el avance de las ciencias naturales en Occidente impone el predominio del raciocinio, el protagonista del subsuelo utiliza como principal arma de protesta su propia voluntad. Comienza poniendo como ejemplo el hecho de que el hombre con frecuencia obra en contra de sus intereses para afirmarse en su individualismo:

Dadle al hombre todos los bienes terrenales [...] Ansiará la estupidez más funesta, el absurdo más perjudicable, sólo para introducir su fatídico elemento destructivo en toda esta positiva sensatez. (V, 116-117)

Con el fin de atacar la idea de que la vida humana puede regirse por los criterios de las ciencias naturales, *Apuntes* maneja un vocabulario específico de metáforas que para Dostoyevski representan la máxima encarnación del espíritu racionalista: el «Palacio de Cristal», la «aritmética», las «teclas de piano», el «muro de piedra», el «dos por dos cuatro», etcétera. Algunas de estas «fórmulas simbólicas» aluden incluso a verdaderos monumentos construidos en Europa, como el mencionado Palacio de Cristal, el *Crystal Palace*, erigido en Londres, en 1851, según el proyecto de Paxton diseñado para la Exposición Universal (figura 4).

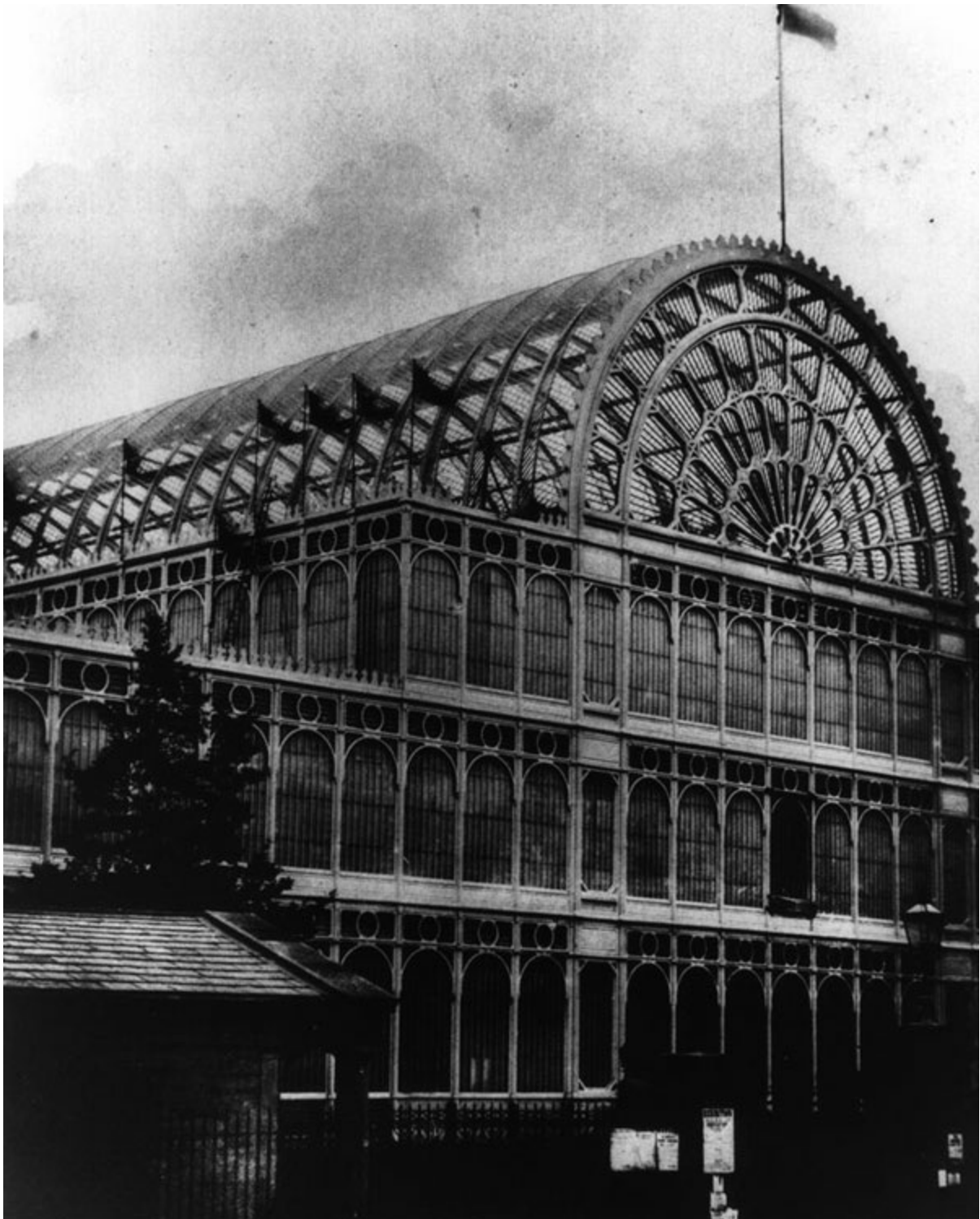


Figura 4: Crystal Palace de Joseph Paxton, Hyde Park, Londres, 1851

Este pabellón de metal y vidrio se evoca como manifestación concreta de que en Occidente se intenta «deshumanizar todo». Con un tono profético, Dostoyevski expresa su opinión de que el Palacio de Cristal se abre hacia un futuro cada vez más inhumano:

«Todas las acciones humanas [...] serán tabuladas de acuerdo con estas leyes, matemáticamente, como tablas de logaritmos, hasta 108.000 y colocadas en un cuadro» (V, 113).¹⁰⁴

La rebelión contra las formas del racionalismo simbolizadas en el Palacio de Cristal se articula a lo largo del libro con ideas que contrarrestan la noción de la vida entendida como fórmula: «En un Palacio de Cristal la roca es inconcebible: el sufrimiento es duda, es negación, ¿y qué Palacio de Cristal sería aquel en que cupiera dudar?» (V, 119). El sufrimiento, el caos, la destrucción son lo que para Dostoyevski constituye la esencia espiritual del hombre:

A veces el hombre adora el sufrimiento, lo adora con pasión, esto es un hecho [...] El hombre ama tanto el beneficio como el mal. Puede que esté bien, puede que esté mal, pero lo cierto es que da gusto romper algo de vez en cuando. (V, 119)

Con este credo sobre el sufrimiento entendido como consecuencia inevitable del actuar y del saber, Dostoyevski justifica la relación que se suele establecer entre sus ideas y las de Kierkegaard o las de Nietzsche. «Les une el mismo espíritu; comparten la misma fuerza y osadía del pensamiento», escribe Mochulski.¹⁰⁵ Se manifiesta en la línea del pensamiento que señala al sufrimiento como la fuente de conocimiento: «El sufrimiento es la única causa de la conciencia» (V, 119). Por eso, una construcción como el Palacio de Cristal, que «niega el sufrimiento», ignora las necesidades interiores del hombre. No se propaga el dolor y el sufrimiento como algo deseable, sino como algo necesario para la maduración espiritual del hombre.

Al mismo tiempo, el tono irónico y por momentos sarcástico que tiñe el discurso indica que Dostoyevski quiere denunciar esta inclinación hacia el sufrimiento, particularmente notable entre los rusos:

Parece estar contaminado de esta ansia de sufrir desde tiempos inmemoriales. El raudal del sufrimiento recorre toda su historia, y no procede tan sólo de las calamidades o de los infortunios externos, sino que brota del propio corazón del pueblo. Hasta en los momentos de felicidad el ruso experimenta una parte de sufrimiento, sin el cual su dicha no sería completa.¹⁰⁶

En *Apuntes* hay otro aspecto más que caracteriza toda la obra de Dostoyevski: al mismo tiempo que defiende fervorosamente una idea, es capaz de establecer cierta distancia irónica y cuestionar lo que acaba de afirmar. Mochulski habla del protagonista dostoyevskiano como de un hombre ante el espejo, cuya vida consiste en plantear(se) y contestar(se) preguntas, coqueteando continuamente con sus propias ideas.¹⁰⁷ El héroe

establece un diálogo inagotable y sin salida consigo mismo, creando en el lector la sensación de que a cada momento contradice lo que acaba de afirmar. Bajtín denomina a este procedimiento narrativo «dialogización interior», donde el monólogo es en realidad un diálogo.¹⁰⁸

Al mismo tiempo que se rebela contra el racionalismo y el positivismo, Dostoyevski no ignora lo fatídico de una vida regida exclusivamente por los impulsos irracionales. En el episodio del oficial anota las consecuencias que puede tener esto. Su héroe, ansioso por participar activamente en algo, aunque fuera una pelea, entra en una taberna donde se ve empujado por cierto oficial que quería abrirse paso. Ofendido («Yo le hubiera perdonado hasta una paliza, pero lo que no le podía perdonar de ninguna manera era que me hubiese trasladado de sitio sin percatarse de mi existencia»; V, 128), vuelve a su «subsuelo», para dedicar meses y años a imaginar distintas formas de venganza: escribe un relato satírico para burlarse de su adversario pero no se lo publican («Porque en nuestras revistas aún no publicaban textos satíricos»; V, 129); quiere retarlo a duelo pero cambia de opinión porque le parece anacrónico y, finalmente, prepara el plan de devolverle el empujón en la avenida Nevski: «Me atormentaba que ni siquiera en la calle somos iguales. “¿Por qué te retiras tú primero?”, me preguntaba, “Qué pasaría si un día no te apartases tú primero?”» (V, 130).

Con la actitud que atribuye a su héroe, Dostoyevski también lleva al extremo la crítica a los intelectuales de su época que utilizaban sus energías totalmente en vano. Esto se refleja particularmente cuando, al continuar este episodio, describe los preparativos de su personaje para «vengarse»:

Tenía que cambiar, en cualquier caso, el cuello del capote, conseguir uno de castor, como el que llevan los oficiales. Con este objetivo empecé a frecuentar tiendas, y después de unos cuantos intentos logré encontrar un buen forro de castor alemán. Aunque estas pieles alemanas duran poco y pronto empiezan a tener un aspecto lamentable, al principio, cuando son nuevas, tienen buena presencia. (V, 131)

En esta cita vemos que el escritor aprovechaba cualquier ocasión para expresar su opinión de que los occidentales se preocupan sobre todo por el aspecto superficial de las cosas. No obstante, enseguida establece una segunda distancia crítica, ironizando con la propia burla, como cuando relata el desenlace de la historia:

Súbitamente, a tres pasos de mi enemigo, me decidí, cerré los ojos, y chocamos fuertemente hombro a hombro [...] Lo más importante fue que había cumplido mi objetivo, conservado mi dignidad, demostrando públicamente que somos iguales en la escala social. Volví a casa con el sentimiento de que me había vengado

por completo. Estaba eufórico y cantaba arias italianas. (V, 132)

Aludiendo al prototipo de intelectual ruso de la primera mitad del siglo, insiste en que se trata de un «hombre abstracto», incapaz de enfrentarse a la realidad. La perspectiva del protagonista deforma todos los aspectos de la vida y la ve transformada, filtrada por su imaginación. En el segundo episodio, cuando finalmente su personaje sale del subsuelo metafísico al encuentro de sus ex compañeros, que acaba en un pequeño escándalo, Dostoyevski hace que dialogue consigo mismo: «Esto es, pues, el choque con la realidad [...] Ya no es el Papa, que abandona Roma y se va a Brasil, ni es el baile en el Lago di Como» (V, 148). Aquí la (auto)ironía alude a las vacilaciones abstractas propias de los intelectuales rusos de su generación, que a menudo acudían a referentes occidentales utilizándolos sin ningún sentido.

Apuntes del subsuelo desarrolla muchos otros temas en torno a la irracionalidad del hombre: el abismo que hay entre los ideales y el comportamiento humano, entre la razón y la sensibilidad emotivo-moral. Al mismo tiempo, se perfila una figura que pretende retratar el carácter del hombre ruso, pero también lo general de la psique humana. Dostoyevski se mueve continuamente del plano individual al universal.

Partiendo del antagonismo irracionalismo-racionalismo el escritor continúa explicando cómo, según su punto de vista, estas dos orientaciones desarrollan dos modelos psicológicos completamente distintos. La antinomia irracional-racional se relaciona, mejor dicho, se identifica con la discordancia Rusia-Occidente.

El hombre del subsuelo como el modelo psicológico-filosófico ruso

Todos nos hemos apartado de la vida, porque todos, quien más quien menos, todos cojeamos [...] Si nos abandonan y nos quitan los libros, nos sentiremos perdidos, no sabremos adónde ir, a qué aferrarnos, qué amar y qué odiar, qué respetar y qué despreciar. Hasta nos oprime ser hombres, verdaderos hombres de carne y hueso; nos da vergüenza, lo consideramos una desgracia, y nos esforzamos por ser una especie abstracta del hombre generalizado. (V, 178-179)

Los años cuarenta, a los que se refiere Dostoyevski, fueron un período en que la intelectualidad rusa se había transformado para estar de acuerdo con las prescripciones ideológicas llegadas del extranjero. Las alusiones críticas a los intelectuales liberales, a los «hombres superfluos», egocéntricos y vanidosos pero incapaces de aplicar en la realidad el potencial espiritual que decían tener, que no cumplían con las obligaciones morales

más sencillas a pesar de que reclamaban querer transformar la humanidad, también están teñidas de un tono autoirónico: «Nosotros, hombres pensantes, lo que quiere decir: los que no hacemos nada» (V, 103). El protagonista de Dostoyevski experimenta terror ante la realidad y, para salvarse, se refugia en sus pensamientos. «No había nada en este mundo que pudiese respetar o que me pudiese interesar excepto los libros» (V, 127). La extrema soledad y su aislamiento absoluto le incapacitan ante la vida real. El escritor denuncia y se autodenuncia pero demuestra abiertamente su hastío hacia la generación de intelectuales rusos cuyos ideales abstractos, en la práctica, o se esfumaban o se transformaban en su contrario: «Tan acostumbrado estaba yo a pensar e imaginar todo de modo novelesco y representármelo todo según me imaginaba en mis sueños, que tardé en comprender lo que entonces ocurrió» (V, 174). El héroe de Dostoyevski quiere permanecer aislado en su mundo de ideas elevadas pero confiesa que cuando sale de su refugio metafísico se entrega directamente al vicio: «Por las noches, en secreto, de manera sucia, con temor y vergüenza» (V, 128).

Frank define la novela como la más poderosa sátira de Dostoyevski sobre el romanticismo egoísta de los años cuarenta, con su cultivo de un sentido de nobleza espiritual y su hincapié en la responsabilidad moral del individuo: «Si nos interesa entender el punto de vista del propio Dostoyevski, hasta el punto que se puede reconstruir, entonces debemos tomarlo por lo que inicialmente pretendió ser: una sátira brillantemente swiftiana, notable por la finura de su concepción y el brío de su ejecución, que dramatiza los dilemas de un personaje ruso representativo que trata de vivir de acuerdo con los códigos europeos cuyos lamentables efectos explora Dostoyevski».¹⁰⁹

Como tipo sociocultural, el héroe del subsuelo se convierte en una parodia de las actitudes de la generación de los años cuarenta, de la que Dostoyevski formaba parte, pero con la que, en el momento de la redacción del libro, ya no tenía nada en común. No obstante, para todas las críticas que lanza encuentra cierta justificación indicando que no es de extrañar que el ambiente que se respira entonces en Rusia origine semejantes fenómenos:

Sí, un hombre inteligente del siglo xix debe, y diría que es casi su obligación moral, convertirse en un ser sin carácter [...] Para una vida ordinaria es suficiente también una conciencia ordinaria, es decir, la mitad o una cuarta parte de lo que posee el hombre culto de nuestro desdichado siglo xix, que además ha tenido la mala suerte de vivir en San Petersburgo. (V, 101)

El libro está escrito en un momento de extrema tensión social en Rusia, justo en los años

posteriores a la liberación de los siervos, que se produce en febrero de 1861. En consecuencia, Dostoyevski, después de haber hecho cuentas con los liberales de los cuarenta, ataca la metafísica y la ética de los sesenta. «El soñador romántico de los años cuarenta en los sesenta se convierte en un cínico.»¹¹⁰ Como principal adversario con quien quiere polemizar en este período, diversos críticos citan al mencionado N. G. Chernishevski y su libro *¿Qué hacer?* (*¿Shto dyelat?*).¹¹¹ Chernishevski cree que el hombre es reductible a la razón y que, una vez ilustrado, gracias al raciocinio y a la ciencia podría lograrse una sociedad perfecta. Estas afirmaciones marcan de manera radical el cambio hacia el que se dirige la juventud rusa de la segunda mitad del siglo.

Dostoyevski había prometido a su hermano Mijaíl escribir para la revista *Epoja* (*Época*), que editaban entonces, un artículo polémico respecto a la filosofía de Chernishevski. No obstante, la situación personal en la que se encuentra —la inminente proximidad de la muerte de su mujer, Masha, junto con los remordimientos que siente por haberse distanciado de ella—¹¹² desvía su proyecto hacia otro más literario. Así se genera *Apuntes del subsuelo*, en el que, aparte de expresar este difícil momento de su vida, queda integrada la réplica a Chernishevski.¹¹³

El hombre socialmente responsable de Chernishevski propaga el egoísmo racional. En *¿Qué hacer?* aparece la metáfora del Palacio de Cristal, pero la transformación de la naturaleza humana para que sólo desee lo racional que encarna se presenta como un ideal. Cuando el hombre del subsuelo levanta su voz contra el racionalismo y el positivismo, se opone directamente a esta concepción. Según Dostoyevski, Chernishevski mira a Occidente dejándose influenciar por el racionalismo francés y, en primer lugar, por Rousseau y Diderot.¹¹⁴ Cuando el novelista dialoga con éste y con otros intelectuales rusos contemporáneos, ve la esperanza en el rechazo de las «artificiales» ideologías occidentales, «librescas», «ajenas» y en el regreso a la «tierra rusa» con su ideal del cristiano amor desinteresado.¹¹⁵

«Soy el primero que ha sacado al escenario el modelo del actual hombre ruso y desnudado su lado trágico»; «Soy el único que ha descubierto el carácter trágico del subsuelo, del autocastigo, del conocimiento del bien y de la imposibilidad de realizarlo», escribe Dostoyevski a posteriori, mientras redacta *El adolescente* (V, 378). Estas afirmaciones indican las dos facetas principales del protagonista del subsuelo: por una parte, un retrato profundo y atemporal de los más oscuros recovecos de la conciencia e inconciencia humana; por otra, un cuadro de características o «comportamientos

nacionales». En el nivel psicológico de la novela se tratan una serie de temas al respecto: combinación de la inseguridad y la soberbia, irracionalismo, abismo entre los ideales y los comportamientos humanos. Aunque Dostoyevski no cree que estos atributos sean únicamente propios del carácter eslavo, sí opina que son actitudes y formas de comportamiento mucho más generalizados entre la gente de su pueblo que entre los occidentales. En algunos momentos los destaca como virtudes, en otros como desventajas, presentándolos siempre como elementos que marcan la diferencia entre Rusia y Occidente.

El irracionalismo aparece como la tendencia psicológica y filosófica dominante del héroe y se manifiesta a través de distintas características que Dostoyevski retrata tanto a través del discurso como del comportamiento que le atribuye. Su esencia psicológica se resume en la frase: «Toda la vida he mirado como de lado, sin poder mirar de frente a los demás» (V, 103). Esta afirmación indica que este irracionalismo queda determinado en primer lugar por un fuerte sentimiento de inseguridad:

Si cogemos, por ejemplo, la antítesis del hombre normal, es decir, un hombre altamente consciente, no salido, claro está, del seno de la naturaleza sino de la retorta (esto es casi misticismo, señores); resulta que este hombre de la retorta se encoge tanto ante su antítesis, que él mismo, con su elevado intelecto, empieza a considerarse de buena fe como un ratón y no como un hombre. No importa que sea un ratón de alta conciencia, pese a ello es un ratón, y el otro es un hombre. (V, 104)

Nikola Milosevich describe el libro como la tragedia de una autoestima perdida: «La falta de respeto por sí mismo aparece como el fundamento explosivo que construye la dimensión psicológica del héroe y se articula en una exagerada necesidad de autoafirmación y una desenfrenada agresividad». ¹¹⁶ A lo largo de la novela se manifiesta cómo el protagonista del subsuelo, el «modelo ruso», oscila entre la arrogancia y una tremenda inseguridad.

Asimismo, el sentimiento de inseguridad determina el desenlace de todos los episodios relatados: el escándalo con los ex compañeros, la planeada paliza a Zverkov y toda una serie de actos contradictorios sucedidos a lo largo de la velada, así como también la «venganza» contra Lisa. La imposibilidad del amor («El amor para mí significaba aterrorizar a alguien»; V, 176), la sensación de la humillación constante («Me han humillado y yo quería humillar»; V, 173) y un sentimiento de inseguridad insuperable hacen que este texto sea uno de los pocos de Dostoyevski que excluye cualquier perspectiva optimista. El personaje del subsuelo, aunque quiere aparentar una soberbia

extrema, al final afirma que la falta de autoestima marca la conclusión pesimista: «¿Le podría hacer feliz yo? ¿No he visto otra vez hoy lo que valgo?» (V, 177).

La actitud que determina el destino del protagonista sugiere una comparación con el destino del país entero: especialmente en su relación con Occidente, Rusia se ha movido siempre entre una excesiva soberbia y una fuerte inseguridad. La costumbre de justificar todos los fracasos, tanto mentales como reales, con el argumento de una «superioridad espiritual» que, por otra parte, impide alcanzar incluso metas más banales como integrarse en la sociedad (héroe del subsuelo) o en el resto del mundo (Rusia), es una constante que el personaje de Dostoyevski asume como característica nacional. La comparación puede seguir: tanto su realidad como su mundo interior están compuestos por contrastes extremos. Por una parte, sueños elevados, por otra, vicio: «La angustia se apoderaba de mí: experimentaba una fervorosa sed de contradicciones, de contrastes, y me precipitaba al libertinaje» (V, 127).

Dostoyevski manifiesta aquí la capacidad de ver y hacernos ver lo que a él mismo le atormentaba: vivir entre fantasías, rehuyendo la realidad concreta, paraliza o lleva al otro extremo. Rusia ha sido siempre propensa a perseguir grandes sueños condenados a no realizarse. En el *Diario de un escritor*, el autor señala que el sentimiento de inseguridad es una de las principales características del pueblo ruso:

No hay nadie que tiemble más que un ruso ante la opinión pública o ante lo que puedan decir o pensar de él. Este fenómeno tiene su raíz en una profunda falta de respeto hacia sí mismo, que, por supuesto, alterna con la mayor de las vanidades y con la más inmensa presunción.¹¹⁷

El héroe del subsuelo se mueve continuamente entre la degradación y la agresividad excesivas. Viviendo una vida extremadamente solitaria («No tenía amistad con nadie, evitaba hablar con la gente y cada día me recluía más en mi rincón»; V, 124), despreciando prácticamente a todos los demás, en realidad manifiesta sentirse inferior y continuamente humillado incluso respecto a sus ex colegas, funcionarios mediocres.

Pero el comportamiento del héroe del subsuelo también permite vislumbrar otra compleja reflexión de Dostoyevski, ya que en toda la segunda parte («de la acción») el autor describe cómo su hombre de «inteligencia suprema» fracasa en la vida práctica. De tanto pensar ya no es capaz de actuar:

De una cuestión ha hecho derivar tantas cuestiones insolubles, que en torno se le ha formado una fatal mezcolanza, un hediondo lodazal compuesto de sus dudas, inquietudes y, finalmente, de escupitajos lanzados contra él [...] Como es natural, lo único que puede hacer es agitar una patita en señal de desdén —en el cual

ni él mismo cree— y esconderse vergonzosamente en su agujero. Allí, en su hediondo y repulsivo subsuelo, nuestro ofendido, maltrecho y humillado ratón se sume inmediatamente en una rabia fría, venenosa y, sobre todo, eterna. (V, 104)

Al mismo tiempo hace ver que la «falta de conciencia» de «hombres normales» puede dar ventajas en la vida práctica: «Para ellos el muro no es un obstáculo, como para nosotros, hombres de reflexión» (V, 103).

Por otro lado, a los europeos en general Dostoyevski les atribuye la capacidad de disimular el sentimiento de inseguridad. Uno de los motivos de su recelo es precisamente la sensación de que los occidentales no manifiestan esta debilidad en ninguno de los planos de la vida. Además, la falta de espíritu pragmático que él considera como otra característica nacional rusa —que separa a los rusos del hombre occidental, el cual sí ha desarrollado ese pragmatismo y es capaz tanto de dominar su naturaleza irracional como de disimular cualquier incertidumbre— se presenta como otro un motivo más para atacar al mundo europeo.

La digresión que se intercala nada más empezar el segundo bloque del libro parece buscar una diferencia genérica entre el «modelo ruso» y el occidental. Dostoyevski lo expresa en forma de denuncia:

Hablando en general, nosotros, los rusos, jamás hemos tenido románticos necios y siderales al estilo de los alemanes y, sobre todo, de los franceses, que no se impresionan por nada de lo que ocurre; aunque tiemble la tierra bajo sus pies, aunque toda Francia perezca en las barricadas, ellos no cambian en absoluto, ni siquiera por decoro, y siguen cantando sus endechas siderales hasta que bajan a la tumba. (XV, 126)

Cuando Dostoyevski se lanza contra los occidentales porque los ve capaces de disimular la propia perplejidad, no hay que pasar por alto que muchas de sus críticas radicales contienen elementos de injusticia y envidia respecto a aquellas líneas de carácter que le eran ajenas, y que él sabía que le hubieran podido facilitar la vida. El sentimiento de inseguridad, como confesaba, era uno de sus propios tormentos existenciales. Pero para él era la única postura sincera. Su héroe vuelve continuamente a la idea de que un hombre espiritualmente desarrollado no puede respetarse a sí mismo.

En este contexto, la capacidad de autocritica que tiene Dostoyevski contrarresta el chauvinismo en el que a veces incurre al hablar de Occidente. Cuando hace reconocer al héroe del subsuelo que en el fondo era bueno pero que se comportaba de mala manera alude a otro fenómeno que retrata como típicamente ruso: el abismo que existe entre los ideales y el comportamiento humano. Su personaje aparece como un «idealista

decepcionado y un humanista avergonzado». ¹¹⁸ El «exceso de conciencia» que manifiesta se plantea como una enfermedad, porque pone en cuestión al hombre ante todos los aspectos de la vida, y, en última instancia, le incapacita ante ella. De esta «psicología del subsuelo», Dostoyevski ve emerger el nihilismo y el destino trágico de Rusia.

Un retrato del nihilismo ruso

El fruto directo, legítimo, inmediato de la conciencia es la inercia: es decir, sentarse, conscientemente, cruzado de brazos. (V, 108)

La opción que en la novela propone el protagonista, atrapado entre una inusual soberbia y una excesiva inseguridad, es el hundimiento en el nihilismo, o en lo que en el texto se denomina la «inercia contemplativa». Dostoyevski plantea un nihilismo que nace como oposición al racionalismo.

Negándose a aceptar el mundo real que el hombre del subsuelo ve convertido en mecánico e inhumano, en vez de la acción se propone la meditación. En la práctica, como sarcásticamente alude Dostoyevski, enemistado con todas las formas del nihilismo, esto se traduce en «no hacer nada». «No he podido empezar ni acabar nada en toda mi vida» (V, 109), dice su héroe, justificándolo con lo que era el argumento predilecto de la *intelligentsia* rusa de la primera mitad del siglo: «¿Qué puede hacerse si la misión única y directa de todo hombre inteligente está en la cháchara, es decir, en la consciente e inútil pérdida de tiempo!» (V, 109).

Para el hombre subterráneo el mundo de la realidad inmediata, regido por el racionalismo y las leyes científicas, se presenta como un «muro de piedra». Él reconoce su existencia, como también su incapacidad de tirarlo abajo. La propuesta (rusa) que formula Dostoyevski es cerrar los ojos para no ver el muro y dedicarse a la «inercia contemplativa». Es otra crítica a una postura muy difundida entre los intelectuales rusos de su época: la negación a aceptar la realidad, cuya consecuencia es también refugiarse en sueños y en teorizaciones abstractas.

La forma del nihilismo que critica aquí Dostoyevski es muy distinta a la que unos años antes había formulado Turguénev por medio del primer prototipo literario del nihilismo ruso, Yevgueni Bazarov. En *Apuntes* se alude a la actitud nihilista de los años cuarenta, «fruto que creó el alma rusa bajo la influencia del idealismo y el romanticismo alemán», «que tenía mucho de soñador, pero era débil para cualquier realización y

acción, lleno de pereza como consecuencia de la manera aristocrática de vivir»,¹¹⁹ que los nihilistas de Turguénev precisamente denuncian. En *Padres e hijos*, Turguénev retrata los rebeldes rusos de los años sesenta, bautizándoles por primera vez con el término «nihilistas». Bazarov se enfrenta a la generación de los «padres» que están sumergidos en el mundo reflexivo, imaginativo y literario, cuyo representante típico es el hombre del subsuelo. Cuando Bazarov proclama que «Las botas son más importantes que Shakespeare»,¹²⁰ resume lo esencial de la actitud de la juventud de los sesenta, que despreciaba la estética, negaba que el arte tuviera un valor en sí mismo y era enemiga de todas las ideas elevadas que no tenían su aplicación en la práctica. Es decir, los nihilistas retratados en Turguénev rechazan la actitud cuyo representante es el héroe del subsuelo. Cuando los ex compañeros del protagonista de *Apuntes* están reunidos en el Hotel de París después de la cena y antes de dirigirse a un burdel, Dostoyevski describe lo que podría ser una conversación típica de la época:

Hablaban del Cáucaso, de lo que es una verdadera pasión, de los buenos empleos, de las rentas del húsar Pozharevski, que ninguno de ellos conocía personalmente pero se alegraban de que fueran cuantiosas; de la extraordinaria belleza y gracia de la duquesa D., a la que tampoco nadie de ellos había visto nunca; al final concluyeron que Shakespeare era inmortal. (V, 146-147)

El personaje del subsuelo tiene una distancia irónica hacia esta actitud, pero Dostoyevski denuncia que, aparte de saber criticar, es un hombre poco capacitado para la vida real, donde se refleja su actitud nihilista. La elevada conciencia que declara poseer no le posibilita mirar el mundo desde arriba, sino al contrario, desde el subsuelo:

Todos los demás, en cambio, eran estúpidos y se parecían entre sí como ganado en un rebaño. Pero tal vez sólo a mí en toda la oficina me parecía ser cobarde y esclavo, y me lo parecía únicamente porque era culto. (V, 125)

Negando y despreciando el mundo, el hombre del subsuelo retrata un nihilismo que es consecuencia también de la falta de autoestima. «Yo no sólo no logré realizarme como malo, sino que no he podido afirmarme en absoluto: ni como malo, ni como bueno, ni como nefasto ni como honesto, ni siquiera como un insecto»¹²¹ (V, 100). Aquí se puede observar también la crucial diferencia que existe entre esta postura y la concepción nihilista occidental, que se relaciona fundamentalmente con Nietzsche. En el héroe dostoyevskiano no hay ni un atisbo de la autocomplacencia o de la superioridad nietzscheana. Ya en las primeras líneas de la novela se autodefine negativamente. «Soy un hombre enfermo. Malo. Antipático. Creo que padezco del hígado» (V, 99). No falta la

motivación social para completar el cuadro: «Mi cuarto es feo, detestable y se halla en las afueras de la ciudad» (V, 101). Dostoyevski lo retrata como la antítesis del hombre normal. Esta comparación negativa se transpone también al plano literario, en el que, definiendo a su personaje como «antihéroe», Dostoyevski plantea la incertidumbre sobre el sentido que tiene escribir una obra así: «Ya no se trata de literatura, sino de un castigo expiatorio [...] En la novela hace falta un héroe, mientras que aquí se han reunido *adrede* todos los rasgos de un antihéroe» (V, 178).

Keiji Nishitani, filósofo japonés de la escuela de Kioto, describe el nihilismo encarnado aquí como «la última solución» de este personaje dostoyevskiano: «Como no puedo negar el mundo que me está negando a mí y me atrapa en un rincón, opto por la inactividad contemplativa».¹²² Esta postura se convierte en una auténtica filosofía de vida; es una inercia que se transforma en existencia.

El nihilismo de la segunda mitad del siglo xix en Rusia será exactamente opuesto; reconocerá sólo las ciencias naturales y despreciará las humanísticas. Dostoyevski retrata ese nihilismo en *Los demonios*, mientras que en *Apuntes* nos encontramos ante el anhelo de redimirse de esa realidad racionalista en la que «dos por dos son cuatro». Este tipo de nihilismo o pre-nihilismo ruso es un motivo frecuente en la literatura rusa entre los años cincuenta y sesenta del siglo xix, y algunos críticos lo han denominado también el *hamletismo* ruso. En Hamlet, que sabe pero no actúa, su falta de voluntad, su vacilación, su inactividad se presentan como consecuencias del conocimiento, el mismo argumento que utiliza Dostoyevski para su personaje. La conciencia se le presenta como enfermedad que le lleva a la inercia.

De este modo plantea Dostoyevski el problema del hamletismo que le era contemporáneo: el conocimiento aniquila los sentimientos, debilita la voluntad, paraliza la acción.¹²³ «Destruídos por un exceso de conciencia que les incapacita para las posibilidades que les ofrecían sus vidas», así argumenta Frank la comparación con Hamlet.¹²⁴ La diferencia que aquí podríamos establecer respecto al personaje de Shakespeare es que el héroe dostoyevskiano intenta presentar los propios defectos como virtudes, una forma muy rusa de enfrentarse a miedos y debilidades de carácter propios. El protagonista de *Apuntes* renuncia a oponerse al mundo de la realidad concreta e intenta presentar su subsuelo psicológico como una especie de mundo superior; pero allí no queda otra opción que refugiarse de la realidad en las fantasías, cuyo «resultado es una pompa de jabón y la inercia» (V, 109).

El problema de la libertad

No podía imaginarme a mí mismo en un papel secundario y por esto ocupaba tranquilamente el último. O héroe, o hundido en el fango, no hay tercero. (V, 133)

El héroe del subsuelo manifiesta continuamente la imposibilidad de aceptar las cosas en un término medio. La actitud nihilista, como también la melancolía y el fatalismo relacionados con ella, pueden entenderse como la respuesta negativa ante la opción de «todo o nada». Este personaje reconoce que una de las razones principales de haber malogrado su vida en el subsuelo es «no poder ocupar el primer lugar»; «Esto me atormentaba, y en mi ruina me consolaba creyendo que en otras circunstancias hubiese sido héroe, y viceversa» (V, 133). Dostoyevski relaciona la capacidad de moverse entre estos dos extremos con la «amplitud del alma rusa», según él, análoga a la extensión del paisaje de Rusia. En este rasgo cifra Berdiáyev el origen de la diferencia entre el espíritu ruso y el occidental: «El paisaje del alma rusa corresponde al paisaje de su tierra: la misma inmensidad, la misma ausencia de límites, aspiración a lo infinito, amplitud. En Occidente todo está ajustado, todo limitado, acabado y clasificado en categorías».¹²⁵ Berdiáyev sostiene que la aproximación rusa a la vida, realizada siempre en términos absolutos, es otro de los rasgos que distingue a Rusia de Occidente: «El alma rusa se inclina hacia el absoluto y quiere someterlo todo [...] Acepta lo relativo como absoluto, lo parcial como lo general, cayendo en la idolatría».¹²⁶

El hombre del subsuelo está constituido por contradicciones extremas: rudeza exterior e hipersensibilidad interior, soberbia e inseguridad, desprecio del mundo y una gran necesidad de autoafirmación. Esto agudiza aún más el abismo que existe entre la supremacía intelectual que dice tener y su actuación en la práctica. Ofendido y apartado de la conversación que mantienen los demás, el hombre del subsuelo, que se pasea de un lado al otro de la habitación haciendo sonar sus tacones, reconoce plenamente esta contradicción:

De vez en cuando se me clavaba, con un dolor profundísimo y venenoso en el corazón, la idea de que al cabo de diez años, de veinte, de cuarenta, sí, aunque fuesen cuarenta, recordaría con asco y humillación aquellos momentos, los más repulsivos, ridículos y terribles de mi vida. Era imposible humillarse a sí mismo más implacable y más voluntariamente; yo lo comprendía muy bien y, sin embargo, continuaba mis paseos desde la mesa hasta la estufa y viceversa [...] «¡Oh, si supieran qué sentimientos y pensamientos elevados pueden germinar en mí, qué capacidades tengo!», pensaba yo de vez en cuando, dirigiéndome mentalmente al diván donde estaban mis enemigos. (V, 147)

Tanto en su discurso como en su actuar, el héroe de Dostoyevski exagera continuamente: «Siempre he reconocido esa debilidad mía y a veces tenía mucho miedo de ella: “Lo exagero siempre todo —me repetía a cada instante—, y éste es mi defecto”» (V, 166). El autor, preso a lo largo de su vida de la misma tendencia vital, imbuye de esta actitud a gran parte de sus personajes, presentándola como uno de los rasgos distintivos fundamentales del hombre ruso.

Aunque Dostoyevski sostiene que el irracionalismo es el rasgo principal del carácter del hombre, no afirma que ser irracional signifique, al mismo tiempo, ser libre. La actitud y la suerte de su héroe confirman que Dostoyevski entendía el tema de la libertad en toda su complejidad, no únicamente social, ideológica, política, sino fundamentalmente psicológica: más allá de la determinación por el contexto histórico, el hombre es esclavo de su propio universo interior, de su carácter.

En este contexto, el tema de la imposibilidad de la libertad humana atraviesa toda la novela. Cuando el protagonista se dirige a dar una paliza a Zverkov, dice: «Al decidir pegarle una torta empecé a ignorar todo lo demás y con terror veía que esto iba a ocurrir *ahora mismo*, en este mismo momento y que *ya no había ninguna fuerza que lo pudiese impedir*» (V, 151). Leyendo estas palabras pensaríamos que se trata, como en la tragedia griega, de algún peligro concreto, externo, del que el héroe no puede escapar, pero en el contexto de la novela vemos que es una amenaza que proviene del carácter del propio héroe, aunque él lo viva como una poderosa fuerza exterior que escapa a cualquier control.

En el marco del perfil psicológico de su personaje, esto significa que en última instancia el hombre no puede ser libre, no tanto por razones materiales, sino porque no puede escapar de su propio carácter y de sus propias pasiones. Cuando finalmente no se realiza el plan porque el protagonista no logra alcanzar a Zverkov y a su grupo, el antihéroe comenta que había evitado una «muerte segura», es decir, algo que no podía controlar de ninguna manera.

Esto se refleja de manera aún más dramática en el episodio con Lisa. Ella llega en el momento en el que el personaje del subsuelo discute con su criado a propósito del sueldo que no le había pagado. Esta situación degradante se resalta con el deplorable estado de la casa y con su aspecto físico. Así él, que tenía que consolar a la muchacha y demostrar su superioridad, otra vez se siente humillado. De ahí nace el impulso de «vengarse»: «¿Es que no has comprendido todavía que nunca podré perdonarte el que me hayas visto

con este batín cuando me abalanzaba sobre Apolón como un chucho rabioso?» (V, 174). Al final, pagando a Lisa por su «servicio» aunque sabe que ella no lo hizo por dinero, el personaje dostoyevskiano al mismo tiempo evita la única oportunidad de comunicarse auténticamente con alguien. La última posibilidad de redimirse, a través del amor y la comprensión con otro ser humano, queda desaprovechada.

No es la falta de sentimientos, sino la constitución psicológica del personaje de Dostoyevski, destructiva y autodestructiva, la que impide llegar a una solución «positiva». Al final de la novela el héroe hace un balance de su vida bajo la luz de una farola y llega a dos conclusiones: la de su propio egocentrismo (cuando Lisa le tira el dinero) y la de su inseguridad: «¿Cómo la podría hacer feliz alguien como yo? ¿No he visto hoy lo que valgo?» (V, 177).¹²⁷

La idea del «carácter como destino», o lo que Joseph Frank denomina «la dialéctica del determinismo», está presente en toda la obra de Dostoyevski. Nikola Milosevich lo describe como un «*fatum* comprendido a la manera de Heráclito», una «fatídica predestinación del comportamiento humano».¹²⁸

Entendiendo *Apuntes* como «la primera expresión radical del pesimismo antropológico de Dostoyevski»,¹²⁹ se puede considerar su lado «típicamente ruso» e incluso autobiográfico, siempre en el marco de los grandes temas que hacen a este personaje tan universalmente entendible: el carácter como destino y la imposibilidad de la auténtica comunicación humana.

Diálogo con el pensamiento occidental

En este breve texto las alusiones y réplicas a las figuras y teorías concretas del pensamiento occidental son numerosas y muy directas. Las referencias más claramente articuladas se dirigen al pensamiento ilustrado, al siglo xviii europeo, cuando bajo la bandera de la Ilustración aparecen una serie de movimientos que serán refutados por Dostoyevski: positivismo, racionalismo, egocentrismo, esteticismo, utilitarismo, progresismo, etcétera. Dostoyevski ofrece el cuadro de los acontecimientos de su siglo para demostrar que los ilustrados se equivocaron mucho al pensar que mejorar el nivel de la educación tendría influencia positiva en todos los aspectos de la existencia humana:

¡Sí, logística! Pero apoyar la teoría de la renovación de todo el género humano es, según mi opinión, lo mismo que afirmar lo que sostenía Buckle,¹³⁰ que la civilización crea a un hombre más generoso, que la

civilización le hace menos cruel y menos preparado para la guerra. Pero mirad a vuestro alrededor: la sangre corre a mares, y además de una manera alegre, como si fuera champaña. Mirad nuestro siglo xix en el que vivía Buckle mismo. Mirad a Napoleón, al gran Napoleón y al de ahora.¹³¹ Y a Norteamérica, eterna unión. También, finalmente, a esta caricatura del Estado que es Schleswig-Holstein...¹³² ¿No se han dado cuenta que los sanguinarios más crueles han sido, al mismo tiempo, los más civilizados, frente a los que los Atila y los Stenka Razin¹³³ no están ni para limpiarle las botas? [...] La civilización ha creado si no a un hombre más sangriento, entonces más cruel y peor que antes. (V, 111-112)

La oposición del novelista a la idea ilustrada de que el progreso y el desarrollo engendrarían un hombre mejor y una humanidad más libre, o su desacuerdo con el idealismo filosófico en sus distintas vertientes, en algunos momentos se articula contra nombres o teorías filosóficas concretas, aunque no siempre fáciles de descubrir. A menudo irónico y sarcástico, en los *Apuntes* Dostoyevski dialoga de manera explícita con Rousseau, Kant, y de manera más implícita con Diderot, Hegel, Schelling, Schiller y otros. «Barajando las tesis y teorías de Kant, Schopenhauer, Stirner, el héroe de *Apuntes del subsuelo* deduce que el materialismo filosófico de los ilustrados y las ideas de los representantes del socialismo utópico francés, lo mismo que el idealismo absoluto de Hegel, llevan inevitablemente al fatalismo y a la negación de la libertad de la voluntad, que él ponía por encima de todo.»¹³⁴

Aunque crítico respecto a su protagonista, Dostoyevski le hace articular un discurso sembrado de sus propias réplicas al pensamiento europeo. El texto de *Apuntes* arremete también contra los fundamentos de la filosofía occidental: el mundo de las ideas de Platón. Michel Eltchaninoff propone interpretarlo como la respuesta al mito de la caverna platónico. Para el escritor ruso se trata de liberar al hombre sumergido en la contemplación de las ideas eternas, ideal descrito en el séptimo libro de la *República*: «Se trata de descender, pero no a la caverna para rescatar a los otros, sino al subsuelo de la existencia humana donde las normas metafísicas pierden cualquier sentido y desde donde se pueden observar las verdaderas motivaciones del hombre [...] donde a menudo el odio prevalece sobre el amor, el placer sobre el dolor, las pequeñas bajezas sobre la inclinación al bien».¹³⁵ En este contexto, Dostoyevski se rebela contra la ilusión filosófica del mundo metafísico de Platón, y a través de su héroe manifiesta que hay un abismo entre los ideales y el comportamiento humano:

¡Cuánto amor sentía yo en esos sueños míos, en esas «fugas salvadoras a todo lo bello y sublime»! No importa que fuera un amor fantástico, sin aplicación real a nada humano, pero era tan abundante que luego, prácticamente, no se sentía ya ninguna necesidad de aplicarlo. (V, 133)

El filósofo del subsuelo formula su pensamiento desde la inactividad, como teoría, como especulación y contemplación y no desde la experiencia de la vida. En este sentido se puede reconocer el paralelismo con el pensamiento platónico, que separa el mundo de las ideas del mundo sensible. «La inteligencia del filósofo normalmente trasciende el mundo con una mirada penetrante, contemplándolo desde un plano más elevado, pero el filósofo del subsuelo no puede ni entrar en el mundo ni romper en otra dirección», escribe Nishitani.¹³⁶

El diálogo directo con el pensamiento europeo empieza en las primeras páginas del libro con la referencia a Jean Jacques Rousseau. De hecho, en un principio Dostoyevski pensó llamar a la novela «Confesión», aludiendo directamente a la famosa obra del filósofo francés.¹³⁷ En los primeros capítulos se evoca la figura del «homme de la nature et de la vérité» de Rousseau y su concepto del «buen salvaje». La idea de que el hombre es bueno por naturaleza y que le ha pervertido el desarrollo de la civilización es puesta en entredicho irónicamente por Dostoyevski con su protagonista de elevado intelecto: «Es posible que su ira sea aún mayor que la de *l'homme de la nature et de la vérité*» (V, 373).¹³⁸

Además de manifestarse en contra del naturalismo y de la idea del «buen salvaje», en *Apuntes* se pone directamente en cuestión la franqueza del filósofo francés: «Rousseau continuamente miente en su libro, y además miente a propósito, para vanagloriarse. Explica todas sus vilezas y luego se proclama “el mejor de los hombres”» (V, 122). Dostoyevski opina que una «osadía» semejante es posible sólo por falta de conciencia (o como dice «estupidez innata») del hombre rousseauniano. A continuación, contrasta la posibilidad de un bien abstracto, sugerido en la figura genérica del hombre de la naturaleza y de la verdad de Rousseau, con un mal real, encarnado en el personaje que crea.

No obstante, hay algunos puntos en común entre el modelo humano rousseauniano y el héroe del subsuelo: ambos se representan en su más vil comportamiento, movidos por las pasiones más inmediatas. Asimismo, Dostoyevski no está en desacuerdo con las líneas esenciales del pensamiento de Rousseau, que también se opone a la idea ilustrada de que la educación y la cultura crean a un hombre más moral.¹³⁹ Pero Dostoyevski no comparte el imperativo del «regreso a la naturaleza» propuesto por el filósofo francés, y en este texto sobre todo cuestiona la sinceridad con la que Rousseau narra sus confesiones íntimas, concluyendo que —salvaje o culto, ruso o europeo— el hombre no

puede rehuir su irracionalismo, universal y eterno.

La polémica continúa con Diderot y el pensamiento ilustrado. La metáfora de las «teclas de piano» que con frecuencia sale en la novela, se dirige contra el racionalismo en general y, en concreto, contra las palabras de Diderot, que utiliza la misma figura retórica al referirse al ser humano, como leemos en *Conversations entre D'Alambert et Diderot*: «Nosotros somos instrumentos con capacidad de sentir y recordar. Nuestros sentimientos son como las teclas de un piano con que la naturaleza puede jugar».¹⁴⁰ En *Apuntes* Dostoyevski directamente niega esta afirmación de Diderot:

Ni siquiera en el caso que el hombre resultase ser tan sólo la tecla de un piano y se le demostrase mediante ciencias naturales y las matemáticas, ni siquiera entonces entraría en razón, sino que haría, adrede, algo contrario, movido únicamente por su ingratitud, con el fin de mantenerse en lo suyo. (V, 117)

Las críticas a las tendencias del pensamiento europeo son amplias y parece que Dostoyevski no deja de lado ni una de las corrientes dominantes. También hace numerosas alusiones a Kant, Schiller y al romanticismo alemán. Cuando el hombre del subsuelo se reprocha la propia inactividad e «inercia contemplativa», ansiando poder definirse aunque sea como un vago, Dostoyevski ironiza con el concepto de «lo bello y lo sublime» que plantean los tratados estéticos del siglo xviii y, más concretamente, Kant:¹⁴¹

Sería vago y obeso, pero no cualquiera, sino el que goza de todo lo bello y sublime [...] Este «bello y sublime» me está martirizando a lo largo de mis cuarenta años [...] si fuera un vago, encontraría enseguida una carrera, que sería: brindar por todo lo bello y lo sublime. Siempre buscaría alguna razón para primero verter una lágrima en la copa, y luego levantarla y beber por todo lo bello y sublime. (V, 109)

Aun evocando a Kant, la crítica que Dostoyevski lanza aquí se refiere al esteticismo en general, al uso y al abuso de términos como «lo bello» y «lo sublime». Cuando el protagonista concluye que «habría convertido todas las cosas en bellas y sublimes» (V, 109), alabando todo arte *in abstracto* sin hacer nada («Criaría tal panza, una triple papada, se me pondrían coloradas las narices»; V, 110), Dostoyevski expresa su desacuerdo con el *l'art pour l'art* en general. También se refiere a lo que Kant formula como la idea de la «paz perpetua». En el ensayo con este título, el filósofo alemán explica que se trata del estado de no-agresión al que los hombres llegarían moviéndose por la razón y no fundamentalmente por instintos.

La dialéctica irónica y escéptica de los *Apuntes* alude a otros exponentes del idealismo filosófico. «Para Dostoyevski, todo lo existente es irracional y lo irracional es real»,

sostiene R. G. Nazirov, e indica que ésta sería la respuesta del escritor ruso a la conocida frase de Hegel: «Todo lo real es racional y todo lo racional es real».¹⁴²

La disposición irónica del discurso del personaje del subsuelo pretende impugnar la ética ilustrada. Refugiándose de la realidad en la fantasía, el protagonista crea un nuevo conocimiento, el «conocimiento de subsuelo». A lo largo de la novela, éste se manifiesta como un conocimiento individualista, poco lógico y a menudo ambiguo, y sobre todo más amplio que las teorías racionalistas: «El conocimiento es, por ejemplo, muy superior que el dos por dos son cuatro» (V, 119). Dostoyevski no acepta que el ser humano sea capaz de regirse fundamentalmente por la lógica, ni siquiera cuando ésta favorece sus propios intereses. ¿Qué, si no una profunda irracionalidad innata en el hombre, hace que tenga en la misma medida el impulso del bien y del mal y la capacidad de actuar en consecuencia?

También las ideas hegelianas sobre el avance progresivo de las épocas históricas, sobre el «fin de la historia» y demás, parecen estar continuamente negadas en *Apuntes de subsuelo*. «Siempre lo mismo: se ha peleado, se sigue peleando y se peleará [...] en una palabra, todo se puede decir sobre la historia humana, todo, menos que es racional» (V, 116). Nishitani, por otra parte, ve analogías entre el pensamiento de Hegel y Dostoyevski, y encuentra cierta coincidencia en la visión según la cual el mundo de un filósofo es siempre un mundo «invertido».

La obsesión por el tema de la libertad, fundamental en este y en otros libros de Dostoyevski, señala a otro interlocutor del ámbito del idealismo europeo: Friedrich Schelling. Venerado por los esclavófilos, este pensador tuvo mucha presencia en Rusia, aunque con la típica reorientación de sus ideas para adaptarlas a la realidad local. Tal como lo expone Schelling en su tratado sobre la libertad, Dostoyevski entiende que la libertad del hombre se puede expresar en doble dirección: libertad para el bien y libertad para el mal. En el último episodio con Lisa, el héroe ejerce el segundo tipo de libertad. Cuando describe a la joven cómo sería su funeral persigue llevar a su máxima expresión lo que podría definirse como el mal «verbal»:

Comprarán una simple caja de madera y te sacarán como sacaron hoy a esa desgraciada e irán a celebrar tus funerales a la taberna. La fosa estará llena de lodo, de nieve derretida, de humedad, pero ¡no van a andarse con cumplidos contigo! «Desciende la caja, Vania. Lo que es el *sino*, hasta aquí fue con las piernas en alto, ¡la muy tal! Menos cuerda, bribón» [...] Te cubrirán rápidamente de húmedo barro azulenco y se irán a la taberna... Así acabará el recuerdo de tu paso por la tierra. (V, 161)

El escritor vislumbra una de las tendencias de la modernidad, en la que los valores quedan invertidos; no se habla de la bondad innata sino de la maldad innata.¹⁴³ Es otro concepto que anticipa el análisis moderno de la condición humana en el pensamiento del siglo xx.

Un capítulo que busca explotar las referencias que Dostoyevski plantea en el *Apuntes* respecto a la filosofía occidental, únicamente puede concluir con puntos suspensivos. Más allá de la dificultad de examinar las numerosas referencias a la filosofía europea precedente, también resulta arduo intentar abordar el diálogo que se establece a posteriori, a través de la gran influencia que este libro tiene para el pensamiento occidental, tanto en figuras individuales, como en todos los movimientos literarios y filosóficos que se aproximan al mundo a través del yo.

Al recoger las líneas de las ideologías preponderantes de la Rusia y la Europa de su época, el discurso de Dostoyevski resulta extraordinariamente moderno. Ciertos rasgos de estilo de *Apuntes* también son modernos: por medio de ellos se retrata el narcisismo de la literatura contemporánea («Escribo para mí mismo y declaro de una vez para siempre que si escribo como si me dirigiese a los lectores, lo hago tan sólo en apariencia, porque así me resulta más fácil escribir»; V, 122), así como su autoconciencia del lenguaje («Desde luego, todas estas palabras tuyas las he inventado yo»; V, 122), e incluso la ironía romántico-moderna. El tipo de antihéroe que crea será una de las figuras preferidas de la literatura del siglo xx.

En el contexto del tema acerca de la querella entre Rusia y Europa, *Apuntes de subsuelo* demuestra que Dostoyevski, al atacar las ideologías europeas dominantes — historicismo, positivismo, utilitarismo, materialismo o progresismo—, más allá de crear una ideología rusófila o de lo «filosófica» o «ideológicamente» correcto, y más allá de su tiempo, en realidad abre caminos alternativos que con el tiempo han demostrado ser imprescindibles en el análisis de la sociedad y del hombre moderno.

II. 2.
Los demonios:
Un documento sobre la época

Las realidades rusa y europea

Cuando empieza a escribir *Los demonios* Dostoyevski está en Occidente, semiexiliado, huido de sus acreedores. Entre abril de 1867 y julio de 1871 el escritor vive con su esposa primero en Alemania, después en Suiza e Italia, para luego volver a Dresde, donde, en 1870, empieza a redactar la novela. Siente una profunda nostalgia de Rusia, que a ratos se transforma en una añoranza insoportable y que radicaliza aún más la antipatía que con frecuencia expresa entonces hacia las formas y el carácter de la vida occidental.

En ese momento de su vida Dostoyevski llega a afirmar que el hecho de estar alejado de su país influye negativamente en su creación literaria. En una carta a Máikov dirigida desde Ginebra escribe: «¿Cómo se puede vivir en el extranjero?! Sin Rusia es sufrimiento [...] Necesito a Rusia, la necesito para poder escribir, por no hablar de otras cosas. Me siento como un pez fuera del agua».¹⁴⁴ En este período, los Dostoyevski ya empiezan a prepararse para la vuelta a San Petersburgo. Pero finalmente, ese ansiado regreso se retrasará hasta el mes de julio de 1871. Por ese motivo gran parte de la novela fue redactada en el extranjero.

Las reflexiones sobre el camino propio de Rusia y la crítica de la vida occidental —eslavófilos, occidentalistas, liberales, nihilistas— aparecen como temas centrales en todas las cartas y apuntes que Dostoyevski redacta en este período. «Si supiera, amigo mío», escribe desde Dresde en 1870, «¡cuánto odio y rechazo ha generado en mí en estos cuatro años esta Europa!»

¿Qué era lo que tanto le molestaba del mundo occidental, incitándole a criticarlo continuamente durante aquel período? Respecto a los acontecimientos históricos y sociales de entonces, se vivía un fervoroso momento de la historia mundial: la guerra entre Prusia y Francia, la caída del régimen de Napoleón III, la Comuna de París, la guerra franco-prusiana, Francia humillada, Italia unificada, movimientos obreros internacionales... Transcurre uno de los momentos más importantes de la nueva historia

europea, que, como afirma Grossman, coincide con la última época de la estancia de Dostoyevski en el extranjero: «Vivió en Alemania todo el período del conflicto entre Prusia y Francia. Había visto los carteles que anunciaban la declaración de la guerra y un año después presencié la bienvenida al ejército vencedor que volvía de Francia. Entretanto, había escuchado el llamamiento de algunos profesores alemanes a destruir París, y leía apuntes de diarios de soldados alemanes sobre los desastres de la guerra [...] Había oído el famoso discurso en el que Jules Favre contestaba a Bismarck, palabras llenas de rabia y de desesperación que más tarde resonarán en *Los demonios* como *leitmotiv* para su fantástica *Marseillaise*: “Ni un trozo de nuestra tierra, ni un pedazo de nuestras piedras”. Él podía seguir atentamente la creación de un estado popular en las ruinas de un imperio y oyó el llamamiento a la paz y a la unión universal por parte de la nueva democracia. La Comuna de París despierta en él reflexiones inquietantes sobre el futuro del mundo y de la historia».¹⁴⁵ En la carta a Sofía A. Ivánovna, Dostoyevski escribe: «Francia se ha vuelto insensible [...] Allí, el destino de la patria está sacrificado a los intereses de la dinastía [...] Diría que estos días se deberán resolver muchas cosas. ¿Quién ha engañado a quién? ¿Quién ha cometido un fallo estratégico? ¿Alemanes? ¿Franceses?».¹⁴⁶ Todos estos acontecimientos que, de los que el escritor es testigo, refuerzan su idea sobre el «cataclismo» que se aproximaba en el mundo occidental.

Desde Rusia, la reacción generalizada a los acontecimientos europeos era desmesurada y subjetiva. Los conservadores y los nacionalistas estaban eufóricos por la resistencia francesa al pangermanismo y la prensa rusa expresaba abiertamente sus simpatías hacia Francia. Al mismo tiempo, se seguían con inquietud los éxitos de Bismarck en Alemania, considerando que estimulaban la actitud anti-rusa y anti-eslava entre los alemanes. Toda esta polémica desarrollada en Rusia es seguida por Dostoyevski desde el extranjero.¹⁴⁷ Seguramente los artículos que lee en las revistas rusas que llegan a sus manos en Suiza excitan aún más su actitud anti-occidental. Uno de estos textos fue el «Ob istoricheskoy izuchenii greko-slavyanskoy mira v Evrope» («Las investigaciones sobre el mundo griego-eslavo en Europa») de V. I. Lamanski, publicado en *Zaria (Alba)*, donde se mencionan y critican las teorías que hablaban de la superioridad natural de la raza germánica frente a la inferioridad de la raza eslava.¹⁴⁸ Lamanski citaba en *Zaria* párrafos de los escritos que divulgaban esas hipótesis: «Alemania está predestinada, como el tiempo demostrará, a dominar al agotado y débil mundo latino y al brusco y primitivo mundo eslavo oriental».¹⁴⁹

No obstante, Dostoyevski era consciente de que tampoco en Rusia se respiraba un ambiente de calma o armonía social o política. Esta lectura diaria de la prensa rusa en la hemeroteca de Dresde¹⁵⁰ le presentaba los acontecimientos de su patria, sirviéndole también de inspiración inmediata para la redacción de *Los demonios*:

Era aquélla una época singular. Despuntaba algo nuevo, algo en nada similar a la calma anterior, algo extraño pero perceptible por doquier [...] Surgieron ciertas ideas y en cantidades considerables. (X, 20)

¿En qué consistía este ambiente que se respiraba «doquiera» en Rusia y que hizo prescindir a Dostoyevski de su idea primordial de escribir un libro metafísico sobre el ateísmo, para desviarse hacia el camino de reflejar de modo más directo que en ninguna otra novela los acontecimientos históricos concretos?

En términos generales, esto se debe a que la agitación revolucionaria existente entre los jóvenes empezó a desviarse hacia el radicalismo revolucionario, la violencia y el terrorismo. En 1873, hablando de *Los demonios* en *Diario de un escritor*, Dostoyevski comenta:

Ocurre igual en todas las épocas de transición, en los períodos de convulsiones en la vida de los hombres, de dudas y de negaciones, de escepticismo y de vacilación en los principios sociales básicos. Pero en nuestro país es esto más factible que en ningún otro, precisamente en nuestra época. (XXI, 131)

En la novela se ilustra un clima semejante en los emblemáticos episodios en que los radicales tiran los iconos por la puerta o los destruyen a hachazos, colocan en su lugar obras de Vogt, Moleschott y Büchner, y encienden velas delante de ellos. Con este último gesto, Dostoyevski alude también al hecho de que «un ruso nunca puede ser completamente ateo», o como expresa en la novela: «El que se declara ateo radical está a un escalón de distancia de la fe absoluta» (XI, 10).

Pero ya desde las primeras páginas de la novela, estos trastornos en Rusia también se vinculan a cierta relación de causa-efecto en la que participa el mundo occidental. Las referencias acerca de que «la enfermedad demoníaca de frenesí y sinsentido se apoderó de Rusia», en primer lugar de la *intelligentsia*, la cual «se cerró en el occidentalismo y en la separación trágica de los principios autóctonos rusos», aparecen desde el epígrafe evangélico hasta las últimas páginas del libro. Asimismo, a lo largo del texto se alumbra la idea de que el mundo tiene que resucitar con y en la «idea rusa».

Un acontecimiento concreto ocurrido en San Petersburgo inspira a Dostoyevski, como él mismo afirma en una carta a Katkov el 8 de octubre de 1870: «El asesinato de

un joven estudiante en Moscú cometido por un tal Necháyev». En *Diario de un escritor*, una vez acabada la novela, lo vuelve a reconocer:

Algunos críticos han consignado que en mi última novela, *Los demonios*, utilicé la historia del famoso asunto Necháyev [...] Es absolutamente cierto [...] Mi interés era plantear una pregunta y, en la medida de lo posible, en forma de novela, dar la respuesta: ¿de qué modo son posibles en esta sociedad nuestra, transitoria y sorprendente, no un *Necháyev*, sino los *Necháyev*...? (XXI, 125)

Una década antes, anunciando la publicación de su revista *Vremia (Tiempo)*, Dostoyevski ya había argumentado la necesidad de «pronunciar una nueva palabra» ante el hecho de vivir en «una época importante y crítica». ¹⁵¹

George Steiner describe así el ambiente de la época: «Las realidades que se ofrecían a los escritores rusos del siglo xix eran, verdaderamente, fantásticas: un despotismo asustado, una Iglesia presa de apocalípticas expectativas, una *intelligentsia* inmensamente dotada pero desarraigada que buscaba la salvación en el extranjero o en la sombría masa del campesinado; la legión de desterrados que hacía sonar su *Campana* (nombre de la revista que Herzen publica en el extranjero) o hacían saltar su *Chispa* [...] los rabiosos debates entre eslavófilos y occidentalistas, populistas y utilitarios, reaccionarios y nihilistas, ateos y creyentes; y, pesando sobre todos los espíritus, como una de esas brucas tempestades de verano que Turguénev describe tan bellamente, la premonición de la catástrofe». ¹⁵²

Rusia seguía siendo un país gobernado por una monarquía absoluta, con una nobleza despótica y privilegiada que poseía casi toda la tierra cultivable. La economía era básicamente agrícola, aunque a partir de los años sesenta, con la liberación de los siervos, ¹⁵³ empieza lentamente la industrialización y con ello también la aparición de la clase obrera. Pero el imperio de los zares no había conocido la revolución burguesa y liberal que cambió profundamente las naciones de Europa y, por tanto, allí no se había producido la necesaria evolución histórica que los nuevos tiempos demandaban. Esto provocaba un desconcierto considerable, que en *Los demonios* se recoge también de forma anecdótica. Así, en el Festival los representantes de la vieja aristocracia querían entonar la *Marseillaise* junto con la canción *Mein lieber Augustin*. ¹⁵⁴

El pensamiento social ruso nació hacia los años treinta del siglo xix a partir de los intereses suscitados por el socialismo utópico francés. Asimismo, Dostoyevski había compartido los ideales del socialismo utópico francés en su forma inicial. Varios críticos sostienen que la juventud «revolucionaria» de Dostoyevski, propia de la época en que

combatía en el Círculo Petrashevski, es una suerte de trasfondo biográfico de *Los demonios*.¹⁵⁵ No obstante, la radical crítica de los ideales liberales y socialistas que encontramos en la novela no puede interpretarse simplemente como un cambio ideológico de izquierdas a derechas experimentado por el escritor.

La gran diferencia entre el escenario ruso y el europeo occidental era que, en el país eslavo, una poco numerosa elite intelectual debatía cuestiones filosóficas y estéticas. «Convivían como luces aisladas, muy conscientes de su papel [...] se reunían, polemizaban e influían unos sobre otros en los salones y las buhardillas de Moscú o de San Petersburgo, pero no tenían apoyo popular ni extenso marco político o social; los dispersos intelectuales rusos de este período no contaban con una clase media como sostén, ni podían esperar ayuda de los campesinos», escribe Isaiah Berlin, haciendo una radiografía de la época, también desde la comparación de Rusia con Europa: «El 1848 ruso ocurrió allí en 1905 y para entonces la clase media de Occidente ya no era revolucionaria, ni siquiera reformista militante; y esta brecha de medio siglo fue, a su vez, factor poderoso al causar la última escisión entre el socialismo liberal y el autoritario en 1917, así como la fatal divergencia de caminos entre Rusia y Europa». ¹⁵⁶

Herzen, que en esa época finalmente realiza su deseo de viajar a Europa occidental, concluye que la actitud rusa hacia los asuntos públicos era mucho más sencilla e ingenua porque los rusos carecían de la organización política y estatal europea:

Los liberales [occidentales] temen perder su libertad; nosotros no, porque no la tenemos; a los liberales europeos les pone nerviosos toda intrusión del gobierno en la esfera industrial, entre nosotros el gobierno interviene en todo; los primeros temen perder sus derechos personales; nosotros aún tenemos que adquirirlos. Las extremas contradicciones de nuestra existencia aún desordenada, la falta de estabilidad en todas nuestras ideas jurídicas y constitucionales hacen posible, por una parte, el despotismo más desenfrenado, la servidumbre y los asentimientos militares y, por otra, crean condiciones que hacen menos difíciles ciertos pasos revolucionarios. ¹⁵⁷

Lo mismo que Dostoyevski, Herzen fue otra figura importante de la *intelligentsia* rusa durante la época en que se manifestaba el conflicto generacional. No es posible situarlo explícitamente ni en el bando de los padres aristócratas, ni de los revolucionarios nihilistas. Aunque fue defensor de los ideales izquierdistas, después de ver cómo habían sido puestos en la práctica, tanto en Europa como en Rusia, por los radicales socialistas de los años sesenta, experimenta una gran decepción, pues le parece que el principio de la libertad individual, que él asimismo ponía por encima de todo, no se había respetado ni en Occidente ni en el país eslavo.

Encontrándose en la primera línea de los acontecimientos, Herzen considera un error fatal de los radicales franceses de 1848 el que hubiesen «intentado liberar a los otros antes de ser libres ellos mismos»,¹⁵⁸ y denuncia que los intelectuales liberales tampoco habían entendido a las masas que preferían el pan a la libertad, un tema que Dostoyevski trata extensamente en la *Leyenda del Gran Inquisidor*.

El escritor ruso critica con la misma exaltación el comportamiento de la nueva generación de los revolucionarios rusos, «los demonios» dostoyevskianos, «indómitos pero bestiales, llenos de salvaje indignación, pero hostiles a la civilización y a la libertad, una generación de Calibanes, la sífilis de las pasiones revolucionarias».¹⁵⁹ La generación de los «hijos» radicales atacó a Herzen con una campaña de denigración sistemática. La polémica continuó, y Herzen les contestó tomando la voz de ellos: «Vosotros sois hipócritas, nosotros seremos cínicos; vosotros hablabais como moralistas, nosotros hablaremos como canallas; vosotros fuisteis corteses ante vuestros superiores y rudos ante vuestros inferiores, nosotros seremos rudos ante todos; vosotros os inclinabais sin sentir respeto, nosotros empujaremos, y daremos tirones sin ofrecer disculpas».¹⁶⁰

El duro golpe que el fracaso de las rebeliones ocurridas en Europa entre 1848-1849 supuso para el optimismo existente entre la *intelligentsia* de orientación socialista y demócrata rusa, que confiaba en que se podría adoptar el modelo occidental fundamentado en desarrolladas teorías sociales, tuvo como consecuencia la apatía y el desencanto generalizados. «Katkov se volvió nacionalista conservador, Dostoyevski viró hacia la ortodoxia, Botkin dio la espalda al radicalismo y Bakunin firmó una lamentable *confesión*».¹⁶¹

No obstante, la única esperanza que emergía por momentos partía de la idea de que la crisis político-social de Europa occidental podía suponer el auge del país eslavo. A. P. Milukov escribe en aquel período:

Europa occidental y Rusia en los últimos diez años han intercambiado los papeles: allí se dispersó todo en cenizas después de fracasar en la práctica la idea de una utopía humana [...] Aquí han empezado a realizarse nuestros sueños, inaugurando las reformas ha resucitado la vida rusa y se han engendrado nuevas esperanzas. En nuestras palabras ya no se presiente el pesimismo anterior.¹⁶²

Una parte de la intelectualidad rusa de entonces esperaba que la regeneración social saliera del propio pueblo ruso. Como consecuencia surge el movimiento de los populistas. Éstos, partiendo de la idea de que el pueblo conserva «la pureza y la fuerza moral», manifiestan que es necesario educar a la masa. Los populistas eran conscientes del modo

como vivían los campesinos y a partir de ahí conocían a qué fuerza podían representar para los futuros cambios sociales del país.¹⁶³ En el anuncio de la publicación de *Vremia* (septiembre de 1860) Dostoyevski escribía que «el primer paso hacia el entendimiento con el pueblo es alfabetizarlo y educarlo».¹⁶⁴ También la elección del escenario de *Los demonios*, un pequeño pueblo de provincias, Skvoreshniki,¹⁶⁵ donde la tranquilidad de un ambiente provinciano se ve socavada por la «infiltración de ideas nihilistas», parece deberse a esta reorientación de la ciudad al campo promovida por los populistas en los sesenta y setenta.

La cuestión de la relación Rusia-Europa también se planteaba como un tema fundamental entre los populistas: en su evolución socialista, ¿tiene Rusia que seguir los mismos caminos que la cultura occidental u otros diferentes? Los populistas defendían la idea de seguir un camino propio de su país: Rusia, a diferencia de Europa, llegará al socialismo por vías «directas y sencillas». Dostoyevski no tenía nada en contra de las ideas del período inicial del populismo. No obstante, cuando redacta *Los demonios* ya se había vivido el fracaso de la primera «ida al pueblo» y en esta obra él expresa su opinión de que los populistas sobrestimaron el papel del campesinado:

Nosotros, como el pueblo que enseguida se entusiasma, nos agitamos con el campesino ruso [...] A las cabezas empiojadas nos apresuramos a poner las guirnaldas de laurel. La aldea rusa en mil años no ha dado más que a Komarinski.¹⁶⁶ (X, 31)

Además, tal como retrata la novela, el peligro estaba en el hecho de que una parte de los populistas, habiendo empezado con ideas propias del socialismo, se había desviado hacia el anarquismo y el terrorismo anti-zarista. La novela ataca precisamente a estos revolucionarios nihilistas y anarquistas, porque partían de la destrucción, de la idea de que la revolución tendría lugar cuando se liberase la fuerza elemental del pueblo, pero sólo después de la destrucción del viejo mundo: «Cinco o seis líneas dirigidas a Rusia entera: “Cuanto antes: cerrad las iglesias, acabad con Dios, con el matrimonio y con el derecho de herencia y coged las navajas”» (X, 212-213).

Aparte de los revolucionarios rusos poseídos por las fuerzas de la destrucción y del caos, el blanco de la novela era el mundo occidental, «el nido de este mal». «El primero y el principal anhelo de millones de elementos del pueblo es saquear a los propietarios», escribe Dostoyevski en la entrega del mes de marzo de 1876 del *Diario de un escritor*, una vez desengañado de los ideales socialistas. En este período él está ya en desacuerdo

tanto con el comunismo como con los resultados de la Revolución francesa, cuyos ideales, *Liberté, égalité, fraternité*, dice no ver realizados en la práctica: «Que Francia cambie su nombre por el de “Mac-Mahonia” pero que se llame República; ésta es la característica del actual “triumfo” de los republicanos en Francia. Así pues, buscan la salvación de la forma», escribe.¹⁶⁷ Según la opinión repetida con frecuencia en *Los demonios* y en *Los hermanos Karamázov*, el nihilismo, el amoralismo y el ateísmo que se apoderaron de la generación de jóvenes rusos fueron consecuencia de la penetración de ideas europeas.

También la compleja parábola neotestamentaria con la que se abre el libro se interpreta como la llegada, con los vientos que soplaban de Europa occidental, de los demonios que debían ser expulsados de Rusia:

Había allí una piara de puercos que pacían en el monte; le suplicaron que les permitiera entrar en ellos y él se lo permitió. Los demonios salieron de aquel hombre y entraron en los puercos; y la piara se arrojó al lago de lo alto del precipicio y se ahogó. Viendo los porqueros lo que había pasado, huyeron y lo contaron por la ciudad y por las aldeas. Salieron, pues, a ver lo que había ocurrido y, llegando donde Jesús, encontraron al hombre del que habían salido los demonios, sentado, vestido y en su sano juicio a los pies de Jesús; y se llenaron de temor. (Lc 8.32-37) (X, 5)

Dostoyevski a menudo disfraza sus reflexiones sobre Rusia y Europa de discurso evangélico. Según se interpreta la conclusión del epígrafe citado, se alude a que el remedio puede salir sólo de la propia Rusia. También las palabras finales de Stepan Trofimovich, que habla de la posibilidad de la resurrección de Rusia cuando esté limpia de «los demonios» importados de Europa, expresa la opinión de Dostoyevski de que Rusia podría ser curada por la «idea rusa» y que esta idea también ayudaría a reconciliar y resucitar a la «enferma población europea».¹⁶⁸ Este personaje, después de haber pedido a Sofía Matveyevna que le leyera el mismo párrafo del Evangelio de San Lucas («Léame, ahora, unas palabras más... el sitio de los puercos [...] Me acuerdo de que los demonios entraron a los puercos y se ahogaron todos. Léame esto sin falta; luego le diré por qué. Lo quiero memorizar al pie de la letra»; X, 498), lo interpreta según la clave de la generación de los revolucionarios rusos poseídos por las fuerzas del mal:

Ahora me viene una idea... *une comparaison*. Me desborda un sinfín de reflexiones: vea usted, es exactamente como nuestra Rusia. Estos demonios, que salieron del enfermo y entraron a los puercos, son todas las úlceras, todos los miasmas, todas las impurezas, todos los demonios y toda la rabia acumulados en nuestro grande y amado enfermo, en nuestra Rusia, a lo largo de los siglos. *Oui, cette Russie que j'aimais toujours!* [...] Y nos arrojaremos, delirantes y endemoniados, de un acantilado al mar y nos ahogaremos todos, y éste

es nuestro destino porque es lo único para lo que servimos. (X, 499)

No obstante, estas mismas sentencias demuestran que ni Stepan Trofimovich, ni Dostoyevski veían este «mal» acumulado en Rusia como un producto únicamente occidental.

El escritor reconoce que había entre los demonios que le inspiran para los personajes de la novela algunos «típicamente rusos», como también que los acontecimientos del escenario ruso determinan la redacción de la novela. La elección de poner en primer plano el contexto político y social coincide con la reorientación general hacia el pensamiento social (*obshchestvenaja misl*)¹⁶⁹ característica de toda la segunda mitad del siglo en Rusia. Por otro lado, gran parte de los apuntes e ideas que preceden a la redacción de *Los demonios* tienen en su base la cuestión metafísico-religiosa.

En aquel período, Dostoyevski trabajaba en distintos proyectos cuyo tema principal era el ateísmo.¹⁷⁰ Los títulos que manejaba eran: «Ateism» («Ateísmo»), «Zhitiye Velikog gryeshnika» («La vida del Gran pecador»),¹⁷¹ «Poviest o Kartuzove» («Historia sobre el capitán Kartuzov»), «Smrt poeta» («La muerte del poeta»)¹⁷² y una fábula psicológica con el supuesto título «Zavist» («Envidia»). Parece que realmente de repente cambia el curso de sus planes y decide concentrar el argumento alrededor de un tema social-ideológico, según confirma en la carta que escribe a Strájov, en marzo de 1870: «De lo que escribo ahora para *Ruski Viesnik* estoy esperando mucho, pero no desde el punto de vista artístico, sino tendencioso; quiero expresar algunas ideas, aunque a costa del arte [...] Los nihilistas y los occidentalistas necesitan ser finalmente azotados».¹⁷³ Evdokimov sugiere que hay que leer *Los demonios* como una fenomenología del nihilismo, del ateísmo universal, y no simplemente como una crítica del nihilismo ruso.¹⁷⁴

Pero, aunque toda la crítica ha coincidido en que, de entre las obras de Dostoyevski, *Los demonios* es la novela más orientada a lo social, su nivel ideológico-político también sale de un trasfondo más metafísico, el único a partir del cual podemos entenderla de manera auténtica. Es en el plano metafísico donde se plantean las cuestiones del ateísmo, del amoralismo y del nihilismo, tres temas fundamentales de la novela que se manifiestan en un determinado contexto social.

La primacía del fundamento filosófico se afirma también en la elección del protagonista, Nikolái Stavroguin. Cuando él sale al escenario, las cuestiones ideológicas y políticas pasan a un segundo plano. No obstante, cuando Dostoyevski empieza la

redacción de la novela Stavroguin no estaba concebido como su protagonista. En la primera concepción de la obra, la figura central era el estudiante-nihilista, representante arquetípico de la nueva generación. Sólo a partir de febrero de 1870 Dostoyevski se orienta hacia un personaje más concreto, aunque también representativo de la época. Éste, como se lee en los apuntes de aquel período, tenía que expresar el carácter trágico del «nuevo hombre» ruso, de ese intelectual autosatisfecho que no quiere atarse a nada y a nadie, y que evita echar raíces incluso en su tierra natal.

Dostoyevski lo explicita en una carta que dirige a Máikov en octubre de 1870:

La enfermedad que se apoderó de los rusos civilizados fue mucho más fuerte de lo que podíamos imaginar, y no acabó sólo en occidentalismo [...] Fíjese, querido amigo, que quien pierde a su pueblo y a su identidad autóctona, pierde también la fe en la patria y en Dios.¹⁷⁵ (XII, 184)

El paso del contexto social al plano metafísico requiere detenerse en las cuestiones existenciales que afectaban a Dostoyevski. Él había acordado con Katkov presentar la mayor parte del texto en junio de 1870 para que pudiera empezar a publicarse en *Ruski Viesnik* en otoño del mismo año. Sin embargo, el tormentoso proceso de creación (él mismo declara que «nunca ninguna cosa le había costado tanto esfuerzo»),¹⁷⁶ reconstrucción de los personajes y del plan general («No de ideas sino de la estructura», escribe a Katkov el 19 de septiembre de 1870) retrasan la entrega. En noviembre del mismo año, Dostoyevski acaba la primera parte y sigue redactando. Las dudas respecto al protagonista se resuelven; finalmente, se decide por un personaje individual, no exclusivo de la época, y apunta: «Así, el *pathos* de la novela está en la figura del príncipe. Él es el protagonista. Todo se mueve a su alrededor, como en un calidoscopio».¹⁷⁷

Para la constitución de Stavroguin Dostoyevski se sirve ampliamente del manuscrito para el nunca redactado relato «La vida del Gran pecador». Casi todas las ideas clave que apuntó para ese texto estarán recogidas en *Los demonios*, como demuestra la parte del manuscrito en que se puede leer, debajo del título, «Glavnaya misl» («La idea principal»):

El más altivo entre los hombres [...] Él también se ve así a sí mismo: mucho orgullo propio... trata a otra gente con soberbia. [...] A través del monje Tijon se da la idea: «Para conquistar al mundo, hay que vencerse a sí mismo [...] Reconcíliate contigo mismo y te reconciliarás con el mundo».¹⁷⁸

Este pasaje, donde aparte de Stavroguin se elabora el personaje del monje Tijon, induce

a la interpretación de la obra de Dostoyevski en función de su profunda preocupación religiosa.¹⁷⁹ En el caso de *Los demonios*, aunque se inspira en la realidad socio-histórica, este plano se entremezcla con el metafísico-religioso, como en todas sus grandes novelas.¹⁸⁰

Revolucionarios rusos

Sacrificarse a sí mismo y a todo lo demás por la verdad –es la característica nacional de la generación actual. Que Dios los bendiga y que les dé capacidad para entender qué es la verdad. (XI, 303; Manuscrito: N3)

Lo que parece reorientar decisivamente el curso literario de Dostoyevski, entre el mes de diciembre de 1869 y febrero de 1870, hacia un libro que se adecuase de manera directa a las cuestiones contemporáneas más importantes, fue la necesidad de denunciar lo que estaba ocurriendo en su patria. «Noticias frescas sobre los acontecimientos en Rusia», que trae su cuñado llegado de Moscú a Ginebra, es lo que Anna G. Dostoyévskaya cita como causa directa de este vuelco en el proyecto de su marido.¹⁸¹ No obstante, algunos estudiosos consideran este dato contradictorio, pues parece que el escritor ya tenía antes la idea de la novela bien meditada.¹⁸² «A finales de mayo de 1869, Katkov escribe un artículo en *La Gaceta de Moscú* [*Moskovskiy Vedomosti*] que trata de los recientes desórdenes estudiantiles que habían estallado en San Petersburgo y en Moscú, incluyendo los incidentes ocurridos en la Academia Agrícola Petrovsky, y entre sus líderes señala a “un tal Necháýev”. Lo describe como “un empedernido nihilista, inflamador de la juventud que, habiendo sido arrestado, logró la hazaña sin precedente de escapar de la Fortaleza de Pedro y Pablo (en la que el propio Dostoyevski fue apresado) y huir al extranjero”.»¹⁸³ Lo más probable es que Dostoyevski tuviera el primer contacto con la figura de Necháýev a través de la prensa rusa «que leía diariamente con nostálgica asiduidad»¹⁸⁴ (XII, 202) y concretamente con el artículo publicado por M. N. Katkov, futuro editor de *Los demonios*.

Sergei G. Necháýev (1847-1882), hijo de una familia de intelectuales, fue miembro activo del grupo de estudiantes radicales que protagonizaron los disturbios de la primavera de 1869 en la Universidad de San Petersburgo, donde acudía frecuentemente como oyente. Después de esto, Necháýev huyó al extranjero, donde contactó con Mijaíl Bakunin. Este líder anarquista, descubriendo en Necháýev un joven revolucionario dispuesto a todo por la causa común, quería aprovecharse de él para organizar y poner

en marcha la agitación y el movimiento revolucionario en Rusia. Al conocer a Necháyev, Bakunin le retrata como «uno de esos jóvenes fanáticos que desconocen la duda, que nada temen y que han decidido de modo absoluto que muchos, muchísimos de ellos, deberán perecer bajo los golpes del gobierno, pero que no se detendrán hasta que el pueblo ruso se rebele. Son magníficos estos jóvenes fanáticos, creyentes sin dios, héroes sin frases».¹⁸⁵

Las radicales ideas que Bakunin expresa en su debate con Necháyev sobre la realización del socialismo en Rusia resuenan al pie de la letra entre los nihilistas de *Los demonios*:

Quien quiere conservar la pureza y la ingenuidad de su virtud, que no salga del despacho, que se quede allí soñando, meditando, escribiendo versos [...] pero quien quiere luchar por una revolución social en Rusia, éste tiene que quitarse los guantes y ensuciarse las manos, porque ningún guante le puede salvar del barro y de la suciedad rusa generalizada. El mundo ruso; el mundo estatal, de privilegiados y del pueblo, es un mundo tremendo. La revolución rusa será también tremenda.¹⁸⁶

Parece ser que Necháyev era una persona de gran carisma. Uspenski lo retrata: «Se apoderó de una potente energía que causaba gran impresión en todos los que contactaba».¹⁸⁷ También Joseph Frank destaca esta característica: «Figura fascinante, extraordinaria y siniestra [...] que parecía ejercer un efecto casi hipnótico sobre todos los que entraban en contacto con él».¹⁸⁸ Spasovich dice que Necháyev era como «una figura demoníaca y legendaria» y lo compara con la leyenda de la mujer del pañuelo sangriento: «En donde aparece ella, la gente muere a centenares»,¹⁸⁹ mientras que otros, como por ejemplo Sokolovski, no veían en él más que un hombre de un orgullo enfermizo.¹⁹⁰ Podemos concluir, por tanto, que Dostoyevski se inspira en la figura de Necháyev tanto para Piotr Verjovenski, nada carismático, como para Stavroguin, personaje carismático *par excellence*. Pero, ya en los manuscritos, el autor disocia a Necháyev de los ideales socialistas, insistiendo en que él representa la desviación de una idea o una ideología en la práctica. En la carta dirigida a Katkov el 8 de octubre de 1870, Dostoyevski confirma que utiliza el contexto y los prototipos reales para apuntar a fenómenos universales. Aquí se afirma que Piotr Verjovenski no es idéntico a su prototipo real pero que el objetivo fue «crear un personaje capaz de cometer semejantes hechos»:¹⁹¹

Necháyev no es socialista, sino rebelde, su ideal es rebeldía y destrucción y que «no haya nada» [...] el principio de Necháyev, la nueva palabra que él quiere proclamar es provocar finalmente una revuelta auténtica: cuanto más caos y anarquía, cuanta más sangre y destrucción, incendios y arrasamientos, mejor.¹⁹²

Asimismo, en la novela Piotr Verjovenski afirma: «Soy un canalla, no un socialista» (X, 325), y confiesa: «A mí en realidad no me importa si los campesinos están libres o no [...] Nuestro objetivo es otro: cuanto peor, mejor» (XI, 159).

Dostoyevski denuncia que en la base está la anarquía sin ningún ideal de por medio: «Toda vuestra tarea consiste en destruir, destruir todo: la patria y su moral» (X, 507). «Piotr Verjovenski es una persona sin ninguna sustancia», opina Berdiáyev, interpretando que la intención del escritor era retratar a un individuo que pierde su «núcleo espiritual» al no poder distinguir entre el bien y el mal.¹⁹³

Leonid Grossman, no obstante, defiende la teoría de que Bakunin es la auténtica inspiración de *Los demonios*.¹⁹⁴ Isaiah Berlin también opina que en esta novela se percibe la continua presencia de Bakunin, dice que éste fue uno de los anarquistas rusos que destacaba más por su energía destructora que por la contundencia intelectual y reconoce que este padre del anarquismo «más que cualquier otro individuo de Europa propugnó la rebelión incesante contra toda forma de autoridad constituida»:

Lo que hay que buscar en él no es teoría social ni doctrina política, sino una visión del mundo y un temperamento. De sus obras de cualquier período no pueden sacarse ideas coherentes; tan sólo fuego e imaginación, violencia y poesía, así como un deseo incontrolable de sensaciones fuertes, de vivir la vida a una alta tensión, de la desintegración de todo lo que es pacífico, cerrado, limpio, ordenado, en pequeña escala [...] Deseaba prender fuego a todo.¹⁹⁵

Además, se menciona aquí la influencia de los jóvenes hegelianos en Bakunin y en Herzen, con su fe en que «el camino de la libertad pasa por la negación de los dogmas, las tradiciones y las instituciones caducas con que el hombre se ha esclavizado habitualmente a sí mismo y a sus semejantes».¹⁹⁶

Un documento que sale del contacto entre Bakunin y Necháyev en Suiza, el *Catecismo revolucionario* (*Katejizis revolutsionera*), considerado la base teórica del «necháyevismo», fue consultado ampliamente por Dostoyevski durante la redacción de *Los demonios*.¹⁹⁷ Lo más probable es que en Dresde tuviese la oportunidad de acceder a una copia de este documento en alguna de las librerías rusas que frecuentaba, donde, tal como dice él mismo, «únicamente se podían conseguir obras de exiliados y de radicales».¹⁹⁸

Entre las normas y consejos que expone este manifiesto para la lucha revolucionaria que «llevaría a Rusia a un profundo cambio social», se destacan fórmulas como: «destrucción implacable, frío cálculo, desprecio y ruptura con todos los valores

preestablecidos, con todo doctrinarismo y con la ética de este mundo».¹⁹⁹ En el primer párrafo leemos:

El revolucionario es un hombre perdido. No tiene intereses propios, ni causas propias, ni sentimientos, ni hábitos, ni propiedades; no tiene ni siquiera un nombre. Todo en él está absorbido por un único y exclusivo interés, por un solo pensamiento, por una sola pasión: la revolución.²⁰⁰

Hay dos capítulos del *Catecismo* que desarrollan particularmente las cuestiones que constituirán los principios del «necháyevismo»: «La relación de los revolucionarios con sus colegas del movimiento» y «la relación de los revolucionarios con la sociedad».²⁰¹ Entre otros temas, los fragmentos de este documento inspiran a Dostoyevski para escribir sobre el fenómeno de «la masa y el poder», que le ocupará profundamente no sólo en *Los demonios* sino también en *Los hermanos Karamázov*. «Unirse con el salvaje y estúpido pueblo, que es la auténtica fuerza real de la revolución», se lee en el *Catecismo*.

Este documento instruye también sobre cómo utilizar lo que el escritor denominaba «táctica jesuita», que postula que el fin justifica los medios: «El revolucionario debe filtrarse en todo, en todas las estructuras, altas y bajas, en los pequeños comercios, en la iglesia, entre la aristocracia, entre el mundo burocrático, militar y literario, en la Tercera Sección y en el Palacio de Invierno».²⁰² Otra idea recogida de este manifiesto revolucionario es que las reglas permiten entrar en la organización revolucionaria voluntariamente, pero no así salir de ella.

Parece que Bakunin había encargado a Necháyev organizar la revolución en Rusia a través de una red de células secretas que en un momento determinado entrarían en acción. Después de pasar en Suiza seis meses, Necháyev vuelve a Moscú como «enviado de Bakunin» con el mítico documento firmado por éste y cerrado con el sello en el que se podía leer: *Alliance révolutionnaire européenne. Comité générale*.²⁰³ Necháyev utilizaba ampliamente esa confianza otorgada por el famoso anarquista y esto fue lo que realmente le lanzó a la fama.

Con la idea de fundar en Rusia un movimiento revolucionario, Necháyev empieza a reclutar militantes entre los estudiantes de la Academia Agrícola de Moscú. Organiza el movimiento *Narodnaya rasprava* (*El Pleito Popular*)²⁰⁴ y numerosos quintetos, sobre todo entre los estudiantes de la mencionada academia.²⁰⁵ Los miembros de los quintetos no debían saber nada el uno del otro para obligar a la obediencia y poder liquidar a quien fuese sin miramientos ante la más mínima sospecha de insubordinación. Esto, por otra

parte, provocaba un ambiente de temor, conspiraciones y denuncias.²⁰⁶ Bakunin mismo acusaba a Necháyev de servirse de la mentira y de la violencia no sólo para atacar el régimen autócrata y su sistema, sino para agredir a los miembros del propio partido. Esto es lo que Dostoyevski denomina la «táctica jesuita».

Necháyev asume un comportamiento dictatorial con los miembros del grupo, retratado detalladamente en la novela. A uno de estos conjuntos pertenecía el estudiante asesinado, Iván Ivánovich Ivánov. Por temor al fracaso y a que lo denuncien, Necháyev decide liquidarle. Este asesinato, como también el proceso jurídico y el pleito de 1871 en San Petersburgo, estaban en el centro de interés de la opinión pública rusa y tienen resonancia dentro y fuera de Rusia. Detalles del crimen se publican en la revista *Ruski Viesnik* seis días después, el 27 de noviembre de 1869.²⁰⁷ Bakunin mismo, después de oír las palabreras escandalosas sobre el comportamiento de Necháyev en Rusia, llega a advertirle, en más de una ocasión, de que debía prestar más atención al aspecto moral de sus actos.²⁰⁸ Es conocida una carta que el líder anarquista envía en forma de aviso a una familia rusa con la que su joven colaborador se había puesto en contacto:

Es un fanático, y el fanatismo lo lleva hasta el punto de haberse convertido en un jesuita consumado [...] a ratos, simplemente se vuelve un estúpido [...] Pese a su relativa ingenuidad es muy peligroso, porque cada día comete abusos de confianza, traiciones [...] Debe mantener a N. apartado de su familia.²⁰⁹

Después del asesinato del estudiante Ivánov, Necháyev huye otra vez al extranjero, pero es expedido a Rusia en 1872 por parte de las autoridades suizas, donde muere en la cárcel en noviembre de 1882.

Reivindicando otra vez que en la novela «no hay ni acontecimientos ni personajes copiados» porque «el fenómeno Necháyev no es casual ni aislado», Dostoyevski afirma que se inspira en éste para dar una visión más amplia sobre cómo estos fenómenos se dan «en nuestra extraña sociedad rusa»²¹⁰ y también cómo gente «por lo general benévola y de corazón puro puede llegar a cometer tales maldades».²¹¹ Estas palabras del escritor invitan a una interpretación que trasciende el trasfondo histórico.

Utilizando ampliamente la documentación para construir la novela, desde el *Catecismo revolucionario* y el material propagandístico de la emigración rusa en Ginebra, hasta los artículos de la prensa, los detalles del asesinato cometido por Necháyev y su grupo y el posterior juicio contra ellos,²¹² Dostoyevski, no obstante, crea su propia concepción ideológica y artística. Así, después de trazar el perfil de los

radicales nihilistas, de los liberales románticos y demás, el escritor concluye que más allá de las cuestiones políticas o ideológicas, «en cualquier época de transición siempre surge una chusma que sale a la superficie»:

Gente no sólo sin ningún objetivo, sino ni siquiera sin ningún asomo de idea; capaces sólo de sembrar inquietud e impaciencia. No obstante, esta canalla, y no de manera inconsciente, siempre recae debajo de la influencia de un grupo de «progresistas» que sí obran con un objetivo preciso, y conducen entonces a la masa donde les da la gana. (X, 354).

El retrato social e histórico de la Rusia de entonces y de los personajes concretos que protagonizaban la novela es sólo un punto de partida que lleva a territorios de reflexiones filosóficas, teológicas, éticas y estéticas. Estas últimas se debaten incluso entre los nihilistas. Dostoyevski les atribuye afirmaciones tales como que la destrucción y el caos contienen elementos de belleza. «Soy nihilista, pero admiro la belleza», dice Piotr Verjovenski (X, 323).

El propio escritor siempre ha insistido en el aspecto trascendental de su obra. Como confiesa bajo la anotación «Obschi plan» («El plan general»): toda la cuestión radica en ver «qué es lo que cada uno comprende por verdad. Por eso está escrita la novela».²¹³ Los personajes de *Los demonios* sirven para adentrarse en tres grandes temas metafísicos del libro: ateísmo, amoralismo y nihilismo, a través de los cuales Dostoyevski contempla la relación existente entre Rusia y Occidente.

Se polemiza continuamente sobre quién entiende a Rusia y en qué medida lo hace. Mientras unos denuncian que Rusia es un «asqueroso parásito entre los pueblos», otros la consideran mesiánica. Asimismo, se culpabilizan entre ellos por la incomprensión adecuada de su país. Por otra parte, unos presentan a Occidente como una amenaza ante la que hay que protegerse, y otros como la única salvación para Rusia. También el desarrollo y la transformación interior de las figuras que crea Dostoyevski en este libro están concebidos según la visión de la relación entre Rusia y Occidente.

Nikola Milosevich insiste en que los personajes de Dostoyevski se nos presentan, más que como ideas, como conciencias. «Descubrir al hombre dentro del hombre era un propósito creativo que requería liberar radicalmente al héroe de predeterminados marcos o categorías argumentales; de ahí que el héroe dostoyevskiano no se identifique como marido, hermano o padre, sino como una autoconciencia.»²¹⁴ A la polifonía de ideas en el interior humano, se une también la visión polifónica de los acontecimientos sociales. Así, proyectando sus dilemas ideológicos y ético-psicológicos, Dostoyevski nos conduce a

través del universo plural de sus ideas, que se expresa por «un gran número de voces y conciencias».²¹⁵

Los personajes de *Los demonios*

De las novelas de Dostoyevski, *Los demonios* es aquella en la que los personajes muestran una mayor dependencia orgánica entre ellos. Se dibujan como representantes de distintas generaciones de la sociedad rusa de entonces: desde el romanticismo del viejo padre Stepan Trofimovich Verjovenski hasta los jóvenes extremistas, en cuyas cabezas está la idea de quemarlo todo.

Uno de los recursos que utiliza el escritor para fraguar a sus personajes es el de retratar la visión que tiene cada uno de ellos acerca de Europa occidental y de Rusia. Atacando tanto a la generación de los hijos como a la de los padres, Dostoyevski califica a unos de nihilistas radicales y a otros de liberales idealistas, y ve en el origen de ambas «enfermedades» la incompreensión de Rusia.

Aparte de los monólogos o diálogos en que los personajes se expresan sobre sí mismos o sobre los otros con un tono más pasional, en *Los demonios* aparece también un narrador invisible y objetivo que ejerce de voz en *off* e introduce al complejo universo de las «conciencias» dostoyevskianas. Pero la polifonía que se atribuye a todas las novelas de Dostoyevski no debe hacernos olvidar que a cada uno de los personajes le corresponde un mundo propio y que, en muchos casos, ese mundo personal se encuentra herméticamente cerrado. Este aislamiento excluyente, posible a pesar de la diversidad y contradicción de ideas que lo forman, está en la base del conflicto trágico de sus héroes.²¹⁶ Esto, por otra parte, manifiesta la magistral capacidad del novelista para «introducirse en las almas ajenas».²¹⁷

En el lugar central de la novela, no obstante, Dostoyevski sitúa a un personaje no clasificable en ninguno de los bandos: Nikolái Vsyevolodovich Stavroguin, alias *Nicolas*.²¹⁸ Stavroguin no es ni eslavófilo ni occidentalista; manifiesta un desafío a toda convención. «Nada me sujeta a Rusia, también en ella todo me es ajeno, como en cualquier otra parte» (X, 513-514).

En los apuntes para el libro leemos que una de las ideas principales que se quería expresar en el plano individual era el trágico aislamiento del hombre que no acepta aferrarse a ninguno de los bandos, en un ambiente de gran agitación política y social. Sin

embargo, el protagonista debía reunir ambas dimensiones de la novela: la social y la individual. Por una parte está concebido como el producto del siglo xix ruso, cansada víctima del *mal de siècle*, mientras por otra, está su individualismo trágico.

Dostoyevski señala que el origen de la caída moral de su protagonista está en la pérdida del vínculo con su tierra y con el pueblo ruso: «Usted ha dejado de comprender cuál es la diferencia entre el bien y el mal porque ha dejado de conocer a su pueblo» (X, 202-203), dice Shatov a Stavroguin. En los apuntes, el escritor indica que la razón principal del demonismo de sus personajes es el hecho de que están *bez pochvi*, «sin fundamento». En Rusia, aparte de los esclavófilos, había otro movimiento pro-ruso cuyo nombre deriva de este sustantivo: *pochvenniki*. *Pochva* significa tierra, fundamento, en el sentido de la tierra de origen. Ajeno a sus raíces, Stavroguin fue concebido para retratar esta idea importante del autor: los intelectuales que se han distanciado de su tierra natal no pueden encontrar ningún punto de sustento porque carecen del fundamento esencial. *Pochva*, *póchvennik*, atribuían a los conceptos de «suelo» y de «tierra» un significado profundo, ético-filosófico, que incluye las nociones de libertad, experiencia y dignidad.

Dostoyevski formaba parte del grupo de intelectuales que reivindicaban la importancia de mantener en la conciencia la relación con las raíces de la tierra natal. Ser ajeno a este fundamento, según él, era incluso peor que compartir ideas occidentalistas, porque esto significaba ausencia no sólo de las raíces de la tierra natal, sino también de cualquier fundamento ético, estético o sentimental. Stavroguin no es occidentalista pero se encuentra «sin fundamento» (*bez pochvi*). Por un lado es caracterizado como un personaje «profundamente universal» (carta a Katkov del 8 de octubre de 1870), mientras que, por otro, Dostoyevski también a menudo dice que es «un carácter típicamente ruso», destacando que a través de él quería apelar a «aquella parte de la *intelligentsia* rusa que ha perdido la relación con su tradición cultural y popular».²¹⁹ De ahí que la nota que queda después del suicidio de Stavroguin le identifique como «ciudadano del cantón Uri», que en otras palabras significa: «de ninguna parte». En el nivel simbólico del libro, en palabras de Frank, esto alude a que todas las ideologías derivadas de este personaje, sea occidentalismo liberal o radical, o su anterior esclavofilia, están igualmente manchadas por haber nacido y crecido en una aristocracia educada en Occidente y totalmente apartada del pueblo.²²⁰

Stavroguin no sólo se encuentra desarraigado de Rusia, sino que incluso va en contra de su tierra. En la novela hay una clara alusión simbólica a ello cuando él lleva a la

trágica solución a María Lebiádkina, en cuyo personaje se da la unión de la mítica Tierra Húmeda con la Madre de Dios cristiana. Mochulski opina que Dostoyevski enfrenta a sus personajes con la tierra rusa, tanto en su aspecto simbólico (Stavroguin con María L.) como en el más concreto (los revolucionarios nihilistas con Rusia).

Como «enajenados del fundamento», el escritor cita a varios intelectuales contemporáneos suyos: Belinski, Granovski, Petrashevski, Dobroliúbov, Chernishevski, y explica las consecuencias que, según él, esta postura tiene:

No se puede amar lo que no se conoce, y ellos no entendían nada de pueblo ruso [...] Todos ellos, especialmente Belinski, hacían la vista gorda en todo lo referente al pueblo ruso [...] reconociendo como pueblo sólo a los franceses, y sólo a los parisienses, teniendo vergüenza porque el pueblo ruso no era así. ¡No exagero! Y ¡quien no tiene al pueblo, tampoco tiene a Dios! (X, 33-34)

En *Los demonios* continúa la lucha que Dostoyevski emprende contra el nihilismo ruso de los sesenta ya en *Apuntes del subsuelo* y en *Crimen y castigo*. Así, el cuadro de la época se complementa con los «padres» de la nueva generación revolucionaria, fundamentalmente representantes de la vieja nobleza y de la *intelligentsia*, que viven con sus ideas anticuadas, critican el nuevo ambiente suscitado, pero son incapaces de enfrentarse de manera constructiva y racional. Aparte de cargar contra ellos a través de Stepan Trofimovich, que prepara su discurso sobre la *Madonna Sistina* (mientras la juventud considera que «hoy ya nadie encuentra nada en esta pintura»; X, 235) y sigue intercalando palabras francesas cuando habla, Dostoyevski los ataca también a través de algunos personajes secundarios de la novela. Así, por ejemplo, Von Lempke, un ruso de orientación occidentalista que añade a su nombre, Andréi Antonovich, el «von» alemán, sirve para lanzar una crítica satírica a los rusos de semejante orientación: «Tan pronto como terminan sus estudios [...] reciben por nombramiento cargos bastante importantes en algún departamento del Estado» (X, 241).

Añadiendo que son tipos sin ninguna ocupación seria, que además suelen «arrastrar los manuscritos de una novela escrita en un ruso lleno de faltas ortográficas afirmando que su papel es “conservar la dignidad de Rusia”» (X, 246), el escritor alude a lo que él veía como toda una plaga de inútiles compatriotas suyos y hace una profunda autocrítica de la *intelligentsia* rusa de esa época:

La verdad, lo que reinaba entre nosotros era una palabrería liberal muy ingenua [...] Intercambiar, entre trago y trago, todo tipo de impresiones halagüeñas sobre Rusia y el alma rusa, sobre Dios en general y el Dios ruso en particular [...] Al Papa, desde hace tiempo atrás, le habíamos profetizado el papel de simple arzobispo en la

unificación de Italia, y estábamos plenamente persuadidos de que ese problema milenario resultaba sólo trivial en este nuestro siglo de humanitarismo, industria y ferrocarriles. (X, 30)

Stavroguin

En la red argumental, Stavroguin es el personaje alrededor del que gira todo. «Él es el calidoscopio», expresa Dostoyevski en los *Apuntes*. Está concebido como el núcleo a partir del cual se definen otras figuras de la novela: «De él, todos ellos reciben contenidos con los que y de los que viven, en él buscan su afirmación, en él, todos y cada uno a su manera, buscan o habían buscado algún sostén para la vida o su realización». ²²¹

Stavroguin establece, con mayor o menor fracaso, relaciones afectivas con los personajes femeninos e ideológicas con los personajes masculinos:

Todas nuestras damas perdieron la cabeza por el nuevo residente. Se dividieron en dos bandos: unas le adoraban y otras le odiaban mortalmente [...] A unas les subyugaba la idea de que el alma del recién llegado tal vez escondiera algún secreto fatal; a otras les entusiasmaba la sospecha de que fuera un asesino. (X, 37)

No obstante, Dostoyevski conserva a su protagonista como personaje radicalmente individualista que no quiere, o no puede, compartir nada con nadie de manera auténtica. «Él sabe existir sólo para sí mismo» (X, 110). En los manuscritos sigue detallando: «Es decir, él se aparta de los occidentalistas, y de los nihilistas y de Golubov²²² [...] para él queda abierto el interrogante “¿Quién soy?”, al que él contesta con: “Nada”... Este “Nada” le persigue y le martiriza. En sí mismo no encuentra ningún apoyo y se queda dominado por el hastío.»²²³ Estos comentarios confirman que Dostoyevski insiste en que el carácter trágico de su héroe proviene sobre todo de su interior. Como personaje fáustico, Stavroguin siente ese «anhelo eterno y sagrado de algunas almas selectas» que «habiéndolo probado y descubierto, jamás lo cambiarían por una satisfacción barata» (X, 35).

Creado como una figura extremadamente atractiva, misteriosa, fascinante, la dimensión trágica de Stavroguin se explica por medio de distintas causas: por la de hallarse «sin fundamentos» (*bez pochvi*), por «haber utilizado toda su enorme fuerza sólo para negar», por ser excepcional en un mundo dominado por la mediocridad y también por la imposibilidad de realizar la libertad en los términos en que él se había propuesto alcanzarla.²²⁴

Ya la primera descripción del aspecto físico de Stavroguin demuestra el magistral

procedimiento narrativo de Dostoyevski de ofrecer una introducción completa al personaje ya en su inicial aparición:

Su cabello era algo más negro de lo conveniente, sus ojos claros algo más quietos y serenos de lo que cabría desear, la piel algo más tierna y pálida [...] se diría que era hermoso, pero al mismo tiempo había algo en su aspecto que producía rechazo [...] Estaba, por lo visto, exactamente igual que cuatro años antes: igual de elegante, igual de altivo, casi igual de joven y entraba de la misma manera imponente que entonces. Su ligera sonrisa expresaba la misma amabilidad oficial y la misma autosuficiencia; su mirada era igual de severa, meditativa y algo distraída. [...] Antes, aunque se le tenía por guapo, decían que «su rostro parecía una máscara», en palabras de algunas damas maldicientes de nuestra sociedad. (X, 37)

Stavroguin fue creado como una figura de posibilidades colosales, «demasiado amplio», dice Dostoyevski al referirse a la capacidad humana de reconciliar en sí las posturas radicalmente contradictorias. Otra característica de la que se confesaba preso el escritor, que asimismo se identifica con este protagonista en algunos aspectos: «Ha nacido de mi alma».²²⁵

Para poder mantener la integridad interior a pesar de sentir tales contradicciones, Dostoyevski atribuye a Stavroguin una fuerza también colosal; física (reflejada en su belleza), mental (en el hecho de que a nadie le deja indiferente). «Todas las ideas extremas y además contradictorias están encarnadas en él», escribe Berdiáyev: «La idea del pueblo ruso-portador de Dios», «la idea del hombre-dios, la idea de la revolución social y del hormiguero humano»; «Las grandes ideas salen de él, engendran otros personajes y los contagian. Del espíritu de Stavroguin salen todos los personajes que actúan en *Los demonios*».²²⁶

Mochulski recurre a la distinción entre Fausto y Don Juan para analizar la diferencia que se da entre la relación que Stavroguin tiene con las figuras masculinas y las que establece con las figuras femeninas.²²⁷ Shatov reconoce que «está condenado a creer en Stavroguin para siempre» contra su voluntad, Lebiadkin le denomina su «Falstaff» y espera de él la suerte de su destino («Usted me tenía por su Falstaff»; X, 203) mientras que Piotr Stepanovich reconoce que sin Stavroguin, él se siente como «Colón sin América» (X, 324). Shigaliyov, Kirilov y Shatov son considerados los tres «discípulos» del protagonista de *Los demonios*. Cada uno de ellos está envenenado por una de las ideas del maestro; ellos simbolizan los conceptos de la «trinidad revolucionaria»: *Liberté, égalité, fraternité*.²²⁸

Respecto al donjuanismo de Stavroguin y a su relación con las mujeres, George Steiner establece la comparación del protagonista dostoyevskiano con Zeus en el mito de

Sémele: «Destruye a los que se acercan demasiado a él por pasión o rito».²²⁹ No obstante, los destinos de los personajes femeninos que tienen relación íntima con el protagonista reflejan también la dimensión trágica del propio Stavroguin.

El modo como está construido el discurso del protagonista indica que este propagador de ideas no cree en ninguna de las visiones propuestas: «Shatov, Kirilov y Piotr Verjovenski siguen a Stavroguin como preceptor y escuchan su voz contundente y segura. Todos ellos piensan que él les habla como el maestro habla a sus discípulos; en realidad, él los hacía participar en su infinito monólogo interior, intentando convencerse a sí mismo, y no convencerlos a ellos. Luego, él escucha de ellos sus propias palabras. Pero son palabras que él puede repetir sólo con ironía y no con convicción. Él no ha conseguido creer en nada y le cuesta escuchar a los que creen porque él les ha hablado. Así están contruidos los diálogos de Stavroguin con cada uno de sus tres seguidores».²³⁰

El espíritu de Stavroguin es insaciable y demoníaco. En este contexto tiene características de héroe romántico. «El hombre que “apela al demonio” está directamente emparentado con las restantes formas arquetípicas configuradoras del héroe romántico. En él se manifiestan la fuerza del superhombre, la voluntad sensual de la belleza y del dolor, la temeridad dionisiaca del sonámbulo y el errante nomadismo de quien se halla a merced de lo desconocido: atributos todos ellos que, por supuesto, equidistan del central eje de la autoaniquilación.»²³¹

Aunque Stavroguin es noble, rico, guapo y seductor, el aspecto fatídico del personaje al que parece apuntar Dostoyevski es que su inmensa energía «fue utilizada, toda ella, sólo para negar». Fue creado como un personaje «del límite» en todos los sentidos. Según las palabras de Shatov, Stavroguin «no ha sabido hacer equilibrios al borde del abismo». Él experimenta: ¿hasta dónde puedo llegar? Se casa con una mujer semidemente y coja, viola a una niña, se confiesa en brazos del monje Tijon sin poder aceptar la humildad que ese «camino de salvación» exigiría. Frank identifica a Stavroguin como personaje trágico a causa de su «incapacidad de creer en su propio renacimiento».²³² Mochulski ve en él encarnado el concepto de hombre-dios imaginado por Kirilov.

A pesar de su carácter demoníaco, Stavroguin se distingue por una dignidad excepcional. En ningún momento podríamos calificarle simplemente de vil o amoral: Dostoyevski no le atribuye ni un atisbo de mediocridad. En su modo de actuar, incluso en los actos de maldad extrema, este héroe demuestra una coherencia absoluta.

Concediéndole esta integridad, Dostoyevski, no obstante, no lo exime de las contradicciones. Stavroguin confiesa sentir placer con lo bello y con lo siniestro: «En los extremos ha encontrado usted la belleza y la perversión», le dice Shatov (X, 201). En los apuntes Dostoyevski insiste: «Tener en cuenta que el príncipe es un ser demoníaco; en su alma las pasiones terribles se enfrentan con una heroicidad sublime» y lo caracteriza con otro fenómeno muy ruso: «Es, además, agnóstico, pero atormentado por la fe».²³³ La idea de que en la conciencia de su protagonista cohabitan el ateísmo y la fe en el mesianismo ruso queda retratada en el hecho de que Shatov profese la fe ortodoxa y Kirilov el ateísmo: «Nosotros allí dormíamos tres meses uno al lado de otro; yo pensando una cosa, él otra» (X, 111-112).

El personaje de Stavroguin ejemplifica la creencia de Kierkegaard de que las categorías de la moral y de la fe no coinciden necesariamente.²³⁴ Al retratar la tragedia personal de su héroe, Dostoyevski vuelve al tema fáustico del intelectual que, pese a haberlo probado todo, no encuentra satisfacción en nada. Dominado por el hastío «devoraría el mundo con un bostezo».²³⁵ Está concebido como un personaje demoníaco, en el sentido del término *daimon*. «Lo demoníaco o, mejor, lo demoníaco, no es una “apelación al demonio” sino un reconocimiento de la existencia de potencias inescrutables para el conocimiento del hombre.»²³⁶ Stavroguin posee un amplio conocimiento, tanto teórico como práctico; pero toda la experiencia acumulada, tal como le ocurre a la mítica figura de Fausto, no hace sino confirmar su frivolidad intelectual y profundizar su aburrimiento aristocrático: «Y heme aquí, pobre loco, tan ignorante como antes».²³⁷

El filósofo Viecheslav Ivánov sostiene que en *Los demonios* el simbolismo del mito fáustico está invertido: «El Fausto ruso es el espíritu de negación, porque en él se ha apagado el amor y esa inagotable entelequia que salva a Fausto».²³⁸ Evdokimov define a Stavroguin como el «Fausto negativo», y lo compara, en cuanto a su capacidad de influir en las personas, con la figura de Don Juan, cuya personalidad engendra y alimenta a los demás: «La dislocación de su persona se proyecta hacia el exterior, donde sus ideas, sus emanaciones, devienen pasiones, acontecimientos, destinos; sólo él permanece inmóvil».²³⁹

Stavroguin también ha sido calificado de «serpiente sabia» porque encarna lo racional y carece de fe. Es capaz de dominar incluso la memoria, pues puede anular sus recuerdos «todos juntos, en masa, siempre que lo desea» (XI, 21). Se le compara a menudo con Pechorin, una de las primeras figuras fáusticas de la literatura rusa.

Dostoyevski establece ese paralelismo en los manuscritos para *Los demonios*: «El estudiante en forma de héroe de nuestro tiempo» (XI, 115). Pechorin y Stavroguin comparten varias características espirituales y físicas: gran profundidad espiritual, continuo sentimiento del sinsentido, búsqueda de un ideal elevado capaz de domeñar una naturaleza muy inquieta, férrea voluntad de carácter, belleza «como máscara» detrás de la cual se esconde un gran vacío interior, rebelión contra todas las normas y obligaciones morales. Existen pasajes casi literalmente repetidos; el conocido monólogo del héroe de Lérmontov: «¿Para qué he vivido? ¿Con qué fin nací? [...] Mi amor no ha hecho feliz a nadie porque nada sacrifiqué en pro de los seres amados [...] Del temporal de la vida no he sacado más que algunas ideas y ningún sentimiento»,²⁴⁰ resuena literalmente en las palabras de Nikolái Vsyevolodovich Stavroguin: «De mí no ha salido sino negación, sin ninguna magnanimidad ni fuerza» (XI, 22).²⁴¹ No obstante, el tipo de nihilismo representado por el héroe de *Los demonios* tiene ya muchas características del nihilismo occidental, alejado del «hombre superfluo» (*lishniy chelovek*) que encarna la literatura rusa de principios del siglo xix.²⁴²

Al dotar de un carácter trágico al individualismo y al intelectualismo de su protagonista, Dostoyevski señala otras consecuencias negativas de esta actitud ante la vida: «Llama la atención el que él haga lo que nadie hace, pero ¡pobre de aquel que no quiere hacer lo que todos hacen!». Estas palabras, escritas por Herzen en *Pasado y pensamientos*, parecen resonar constantemente en *Los demonios*. Stavroguin exclama en el episodio del duelo: «¡Empiezo a no entender nada! ¿Por qué todos esperan de mí algo que no esperan de nadie más? ¿Por qué yo tengo que soportar lo que ningún otro puede, y hacerme con una carga que ningún otro puede llevar?» (X, 227). Se trata de la misma exclamación que sintetiza uno de los constantes tormentos existenciales de Dostoyevski, manifestado ya anteriormente en la afirmación del héroe del subsuelo: «Yo soy uno, y ellos son todos».

Otros episodios reveladores del carácter de Stavroguin son: «Noche», «Noche, continuación» y «Con el monje Tijon». En las escenas del duelo, Stavroguin, después de haberse visto obligado a batirse con un tal Artemi Pavlovich Gaganov, quien «le profesaba un odio morboso por la afrenta que había hecho a su familia cuatro años antes», se expone tres veces ante la pistola de su adversario con una frialdad extrema. Al llegar su turno, dispara cuatro veces al aire.

—Yo declaro —dijo Gaganov con voz ronca (se le había secado la garganta) dirigiéndose otra vez a Mavríki Nikoláievich— que ese individuo (y volvió a señalar a Stavroguin con la pistola) otra vez ha disparado al aire a propósito... ¡quiere ofenderme! O ¡quiere impedir el duelo! [...]

—Tengo derecho a disparar tal como me da la gana si esto respeta las reglas —dijo con firmeza Nikolái Vsyevolodovich.

—¡No, no lo tiene! ¡Explíquese, explíquese! —gritaba Gaganov [...]

—Le doy mi palabra de que no le quería ofender —pronunció ya con impaciencia Nikolái Vsyevolodovich — he disparado al aire porque no quiero matar a nadie, ni a usted ni a nadie [...] no es nada personal. [...] No quería ofender a este imbécil y otra vez le he ofendido. (X, 225-227)

Se insinúa otra dimensión importante que Dostoyevski parece atribuir a su héroe: el nombre de Stavroguin deriva de la palabra griega *stauros*, que significa «cruz». La etimología de este nombre alude a la peculiaridad de quien lo lleva, pero también al precio que hay que pagar por llevarlo.

La alusión a la cruz y la idea de que Dostoyevski ve en Stavroguin el futuro y cierto tipo de salvación para Rusia puede parecer contradictoria. No obstante, en el texto mismo encuentra varios puntos de apoyo: Stavroguin había viajado a Jerusalén, y Dostoyevski le otorga dos apodos que aluden a la salvación: el príncipe Iván y el príncipe Hari. «El príncipe Iván» se refiere al hijo de Iván el Terrible, asesinado por su padre. Según la leyenda, el príncipe Iván tenía que volver para salvar a Rusia.²⁴³ El príncipe Hari o Hal del drama shakesperiano *Henry IV* es, por otra parte, el futuro Henry V que salvará Inglaterra.²⁴⁴ ¿Pensaba Dostoyevski que el futuro pertenecía a la *intelligentsia* aristocrática?

Shigaliyov y el «shigaliovismo»

Shigaliyov es, junto con Stavroguin, quien más nos introduce en el complejo universo moral de esta novela. Dostoyevski le describe físicamente como un hombre tenebroso y lúgubre por cuyo aspecto parece «como si esperara el fin del mundo, pero no en un tiempo y espacio indefinidos, sino en una hora precisa, como por ejemplo pasado mañana por la mañana, a las diez y veinticinco minutos exactamente» (X, 109-110).

Por medio de Shigaliyov se expone el famoso «sistema de igualdad» («él ha inventado la igualdad»), otra referencia de Dostoyevski que persigue mostrar cómo se pueden pervertir las ideas socialistas en la práctica. Su doctrina, el shigaliovismo,²⁴⁵ y asimismo su retrato se perfilan en el episodio que transcurre en la casa de Virguinski, en el que una vez más las diversas posturas respecto de Rusia y Europa se utilizan como parámetros:

—Cortar cien millones de cabezas es tan difícil como cambiar el mundo por medio de la propaganda. Tal vez incluso más difícil, sobre todo en Rusia», se atrevió a intervenir otra vez Liputin.

—Es precisamente en Rusia donde ponen sus esperanzas —dijo el oficial [...]. «Sabemos que un dedo misterioso apunta a nuestro maravilloso país como el más capacitado para la realización de la gran tarea.» (X, 314)

El novelista alude aquí a la idea, muy difundida en aquella época, acerca del papel decisivo que Rusia debía cumplir en su condición de país más propicio para la realización de la «gran tarea» de la revolución social. Durante la reunión de la «flor y nata del más rojo liberalismo de nuestra vieja ciudad» (X, 302) se pone de manifiesto la expectativa de que el joven Piotr Stepanovich Verjovenski, llegado del extranjero (alusión a Necháyev, emisario de Bakunin), habrá de explicar cómo la auténtica revolución social tiene que empezar en Rusia.

En este capítulo se hacen continuas referencias al pensamiento occidental. Al exponer su teoría sobre la nueva organización social, «el orejudo» Shigaliov («parecido a Fourier pero más valiente que él»; X, 322) empieza por la crítica de las teorías sociales existentes, diciendo que Platón, Rousseau, Fourier «no son sino novelas», «un pasatiempo estético» (X, 313) y que hay que actuar, y no sólo teorizar, como se ha hecho, según sus palabras, hasta ahora en Occidente.

Entre las continuas y a menudo complejas referencias filosóficas que abundan en *Los demonios* predominan los nombres y las teorías de los pensadores socio-políticos, sobre todo franceses (Fourier, Cabet, Saint Simon, Proudhon, Rochefort) y rusos (Bakunin, Tkáchev, Necháyev, Záitsev).²⁴⁶ Se hacen alusiones, no obstante, al pensamiento occidental de otros períodos: Shigaliov, por ejemplo, clasifica a Platón entre los filósofos que nada han entendido sobre la condición humana,²⁴⁷ aunque luego reconoce que su camino es análogo al de Platón: empezando por la libertad y democracia extremos hasta llegar al extremo despotismo (X, 311).

Al incursionar en el pensamiento ruso, Dostoyevski emprende un recorrido prácticamente cronológico: empieza por Radischev, los decabristas y Chadáyev, y se detiene en las tendencias nihilistas y occidentalistas de los años cuarenta y sesenta.

El sistema que expone Shigaliov propone la división de la humanidad en dos partes desiguales, en la que a un diez por ciento se le otorgaría la libertad ilimitada y el poder absoluto sobre el restante noventa por ciento, el cual, reducido a total sujeción, regresaría a un estado de «primitiva inocencia», aunque tendría la obligación de trabajar. «Todos

esclavos y en la esclavitud iguales» es la fórmula con la que el escritor resume el shigaliovismo, y así lo ilustra:

Primero baja el nivel de la educación, la ciencia y el talento. El alto nivel de educación y la ciencia son sólo para los elegidos, y ¡no necesitamos capacidades excesivas! [...] Las mentes demasiado capacitadas no pueden sin el despotismo, y siempre traen más molestias que beneficio: a Cicerón le cortaron la lengua, a Copérnico le sacaron los ojos, a Shakespeare le apedrearon —esto es el *shigaliovismo*. Los esclavos deben ser iguales: sin el despotismo no ha habido aún ni libertad, ni igualdad, y en el nuestro rebaño humano se necesita igualdad, ¡esto es el *shigaliovismo*! (X, 322-323)

Dos de las metáforas que Dostoyevski utiliza a lo largo de la novela contra el radicalismo revolucionario, con el que no coincidía en absoluto, son las siguientes: «tirar abajo las montañas» (para «allanar el terreno y construir hormigueros»), «apagar a cada genio desde la primera infancia», y denuncia que tras estas ideas y prácticas revolucionarias estaba la destrucción y no la construcción.

Proclamaremos la destrucción [...] ¡porque esta pequeña idea es tan hermosa! Pero hay que aplastar un poco los huesos [...] Empezará una agitación que el mundo aún no ha visto [...] Oscurecerá *Rus*, y la tierra echará de menos a sus antiguos dioses. (X, 325)

Asimismo, Dostoyevski es consciente de que los intelectuales se quieren distanciar de todo lo que ocurre. Cuando uno de los personajes secundarios propone alejarse de Rusia una vez organizada la revolución («Aun en las condiciones más propicias esta degollina no concluirá en menos de cincuenta años, o como mínimo treinta»; X, 314), Dostoyevski aprovecha para abalanzarse contra esos rusos, a menudo refugiados en la cómoda vida en el extranjero, que postulaban un camino de cambio para Rusia sin comprometerse en realidad con las consecuencias que ello acarrearía:

¡Hala, emigre! Y sabe, le aconsejo Dresde y no las islas del Pacífico. En primer lugar porque es una ciudad que nunca ha sufrido ninguna epidemia, y como es usted un hombre culto, seguramente teme a la muerte; segundo, está cerca de la frontera rusa, con lo cual puede recibir sus rentas de la estimada patria; en tercer lugar, alberga lo que llaman tesoros del arte, y usted es un esteta, antiguo profesor de literatura; y, por último, es como una Suiza en miniatura, lo que le proporcionará inspiración poética porque seguramente escribe usted versos. (X, 315)

Shigaliyov es también el precursor del personaje del Gran Inquisidor. Partiendo de la visión del Estado totalitario como idea religiosa, ambos personajes están utilizados para exponer la instrucción de la libertad como un sistema de necesidad a la luz de finales del siglo xix ruso y el comienzo del xx. «La Sevilla del Gran Inquisidor es la representación *in re* del proyecto político de Shigaliyov: una décima parte, o mucho menos, de hombres

libres y nueve décimas partes de súbditos, reducidos al estado de borregos»,²⁴⁸ afirma Vitiello.

Este personaje reconoce que su proyecto de fundar un nuevo orden social basado en la libertad ilimitada ha llevado al despotismo ilimitado: «Me he hecho un lío con mis propios datos» (X, 311). Es lo mismo que el Inquisidor propone a Cristo en la *Leyenda del Gran Inquisidor*. La idea consiste en pasar de la verdad a la mentira, del deseo de vida —y de la vida universal— al deseo de matar, y también, precisamente, de la libertad ilimitada al despotismo ilimitado. Que Dostoyevski veía análoga su teoría a la que posteriormente expresará a través de la «Leyenda» se nota en la actitud que Shigaliiov expresa respecto a los seres humanos: transformar en rebaño a nueve décimas partes de la humanidad y someter totalmente a la restante décima parte de hombres libres.

Profundamente en desacuerdo con la elucubración de ambos personajes —tanto el Inquisidor como Shigaliiov— según la cual es necesario privar a los hombres de cualquier pensamiento crítico y de toda libertad para fundar un paraíso terrenal, el escritor, no obstante, parecía dudar en algunos momentos de que la visión del Inquisidor y la del propio Shigaliiov para «hacer feliz a la masa humana» no fuesen más realistas que la suya propia.

La analogía entre las teorías de Shigaliiov y las del Inquisidor demuestra, además, la conexión existente entre el catolicismo y el socialismo en la conciencia de Dostoyevski. «Sólo falta que la *Internationale* se una al Papa. Y así será. El viejo ya ha guiñado el ojo en señal de afirmación» (X, 323). El escritor expone a continuación su visión de que la fusión entre el catolicismo y el socialismo ya se había dado en el escenario de la sociedad occidental. Asimismo, mediante los programas que ambos personajes postulan, Dostoyevski deja constancia de la tópica visión según la cual los humanos son como figuras de ajedrez, lugar común que él no compartía.

Desde la perspectiva actual, *Los demonios* se presenta como una obra profundamente profética. «Shigaliiov es la máscara cómica de un personaje trágico que está madurando en el ánimo del autor»,²⁴⁹ dice Vitiello, y afirma que Shigaliiov no es únicamente la desesperación de Dostoyevski, sino también la de Nietzsche: «Ambos han leído en el futuro. Hoy su desesperación es la nuestra».²⁵⁰

Es posible considerar a Kirilov como «el verdadero *daimon* de la novela»: «Los otros son, incluido Stavroguin, sólo demonios».²⁵¹ En su figura se encarna un fenómeno que Dostoyevski define como típicamente ruso: el de estar «consumido» por una idea: «A veces una idea cae encima de nuestro hombre [ruso] y le aplasta; él intenta soltarla, pero no se la puede quitar de encima», leemos en *Diario de un escritor*.²⁵²

El personaje de Kirilov articula y desarrolla muchas ideas que «aplastaban» al escritor mismo: el bien y el mal, el ateísmo, la muerte (también el suicidio), el tiempo, la libertad.

Mochulski define a Kirilov y Shatov como «dos momentos en la dialéctica del espíritu» de Dostoyevski: «Las dos teorías del conocimiento opuestas que exhibe Stavroguin se confrontan en las figuras de sus discípulos, y se encarnan en sus destinos trágicos».²⁵³

Respecto al pensamiento ruso del siglo xix, las teorías de Kirilov se pueden interpretar en función de las discusiones que en los años cuarenta se debatían en el Círculo Petrashevski, muchas de orientación feuerbachiana. Lo que caracterizaba al círculo de intelectuales liberales que se reunían en casa de Mijaíl Butashevich Petrashevski (1821-1866) era precisamente la continua presencia de la cuestión religiosa en sus debates ideológico-políticos. Para contemplar la libertad y llegar al extremo de proponer el modelo de una nueva humanidad, Kirilov parte de las reflexiones religiosas, de la premisa de que Dios es miedo al dolor y a la muerte:

La vida es dolor, la vida es miedo y el hombre es infeliz. Hoy todo es dolor y miedo. Hoy el hombre ama la vida porque ama el dolor y el miedo [...] y da la vida por ello —en esto está todo el engaño [...] Quien vence el miedo y el dolor, se convertirá en Dios [...] quien se atreva a matarse a sí mismo, se convertirá en Dios. (X, 93-94)

«Kirilov está encerrado en su idea: “Toda la vida he pensado sólo en una cosa: ¿Existe Dios o no? No existe, pero está allí” [...] Denomina a Dios su dolor porque es también su miedo; descende a la angustia humana como a un lugar psicológico; pero en realidad no es más que una perversión de la voluntad», escribe Evdokimov.²⁵⁴

A diferencia de Stavroguin, que padece por lo que hace, la tragedia de Kirilov tiene origen teórico. Asimismo, el concepto de libertad sobre el que reflexiona detenidamente el escritor por medio de estos personajes se plantea, en el caso de Kirilov, desde la perspectiva de sus consecuencias teóricas, mientras que en el caso de Stavroguin lo hace desde la de sus consecuencias prácticas. Otra analogía entre estos dos personajes es su fuerza colosal, en ambos casos orientada negativamente.

Kirilov también vuelve del extranjero y por eso el escritor le atribuye su incompreensión de Rusia:

Entiendo que usted, viviendo tanto tiempo fuera, se ha enajenado [...] e incluso ha olvidado algo a Rusia y es lógico que nos mire con un poco de recelo a nosotros, los viejos rusos, como también nosotros a ustedes. *Mais cela passera*. Pero una cosa me cuesta entender: se propone construir un puente y al mismo tiempo propaga la destrucción universal. (X, 78)

En la compleja teoría del suicidio que pone Dostoyevski en boca de Kirilov se repasa una serie de profundos temas filosóficos. Este personaje dice que «ama la vida» pero que su decisión de quitársela viene de la necesidad de afirmar la libertad absoluta. El acto que comete será consecuencia de una larga premeditación, de un sistema filosófico y una teoría sobre el suicidio.

No obstante, después de que Kirilov defendiese su teoría y su filosofía de la libertad con todos los argumentos posibles —tal como sucede en el caso de Stavroguin—, Dostoyevski rechaza esta postura extrema de libertad. La polifonía de voces e incluso de enteros sistemas filosóficos que se vislumbra en el discurso de Kirilov es utilizada por el escritor para conducir al lector a través de distintas ideas, para ir debatiéndolas y rechazándolas, una por una.

Kirilov tiene una especie de contrato con el agitador revolucionario Piotr Stepanovich Verjovenski en el que asegura que se suicidará para contribuir a la causa de la revuelta social en Rusia. Como él declara que le da lo mismo vivir o no, porque «la vida existe, y la muerte no» (X, 188), el joven Verjovenski quiere utilizarlo para el plan revolucionario.

La teoría de Kirilov, que es una mezcla de apología del ateísmo, indiferencia y postulación del «nuevo hombre-dios», es posiblemente una de las más contradictorias de todo el libro. La paradoja que Dostoyevski quiere revelar es que su héroe parte de una premisa mística para llegar a una conclusión lógica.²⁵⁵ Se empieza con las ideas visionarias sobre la posibilidad del bien y los momentos de armonía absoluta, para llegar al conocimiento «perfectamente claro» de que el mundo yace sobre el mal. «De la premisa mística Kirilov llega a la conclusión atea; se suicida no sólo para acabar con la idea de Dios, sino porque sin Dios no se puede vivir.»²⁵⁶

Distintos estudiosos han reconocido aquí referencias a Schopenhauer y a sus argumentos sobre el suicidio: quitarse la vida sin una razón concreta aparente representa una demostración de voluntad y fuerza, algo que pone al hombre en el lugar que ocupa Dios. En el caso de Kirilov, su voluntaria elección de la muerte, más que ser la

consecuencia de la búsqueda de una libertad absoluta que afirma que Dios no existe, se debe a la imposibilidad de vivir con el miedo que este vacío supone.

Otros ven en el razonamiento de Kirilov la propuesta hegeliana de que el ser y el no-ser son una misma cosa: «Este personaje lunático realiza, a su manera, la premisa hegeliana: el ser y el no ser son una misma cosa» («Sein und Nichtsein ist dasselbe»), se afirma en el apéndice de comentarios de las obras completas.²⁵⁷

Dostoyevski se sirve de Kirilov para atacar varias teorías con las que estaba en profundo desacuerdo. En otro momento, no obstante, vuelve a acudir a este personaje para expresar una de sus ideas más estimadas: la idea sobre la *posibilidad del paraíso* y la *realidad del infierno*. La opinión de Kirilov de que el hombre es infeliz y malo porque es incapaz de reconocer su felicidad y su bondad contiene lo que Dostoyevski interpretaba como lo fundamentalmente trágico para la vida del hombre:

El hombre es infeliz porque no sabe que es feliz; sólo por esto. ¡Esto es todo, no hay más! Quien se da cuenta de esto, se vuelve feliz, inmediatamente. Todo es bueno, todo. Todos los que pueden reconocer esa bondad estarán bien. Si todos lo supieran, todos serían felices; pero hasta que no sepan reconocer el bien, se sentirán mal [...] ¡Ésta es toda la verdad, no hay otra! (X, 189)

El escritor parte aquí de la propia experiencia y de aquel desgarró del que confesaba sentirse víctima a menudo: el abismo entre los ideales y el comportamiento humano. Es una estimada idea suya a la que vuelve con frecuencia y que en el *Diario* explícitamente expresa, pidiendo al observador ajeno no valorar Rusia «por lo que somos, sino por lo que nos gustaría ser». El bien y el mal están en potencia, diría Dostoyevski; pero en su irracionalidad, el hombre se deja llevar por el impulso del mal. En la conversación con Stavroguin, Kirilov dice:

Son malos porque no saben que son buenos. Cuando lo sepan, ya no violarán a la niña. Es necesario que los hombres puedan reconocer su bondad para que sean buenos, todos sin excepción [...] Quien se instruya en esta verdad, éste concluirá el mundo. (X, 189)

El escritor quiere expresar aquí lo que le atormentaba toda la vida: la «realidad del infierno» no responde a ninguna razón esencial ni profunda, es simplemente la paradoja de la vida, la incapacidad del hombre de reconocer la bondad (la suya y la de los otros). Esta contradicción fue una de sus auténticas obsesiones y por ello Dostoyevski se identifica plenamente con este monólogo-diálogo de Kirilov. No obstante, tampoco aquí falta su capacidad de autoironía, como demuestra la réplica de Stavroguin: «A quien enseñaba esto, lo crucificaron» (X, 189), equilibrando el discurso, que en caso contrario

correría el peligro de caer en un tono patético.

Mochulski habla del drama de Kirilov en términos de la trágica separación que se da entre su razón y su corazón: «La parte racional de Kirilov le lleva a la negación de Dios y al suicidio; pero su parte emocional ama apasionadamente la vida y la humanidad».²⁵⁸

Es curioso también que Dostoyevski crease un personaje que, junto con la idea del hombre-dios, postula la indiferencia respecto a la vida, y al mismo tiempo se excita con la belleza de las nimiedades aparentemente banales y afirma que puede haber momentos de armonía absoluta. Todo alude, otra vez, a la extraordinaria complejidad psicológica del escritor: «Hay momentos, sólo cinco o seis, en los que de repente uno siente la presencia de la armonía absoluta plenamente lograda. [...] Es una sensación clara e inmediata. Es como sentir de pronto la naturaleza entera y afirmar: sí, es verdad» (X, 450).

Incluso después del suicidio de Kirilov, Dostoyevski quiere impedir que el lector se forme una opinión cerrada. Por ello, precisamente a través de este héroe, se expone la compleja meditación sobre el tiempo. Al debatir la teoría sobre el hombre-dios Kirilov detiene su reloj: «Eran las dos y treinta y siete minutos»; «es la señal precisa de pasar a un nuevo *eón* en el que “no habrá más tiempo [...] ni relojes”» (X, 188).

Kirilov dice que el tiempo no es una cosa sino una *idea*. Asimismo, la muerte de Kirilov no supone la conclusión de las ideas expuestas a través de él, sino la clara alusión a que son reflexiones que el hombre ha ido planteando siempre y que por tanto pertenecen a una dimensión atemporal.

Al considerar la relación entre Dostoyevski y Nietzsche, varios estudiosos se refieren precisamente a Kirilov y a su idea de hombre-dios. Decidido a rechazar la concepción religiosa del mundo, Kirilov parece defender fanáticamente la idea del superhombre. Es otra idea que el novelista ruso relaciona con el mundo occidental, como un concepto que se origina en el pensamiento europeo y que está encarnado en su sociedad. Luego sostiene que, como sucede con otras modas adoptadas de Occidente, la versión rusa siempre ofrece alguna desviación respecto al original. El superhombre concebido por Kirilov llega a su teoría precisamente después de «haber sido atormentado por Dios toda la vida» y se mueve siempre en el terreno del pensamiento religioso.

Con frecuencia Dostoyevski reúne en una figura la polifonía de posturas no sólo diversas sino opuestas. De ese modo, el estilo narrativo se construye a base de diálogos dentro de monólogos o monólogos dentro de diálogos. A esto se añade otro fenómeno literario presente en las novelas dostoyevskianas: discursos que se construyen «uno al

margen del otro», entre dos interlocutores espiritualmente heterogéneos. En *Los demonios* Dostoyevski explota con frecuencia este método, cuya emblemática expresión dentro de la literatura universal es el comienzo del *Fausto* de Goethe cuando «conversan» Dios y Mefistófeles.²⁵⁹ Un ejemplo es la conversación entre el metafísico Kirilov y el revolucionario nihilista Piotr Verjovenski. Mientras el primero expone su teoría sobre la voluntad y libertad absolutas, el otro contempla todo desde la perspectiva utilitaria, sin adentrarse en los profundos dilemas que atormentan a su interlocutor: «Yo no le debo ninguna explicación ni usted puede entender mis pensamientos [...] Yo quiero quitarme la vida porque no quiero tener miedo a la muerte», dice Kirilov, a lo que Piotr le contesta: «Estoy de acuerdo, que sea su voluntad, ¡pero que no cambie!» (X, 290-291).

Despidiéndose de Kirilov, Dostoyevski aprovecha la oportunidad de referirse una vez más con ironía a sus compatriotas nobles emigrados a Occidente. En la carta que escribe antes del suicidio, Kirilov firma en francés: «Gentilhomme, seminariste russe et citoyen du monde civilisé» (X, 473).

Shatov

Aparte de Stavroguin, Shatov es otra figura individual y difícil de clasificar en la novela. Además, con este personaje Dostoyevski expresa una profunda complicidad.²⁶⁰ Antes revolucionario, tal como el escritor en su juventud, cuando militaba en el Círculo Petrashevski, Shatov cambia posteriormente de orientación al ver que sus ideales y valores personales no son compatibles con la ideología colectiva. Pero la identificación con esta «víctima» de la novela radica principalmente en el drama de una persona que pone por encima de todo los propios criterios morales.²⁶¹ Shatov dio un bofetón a Stavroguin «por su caída [...] por la mentira [...] porque usted significó tanto para mí» (X, 191) y es el único que se ha opuesto a la idea de ocultar la preparación de un crimen injusto para cumplir los objetivos políticos y revolucionarios.²⁶² Él dice a Stavroguin: «Yo le estaba esperando demasiado tiempo»; «He pensado en usted todo el tiempo. Sólo usted podría [...] Yo no soy más que un hombre sin talento, que únicamente puede dar su sangre, y nada más» (X, 195; 201).

En la novela, Europa sirve de filtro que reorientará el pensamiento de Shatov: en su condición de revolucionario socialista, este héroe viaja al extranjero «para ver allí cómo

vive el obrero americano y sentir en la propia piel la difícil situación de alguien que vive en el nivel más bajo de la escala social» (X, 111), pero una vez en Europa Dostoyevski le hace pasar al otro extremo. «Pasó bastante tiempo vagabundeando por Europa, viviendo de Dios sabe qué. Dicen que hacía de limpiabotas y luego de estibador en algún puerto» (X, 27). La etimología del nombre de Shatov alude simbólicamente a su ambigüedad: él titubea (*shatatsya* significa titubear, balancearse).

Con relación al tema Rusia-Occidente podemos advertir cómo Dostoyevski utiliza a Shatov para articular sus propias conclusiones, aunque no sin reconocer con cierto tono autoirónico las exageraciones personales:

¿Sabe usted cuál es ahora el pueblo, en toda la tierra, el único pueblo «portador de Dios», el pueblo que viene a salvar y regenerar el mundo en nombre de un dios nuevo, el pueblo a quien ha sido dada la clave de la nueva vida y de la nueva palabra? [...] Sí, es el pueblo ruso. (X, 196)

Este personaje busca a Dios pero no encuentra la fe; sólo cree en Rusia. También confía en la unión con el pueblo. Además, a través de él Dostoyevski expresa su convicción de que la irracionalidad en la que está sumergido el pueblo ruso hace que éste vacile al afirmar sus ideas: «El ateísmo ruso no va más allá de palabrería», dice Shatov, y también sostiene que el liberal ruso «es sobre todo un lacayo, sólo eso, y mira a quién le podría limpiar los zapatos» (X, 110-111).

En su discurso están intercaladas muchas reflexiones del propio escritor, como cuando Shatov medita sobre la distinción entre sentirse ruso y sentirse eslavófilo: «Me he convertido en eslavófilo por la imposibilidad de ser ruso» (X, 436).

¿En qué radicaba esta sustancial diferencia para Dostoyevski? ¿Quería distanciarse de los eslavófilos, viendo también entre ellos mucha inconsistencia? Las palabras de Shatov descubren que es precisamente el discurso eslavófilo de Stavroguin el que le empuja a alistarse en el grupo revolucionario e irse al extranjero. Sin embargo, más tarde adquiere conciencia de que su maestro en realidad nunca se ha comprometido de manera existencial con la ideología que profesaba:

En América pasé tres meses durmiendo al lado de un... de un desgraciado, y de él supe que usted, mientras a mí me hablaba de la fe en Rusia y en Dios, a él le hablaba precisamente de lo contrario... en el mismo momento, quizás eran incluso los mismos días. (X, 197)

Dostoyevski, por otro lado, hace que este personaje se entusiasme ante las banalidades más absurdas de la vida occidental, para rendir cuentas con los compatriotas que

manifestaban esta tendencia:

Dedujimos que nosotros, los rusos, somos como niños en comparación con los americanos, y que hay que nacer en América, o por lo menos pasar allí muchos años, para estar al mismo nivel que ellos [...] Alabábamos todo: el espiritismo, la ley de Lynch, los revólveres, los vagabundos. (X, 112)

Shatov vuelve del norte de América para vivir en la calle de la Epifanía, en «una caseta al final del pueblo». Lo mismo que Kirilov, con quien regresa del extranjero, él espera algún tipo de resurrección de su vida de Rusia y en Rusia. Pero mientras Kirilov reclama a un dios nuevo y lo halla en sí mismo proclamándose «hombre-dios», Shatov lo busca en el pueblo ruso.

Por eso en el plano religioso de la novela Dostoyevski medita sobre una de sus preocupaciones fundamentales sobre la fe y sobre la ortodoxia por medio de las palabras de Shatov. En el diálogo que éste mantiene con Stavroguin se expresa la opinión de que la forma ortodoxa del cristianismo coloca a Rusia por encima del Occidente latino, una comparación que asimismo con frecuencia y exageración expresaba Dostoyevski. A consecuencia de ello Shatov medita sobre la necesidad de cada gran pueblo de afirmar a su dios:²⁶³

El objetivo de todo movimiento de un pueblo, en cualquier pueblo y en cualquier momento de su existencia, es únicamente y exclusivamente la búsqueda de Dios, de su Dios, sin falta un dios propio, y la fe en él como el único dios verdadero [...] Cuanto más poderoso es un pueblo, tanto más individual es su dios. (X, 198-199)

No obstante también aquí Dostoyevski utiliza por momentos un tono autoirónico. Shatov, criticando al catolicismo, lo mismo que el autor en sus ensayos, pone a la Francia de la época como ejemplo de cómo se manifiesta la influencia negativa de la práctica de la Iglesia latina. Pero, a continuación, Shatov expresa sus dudas sobre la autenticidad del propio sentimiento de la fe, llegando a la conclusión de que creer en Rusia todavía no significa creer en Dios.

Berdiáyev señalará la consecuencia de una orientación semejante, al afirmar que entre los revolucionarios rusos estaba difundida la creencia en el mesianismo del pueblo ruso aunque no confiaban en la existencia de un Mesías. Este filósofo indica que ya en *Los demonios* Dostoyevski descubre todos estos fundamentos espirituales de la futura Revolución rusa.²⁶⁴ La indecisión de Shatov alude a que el portador de la idea del mesianismo ruso puede simplemente no creer en la existencia de Dios. ¿Quería sugerir aquí Dostoyevski que un fervoroso defensor de la ortodoxia puede ser agnóstico? ¿O que

su hombre ateo puede encontrar la salvación en Rusia?

Stepan Trofimovich Verjovenski

Stepan T. Verjovenski ocupa un lugar especial, pues la novela empieza y acaba con él. A través de esta figura Dostoyevski apunta a la generación de aquella parte de la vieja *intelligentsia* aristocrática rusa incapaz de adaptarse a la realidad que los nuevos tiempos demandaban. «Es la imagen de un idealista ruso de los años cuarenta, con su responsabilidad en el surgimiento de los nihilistas rusos de los sesenta.»²⁶⁵ En su casa cuelga un retrato de Goethe, al vodka le llama *eau de vie*, declara que ha dedicado toda su vida al pueblo ruso pero no reconoce ni al propio hijo cuando se presenta después de una larga ausencia.

«Su historia sí está directamente relacionada con los principales hechos de la novela, y por tanto le he tomado como la piedra angular de todo», escribe Dostoyevski a Katkov respecto a este personaje.²⁶⁶ Stepan Trofimovich no forma parte de los radicales revolucionarios, pero es responsable de su formación. Como padre del líder nihilista, al quedarse viudo se separó de su hijo siendo éste aún un bebé, y lo envió en tren con unas tías lejanas cuando el niño tenía sólo tres meses de vida. Como educador del byroniano Nikolái Stavroguin, el viejo Verjovenski «había trastornado un poco los nervios a su discípulo» (X, 35). Como admirador de Rafael y de todo lo iluso Stepan Verjovenski se presenta como un esteta capaz de inducir al crimen.²⁶⁷

Cuando Dostoyevski presenta a Verjovenski enseguida comenta que era un profesor universitario que perdió su cátedra por atacar a los eslavófilos:

Volvió Stepan Trofimovich de Europa ya a finales de los cuarenta y se distinguió como profesor lector en una cátedra universitaria. Llegó a impartir sólo unas pocas clases, al parecer sobre los árabes; también llegó a defender una excelente tesis sobre la importancia civil y jansénica que entre 1413 y 1428 empezó a darse en la pequeña ciudad alemana de Janau... (X, 8-9)

Luego este personaje emprende otro viaje a Occidente para intentar «recuperarse». Pero una vez allí, Verjovenski no encuentra ni reconciliación ni salvación, sino que, afín al comportamiento de la vieja aristocracia romántica rusa que particularmente molestaba al escritor, sigue lamentándose por todo:

—¡Allí resucitaré! —exclamaba él—. ¡Allí volveré a la ciencia!

Pero ya con las primeras cartas de Berlín volvió a entonar la canción de siempre: «Mi corazón está roto, no puedo olvidar nada [...] Aquí, en Berlín, todo me recuerda a mi pasado, a mis primeros entusiasmos, a mis primeras penas [...] mucha música, motivos españoles, sueños sobre la redención humana, la idea de la belleza eterna, *Madonna Sistina*, luz con rayas oscuras, pero ¡también en el sol hay manchas! [...] Oh, ¡mi noble y fiel amiga! En mi corazón estoy junto a usted y soy suyo, de una vez para siempre, *en tous pays, hasta dans le pays de Makar et ses veaux*» (X, 24-25).

La ironía de Dostoyevski culmina con este dicho ruso «En el país donde Makar llevó a su ganado», que quiere decir: «En algún punto muy alejado». No obstante, traduciéndolo al francés, Stepan Trofimovich lo hace incomprensible. Con este ejemplo banal el novelista ataca la costumbre de la nobleza rusa de comunicarse en francés en los momentos menos oportunos, tal como critica extensamente en el *Diario de un escritor* y ridiculiza continuamente en *Los demonios*. En esta última novela, uno de sus personajes describe la lengua francesa como «la lengua de la república, de la armonía y de la humanidad universales» (X, 45).

El blanco de Dostoyevski era la anticuada aristocracia rusa que se perdía en teorizaciones anacrónicas abstractas, lo mismo que el nihilismo y el radicalismo revolucionario. De Stepan Trofimovich se habla como de un desamparado intelectual, un parásito que se está preparando toda la vida para escribir una gran obra pero al que todo lo que se le ocurre como tema está muy alejado de la realidad («Como suele ocurrir con nuestros intelectuales aquí en Rusia»; X, 8), añadiendo a esto una obtusa imitación rusa de modelos europeos.

En las primeras páginas de la novela se caricaturiza la «esclavitud occidental» de Stepan Trofimovich, su inadaptación a las circunstancias de la vida en todos los sentidos. Con este objetivo se le atribuye un poema en prosa, «una especie de alegoría en forma lírico-dramática que recordaba a la segunda parte del *Fausto*»:

La escena se abre con un coro de mujeres, al que sucede un coro de hombres, seguido a su vez de un coro de cierta clase de espíritus y al final de todo, un coro de almas que no viven todavía, pero que tienen muchas ganas de vivir [...] En la escena final surge la torre de Babel y unos a modo de atletas que completan su construcción entre cantos de nueva esperanza; y cuando la han terminado hasta la cúpula misma, el señor (supongo que el del Olimpo) se fuga de la manera más ridícula y la humanidad, que adivina lo que pasa y ocupa su puesto, inicia al punto una nueva vida con una nueva intuición de las cosas. (X, 9-10)

El personaje de Stepan Trofimovich refleja también cómo el tono de la novela en torno al

tema Rusia-Occidente va cambiando; por momentos la ironía pasa del sarcasmo a la comedia. En el capítulo del Festival (según J. Frank «una de las más grandes escenas cómicas en la historia de la novela»),²⁶⁸ a través del largamente preparado discurso del personaje, culmina la crítica sarcástica dirigida a la generación de la vieja aristocracia rusa:

Messieurs [...] ¿por qué este revuelo, por qué los gritos de indignación que oigo? He venido con una rama de olivo [...] Y yo declaro que Shakespeare y Rafael valen más que la emancipación de los siervos, más que la nacionalidad, más que el socialismo, más que la nueva generación, más que la química, más casi que la humanidad entera [...] ¿No saben que la humanidad puede seguir sin los ingleses, sin Alemania, incluso sin los rusos?, ¿que se puede vivir sin la ciencia, sin el pan, pero que sin la belleza es imposible vivir? (X, 371-373)

Este discurso, que tenía que «resolver el destino» de Stepan Trofímovich, como el despertar del legendario héroe ruso Iliá Múromets después de casi treinta años de inmovilidad, simboliza el inevitable fracaso de un representante de los ideales románticos al que la nueva generación detestaba. Por eso, a pesar de sus simpatías particulares —no olvidemos la veneración a la *Madonna Sistina* de Dostoyevski y sus palabras sobre la belleza que «salvará el mundo», atribuidas precisamente a Stepan Trofímovich en *Los demonios*—, el escritor retrata a éste como a un personaje patético cuya suerte estaba predestinada por el momento que vivía Rusia.²⁶⁹ El clima espiritual de esta época es retratado con particular ironía. La polémica sobre las cuestiones estéticas consideradas desde el punto de vista revolucionario es expresada por Dostoyevski con la fórmula: «¿Qué vale más: Shakespeare o unas botas? ¿Rafael o el petróleo?» (X, 372).

La crítica caricaturesca es notable también cuando se hacen alusiones a la adopción rusificada de los sistemas filosóficos e ideológicos occidentales, manifestada fundamentalmente según el mencionado «desorden generalizado entre las mentes rusas». Una de estas alusiones se presenta en la escena en la que el capitán Lebiadkin dice que quiere donar su esqueleto a una alta institución académica, con la condición de que en la frente le pongan un letrero que diga «un librepensador arrepentido»:

He leído en los periódicos la biografía de un americano que ha dejado toda su enorme fortuna a las fábricas y a las ciencias aplicadas; su esqueleto a los estudiantes, a la escuela superior de allí; su piel para el tambor, para tocar día y noche en él el himno nacional. [...] Si yo intentara, por ejemplo, dejar mi piel al regimiento de infantería Akmolinski, en el que tuve el honor de empezar mi servicio, para que se hiciera un tambor con el que cada día tocarían el himno nacional, esto se interpretaría como liberalismo y prohibirían mi piel... (X, 209)

Según Mochulski, cuando Dostoyevski discute cuestiones estéticas en *Los demonios*,

alude a que la crisis social en Rusia también se debe a la crisis del conocimiento estético: el *credo* de Stepan Verjovenski en la *Madonna Sistina*, su afirmación de que se «puede vivir sin pan pero no sin la belleza», son burlas contra ideas defendidas por el propio escritor, consciente ahora de su anacronismo («Sabía Dostoyevski que la *Madonna Sistina* estaba ya superada»), aunque no dispuesto a prescindir de ellas.²⁷⁰

Padres e hijos

La mecía en mis manos, y bailaba la *masurka* con ella cuando era una niña de diez años; hoy al venir, yo corriendo a abrazarla, como es natural, y ella sin más: «Dios no existe» [...] «¿Qué sabes tú...? —digo yo— [...] qué sabes tú, pompa de jabón, sobre Dios?» (X, 307)

El tema del conflicto generacional es constante en *Los demonios*. Se trata de una cuestión presente en muchas novelas dostoyevskianas, pero aquí planteada de manera más directa: ¿cómo puede ser que de padres liberales nazcan hijos nihilistas? También este interrogante se va articulando sin dejar de lado la percepción de Rusia y de Europa que tienen los representantes de ambas generaciones.

En uno de los discursos que construye para retratar a los padres, Dostoyevski ironiza sobre la necesidad de éstos de contemplar la situación en Rusia teniendo siempre como referente acontecimientos ocurridos en Europa occidental, pero ignorando la diferencia de contextos y los distintos mecanismos de desarrollo. «Comprendo que ustedes y nosotros nos necesitamos mutuamente. En Inglaterra, los *whigs* y los *tories* se necesitaban unos a otros», dice uno de los padres a los jóvenes radicales, y añade:

Total, que nosotros somos los *tories*, y ustedes los *whigs* [...] A ustedes les decimos: vayan delante, progresen, derriben incluso, quiero decir lo viejo y lo que necesita enmienda; pero, cuando convenga, les fijaremos límites necesarios, con lo cual les salvaremos de sí mismos, porque si no fuera por nosotros pondrían ustedes a Rusia patas arriba, la privarían de todo decoro visible, mientras que nuestra tarea está en salvaguardar ese decoro. (X, 246)

Además, Dostoyevski criticaba a la generación de los padres por el hecho de que, cuando demostraban su deseo de profundizar en la nueva situación de Rusia, lo hacían sólo de manera teórica. Stepan Trofimovich tiene encima de la mesa el emblemático libro de Chernishevski *¿Qué hacer?*, biblia de la juventud radical, pero este conocimiento teórico no le sirve para superar el abismo que le separa de su hijo nihilista Piotr Stepanovich. El novelista ruso se oponía tenazmente a la idea de que cualquier conocimiento auténtico

fuese posible sin la experiencia. Por esto, el viejo Verjovenski, después de haber estudiado atentamente el libro revolucionario de Chernishevski, «para conocer sus argumentos y sus métodos en caso de conflicto», no sabe reaccionar cuando su hijo se estira ocupando en el sofá «mucho más sitio de lo que permitía el respeto hacia el padre», dejándole apenas sitio para sentarse:

Piotr Stepanovich se sentó junto a él de manera más desenfadada, recogiendo las piernas bajo sí y ocupando en el sofá el doble del espacio del que exigía el respeto a su padre. Stepan Trofimovich le hizo sitio en silencio y con dignidad. Encima de la mesa había un libro abierto. La novela *¿Qué hacer?* de Chernishevski. (X, 238)

El tema de la incomprensión, constante en las fábulas dostoyevskianas, aparece aquí como la base de casi todos los conflictos: padres que no entienden a la generación de los hijos, hijos que no entienden a los padres, unos no entienden a Rusia, otros a Europa. A veces esta incomprensión se convierte en un auténtico abismo entre los románticos y los nihilistas. Es cuando Dostoyevski pasa del tono irónico al sarcástico y burlesco.

No obstante, hay que reconocer que a pesar de la crítica lanzada contra los padres en el momento en que redacta la novela, las afinidades del escritor estaban más cercanas de los ideales de los viejos padres románticos que de los de los jóvenes nihilistas que reclamaban: «Hechos, hechos y más hechos, y lo más importante: muy conciso» (X, 241).

Entre la juventud revolucionaria, «buscadora de una idea elevada», unos eran teóricos, otros prácticos. Pero toda la sociedad estaba implicada y vivía consecuencias directas de un ambiente semejante. Según Dostoyevski, tal como lo expone en las últimas páginas de la novela, la tarea consistía en «quebrantar sistemáticamente los cimientos de la sociedad y todas sus leyes: para que todos empiecen a tener miedo y sembrar por doquier la confusión para que cuando la sociedad, enferma, abatida, cínica y podrida [...] esté a punto de desencuadrarse, hacerse con el poder, levantar la bandera de la revolución» (X, 510).

Si se acepta la afirmación de Strájov de que en *Los demonios* encontramos a los personajes de *Padres e hijos* de Turguénev unos años después («envejecidos»), cabe agregar que la guerra generacional que se presenta aquí tiene un contexto añadido, se trata de «un retrato más actualizado del conflicto de generaciones en Rusia, y de sus aterradores resultados».²⁷¹

Por otra parte, por medio del ataque que lanza a un determinado grupo de la vieja

aristocracia, Dostoyevski manifiesta su recelo hacia el idealismo sentimental que pretendía venderse como revolucionario.²⁷² Para retratar la incapacidad extrema de los «viejos» para adaptarse a la realidad actual, crea el personaje del escritor Karmazínov (o *Karmazinoff*, como a veces escribe), prototipo novelesco de Turguénev:

Karmazínov temblaba ante los jóvenes revolucionarios, pero como no conocía las cosas, él imaginaba que el futuro de Rusia estaba en sus manos, y se inclinaba humildemente ante ellos, tanto más por el hecho de que ellos no le hacían ni el más mínimo caso. (X, 170)

La principal causa de la enemistad y de la caricatura con la que Dostoyevski retrata a Turguénev en *Los demonios* se basa precisamente en las posturas occidentalistas de éste, expresadas públicamente mientras ya estaba exiliado en el extranjero. Su Karmazínov afirma:

En la aristocracia rusa hay algo que la desgasta rápidamente. Pero yo quiero durar mucho más, con lo cual me voy para siempre de mi patria. Allí (Europa occidental) el clima es más favorable, se construye con ladrillo y piedra, y en general, todo es más fuerte. Creo que Europa se mantendrá en pie mientras yo viva. (X, 287)

Dostoyevski empieza a expresar antipatías hacia su colega mayor sobre todo después de que éste publicara *Humo*, «demoledor ataque contra la cultura rusa». Es conocido el episodio del encuentro de Dostoyevski con Turguénev en Alemania, cuando el primero, receloso por considerar a Iván Sergéyevich apátrida, le recomendó comprar un telescopio para «poder observarnos, a nosotros los rusos, más de cerca. Desde aquí es muy lejos». Con este sarcasmo Fiódor Mijáilovich quería vengarse de las opiniones que en aquella época escribía Turguénev sobre Rusia y su gente. En una carta a Máikov Dostoyevski escribe sobre lo que le oyó decir entonces a Turguénev: «Si Rusia desapareciera, la humanidad no perdería nada, no se molestaría», y relata: «Turguénev, entre otras cosas, me dijo que nosotros tenemos que gatear ante los alemanes [...] y que los intentos de buscar un camino autóctono para Rusia no son más que desperdicios y tonterías.²⁷³

A través de Karmazínov («una rata que huye del barco, nada más»; X, 289) Dostoyevski ataca la visión de Rusia que solía escuchar entre los intelectuales conservadores:

Entiendo por qué la aristocracia rusa se amontona en el extranjero [...] La Santa Rusia es un país de madera, de miseria [...] y de peligro; un país de vanidosos desgraciados de altas capas sociales, mientras que la gran mayoría de su gente vive en cabañas construidas sobre patas de gallina [...] Yo me he convertido en alemán y lo revelo como mi honra. (X, 287)

«No puedo escuchar tales críticas dirigidas a Rusia de un traidor de la patria que además podría ser útil», concluye en su carta a Máikov.²⁷⁴ Pero, aparte del ataque personal, Dostoyevski no se detiene aquí y critica la confusión, que califica de caos mental, propia de la *intelligentsia* que intentaba imitar modelos europeos. Esto culmina con el discurso en el Festival que atribuye a Karmazínov:

Era algo así como un recuento de ciertas impresiones y reminiscencias [...] Él [intelectual ruso] recoge una idea ajena, le añade su antítesis y ya está listo el juego. Hay crimen, no hay crimen, hay justicia o no la hay, ateísmo, darwinismo, campanas de Moscú; Roma, laureles... pero él no cree en laureles. (X, 366-367)

El ataque concreto lanzado contra Turguénev culmina en las caricaturescas palabras de Karmazínov, cuando éste afirma que «la cuestión acuífera de Karlsruhe» le importa más que todas las cuestiones de Rusia:

Cuando el año pasado el ayuntamiento decidió instalar nuevas cañerías [...] sentí en mi corazón que la cuestión de la conducción de aguas en Karlsruhe me es más cara y más importante que todas las cuestiones de mi amada patria durante todo el período de sus reformas. (X, 349)

Estas palabras demuestran que aquellos compatriotas que vivían voluntariamente en el extranjero eran identificados por Dostoyevski como miembros de una clase que, resentida contra la abolición de la servidumbre y la pérdida de sus privilegios, había huido de Rusia «en curso de su creación». Anna Dostoyévskaia lo atestigua: «En opinión de mi marido nuestros amigos rusos de Dresde no eran rusos, sino emigrados voluntarios que habían dejado Rusia para siempre».²⁷⁵ Fiódor Mijáilovich reducía al mínimo los encuentros con sus compatriotas mientras vivían en el extranjero. Parece que si no fuera por animar a su esposa había prescindido completamente de ellos.

Los personajes femeninos

También los personajes femeninos se contemplan en relación con el tema Rusia-Occidente. Lisaveta Nikolayevna, que se fugaría con Stavorguin «estando ya delante del altar» («o incluso después»), se ganó el apodo de «amazona» por introducir costumbres occidentales en Skvoreshniki. «Hasta entonces no había amazonas en nuestra ciudad; era natural, pues, que la aparición de Lisaveta Nikolayevna paseando a caballo antes de haber hecho visitas de cumplido, ofendiera a nuestra sociedad» (X, 88).

De este modo Dostoyevski se burla del ambiente extremadamente cerrado de Rusia,

especialmente en la provincia. Valiéndose del personaje de Lisa, el autor presenta la idea de editar un libro, «cuadro de la vida interior, espiritual y moral rusa para todo un año». Este proyecto, que reuniría todas las noticias relevantes para ofrecer el retrato de la «vida moral, de la personalidad del pueblo ruso en un momento dado», se expone en tono irónico a través de una figura femenina más bien de orientación occidentalista, cuyo corazón «se ha educado en la ópera». No obstante, no era del todo ajeno a las ambiciones del propio Dostoyevski. Su obsesión por lo que él interpretaba como una incomprensión generalizada de Rusia, le llevaba a veces a reflexionar sobre las medidas más inverosímiles que podrían acabar con esa incomprensión. Luego, dándose cuenta del absurdo, desarrollaba la capacidad de discutir y negar las propias ideas, autoironizando: «Sería necesario que lo compren [este libro] en cada casa, y que lo tengan encima de la mesa», concluye Lisa, «introducir todo con indicaciones aclaratorias, con cierta intención, con una idea que esclareciera todo el conjunto» (X, 104). El retrato que Dostoyevski hace de Lisa Nikolayevna fascina por su hermosura y por la singular fuerza con que la retrata: «De la fulgurante mirada de sus ojos oscuros emanaba algún poder; parecía que ella hubiese venido como “conquistadora y a conquistar”. Parecía orgullosa y a veces casi arrogante; no sé si era buena pero sé que quería serlo, y que se empeñaba mucho en su afán de serlo por lo menos un poco. En su carácter seguramente había elevados instintos, aspiraciones hermosas y auténticas iniciativas, daba la sensación de que todo ello buscaba en su interior cierto equilibrio sin conseguir encontrarlo, y que todo en ella era un caos en constante movimiento y agitación. Puede ser que ella misma se impusiese unas exigencias demasiado severas y que luego no tuviese la fuerza necesaria para cumplirlas» (X, 88-89).

Otros personajes femeninos reflejan un simbolismo importante con relación a Rusia. Varios comentarios críticos ven en la figura de la coja y semidemente María Lebiadkina el simbolismo de la diosa madre; unos la identifican con la mítica Madre Tierra Húmeda, otros como la Madre de Dios cristiana. También hay quien opina que en este personaje se da la unión entre el elemento femenino pagano y el cristiano. Frank la interpreta como la visión dostoyevskiana de la sensibilidad religiosa primitiva del pueblo ruso. «Su matrimonio con Stavroguin, falso y no-consumado, indica, sin duda, que no es posible una verdadera unión entre el pueblo ruso cristiano y la esencia encarnada del europeísmo ruso impío.»²⁷⁶

Otras características más que el novelista atribuía al pueblo ruso se expresan a través

de la figura de María Lebiadkina: reconocer al «impostor» y delatarlo. «¿Quién sabe quién eres y de dónde has salido?», dice ella a Stavroguin:

Te pareces mucho a él, sí, mucho; y hasta puede que seas pariente suyo [...] Pero mi hombre es un gavilán y un príncipe, mientras que tú no eres más que una lechuza y un mercachifle [...] ¡Ay, Dios! ¡Con lo feliz que yo fui esos cinco años, pensando que mi gavilán estaba allí, al otro lado de las montañas, volando y mirando el sol...! Dime, impostor, ¿cuánto dinero te han dado?

La figura del impostor forma parte no sólo del imaginario de la tradición rusa, sino también de su historia. Corresponde a los personajes que aparecen en un determinado momento, normalmente en las épocas de crisis y vacío en el poder, proclamándose príncipes y herederos. La figura del impostor aparece con frecuencia en la literatura rusa como arquetipo de la persona que se vende por lo que no es. Dostoyevski también la explota ampliamente. En esta escena de *Los demonios* la semidemente María Lebiatkina no da crédito a que Stavroguin sea aquel «príncipe» que se casó con ella. Su figura complementa el lado oscuro de la personalidad de Stavroguin. Todo alrededor de ella, incluso su aspecto físico, es tétrico: «Ataviada en un viejo y oscuro vestido de algodón, con el largo cuello al descubierto y los cabellos ralos y oscuros recogidos en la nuca en un moño que no era mayor que el puño de una criatura de dos años» (X, 113). Se representa pasando los días enteros absolutamente sola, echando las cartas o mirándose al espejo en una casa donde «ni *samovar* tenían», con el hermano borracho que «ni siquiera le da de comer» (X, 114).

Pero María Lebiadkina representa, por otra parte, la «voluntad de creer» que según Dostoyevski estaba profundamente arraigada en el alma rusa. Cuando María habla del bebé que «al nacer, envolvió en batista y sin bautizarle lo llevó al bosque», ante la sospecha de Shatov acerca de la existencia o inexistencia de esa criatura, ella le contesta: «Tal vez no haya existido [...] pero es igual, no dejaré de llorar por él, porque en mi sueño lo he tenido» (X, 117). Esta idea de que la imposibilidad real no excluye la posibilidad mística era fundamental en Dostoyevski y será formulada en otro momento de la novela con las siguientes palabras: «El hombre puede imaginarse a alguien tal como lo necesita y vivir con esta imagen para siempre» (X, 281).

Daria Pavlovna, Dasha, encarna la idea de la infinita capacidad de perdonar y de sacrificio que tiene el amor. Ella es el «ángel de la guarda» de Stavroguin; se considera su «enfermera»: «Si no me quedo con usted, si usted no me llama, iré al monasterio, cuidaré de enfermos o venderé libros, los evangelios, de pueblo al pueblo [...] Yo no

puedo ser esposa de nadie más» (X, 230). Representa así el concepto del amor cristiano venerado por Dostoyevski y recogido en la Epístola de San Pablo, el amor que «todo lo perdona; todo lo cree; todo lo espera; todo lo soporta» (I Cor 7). Dasha es, por otra parte, la única mujer con la que el protagonista establece una relación de sinceridad. Stavroguin se confiesa: «No destruiré ni a la demente, ni a ésta ni a otra, ni a aquélla, más bien parece que destruiré a la que está cuerda. Soy ruin y despreciable [...] No quiero destruirla, Dasha» (X, 229-230). Cuando ella le contesta que «Dios le guarde de su demonio», Stavroguin autoironiza: «¡Valiente demonio! ¡No es más que un diablillo ruin y escrofuloso, con catarro, de los que no han hecho carrera!» (X, 231).

Otro símbolo del amor sacrificado en diversos aspectos es el personaje de María Shatova, Marie, que aparece hacia el final de la novela presentándose en la casa de Shatov, a quien había abandonado escapándose con Stavroguin a Europa occidental. Dostoyevski utiliza su regreso para explicar cómo los rusos residentes en Europa suelen exagerar, desde la nostalgia, las supuestas ventajas de su país y cómo, a la vuelta, viven un choque con la realidad, cosa que él mismo había experimentado: «¿Qué saben estas gentes de Rusia? Son como niños caprichosos que viven de las fantasías que ellos mismos se inventan. ¡Y la pobre se lamenta porque Rusia no se parece a lo que de ella sueñan en el extranjero!» (X, 440). Asimismo puede buscarse la analogía que su nombre tiene desde la perspectiva evangélica.

Por último, el personaje de Varvara Petrovna también está muy relacionado con Stavroguin, pero a diferencia de las anteriores heroínas, que son sus amantes, ella es su madre.²⁷⁷ Por otra parte, es la única que tiene en la novela una función independiente de la del protagonista. Dostoyevski la concibe como la representante femenina de la vieja generación aristocrática que intenta penetrar en la realidad de la época pero no lo consigue:

Varvara Petrovna, por su condición de mujer, ansiaba averiguar el secreto. Se puso a leer por su cuenta los periódicos y revistas, publicaciones extranjeras prohibidas, y hasta las proclamas revolucionarias [...] pero sólo llegó a calentarse la cabeza. (X, 20)

En su condición de protectora y mecenas de Stepan Verjovenski («Hasta el traje que vistió toda su vida se lo diseñó ella»; X, 19) y de madre del demoníaco protagonista, la figura de Varvara Petrovna se puede interpretar como otra encarnación del fundamento de la Madre Tierra, sacrificada pero vital y sin la que no se puede sustentar la vida.

El Sueño de origen

El retrato de Nikolái Stavroguin se completa con el capítulo «Con el monje Tijon». En su confesión este personaje lee en un texto impreso «cuya letra era, en efecto, extranjera: tres hojas pequeñas de un papel corriente [...] Seguramente habían sido impresas secretamente en una tipografía rusa en el extranjero...» (XI, 12).

Este episodio integra, además, el «Sueño de origen», cuyas distintas dimensiones (psicológica y visionaria, entre otras) admiten una lectura simbólica que es clave desde la perspectiva de las reflexiones que Dostoyevski había desarrollado sobre Europa occidental y que quería expresar en su obra madura. De entre los sueños concebidos en su obra, numerosos y plenos de sentido («Fiódor Mijáilovich creía en la importancia de los sueños»),²⁷⁸ este sueño aparece en dos novelas suyas, soñado por dos personajes distintos. Stavroguin en *Los demonios* y Versilov en *El adolescente* reproducen en imágenes oníricas el cuadro de Claude Lorrain *Acis y Galatea* (figura 5); un rincón del archipiélago griego, olas y flores, «la cuna de la civilización europea».



Figura 5: Claude Lorrain, Paisaje con Acis y Galatea, 1657

En Stavroguin, el contenido del sueño es el siguiente:

He tenido un sueño totalmente inesperado, nunca antes había visto algo similar en sueños. En la pinacoteca de Dresde hay un cuadro de Claude Lorrain que en el catálogo se titula *Acis y Galatea* aunque yo siempre, no sé por qué, lo he llamado *La Edad de Oro*. [...] Un rincón del archipiélago griego: olas azules y esponjosas, islas y rocas, ribera con flores, un trasfondo mágico, la fascinación del sol poniente, no hay palabras que lo puedan describir. Allí tuvo lugar el nacimiento de la civilización europea, las primeras escenas de mitología, el paraíso terrenal [...] El sueño más inverosímil de todos, pero al que la humanidad entera ha dedicado todas sus energías a lo largo de la historia, sacrificándolo todo, por el que han muerto en la cruz y han pagado con la vida sus profetas [...] Todo eso se me antojaba verlo todavía al despertarme y abrir los ojos, por primera vez bañados de lágrimas después de un sueño. Una sensación de felicidad jamás antes experimentada me traspasó el corazón causándome hasta dolor. (XI, 21-22)

Entonces Stavroguin confiesa que durante el sueño una imagen, la de una pequeña araña roja, interrumpió la idílica sensación:²⁷⁹ «Me recordó al momento en el que la había visto [...] Algo pareció traspasarme el cuerpo; sentí como un puñetazo, me recogí y me senté en la cama (XI, 21-22).

El despertar del sueño de origen que se describe aquí supone una transformación interior del protagonista, pero al mismo tiempo eleva el discurso a un nivel más universal, referido al destino de Europa. «El sueño representa la cuna de la civilización europea, y el despertar, su ocaso, su final; es la imagen idílica y utópica de la humanidad abandonada a sí misma.»²⁸⁰ Se intuye cierto paralelismo entre el destino de Stavroguin y la suerte que Dostoyevski prevé para el mundo occidental: la infinita tristeza que queda después de la última puesta del sol; la metáfora de la decadencia alude a la ausencia de la fe, al ateísmo y al nihilismo que se presenciaba en el escenario ideológico de Europa y que contagiaba también a Rusia.

Tanto Stavroguin como Versilov explican el sueño en forma de confesión. No obstante, el simbolismo de las imágenes evocadas es distinto para cada uno de los héroes y sólo en el contexto de cada novela se puede hacer una lectura completa. En ambos casos la imagen del cuadro de Lorrain se puede interpretar como la evocación de los orígenes de la civilización europea. El despertar, tanto para Stavroguin (de manera implícita) como para Versilov (de manera explícita), simboliza su ocaso. Pero «qué es lo que representa Europa para cada uno de los héroes y cómo el lector tiene que comprenderlo son interrogantes que se podrían contestar analizando cada una de las novelas».²⁸¹ Stavroguin y Versilov reaccionan con la totalidad de sus experiencias existenciales a lo que el sueño les ha evocado.

Distintas censuras impidieron publicar durante más de cien años este último capítulo, introducido en la obra por Dostoyevski en el verano de 1870 y considerado por muchos estudiosos «el centro argumental y estructural así como ideológico-filosófico de *Los demonios*»²⁸² o su «contenido revelador».²⁸³ Primero fue el redactor M. N. Katkov quien se negó a editarlo en la revista *Ruski Viesnik* con el resto de la novela, aunque el autor había hecho varias versiones para convencerle. El manuscrito fue descubierto en 1921 en el Archivo Central del Estado, donde lo había depositado Anna Grigórievna, la viuda de Dostoyevski. Por primera vez se imprime en 1923, en dos redacciones: la «moscovita», en la que el crimen de Stavroguin (la violación de la niña) se presenta como un hecho real, y unos meses después la versión «peterburguesa», corregida al parecer por Anna Grigórievna, en la que se presenta como una iniciativa diabólica. Pero incluso actualmente, en la última edición de las obras completas de la Academia de Ciencias de Rusia, el volumen de *Los demonios* excluye este capítulo y lo reproduce aparte, junto con el texto de las redacciones de manuscrito.²⁸⁴

Después de levantar el velo de las místicas actuaciones en que está implicado su protagonista, Dostoyevski incorpora el mencionado sueño como un espacio de silencio, narrativo y argumental, lleno de simbolismo. Psicológicamente, para su héroe el sueño representa un último cambio de planes en vísperas de la decisión fatídica. Este vuelco se intuye desde el contenido, donde las imágenes oníricas empiezan con las evocaciones del paraíso terrenal hasta llegar a las invocaciones infernales de la propia conciencia. Al final la pequeña araña roja que rompe el idilio soñado del primigenio paraíso terrenal evocado con el cuadro de Lorrain despierta el recuerdo de Matriosha y articula la imposibilidad de Stavroguin de mantenerse indiferente ante la muerte de la niña, de la que se siente responsable. Stavroguin explica su actuación declarándose «brutalmente sensual» y descifra el simbolismo de la pequeña araña roja contando su experiencia con la niña (XI, 18-19).

No obstante, el último acto trágico de Stavroguin, el suicidio, no es consecuencia del arrepentimiento que sigue a la confesión «de un corazón herido de muerte» (XI, 24), como tampoco del hastío o la indiferencia.²⁸⁵ Stavroguin se quita la vida por cierto orgullo satánico, señalado por Dostoyevski como la auténtica razón de su tragedia. Esta última solución confirma que Dostoyevski rechazaba aceptar las ideas de su protagonista según las cuales «no existen ni el bien ni el mal, sólo los prejuicios» y una vez más vuelve a la conclusión de que detrás de la libertad ilimitada está la (auto)destrucción.

Así, aunque el cuadro onírico es el mismo, lo que hace despertar del idilio al protagonista de *Los demonios* y al de *El adolescente* es distinto. En el caso de Stavroguin, la pequeña araña roja evoca su acto de violencia contra la niña. En el caso de Versilov, la pesadilla viene por las imágenes que le hacen concluir que «en Europa sonaron las campanas fúnebres» (XIII, 375). Versilov lo cuenta desde la perspectiva de un ruso exiliado en Europa y en sus conclusiones partidarias podemos reconocer algunas afirmaciones del propio Dostoyevski:

Y así, amigo mío, este sol poniente del primer día de la civilización europea que he visto en mi sueño ¡se ha convertido, al despertarme, en el ocaso del último día del mundo occidental! Y parecía que justo entonces, en Europa sonaron las campanas funerales. [...] Allí [en Europa], la lógica y la discordia; allí el francés era sólo francés y el alemán sólo alemán [...] ¡En toda Europa no encontrabas a ningún europeo! Únicamente yo, entre todos estos patriotas, podía indicarles que sus *Tuileries* son una equivocación [...] Porque yo, como ruso, era el único europeo en toda esa Europa. (XIII, 375-376)

II. 3.

Los hermanos Karamázov: El gran testamento

¿Qué tipo de familia son estos Karamázov? [...] Yo diría que a través del cuadro de esta familia se vislumbra algo fundamental de nuestra [rusa] sociedad intelectual contemporánea [...] de forma microscópica, como reflejo del sol en una pequeña gota de agua. (XV, 125)

Ellos allí tienen los Hamlet; nosotros, por ahora, sólo a los Karamázov. ¿Puede un Karamázov pensar de manera hamletiana sobre qué ocurrirá después? (XV, 145)

En *Los hermanos Karamázov*, la última novela de Dostoyevski, el tema de Rusia y Occidente resulta central. Las palabras con las que, en el capítulo del juicio a Dimitri, se contrastan los «Hamlet»²⁸⁶ y los «Karamázov» introducen la visión acerca de la diferencia entre el mundo occidental y Rusia expresada en este libro: un actuar meditado frente a un actuar impulsivo, el orden frente al desorden, el liberalismo y el intelectualismo europeo frente a la «espontaneidad», el caos y el fatalismo que el escritor atribuye a su país. Lo mismo que en *Los demonios*, el texto alude continuamente al desarrollo de la vida rusa y de la vida europea, su pasado, presente y futuro. No obstante, aquí el tema se aborda fundamentalmente desde una perspectiva metafísica y se relega a un segundo plano el aspecto ideológico y socio-político, que destaca en la historia de los endemoniados.

La crítica habla de un cambio general en la literatura rusa durante los años setenta del siglo xix que marca una orientación hacia temas e ideas metafísicos, a menudo tratados de forma simbólica a través de alegorías, leyendas o historias populares. Dostoyevski empieza a trabajar en *Los hermanos Karamázov* en 1877; en octubre advierte a los lectores de *Diario de un escritor* que dejará de escribirlo por un tiempo y en diciembre del mismo año, en el último texto que redacta para esta publicación, reconoce que quiere dedicarse a una «obra artística».²⁸⁷

Encontrar la justificación filosófica del mundo, tema que yace en el trasfondo de toda la obra de Dostoyevski, se convierte aquí en algo predominante, obsesivo. Muchos de los grandes interrogantes acerca del nihilismo, el positivismo, el irracionalismo, el ateísmo y la teodicea, presentes en varias de sus obras anteriores, aparecen en *Los hermanos Karamázov* en una posición central. Además, en su última novela, Dostoyevski no se

contenta con plantear tales cuestiones simplemente en forma de preguntas. Necesita hallar alguna respuesta. «Quiero ver con mis propios ojos cómo la cierva yace junto al león y cómo el acuchillado se levanta y abraza a su asesino; quiero estar presente cuando todos, de súbito, se enteren de por qué las cosas han sido como han sido» (XIV, 222), dice Iván Karamázov, «el único de los héroes dostoyevskianos que hubiera podido escribir sus novelas», según Grossman.²⁸⁸ «A ninguna de mis obras me he dedicado tan seriamente como a ésta» afirma Fiódor Mijáilovich en una carta que escribe a un amigo después de redactar los capítulos «Rebelión» y la *Leyenda del Gran Inquisidor*.²⁸⁹ «Es la biografía espiritual del escritor, su confesión artística», concluye Mochulski.²⁹⁰

También respecto al tema de la relación Rusia-Europa parece que el autor «quiere decir la última palabra». Por un lado la visión de este tema aparece más meditada, pero por otro, se formula como dogma en determinados momentos.

Como fenómeno generalizado, Dostoyevski vuelve a exponer la, según él, fatídica influencia de los referentes occidentales en Rusia, donde ni el suelo ni las mentes están preparados para lidiar con dicho influjo. Ya en las primeras páginas ironiza sobre la adopción no digerida de los aspectos de la vida occidental, explicando la historia de «una chica de la penúltima generación “romántica” [...] una historia verdadera, de las que en las últimas dos o tres generaciones hubo muchas»:

Después de varios años de enigmático amor hacia un señor, con quien, dicho sea de paso, siempre se hubiera podido casar muy tranquilamente, acabó, sin embargo, inventándose un sinfín de obstáculos insuperables, y una noche de tempestad se arrojó por una alta orilla, parecida a un acantilado, a un río bastante profundo y rápido, en el que pereció definitivamente a causa de sus propios antojos, tal vez sólo para parecerse a la Ofelia de Shakespeare, hasta tal punto que si aquel acantilado, señalado y preferido por ella hacía mucho tiempo, no hubiera sido tan pintoresco y en su lugar hubiera habido una prosaica orilla baja, no se hubiera producido, quizá, el suicidio. (XIV, 8)

También los personajes principales de la novela, los miembros de la familia Karamázov, están definidos en función de la actitud que manifiestan respecto a Rusia u Occidente. Retratando a los tres hermanos, el autor concluye hacia el final del libro (como si él mismo necesitara saber «qué va a pasar») que Aliosha es *póchvennik* (unido al suelo patrio), Iván, «europeo», mientras que Dimitri lleva dentro «a Rusia entera» («En contraposición al “europeísmo” y a los “fundamentos del alma popular” de sus hermanos, él representa en cierto modo a la Rusia natural»; XV, 128).

La indeterminación del padre Fiódor en cuanto a su posición respecto de Rusia y Europa coincide con la absoluta negligencia social y personal que el escritor le atribuye.

Por eso Dostoyevski hace que el viejo Karamázov asuma un tono teatral, que no le convence ni a él mismo, cuando manifiesta una hostilidad picaresca dirigida contra Rusia:

Al campesino ruso hay que azotarlo [...] Rusia tiene potencia sólo en sus abedules. Cuando se destruyan los bosques se acabó la tierra rusa [...] Rusia es una porquería [...] Querido mío, si supieras cuánto yo detesto a Rusia [...] aunque también a la Rusia misma. *Tout cela c'est de la cochonnerie*. (XIV, 122)

Dostoyevski mismo afirmó: «Poned a estos cuatro caracteres juntos (Fiódor, Aliosha, Iván y Dimitri Karamázov) y obtendréis una reducida imagen de nuestra realidad contemporánea, de la sociedad instruida de nuestra Rusia actual», contestando así a las críticas que suscitó la novela cuando aparecieron sus primeros capítulos en el *Ruski Viesnik*.²⁹¹

Por medio de la ironía, la autoironía y la exageración, que marcan los discursos de prácticamente todos los personajes, Dostoyevski quiere retratar distintas voces de su época que se debatían precisamente alrededor del tema Rusia-Europa. En varios momentos comenta que ve lo que escribe como una especie de tribuna pública y que espera que sus palabras apelen a la conciencia nacional rusa. Por eso introduce algunas proclamas propias en los discursos de sus personajes, como por ejemplo en el episodio del juicio a Dimitri Karamázov:

Sí, ustedes aquí representan a Rusia en un momento dado y no sólo en esta sala resonará su decisión, sino en Rusia entera y todo el país les escuchará [...] No atormenten, pues, a Rusia, ni defrauden sus esperanzas, la *troika* fatal de nuestros destinos corre a galope y, posiblemente, hacia el abismo. (XV, 150)

Estas últimas palabras afirman además que, a pesar de las reflexiones a menudo xenófobas respecto a Europa occidental y pese a las imágenes idealizadas y poco fidedignas de Rusia, Dostoyevski llevaba dentro visiones más objetivas tanto de Europa como de su país, que sólo a veces estaba dispuesto a expresar. Un ejemplo es cuando pone en cuestión la metáfora de Rusia que Gogol manifiesta al final de *Almas muertas* por medio de su famosa *troika*, argumentando que su predecesor había dado una visión idealizada de la patria que compartían:

¡Ah, *troika*, rauda *troika*, quién te ha inventado!, y con orgulloso entusiasmo añade que ante el *troika* que corre al galope tendido se apartan respetuosamente todos los pueblos. Bien, señores, admitamos que se apartan, respetuosamente o no, pero según mi pecadora opinión el artista genial concluyó con estas palabras su obra o bien en un impulso de ingenuo idealismo infantil o bien simplemente por miedo a la censura de aquel entonces. Pues, si uncieran a su *troika* sólo a los personajes de su propia obra... con tales caballos no habría modo de llegar a ninguna parte, por bueno que fuera el cochero. (XV, 125)

La novela abunda también en referencias a la literatura y la filosofía europeas, en torno a los autores que Dostoyevski había leído mucho, como Schiller, Homero, Shakespeare, Voltaire, Goethe. Junto a estas referencias se intercalan reflexiones sobre problemas de la literatura y el arte contemporáneos.

No obstante, si bien es cierto que en *Los hermanos Karamázov* el núcleo de las reflexiones es el hombre, su universo psicológico y metafísico, éste se ve afectado y condicionado por una realidad histórica concreta, tanto la propia como la de más allá de las fronteras. A lo largo de la novela se confirma que Dostoyevski no se olvida del contexto histórico, social y político que le rodea mientras escribe.

Esta cotidianidad se presenta disfrazada de simbolismos históricos, filosóficos y fantásticos. Junto a las grandes contradicciones, tanto en el escenario histórico ruso como en el europeo, lo que Dostoyevski retrata como una de las características fundamentales de la época es un despertar de intereses sobre temas existenciales profundos entre la masa del pueblo. Más que del pasado, en esta novela le interesa hablar del presente y del futuro de Rusia y Europa.

Una epopeya de la vida rusa

En Rusia no ha quedado ningún rincón liberado de una fervorosa lucha de las pasiones. (XV, 459)

En la novela se tratan todos los problemas socio-políticos rusos de la segunda mitad del siglo xix; se abordan cuestiones estatales, nacionales, eclesiásticas, jurídicas, educativas, hasta editoriales. Dostoyevski apunta que, en el plano de la realidad concreta de su país, quería denunciar los abusos políticos y sociales y luchar contra la ruina moral de la sociedad.²⁹² La Rusia de la época de *Los hermanos Karamázov* sigue siendo un país en una encrucijada, una tierra conmovida por el persistente duelo entre lo viejo y lo nuevo o, en otros términos, entre el deseo de buscar un camino propio y el de adoptar como modelo ciertas experiencias ajenas, fundamentalmente las de Europa occidental. La segunda mitad de siglo se convierte en un período de grandes cambios y perturbaciones en el que la *intelligentsia* consigue protagonismo por medio de distintos movimientos: positivismo, nihilismo, masonería, anarquismo, populismo, socialismo, etcétera. El nacimiento de la novela (1879-1881) coincide con el reinado de Alejandro II (1855-1881), con su segundo y oscuro período, considerado una de las etapas más nefastas de

la historia moderna rusa.²⁹³ Donde se expone un cuadro muy amplio de Rusia, sus costumbres, su situación espiritual y material actual es en los capítulos del juicio a Dimitri Karamázov.²⁹⁴ Asimismo, a través de las palabras del fiscal Ippolit Kirilovich, se muestra una radiografía detallada de cada uno de los miembros de la familia Karamázov.

Las tres generaciones que se perfilan en los personajes principales se pueden contemplar como la expresión simbólica de Rusia, su pasado, presente y futuro. En realidad todas las figuras que aparecen en este escenario están descritas en tanto arquetipos de los caracteres y comportamientos nacionales. Iván es «uno de los jóvenes contemporáneos de gran inteligencia, que ha adquirido una brillante formación, pero que no cree ya en nada, que niega y olvida muchas cosas de la vida, demasiadas cosas» (XV, 126). Aliosha, «piadoso y humilde, en contraposición a la ideología tenebrosa y disolvente de su hermano» (XV, 127), simboliza al minoritario grupo de la juventud que cree aún en los valores tradicionales rusos y desea protegerlos. Dimitri, «capaz de contener todas las contradicciones posibles y contemplar de un vistazo a ambos abismos, el abismo de los altos ideales y el que está debajo de nosotros, el abismo de la más baja y hedionda degradación» (XV, 129), integra lo que Dostoyevski denomina la amplitud del alma eslava:

Somos el bien y el mal en una asombrosísima mezcolanza, somos amigos de la ilustración y de Schiller, pero al mismo tiempo escandalizamos por las tabernas y tiramos de la barbita a los borrachos [...] arrebatados por los ideales nobilísimos pero a condición de que se alcancen por sí mismos, que nos caigan del cielo sobre la mesa. (XV, 128)

También Smerdiakov aparece como un prototipo: «Un hombre débil de espíritu, con vagos rudimentos de instrucción, desconcertado por las ideas filosóficas que no estaban al alcance de su intelecto y asustado por unas teorías modernas sobre el deber y la obligación moral» (XV, 136). El padre, Fiódor, se define como un representante de la generación de la vieja aristocracia decadente, uno de los que ya han perdido por completo los valores morales. Los personajes principales representan la polifonía de las distintas voces existentes en la época. Dostoyevski pretende retratar una inquietud generalizada —vemos que afecta incluso a los círculos monásticos— que se manifiesta de un modo entre la generación joven y de otro entre la *intelligentsia*, la aristocracia y el pueblo.

El ataque al mundo occidental también en este texto adquiere forma simbólica y se expresa mediante determinadas fórmulas que hacen referencia a ideas europeas. Así, por

ejemplo, cuando el escritor critica la aproximación positivista a la vida denomina «Bernard» o «nuestros Bernard» a los personajes que la manifiestan, aludiendo al nombre de quien era el paradigma del positivismo occidental: Claude Bernard.²⁹⁵

No obstante, tras los discursos anti-occidentales suele vislumbrarse, tarde o temprano, una visión más objetiva y crítica de Rusia. La clarividencia de Dostoyevski no se ofusca nunca del todo. Uno de los ejemplos a través del cual se ofrece una amplia imagen de la sociedad rusa de la época y de sus defectos es el discurso del fiscal Ippolit Kirilovich, que eleva el crimen acontecido en el seno de la familia Karamázov del plano individual al general:

¿Dónde están las causas de nuestra indiferencia nacional, de nuestra postura indecisa ante semejantes fenómenos, ante semejantes signos del tiempo que nos predice un futuro nada envidiable? ¿Están en nuestro cinismo, en el agotamiento precoz de la inteligencia y de la imaginación de nuestra sociedad tan joven, pero tan prematuramente aquejada de decrepitud? ¿O en las leyes morales nuestras, o en el hecho de que carecemos todavía de ellas? (XV, 123-124)

El escritor señala abiertamente que los procesos criminales que se llevan a cabo en Rusia ponen de manifiesto una enfermedad seria de la sociedad, y que los casos que ocurren en este país difícilmente pueden acontecer en cualquier otro lugar del mundo:

Sí, la psicología del crimen ruso ocupará algunas mentes esclarecidas, nuestras y europeas, porque el tema lo merece. [...] Por ahora, nosotros nos horrorizamos o fingimos hacerlo, y por otro lado contemplamos el espectáculo con morbo, como los aficionados a las sensaciones fuertes, excéntricas, que estimulan nuestra cínica ociosidad, o bien agitamos las manos como los niños pequeños, para apartar de nuestra vista los terribles fantasmas y escondemos la cabeza debajo de la almohada hasta que haya pasado la visión espantosa, para olvidarla luego enseguida en las diversiones y en los juegos. (XV, 124-125)

En el mismo tono crítico, Dostoyevski ironiza sobre la idea, que él mismo sustenta a menudo, según la cual el mundo occidental tiene miedo del país eslavo. Así, volviendo a la imagen gogoliana de la *troika* que corre velozmente, dice que si otros pueblos se apartan para dejarle paso «quizá no es por respeto, como quisiera el poeta, sino más bien por terror [...] espanto, y tal vez también por odio» (XV, 150). Pero, unas líneas más adelante, pasa al tono de recelo respecto a Occidente, agudizando su sospecha de que el mundo entero se orientará contra Rusia:

Puede ser que un día dejen de apartarse, que se interpongan como un muro ante esta aparición desenfundada y que detengan la carrera loca de nuestra intemperancia con el fin de salvaguardarse a sí mismos, a la civilización y a la cultura. Estas inquietantes voces de Europa ya las podemos sentir. (XV, 150)

La diversa tipología rusa continúa retratándose entre los miembros del tribunal: Fetiukovich, un abogado defensor conocido en el ámbito nacional («después de su defensa los juicios se hacían famosos en toda Rusia y eran recordados durante largo tiempo»; XV, 91), representante de la vieja generación que defiende los valores tradicionales sobre la justicia, la vida de la sociedad y las relaciones humanas.²⁹⁶ Él apela a «la voz de la verdad», jura por «todo lo sagrado», defiende la inocencia de Mitia por la «ternura de su corazón», utiliza referencias bíblicas y aclama: «Señores del jurado, está en juego la vida de un hombre y es necesario ser circunspecto» (XV, 161). Dostoyevski, que comparte en gran medida las palabras que atribuye a este personaje, retrata la sociedad rusa de la segunda mitad del siglo al manifestar que un discurso similar puede ser despreciado por ser considerado «un poema de estilo byroniano» y «un enigma de la esfinge» (XV, 174).

Para contrastar la figura del abogado defensor crea el personaje que simboliza la reinante lógica del positivismo, el fiscal Ippolit Kirilovich. Provinciano, vanaglorioso y poco competente, se opone al idealismo y al romanticismo expresado en las palabras de su adversario: «Señores, dejemos de lado la psicología, la medicina, incluso la lógica y vayamos a los hechos, simplemente a los hechos, y miremos qué nos dicen estos hechos» (XV, 138). Su inspirado discurso «*chef d'oeuvre* de su vida, su canto de cisne», pronunciado con la ambición de «resucitar con este proceso su adormecida carrera» (XV, 91), sigue una metodología estrictamente historicista y aborda grandes temas sociales que eran motivo de discusión constante. Hasta un abogado de provincias sabe que hay que respetar las tendencias de la época, sugiere Dostoyevski. Su inagotable capacidad irónica se muestra en el hecho de que precisamente a esta figura, a la que trata con cierto desprecio, le concierne defender ideas que a él mismo le eran estimadas, y así puede burlarse mordazmente de ellas.

Otras voces del jurado completan la radiografía de la sociedad rusa. Rakitin, convocado como el testigo más importante, es un joven novicio del monasterio convertido en secreto al ateísmo y contagiado por la lógica científica y positivista.²⁹⁷ Representa a un joven dispuesto a entregar su alma por el progreso material y social y siembra su «conmover» discurso de los tópicos progresistas que se oían en la época:

Explicó toda la tragedia del crimen como la consecuencia de las costumbres atrasadas de un régimen de servidumbre y de una Rusia sumergida en el desorden, desdichada por carecer de las instituciones que necesita. (V, 99)

El presidente del tribunal, por su parte, es uno de los rusos que, más allá de sus ambiciones personales, está interesado en el juicio «sólo en tanto fenómeno, su clasificación, la visión de éste como la consecuencia de nuestras condiciones sociales, como algo típicamente ruso» (XV, 92). Las capas más bajas de la sociedad están representadas entre los miembros del jurado, «cuatro funcionarios, dos comerciantes y seis campesinos y aldeanos del pueblo», y el novelista manifiesta la incertidumbre respecto a «¿qué podrán entender éstos en un asunto así?» (XV, 93).

En las escenas del juicio se plantea otro tema al que acude Dostoyevski para representar su visión de la querella entre su país y el mundo occidental: el tema de los extranjeros residentes en Rusia. A lo largo del libro aparece la figura del doctor Herzenstube, un médico alemán afincado en Rusia, modelo del occidental que se muestra dispuesto a adoptar las tradiciones de la tierra en la que vive pero sin integrarse nunca del todo:

Hablaba ruso mucho y con ganas, pero de algún modo cada una de sus frases acababa de manera alemana, cosa que, sin embargo, nunca le preocupaba, puesto que toda la vida ha tenido la debilidad de considerar su ruso como ejemplar, «mejor incluso que el de la gente del país». (XV, 104)

La historia sobre la libra de avellanas que el doctor Herzenstube regala a Mitia Karamázov cuando éste era un niño desatendido por sus tutores, y que Mitia recuerda treinta años después por medio de las palabras de la plegaria a la Santísima Trinidad con las que entonces el médico alemán le había obsequiado las avellanas («Gott der Vater, Gott der Sohn, Gott der Heilige Geist»; XV, 106-107), muestra esta doble ambición de Dostoyevski: manifestar que entre los occidentales residentes en Rusia había gente de noble corazón y buenas intenciones pero que un extranjero siempre queda aferrado a sus orígenes.

El destino de Dimitri Karamázov es consecuencia directa de las preponderantes tendencias de la época. El novelista, que se autorretrata en muchos momentos a través de las palabras de este personaje, denuncia la situación de la sociedad rusa de entonces, cuando lo secundario se imponía a lo primario y los criterios de valor estaban invertidos, fundamentalmente por la lógica positivista unida a la ignorancia. «El fiscal acaba de burlarse de mi cliente porque éste dijo que ama a Schiller y a todo “lo bello y sublime”» (XV, 169). Y Mitia exclama: «¡Oh, esos Bernard! ¡Cómo se han reproducido!» (V, 28), refiriéndose otra vez al padre del positivismo europeo.²⁹⁸ Asimismo, aunque hace saber

de la inocencia de Dimitri, Dostoyevski sugiere que en un ambiente parecido no hay posibilidad de absolverlo:

Sí, en toda la masa de las circunstancias de la acusación a mí me oprime y me confunde que no haya ni una sola que no se pueda abatir [...] Ciertamente, ese conjunto es terrible; sangre, esa sangre que resbala por los dedos, la ropa manchada de sangre, la noche oscura en la que resuena el grito estridente de «¡Parricida!» (XV, 167)

La acusación utiliza como referentes Rusia y Europa en su relación antagónica. El fiscal apela a la voz del tribunal con el argumento de que no se puede dar la impresión de que en Rusia los crímenes quedan impunes porque esto agudizaría aún más la hostilidad que supuestamente Occidente muestra contra Rusia: «Ya se escuchan las voces alarmadas que nos llegan de toda Europa. Empiezan a resonar. ¡No les provoquen, no agraven su odio cada vez mayor con un veredicto que justifique y perdone que el hijo mate a su propio padre!» (XV, 150). También el abogado defensor corona su discurso apelando a la conciencia de los rusos con los argumentos que complacen al sentimiento nacionalista.

Que se atengan otros pueblos a la letra y al castigo; quede para nosotros, en cambio, el espíritu y el sentido de la ley, la salvación y la regeneración de los extraviados. Si es así, si realmente es así Rusia y su justicia, ¡adelante Rusia! (XV, 173)

Dostoyevski, al comparar los tribunales rusos con los europeos, llega a proclamar el «sentido más elevado de la justicia» que tiene la gente de su pueblo. No obstante, como no ignora que en una Rusia contagiada por el positivismo y el racionalismo no tiene cabida un discurso que defiende valores espirituales y morales, hace que el jurado declare culpable a Mitia.

Respecto al retrato de las mujeres, si bien por un lado también este grupo se representa contaminado por las nuevas ideas, Dostoyevski insiste en que en el razonamiento femenino nunca se sacrifican los intereses personales a favor de los sociales o históricos de una época. La contribución de Katarina Ivánovna o Grushenka para salvar o condenar a Dimitri está condicionada por los afectos, por los sentimientos de celos, pasión y orgullo. «¡Mitia, te ha arruinado tu víbora!» (XV, 122), grita Grushenka en medio de la sala del juicio cuando Katarina Ivánovna relata el episodio sobre el dinero que reorienta definitivamente la decisión del jurado de declarar culpable a Dimitri.²⁹⁹

Continuamente Dostoyevski quiere resaltar que la lógica femenina se mueve más por lo intuitivo y subjetivo que por lo racional. Aunque los argumentos de la acusación son

mucho más fuertes que los de la defensa, las mujeres sostienen el siguiente razonamiento: «Es culpable, pero le absolverán por humanitarismo, en nombre de las nuevas ideas, de los nuevos sentimientos ahora vigentes» (XV, 95). El público femenino se interesa por el proceso Karamázov no en tanto fenómeno, sino porque «a Mitia se le tenía por seductor de corazones femeninos» y porque «se sabía que aparecerán dos mujeres rivales» (XV, 89-90).

Describiendo el enorme poder de convocatoria que tiene el proceso del juicio Karamázov, Dostoyevski no alude únicamente a la despertada conciencia cívica o al interés social de la Rusia de su tiempo, sino también al ansia de sensualismo e intrigas propia de la psicología humana.

Acudió gente no sólo de nuestra capital de provincia, sino, además, de algunas otras ciudades de Rusia [...] Algunas damas, en especial las de otros lugares, se presentaron en la galería de la sala muy lujosamente vestidas, pero la mayoría se olvidó hasta de las galas. En sus rostros se leía una curiosidad histérica, ávida, casi morbosa. (XV, 89-90)

La imagen del pueblo ruso

«Prefiero invocar nuestra literatura: todo lo que tiene de auténticamente bello ha sido tomado del pueblo», leemos en las páginas del *Diario de un escritor*,³⁰⁰ por las fechas en las que Dostoyevski empieza a idear su último libro. Al publicarse por primera vez en Rusia, *Los hermanos Karamázov* fue calificada como «un universo entero de tipos rusos».³⁰¹ Situando la novela en una pequeña ciudad de provincias, en un ambiente más bien rural que urbano, se ofrece la radiografía de las más diversas generaciones y capas sociales.³⁰²

Los tres días que el escritor pasa en el monasterio de Optina junto con Vladimir Soloviov, durante la primavera de 1878, inspiran muchas escenas «populares» de la novela. Algunas imágenes profundamente grabadas en su memoria se trasladan literalmente al libro. Así, por ejemplo, el recuerdo de los fieles que acudían a diario de toda Rusia para ver al *stárets* Ambrosio, entonces la máxima autoridad espiritual del monasterio Optina Pustin, queda retratado en el capítulo «Las mujeres creyentes», a través de las madres que acuden al *stárets* Zosima para que les ayude a curar o encontrar a sus hijos, o a superar el dolor por su pérdida:

Muchas de las mujeres que se apiñaban alrededor del *stárets* derramaban lágrimas de ternura y entusiasmo

causadas por el efecto de ese momento [...]

—¡Ésta viene de lejos! —dijo señalando a una mujer joven aún, pero muy flaca y demacrada, de rostro moreno, pero no por el sol sino ya ennegrecido. La mujer estaba arrodillada y tenía fija la mirada en el *stárets*...

[...] Hay en el pueblo un dolor silencioso y paciente, que se encierra en sí mismo y calla. Pero hay también un dolor a flor de piel: de repente rompe en lágrimas y se transforma en sollozos. Esto les ocurre especialmente a las mujeres. (XIV, 44-45)

Aparte de las experiencias puntuales que acercan a Dostoyevski a algunos aspectos de la vida del pueblo, como el viaje al monasterio de Optina, el conocimiento profundo de lo que él llama «el corazón de la gente sencilla» se debe a los años que pasó en el presidio de Siberia, según él mismo relataba. El contexto de sus recuerdos se ilumina en más de una ocasión con el episodio emblemático del *muzhik* Maréi, ocurrido en su infancia. En *Diario de un escritor* explica de qué manera el recuerdo de un rudo campesino que le consuela cuando imagina ver un lobo se transforma en contenido literario, moldeando su visión del pueblo ruso en general:

Rememoré la dulce y paternal sonrisa del pobre *muzhik*, las cruces que hizo sobre mí y sus movimientos de cabeza: «¡Cómo te has asustado chiquillo!» [...] Nuestro encuentro tuvo lugar a solas, en medio del campo, y puede que sólo Dios, desde arriba, viera qué sentimiento humano y qué ternura tan conmovedora, casi maternal, atesoraba el corazón de un tosco *muzhik* ruso, salvajemente ignorante, esclavo [...] ¡Y de pronto, al cabo de veinte años, deportado en Siberia, acudía a mi memoria aquel episodio con la mayor claridad y hasta con sus mínimos pormenores! Quiere decir que se había depositado en mi alma imperceptiblemente, por sí solo y sin intervención de mi voluntad, para manifestarse cuando fuera necesario.³⁰³

Dostoyevski incluye este recuerdo en aquellos momentos «que pueden iluminar la existencia». La particular debilidad hacia la gente sencilla se manifiesta en *Los hermanos Karamázov* sobre todo a través de la historia de los Snegirov, retrato de una familia común en la Rusia de entonces, con un padre degradado y entregado a la bebida y a las mujeres que, sin medios, intenta sostener a la familia y mantenerla unida. Al mismo tiempo, a través de la historia de este oficial retirado se retrata cierto tipo de orgullo desmesurado propio del ruso que, incluso en la peor desgracia, insiste en su orgullo, a menudo transformado en soberbia. Cuando Snegirov primero acepta entusiasmado el dinero que le ofrece Katarina Ivánovna, porque le permitiría sacar adelante su familia, pero luego arruga los billetes y los tira clamando: «¡Comunique a quienes le han mandado que el estropajo no vende su honor!» (XIV, 193), Dostoyevski hace ver que de semejante orgullo autodestructivo no están libres ni las capas más necesitadas de la sociedad. No obstante, el tono con el que está descrito este episodio demuestra la

sensibilidad especial que tenía el escritor para este tipo de familias rusas, en las que los niños «aprenden la justicia de la tierra a la edad de nueve años» (XIV, 187). Las descripciones de los pobres se corresponden con la vida real de buena parte de su pueblo y añaden un toque «ruso» a las páginas de la literatura universal relacionadas con este tema, entre las que destacan las debidas a Dickens y a Balzac, quienes habían influido en Dostoyevski:

A la izquierda había una gran estufa rusa. De la estufa a la ventana de la izquierda, atravesando toda la estancia, se había tendido una cuerda de la que colgaban toda clase de trapos [...] Las tres ventanas, cada una de ellas con cuatro cristales cubiertos de verdoso moho, resultaban muy oscuras y estaban herméticamente cerradas, de modo que en la habitación había poca luz y el aire estaba bastante pesado. Sobre la mesa había una sartén con restos de huevos fritos, un trozo de pan mordisqueado y media botella con unas gotas de «bienes terrenales» en su fondo. (XIV, 180)

La fuente de la sensibilidad que brota de estos retratos de la gente pobre y sencilla, tanto en *Los hermanos Karamázov* como en otros textos, se remonta a las circunstancias del nacimiento de Dostoyevski en el hospital de pobres de Moscú, donde su padre ejercía de médico, hecho que se suele interpretar en clave profética al afirmar que influyó en su condición de escritor de los «humillados y ofendidos».

Por otro lado, en *Los hermanos Karamázov* muchas páginas demuestran que el autor no presenta como propiedades de su pueblo únicamente aquellas que construyen una imagen grata. Así, el impulso destructivo se considera como una de las características rusas fundamentales. Prueba de ello es el concepto de *karamazovshtina* o «fuerza karamazoviana», que por primera vez aparece en esta novela, y que se califica como «una fuerza telúrica, desenfrenada y cruda» (XIV, 201). Otro ejemplo está dado por los pasajes en que lúcidamente y con humor se explica cómo ciertas ideas en la práctica de la vida del pueblo encuentran su particular interpretación «rusa»:

Hace poco en una aldea, el día de su santo y delante de sus invitados, un ciudadano enfadado porque no le daban más vodka empezó a romper la vajilla, los vestidos de su mujer y los suyos propios, los muebles de la casa y, por último, también los cristales de las ventanas, y todo esto sólo por la belleza. (XIV, 93)

La idea sobre ciertos comportamientos nacionales se amplía a lo que el novelista cree que es la comprensión rusa de determinadas nociones o conceptos. En el citado pasaje se alude a que la inclinación de los rusos por la destrucción y el caos marca incluso los valores metafísicos positivos, como la belleza, el amor, etcétera. De tal modo, se reafirma que la visión que se expresa de Rusia y Europa no es siempre subjetiva y que si

bien a veces Dostoyevski utiliza expresiones como «la fe rusa», «el Cristo ruso» o la «hermandad universal de la gente» prefigurada en Rusia, como buen conocedor y cronista de la vida de su pueblo, reconoce que la realidad abunda en vilezas, violencia y brutalidad. Asimismo, aun sosteniendo que el hombre ruso está dotado de una excepcional generosidad y bondad, observa que tiene poca capacidad de expresarlo y demostrarlo en la práctica. En esta dirección apunta muchas cosas anecdóticas y burlescas, como que «en Rusia los mejores hombres suelen ser los más borrachos» (XIV, 188).

En varias de sus polémicas, Dostoyevski además deja vislumbrar su idea de que el problema de Rusia está en una desconexión absoluta entre la inteligencia y el pueblo.³⁰⁴ El ataque dirigido a los intelectuales rusos se basa sobre todo en que han perdido el contacto con el pueblo, en el hecho de que no saben nada de él y que, por tanto, no tienen derecho a opinar al respecto. Posiblemente la visión más auténtica que Dostoyevski tenía de los rusos y que quería comunicar a sus interlocutores europeos se confiesa en las páginas de *Diario de un escritor*, cuando dice: «Repito: no juzguen al pueblo ruso por las ruindades que a menudo comete, sino por los excelsos y sacrosantos ideales por los que suspira siempre, aun sumido en su propia vileza».³⁰⁵

El retrato de la juventud de la época

Jamás en nuestra vida rusa hemos vivido una época semejante a la que ahora vive la generación joven, la cual, como si presintiera que toda Rusia está en un cruce decisivo de caminos y que al mismo tiempo se encuentra detenida ante un precipicio, en su gran mayoría ansía como nunca la verdad y la justicia, con el corazón puro y abierto y con disposición al sacrificio. (XV, 412)

Entre los años sesenta y setenta, período en el que se conciben *Crimen y castigo* y *Los demonios*, Dostoyevski veía como idea predominante entre la juventud rusa el ansia de sacrificarse «por la justicia y la verdad». Cuando redacta *Los hermanos Karamázov*, advierte que las ansias espirituales de los jóvenes habían cambiado y que tenía la intención de referirse a las nuevas orientaciones morales y psíquicas mediante los personajes de la novela, fundamentalmente a través de Iván Karamázov.

«Toda la joven Rusia habla sólo de problemas eternos» (XIV, 212), son las palabras que Dostoyevski atribuye a Aliosha para destacar la preocupación por los problemas metafísicos como característica principal de la generación joven. El tema del libro no es

la necesidad que tiene la juventud de formular ideas, sino su aproximación a la vida, al mismo tiempo dogmática e ignorante:

Leí, no hace mucho, las impresiones de un alemán que había vivido en Rusia acerca de nuestra actual juventud estudiantil: «Muestren a un escolar ruso el mapa de la bóveda celeste, del que hasta ese momento no haya tenido ni la menor idea, y al día siguiente ya se lo devolverá rectificado». Es de una falta total de conocimientos y de una presunción sin límites. (XIV, 502)

La recepción dogmática de ideas, que Berdiáyev ve como fundamental característica del espíritu ruso en general, también se formula en contraste con la visión occidental. Iván Karamázov afirma: «Lo que allí [Europa occidental] es una hipótesis, el joven ruso lo convierte enseguida en axioma» (XIV, 214).

No obstante, la mayor preocupación de Dostoyevski respecto a la juventud era su muy generalizada orientación nihilista. Según la opinión del escritor, en la raíz de esa orientación se encontraba también la ignorancia, unida a la rebeldía. A través de un personaje secundario de la novela, Kolia Krasotkin, esto se expresa plenamente. Este muchacho de catorce años debate en una misma conversación las cuestiones sobre Napoleón, la medicina, el sentido del socialismo y del cristianismo y la emancipación de la mujer, para reconocer al final que todo el contenido de su discurso se basa en la lectura de un único ejemplar de la revista *Kolokol* (*La Campana*)³⁰⁶ que su padre guardaba en el armario. También las afirmaciones del joven Kolia hacen referencia a la cuestión de lo ruso y lo europeo:

El caso es que sin creer en Dios también es posible amar a la humanidad, ¿no le parece? Voltaire, por ejemplo, no creía en Dios pero amaba a la humanidad [...] No es que lo haya leído, [...] De todos modos he leído *Cándido*, en una traducción rusa [...] Reconozco que la mujer es un ser subordinado y que debe obedecer, *les femmes tricotent*, como dijo Napoleón [...] y por lo menos en este punto comparto la opinión de ese seudo gran hombre [...] Yo también considero que huir de la patria es una bajeza, y peor que eso: es una estupidez. ¿Para qué ir a América si también en nuestro país se puede ser útil a la humanidad? (XIV, 500-501)

Pero todas las críticas respecto a los jóvenes rusos que hace Dostoyevski no ignoran la responsabilidad de la generación de los padres. En esta dirección apunta la creación del personaje de Fiódor Karamázov. Posiblemente hasta el lector queda sorprendido al leer que más allá del retrato de un aislado fenómeno monstruoso, el viejo Karamázov está concebido para reunir en sí algo prototípico. «Tipo extraño que sin embargo se encuentra con frecuencia», leemos en el primer párrafo del libro o, como se reivindica en el capítulo del juicio: «Acordémonos de que él era un padre, uno de nuestros padres de

hoy» (XV, 126).

La ruptura de la familia es, según Frank, el gran tema de *Los hermanos Karamázov*, en tanto «síntoma de una enfermedad más profunda: la pérdida de los valores morales entre la intelectualidad de la época, que se origina en su pérdida de fe».³⁰⁷

«Hace mucho que me he propuesto escribir una novela sobre la generación joven rusa de nuestra época y sobre sus padres, así como también sobre la relación que existe entre ellos», había escrito Dostoyevski en la entrega del mes de enero de 1876 del *Diario de un escritor*.³⁰⁸ Ya en *Los demonios* se había adentrado en el tema en toda su profundidad. Pero mientras allí el conflicto generacional se representa fundamentalmente en el nivel ideológico y político, tanto en la posterior *El adolescente*, como en *Los hermanos Karamázov*, el tema adquiere una dimensión más existencial, metafísica o incluso diríamos más «humana». «No es padre sólo quien engendra, es padre quien procrea y merece serlo» (XV, 170), ésta es una de las ideas fundamentales que respecto a la relación padres-hijos quiere expresar en su último libro.

A partir de ahí construye la figura de Fiódor Karamázov. En la actitud que éste mantiene respecto a sus hijos, Dostoyevski da sobrados argumentos para asignarle determinado final trágico: hablando de Dimitri ante Aliosha, Fiódor lo compara con las cucarachas: «Por la noche aplasto cucarachas con el pie y, al hacerlo, crujen. Así crujirá tu Mitia» (XIV, 159); de Iván habla con total indiferencia: «No es gente nuestra, es el polvo que se levanta [...] soplará el viento y el polvo se irá» (XIV, 159); al hijo bastardo Smerdiakov le ofende continuamente: «Tú no eres criatura humana, tu has nacido de la humedad del baño» (XIV, 114). Incluso Aliosha, el «quieto muchachito», tendrá motivos para odiar al padre porque éste insulta lo que le es más sagrado: a su difunta madre y al *stárets* Zosima. Así se construye la motivación del crimen: todos pueden desear la muerte del padre.

La relación entre los jóvenes y sus padres interesaba a Dostoyevski tanto desde el punto de vista personal como en un plano simbólico, en el sentido de la confrontación entre lo viejo y lo nuevo, o entre el pasado y el futuro.³⁰⁹ Su reflexión pasa del plano individual al general y es utilizada incluso para apelar a la conciencia de la sociedad rusa de su época:

El amor hacia el padre no justificado por este último es un absurdo, es imposible. El amor no se puede engendrar de la nada, de la nada sólo Dios crea [...] No en vano esta tribuna nos ha sido concedida por una voluntad soberana: lo que aquí se dice, se oye en toda Rusia [...] Que el hijo se presente ante su padre y le

pregunte [...]: «Padre, demuéstreme que he de amarte» y si el padre es capaz de responder a las preguntas y demostrar lo que se le pide, esto sí es una familia de verdad, que no se fundamenta sólo en un prejuicio místico, sino en las bases racionales, razonables y rigurosamente humanas. (XV, 169-171)

Pensando que Rusia necesitaba oír semejantes palabras, Dostoyevski hace que los padres y madres rusos de su novela aplaudan este discurso.

Dostoyevski ante Europa

La visión apocalíptica de Europa occidental se mantiene en la obra de Dostoyevski independientemente de los distintos períodos existenciales, ideológicos y creativos. La idea de que allí ocurre «un drama sin precedentes» y que nada ni nadie lo puede detener subyace en las reflexiones del escritor desde que frecuenta el Círculo Petrashevski hasta su última obra. Pero mientras en el primer período la visión del cataclismo se refiere a la atmósfera del caos social suscitado en Europa después de la oleada revolucionaria de 1848 («Los cimientos mismos de la sociedad amenazan con derrumbarse en cualquier momento, arrastrando en su caída a toda una nación»),³¹⁰ en el último período Dostoyevski presenta la dimensión metafísica del tema:

Allí [Europa] yacen los difuntos y cada piedra que los cubre habla del ardiente pasado, de la apasionada fe en la propia heroicidad, en la propia verdad, en la lucha y ciencia propias [...] Yo allá, lo sé de antemano, caeré sobre la tierra, para besar y llorar aquellas piedras sabiendo al mismo tiempo con todo mi corazón que sólo es un cementerio, nada más. (XIV, 210)

Dostoyevski apela a la conciencia de los intelectuales de su época para que compartan con él la preocupación por lo que es el escenario occidental del siglo xix: «¿No sería lógico que la situación de Europa nos atormente el alma y sirva de aviso, tratándose de la parte del mundo que nos ha dado la ciencia, la educación y la cultura?».³¹¹

En la *Leyenda del Gran Inquisidor*, Dostoyevski alude de manera explícita a los acontecimientos históricos concretos de la Europa de su época. En *Diario de un escritor* anota que le parece que nunca abundaron tanto en Europa los elementos de hostilidad como entonces.

La segunda mitad del siglo xix, marcada por la llegada del papa Pío IX al Vaticano (1846), fue considerada por el novelista como un período de «catolicismo militante» y denunciada como un intento de la Iglesia católica por convertir la religión en un mero instrumento del Estado. La Iglesia quería «tomar la espada», una expresión muy

recurrente entre los pensadores rusos ortodoxos y que Dostoyevski recoge en el texto, aludiendo a que el catolicismo, según su visión, sucumbió a la tercera tentación, la del poder, haciéndose así con la «espada del César».³¹²

En 1868 Dostoyevski estaba en Florencia, justamente cuando el conflicto entre el papado y el movimiento liberal italiano llegó a su punto culminante. Allí se enfrentó a la práctica represiva del papa Pío IX, que acababa de publicar la encíclica *Quanta Cura*, en la que condenaba la secularización de los aparatos estatales, la legalidad de cultos ante la ley y la libertad de conciencia, acontecimientos que resonarán todos en el texto del *Gran Inquisidor*:

Pero sólo llega a domeñar la libertad de los hombres aquel que tranquiliza sus conciencias [...] ¿Acaso has olvidado que la tranquilidad y hasta la muerte son más caros al hombre que la libre elección en el conocimiento del bien y del mal? (XIV, 232)

Hasta qué punto ese «catolicismo militante», que Dostoyevski veía encarnado en la figura de Pío IX, podía ser interpretado como privación de ciertas formas de libertad, bien fueran sociales, políticas o religiosas, lo demostró también el *Syllabus*, un documento anexo a la encíclica que incluía la lista de ochenta propuestas consideradas inaceptables por Roma. El *Syllabus* condenaba «el filosofismo, el liberalismo y el socialismo; la indiferencia, la neutralidad y también la tibieza del Estado respecto al asunto religioso; el racionalismo y las afirmaciones científicas; las sociedades bíblicas (protestantes) y las fundaciones católicas ligadas al liberalismo».³¹³

Dostoyevski, que no estaba sólo interesado sino realmente bien informado sobre los acontecimientos sociales y políticos de Rusia y de Occidente, leía acerca de estos sucesos europeos en las revistas rusas. Entre enero y febrero de 1878, sobre el papa Pío IX escriben las revistas *Moskovske Vedomosti*, *Novoe Vremiya*, *Golos*, *Russkiye Vedomosti*, *Otechestvenniye Zapiski* y *Russkiy Viesnik*. En todos los artículos el cabecilla de la Iglesia católica se valoraba como un personaje histórico de primera línea para la vida política e ideológica de la Europa de los años sesenta y setenta. Fue precisamente en este período de la intensa lucha del papado por la centralización de su poder, cuando nacieron las primeras ideas para *Los hermanos Karamázov*. La *Leyenda del Gran Inquisidor* fue redactada en 1879. «En muchos casos allí [Occidente] ya no existe la Iglesia, sólo quedan los curas y los magníficos edificios eclesiásticos [...] En cuanto a Roma, allí hace ya mil años que se ha proclamado el Estado en vez de la Iglesia», leemos en la novela

(XIV, 60-61).

Además de los numerosos sucesos ocurridos en el escenario histórico de Italia, Alemania y Francia, una cuestión dogmática avivará el fuego del ya encendido pensamiento de Dostoyevski: el dogma de la infalibilidad del Papa, proclamado en julio del 1870 en el Primer Concilio del Vaticano. Páginas y páginas de *Diario de un escritor* expresan su gran preocupación:

Durante siglos pareció que el Papa se conformaba con su exiguo patrimonio, con los terrenos del estado eclesiástico [...]; pero todo eso era pura alegoría [...] El jefe del catolicismo se levanta, presintiendo su muerte, y le explica al mundo todo su secreto:

[...] «Yo soy el zar de los zares, y el señor de todos los señores; a mí solo me pertenecen en toda la Tierra los destinos y los tiempos; y así se lo declaro ahora a todo el mundo en el dogma de mi infalibilidad».³¹⁴

Dostoyevski, radicalmente contrario a la idea de la infalibilidad, consideró que este dogma era la manifestación de una astuta voluntad de poder, contraria al auténtico entendimiento del cristianismo: «La colosal idea romana de la soberanía universal del Papa, herencia directa de la idea de la dominación mundial de la Antigua Roma». Asimismo expresaba su visión de que el *Non possumus* que resume este dogma papal señala «la vida y la muerte de la religión en Europa».³¹⁵

En *Los hermanos Karamázov* domina la idea de la imperfección y culpabilidad como elementos inevitables de cada vida humana. Cuando Dostoyevski dice a través del *stárets* Zosima: «Tenéis que saber, estimados míos, que cada uno de nosotros es culpable por todos y por todo en la tierra, sin duda alguna» (XIV, 149), expresa uno de los puntos fundamentales de la instrucción teológica ortodoxa: no hay personas, ni siquiera santos perfectos. Esta aproximación, al mismo tiempo psicológica y mística, caracteriza a todos sus héroes. Por una parte nadie es presentado como infalible y, por otra, en cada una de las figuras se deja percibir una luz de bondad, por mínima que sea. Por esto los personajes «cristólicos» de las novelas dostoyevskianas pueden ser un asesino, una prostituta, un «idiota». De ahí el tono fervoroso de su crítica al dogma de la infalibilidad, al que interpreta como «vender la fe de Cristo»:

Lleva el Papa demasiado tiempo considerándose superior a todo el género humano [...] Al proclamar el dogma de que «el cristianismo no puede mantenerse en la tierra sin el poder temporal del Papa» proclamó un nuevo Cristo, muy distinto al anterior, que se dejó seducir por la tercera tentación diabólica, basada en los bienes terrenales: «Adórame y te daré todo esto».³¹⁶

Volviendo a los acontecimientos que tienen lugar en Europa, lo que preocupaba

especialmente a Dostoyevski fue ver que la *intelligentsia* occidental no se alarmaba en absoluto, ni intuía lo que suponía la proclamación del dogma de la infalibilidad, que «elevó la autoridad del pontífice romano hacia alturas inmemorables».³¹⁷

Cuando ese mismo año de 1870 el Concilio quedó interrumpido por la guerra, Pío IX se autoproclamó «prisionero del Vaticano» y se dirigió «a todos sus pastores» para que le apoyasen. El Papa y sus «legiones negras», como Dostoyevski denominaba a los jesuitas, empezaron su misión también en Alemania. Sin embargo, allí se encontraron con la reticencia de Bismarck, a quien Dostoyevski veía como «el único que ha tenido visión para calar la tenacidad vital de la idea romana».³¹⁸

En los apuntes de 1877 se repite el nombre de Bismarck una decena de veces, en ocasiones escrito con letra grande. El político germánico, después de haber sido embajador de Prusia en San Petersburgo unos años antes de la unificación alemana, se convirtió en el primer canciller del nuevo Imperio alemán. Se oponía a las pretensiones de Roma de convertir Alemania en uno de los bastiones de su poder. La *Kulturkampf*, la lucha que Bismarck emprendió entre 1872 y 1875 contra las pretensiones expansionistas de la Iglesia católica en la vida política de Alemania,³¹⁹ culminó con sus tajantes Leyes de mayo, incisivas contra la Iglesia católica.

Las palabras que Dostoyevski pone en boca del Inquisidor, cuando éste se dirige a Cristo: «¡¿Por qué has venido ahora a estorbarnos?!» (XIV, 228), probablemente aluden a la irritación de Pío IX ante los obstáculos que le imponía Bismarck y que le impedían alcanzar el poder global que pretendía. Al decir que «Bismarck no perseguía la fe católica sino el origen romano de ese credo»,³²⁰ Dostoyevski identificaba la postura del canciller alemán con la suya propia.

Otra gran preocupación del novelista eran los acontecimientos de Francia. Pío IX, al ver fracasar su misión en Alemania y rechazando las Leyes de Bismarck por «contradecir la divina institución eclesiástica», continuó su misión en Francia, dirigiéndose directamente a las masas. El clero emprendió una campaña de agitación en los pueblos, pidiendo a los campesinos que firmasen las peticiones a favor del establecimiento del poder universal del Papa. En *Leyenda*, Dostoyevski menciona que la Iglesia católica se apoderará de las masas, pero no por medio del simple juego con el sentimiento religioso del pueblo, sino con la nítida demagogia:

Nosotros lo haremos, en nombre tuyo, mintiendo al decir que damos de comer en tu nombre. ¡Oh, nunca, nunca podrán nutrirse sin nosotros! [...] Les diremos que te obedecemos a ti y que dominamos en tu nombre.

En *Diario de un escritor* también se recoge este hecho. Entre mayo y junio de 1877 Dostoyevski escribe que la «alianza secreta» establecida con Francia indica concretamente la vitalidad y el poder de las ideas papales.³²¹ También denuncia que el clero se dirigía a las fuerzas antirrepublicanas para ofrecerles su apoyo contra «el enemigo común». Esta «comunidad» entre la clerecía y el general Mac-Mahon, quien intenta un golpe de Estado en Francia, se manifestaba en la creación de una nueva constitución estatal entre las filas monárquicas y clericales, contra la oposición republicana. El Parlamento republicano se disolvió y se convocaron unas nuevas elecciones. Dostoyevski refleja este momento en el *Diario*:

De pronto, va el clero —¡ese clero impotente y despreciable!— y libera al mariscal Mac-Mahon y se muestra ante el mundo con un poder que nunca se le habría sospechado. Los curas les hacen saber a los partidos que sólo pueden reunirse bajo la bandera del clero [...].³²²

En *Leyenda*, con el discurso del Inquisidor se pretende desmitificar el objetivo que Dostoyevski veía en esta alianza: «Alcanzaremos nuestro objetivo y seremos césares» (XIV, 234).

Aunque en el escenario concreto la «alianza secreta» no consiguió restablecer la monarquía y los republicanos volvieron a ganar las elecciones,³²³ Envin indica que los acontecimientos de Francia alarmaron aún más a Dostoyevski que los que previamente había denunciado en Alemania: «Se vio qué poder representa en Europa el *ejército negro* que obedecía ciegamente las órdenes del Vaticano y, por su parte, mantenía obedientes a la millonaria masa de creyentes, “un Estado en el Estado”, apoyado por la autoridad del pastor infalible de todos los católicos».³²⁴ Mac-Mahon representaba otra encarnación arquetípica del lema: «J’y suis et j’y reste».³²⁵

Al indagar sobre los personajes históricos que pudieron inspirar a Dostoyevski, a pesar de que no hay que buscar analogías unilaterales y directas, se impone hablar de otra figura, que además tenía puesto un pie en cada mundo, Rusia y Occidente. Se trata de Joseph de Maistre, un contrarrevolucionario francés que después de huir de su patria pasó varios años en Rusia, donde publicó en 1815 sus *Cartas a un noble ruso sobre la Inquisición en España*. Aunque este libro se editó incluso antes del nacimiento de Dostoyevski, son numerosos los fragmentos que literalmente se repiten en la *Leyenda del Gran Inquisidor*. De Maistre escribe: «Ante la ley todo el mundo debe ser sumiso y

tranquilo, porque no hay cosa que la naturaleza humana lleve tan bien como la voluntad general, ilustrada y desinteresada del legislador, que sustituye en todas partes a la voluntad particular, ignorante y apasionada del hombre».³²⁶ En Dostoyevski leemos: «Para el hombre no hay preocupación más constante y atormentadora que la de buscar cuanto antes, siendo libres, ante quién inclinarse» (XIV, 231).

De Maistre, contrario al racionalismo optimista y negador de la posibilidad de la ilustración humana, proclamaba que el catolicismo era la única arma contra la revolución y la Ilustración, defendiendo la táctica del Santo Oficio de someter a las masas a través del «miedo, misterio y poder» («En este tribunal establecido para coaccionar la imaginación y que necesariamente debía estar cercado por formas misteriosas y severas que produjesen el efecto que se proponía el legislador, el principio religioso conserva, no obstante, su carácter indeleble»),³²⁷ las mismas armas que en la novela propone el Inquisidor: «Hemos modificado tu obra y la hemos basado en el *milagro*, el *secreto* y la *autoridad*» (XIV, 234).

El político francés, entusiasmado por la idea de llegar a convertir Rusia al catolicismo, inauguró el programa de conversión de miles de mujeres nobles, influyendo también para que los jesuitas extendieran en la medida de lo posible su poder en el Imperio. A pesar de haber atacado la política liberal de los primeros años del reinado de Alejandro I, llegó a reunirse con el zar en febrero de 1816 y habló con él sobre la posibilidad de una Iglesia Universal.³²⁸ Sin embargo, la Guerra Patria contra Napoleón, que había despertado el orgullo nacional y avivado la idea mesiánica de que Rusia estaba llamada a salvar el mundo, influyó en la expulsión de De Maistre (1817) y, unos años más tarde, en la de los jesuitas. De nuevo en Occidente, De Maistre publicó *Del Papa considerado en todas sus relaciones*,³²⁹ en el que ponía al pontífice romano en la cabeza de la civilización.³³⁰ De Maistre completa la pléyade de personajes históricos de Occidente a los que se alude en la *Leyenda*.

También se señala una voz rusa que inspira el discurso del Inquisidor: G. N. Virubov y su «palabra atea». En *Ruski Vyesnik* se citaban las palabras de este contemporáneo de Dostoyevski: «Mientras exista la religión la tiranía no desaparecerá de la tierra [...] No se puede permitir que cada cual escoja la religión según sus propias inclinaciones. El hombre no tiene derecho a insistir en sus obcecaciones. La libertad de conciencia es sólo un medio».³³¹

Por otro lado, para la figura de Cristo se indica otro personaje histórico que pudo

servir de inspiración: Iván Lopujin. Figura importante de las disputas ideológicas de principios del siglo xix, Lopujin era un masón, contrarrevolucionario y antirracionalista, que luego experimentó una revelación mística y empezó a promover la idea de la «Iglesia interior». Su «fe interior» se oponía a la idea de una Iglesia disciplinada y material defendida por De Maistre, según Billington «con sus únicas armas espirituales: el sufrimiento no articulado y el amor libre, lo mismo que Cristo y el Inquisidor en la *Leyenda*». ³³²

Por último, también el escenario histórico de la España de la época alimentaba la imaginación de Dostoyevski. En *Diario de un escritor* comenta que «Don Carlos es también un caballero, pero un caballero que deja traslucir al Gran Inquisidor. Ha derramado ríos de sangre *ab majorem gloriam Dei*». ³³³

Además de los sucesos mencionados, Dostoyevski habla del siglo xix como de un período de gran progreso, desarrollo y descubrimientos científicos en Occidente. Pero denuncia que éstos crearon la sensación de que ya no puede haber verdades inmutables. En Rusia estaba perturbado el sentimiento de la seguridad, siendo además tradicionalmente un país nada propenso a cambios y novedades. Cuando en *Los hermanos Karamázov* Dostoyevski atribuye a Kolia Krasotkin decir que ellos, los jóvenes rusos, «no creen en Darwin» su intención es oponerse precisamente a esta idea de que «todo cambia», que es lo que en resumidas cuentas sostiene la teoría darwiniana.

Dostoyevski mismo rechazaba aceptar la teoría de Darwin y la vinculaba al surgimiento del nihilismo. El movimiento nihilista en Rusia, según él, partía de los mismos principios: las autoridades se convierten en polvo, cambian las leyes. Después de la observación atenta de los animales en el Aquarium de Berlín el escritor apunta en el cuaderno de notas su desacuerdo con la teoría evolucionista: «Orangután. Si existiera en dos mil años no evolucionaría para expresar su pensamiento [...] Y si tuviera pensamiento, la naturaleza sin duda le daría la palabra para expresarlo». ³³⁴

Posiblemente hay una razón fundamental que sustentaba el recelo de Dostoyevski: si hubiera aceptado la teoría de la evolución de la naturaleza, hubiera tenido que eliminar la fe en Dios.

Una novela filosófica

Los Karamázov no son unos canallas sino unos filósofos, porque todos los auténticos rusos son filósofos.

Dostoyevski sostenía que su creación literaria era «realismo en el sentido más elevado de la palabra». También *Los hermanos Karamázov* está marcado por una continua dialéctica de ideas: se afirma que la dimensión filosófica de su obra nunca es instruir, sino plantear interrogantes existenciales que a él mismo le obsesionaban e indagar, mediante el proceso de la creación, las posibles respuestas.

La densidad filosófica de esta novela supera todo lo que Dostoyevski había escrito antes. En *Los hermanos Karamázov* se congregan los grandes temas que había planteado por separado en obras anteriores: el existencialismo y el antirracionalismo (*Apuntes del subsuelo*), la libertad y sus límites psicológicos y éticos (*Crimen y castigo*), la imposibilidad del bien en un mundo regido por los hombres (*El idiota*), nihilismo, anarquismo, socialismo, ateísmo y el amoralismo que de ahí deriva (*Los demonios*), etcétera. En este contexto, es una «novela-síntesis», en la que Dostoyevski «pretende resumir toda su trayectoria y expresar sus más estimadas ideas».³³⁵

Joseph Frank indica que en el centro de la novela está el tema del conflicto entre la fe y la razón, elevado a un nivel filosófico-ético. «El lector está continuamente invitado a observar los límites de la razón.»³³⁶ El ataque a la geometría euclidiana que expone Dostoyevski simboliza el rechazo a aceptar la existencia de una única verdad.

En lugar de la fórmula «dos por dos cuatro» de *Apuntes de subsuelo*, aquí se hace referencia a la geometría de Euclides, que se basa en la derivación de las conclusiones exactas y excluye la forma del pensamiento dialéctico. Mijáil Bajtín, que sustenta la teoría de que Fiódor Mijáilovich deja siempre puertas abiertas, al decir que «en la catarsis dostoyevskiana nada está finalmente dicho»,³³⁷ propone seguir esta dialéctica a través de las voces distintas y contrapuestas de sus personajes: «Cada héroe es una idea [...] pero siempre una idea grande y no definitivamente resuelta».³³⁸ Siguiendo esta propuesta, nos acercamos a los grandes temas metafísicos que se tratan en *Los hermanos Karamázov* a través de sus personajes principales. Éstos también revelan qué lugar ocupa el tema de Rusia y Europa en la compleja red metafísica de la novela.

Personajes-ideas de la novela

«Todos los rusos son filósofos», dice Dostoyevski en un momento de la novela (XV, 28).

Camus lo amplía: «Todos los personajes de Dostoyevski se interrogan sobre el sentido de la existencia».³³⁹

Según Joseph Frank, las figuras de Dostoyevski no son únicamente tipos individuales o contemporáneos, sino «representantes de fuerzas histórico-culturales y de conflictos ético-espirituales». Así, el conflicto interior de Iván Karamázov está representado a través de las misteriosas leyendas e historias medievales (imitadas más tarde, a su modo, también en Rusia) y de los autos de fe de la Inquisición, a través del mito de la llegada de Cristo y las tentaciones de Satanás del Nuevo Testamento. Dimitri está rodeado por la atmósfera del helenismo schilleriano y se encuentra desgarrado entre los dioses del Olimpo y las oscuras fuerzas que subyugaban al mundo ya en sus orígenes. El padre Zosima es el heredero directo de la tradición de la Iglesia oriental y el representante de la institución de *starchestvo*; Aliosha está situado en el mismo contexto religioso y su crisis de fe —que pone en cuestión, tal como en el *Rey Lear* de Shakespeare, el orden del universo entero— se resuelve con una intuición cósmica de la armonía secreta que relaciona la tierra con el cielo y otros mundos.³⁴⁰

A pesar de que Dostoyevski define como una de las principales características *karamazovianas* «la sed de vivir, a cualquier precio», la cuestión sobre si procede bendecir la vida o maldecirla y la respuesta que se da a esta pregunta, divide en cierto sentido a los personajes en dos bloques contrapuestos. Stojanovic propone la distinción de los personajes de la novela en función de la respuesta que dan «a la principal pregunta metafísica planteada, a saber, el sentido de la existencia: ¿*Amar la vida por encima de su sentido?*».³⁴¹ «Todas las figuras centrales de *Los Karamázov* plantean como esencial la incertidumbre: ante el sinsentido y el terror de la existencia, la crueldad de la historia, la indiferencia o hasta la “burla” de la naturaleza, ¿qué actitud tomar?: ¿afirmativa y reconciliadora, hasta agradecida, o bien negativa, de desprecio y presunción? [...] De estos interrogantes metafísicos se derivan todas las dudas que plantean los distintos personajes de la novela: ¿cómo comportarse respecto al *otro*?; ¿qué espera de nosotros el ser amado? [...] ¿lo mismo que yo?; pero ¿cómo realizarlo sin ninguno de los dos tenemos amor?; ¿cómo, entonces, entender a Dios y su creación?; ¿es posible, incluso, considerar que Dios existe?; [...] ¿qué es la libertad del hombre?; ¿cómo satisfacer la pasión, cómo controlarla, cómo vivir con las propias pasiones?; ¿cómo soportar la belleza?; ¿cómo protegerse... cómo perdonar?; ¿es posible perdonar, arrepentirse, renacer, salvarse y salvar al otro?»³⁴²

Entre el bendecir y el maldecir la vida existen muchos matices, muchos niveles. El escritor indaga las razones de unos y otros, busca causas y consecuencias para «aceptar» la vida o «rechazarla» a través de las distintas orientaciones de sus personajes. Mochulski define a Aliosha, Dimitri e Iván como tres aspectos de la personalidad de Dostoyevski, «tres fases en su camino espiritual».³⁴³ Alekséi defiende la postura de que hay que amar la vida por encima de la lógica para poder entender luego su sentido. A través de Iván se propone la solución opuesta: en este mundo «abandonado por Dios» hay que oponerse a la «voluntad centrípeta» de vivir y «tirar la toalla».³⁴⁴ La actitud ambigua de Dimitri es la que más coincide con la del propio Dostoyevski: Mitia está *excitado* por la existencia y con la misma pasión la consume; proclama que es suficiente «saber que el sol existe» para poder afirmar la vida (XV, 32). Con el destino de Smerdiakov, al contrario, se niega incluso la posibilidad de decidir, porque «quien no puede afirmar nada no puede continuar viviendo». Finalmente el padre Fiódor, construido como un personaje totalmente «terrenal», se pronuncia al respecto desde una perspectiva exclusivamente hedonista:

Tengo la intención de vivir en este mundo el mayor tiempo posible [...] hundido en mis vicios [...] A mi modo de ver te duermes, no te despiertas y ya está; recordadme si queréis, y si no queréis, al diablo con vosotros. Aquí tienes mi filosofía. (XIV, 157-158)

Dostoyevski articula la respuesta sobre el sentido de la vida creando también parejas de personajes contrapuestos. Así Zosima-Smerdiakov encarnan las dos opciones extremas que se pueden dar a esta cuestión. Pero si el destino de Smerdiakov y su suicidio representan la absoluta y definitiva negación del sentido de la existencia, la propuesta articulada a través de Zosima también se formula desde una perspectiva dialéctica. El escritor, después de plantear distintas posibilidades, se inclina por la dirección de las palabras con las que el *stárets* se despide de Aliosha: «La vida te enfrentará a muchas desgracias, pero incluso esto te ayudará a sentirte feliz, bendecirás la vida y harás que otros la bendigan, que es lo más importante de todo» (XIV, 259).

Buscando, en un continuo movimiento psicológico y metafísico, encontrar una solución más o menos sólida al tema de la vida, de la muerte, de Dios, los héroes dostoyevskianos utilizan en ese camino a Rusia y a Europa como referentes casi conceptuales.

Aliosha Karamázov

Alekséi fue concebido con la ambición de simbolizar positivamente la vida rusa. Él es la encarnación del ideal ético de Dostoyevski, retratado previamente de manera plena sólo a través del príncipe Mishkin de *El idiota*. Los paralelismos entre Aliosha y Mishkin son numerosos: ambos son demasiado buenos, demasiado ingenuos, demasiado sinceros y, además, ambos son capaces de iluminar a los demás.³⁴⁵

En el prólogo, se indica al lector que Aliosha será el protagonista de la novela:

Preveo inevitables preguntas como ésta: «¿Qué tiene de notable Alekséi Fiódorovich para que usted le haya elegido como su protagonista?» [...] Para mí él es un hombre notable, pero dudo mucho que lo vaya a demostrar al lector. [...] Una cosa resulta indudable: él es un hombre raro, incluso estafalario. [...] Pero un ser estafalario no sólo «no es siempre» algo particular y marginal, sino que, por el contrario, ocurre que justamente en él se da la quintaesencia del conjunto. (XIV, 5)

Sin este prólogo, al lector no le sería fácil determinar quién es el protagonista del libro. La crítica cita también a Dimitri o a Iván como protagonistas, considerando que el escritor luego olvida su intención inicial de que Alekséi sea el personaje principal. Nosotros nos basamos en la declaración que Dostoyevski hace en la introducción para decir que el protagonista es el más joven de los hermanos Karamázov, sobre todo a la luz del final de la novela.

Además, al insistir y advertir al lector acerca de que Aliosha es el personaje principal, se revela algo muy importante para entender la orientación filosófica del autor. A pesar del amplio abanico de ideas que plantea y que se van debatiendo a través de distintos personajes, Dostoyevski tiene necesidad de plantear una propuesta al final. En el caso de *Los hermanos Karamázov* quiere que predomine una opción positiva. Las palabras que concluyen el libro y que el autor atribuye a Alekséi indican que la filosofía afirmativa de este personaje tiene que triunfar sobre la filosofía de Iván.

Camus dice que con el más joven de los hermanos Karamázov como héroe esta novela vence positivamente el absurdo: «Al término de ese gigantesco combate con Dios, unos niños preguntan a Aliosha: “Karamázov, ¿es cierto lo que dice la religión, que nosotros resucitaremos de entre los muertos, que volveremos a vernos los unos a los otros?”. Y Aliosha responde: “Ciertamente, volveremos a vernos, nos contaremos alegremente todo lo que ha ocurrido”. [...] Quien nos habla no es un novelista absurdo, sino un novelista existencial».³⁴⁶

Alekséi representa a un joven que no se deja someter por las tendencias preponderantes de la época. Por un lado, logra conservar la pureza de su corazón y, por otro, el optimismo. «Ante todo diré que este joven, Aliosha, no era un fanático, ni siquiera, al menos a mi modo de ver, un místico [...] simplemente un filántropo precoz» (XIV, 17). Dostoyevski le atribuye valores que él mismo considera sagrados: generosidad, sinceridad, fe, amor desinteresado y humildad incondicionales. En este contexto, el camino de Aliosha está señalado como vía de salvación no porque esté relacionado con el monasterio, sino porque una vez decidido a emprenderlo allí encuentra la posibilidad de afirmar sus ideales: «Se le presentaba, digamos, como algo ideal para su alma, deseosa de salir de este mundo de las tinieblas del mal y elevarse hacia la luz del amor» (XIV, 17). Al encontrar al comienzo de su nuevo camino al *stárets* Zosima, Dostoyevski señala la crucial importancia que otorgaba a la experiencia de la vida. Es a través de su maestro como Aliosha reconoce la «luz del amor». Sin este contacto concreto, no sería posible fundamentar ninguna fe en términos abstractos. Leemos en *Los hermanos Karamázov*:

Y si ese camino le había seducido, era sólo porque en él había encontrado entonces a un ser que le parecía excepcional: al famoso *stárets* Zosima, de nuestro monasterio, al que se entregó con todo el fervoroso primer amor de su insaciable corazón. (XIV, 17-18)

La orientación positiva de Aliosha se sustenta no sólo en el encuentro con el monje Zosima, sino también en otro momento que alimenta su existencia: el recuerdo que tiene de la madre («Habiéndola perdido a la edad de cuatro años, la recordaba toda la vida, su rostro, sus caricias, “como si estuviera ahora ante mí”»; XIV, 18). El escritor, que no creía en la posibilidad de la felicidad en términos absolutos, ya desde el primer relato que publica, *Las noches blancas*, destaca como leitmotiv de toda su obra la idea de la importancia de los momentos y experiencias que pueden iluminar la vida, «como puntos luminosos que emanan desde la oscuridad, cual pedazo roto de un enorme cuadro oscurecido y desaparecido» (XIV, 18).

Aliosha no puede cambiar nada, ni tampoco puede evitar que pasen las cosas a su alrededor. Ama y entiende a los demás pero por ello las cosas no mejoran en el mundo. No obstante, tal como Zosima, él tiene la importante función de demostrar que algo así existe. El caos primordial está ahí, pero la necesidad de amar y sentirse amado si se quiere vivir también continúa. *Cuanto menos odia y cuanto más ama el hombre todo lo existente tanto menos está perjudicado como ser humano.*³⁴⁷

Al construir a los personajes de Alekséi y Zosima, Dostoyevski es consciente de que los individuos como ellos son poco frecuentes no sólo en el mundo, sino también en los círculos monásticos. A ambos atribuye la filantropía y la misión de iluminar a los otros. Únicamente al lado de Aliosha, Fiódor no se siente maldecido, Iván y Dimitri elegirán a su hermano pequeño para confesarse, Katarina Ivánovna afirma que sólo de Alekséi puede saber «toda la verdad» y Zosima le legará sus últimas palabras en la Tierra.

Sin embargo Dostoyevski no se limita únicamente a las ideas religiosas al concebir a su protagonista. Por medio de Aliosha y Zosima no se habla sólo de una fe divina, sino también existencial-humana, «terrenal». Ésta se define como la fe en la vida a pesar del absurdo con el que se tropieza a cada paso, la fe en los otros a pesar de la frecuente miseria humana, y es, según se afirma, la única factible. Sólo a partir de ahí, según el novelista, se puede engendrar la fe en Dios, aunque sometida a continuas vacilaciones.

Iván

Iván es la esfinge. (XIV, 209)

No es de los que necesitan millones, sino resolver una idea. (XIV, 76)

En la variante manuscrita del libro, Dostoyevski apunta que Iván está concebido como «uno de nuestros negadores contemporáneos» y añade: «Los Iván de Europa no creen» (XV, 354). En la novela, el fiscal dice que Iván es «uno de los jóvenes actuales que ha adquirido una brillante formación, de gran inteligencia, pero que no cree ya en nada, que niega y olvida muchas cosas de la vida, demasiadas cosas» (XV, 126). Es el personaje destinado a expresar el carácter predominante y las inquietudes espirituales, morales y psicológicas de la juventud de la época. «Sus convicciones son lo que yo entiendo como la síntesis del anarquismo contemporáneo ruso. Negación —no de Dios, sino del sentido del mundo que ha creado», escribe el autor.³⁴⁸

Presentado como prototipo del joven liberal ruso, su relación con Europa es también representativa: aunque reconoce algunos valores civilizatorios aportados a la humanidad por Occidente, la actitud de Iván mezcla elementos de prepotencia, decepción e indignación:

Yo quiero ir a Europa, Aliosha, e iré; aunque sé que encontraré allí un cementerio, ¡pero el más estimado cementerio! (XIV, 210)

Cuando se conoce la biografía de Iván, se descubre que quería destinar dos mil rublos de los que dispondría al cumplir la mayoría de edad para emigrar al extranjero y, de hecho, Dostoyevski no le aparta de este proyecto a lo largo del libro. Esta posición ambigua, el deseo de marcharse a Europa, vista como el «estimado cementerio», es otro fenómeno prototípico de la realidad rusa de la época y lo comparten varios personajes de Dostoyevski. Asimismo, el autor y su personaje concluyen que «ser ruso, a veces no resulta para nada fácil» (XIV, 213).

En los apuntes, Iván es denominado como «el hermano culto» y «asesino».³⁴⁹ Es el segundo de los hijos de Fiódor Karamázov, educado por una familia ajena, como otros hermanos. Se cuenta que era un niño ensimismado y sombrío que por su gran capacidad intelectual muy pronto fue enviado a estudiar, y que acabó la carrera universitaria de ciencias naturales. Pero igual que Dostoyevski, que pasó unos años estudiando en la Escuela de Ingenieros de San Petersburgo, más que por la ciencia, cuyas leyes principales despreciaba, Iván muestra inclinación por la literatura. Frecuenta editoriales desde joven, primero haciendo pequeños trabajos y copiando textos y más tarde escribiendo alguna reseña, hasta que logra publicar un escrito propio con el que gana cierta fama en los círculos intelectuales:

Ya acabada la carrera y preparándose para marchar al extranjero con sus dos mil rublos, Iván Fiodórovich publicó en una de las revistas importantes un artículo extraño que llamó la atención hasta de los no especialistas [...] El texto trataba la cuestión del juicio eclesiástico, que entonces se debatía en todas partes. (XIV, 16)

El tema de los tribunales eclesiásticos, que resucita en Rusia a raíz de la reforma judicial del 1864, cuando se inicia la labor legislativa para reformar los tribunales de la Iglesia rusa, se remonta a la antigua polémica que se plantea en el cristianismo a partir de la frase del Evangelio: «Pues lo del César devolvédsele a César, y lo de Dios a Dios» (Mt 22, 21). La cuestión fundamental era la incertidumbre sobre si deben de fusionarse la Iglesia y el Estado, o si tienen que mantenerse completamente separadas.

Las cuestiones tratadas sobre los tribunales eclesiásticos, tanto en el texto como en otros dos discursos que se atribuyen a Iván, «Rebelión» y la *Leyenda del Gran Inquisidor*, reflejan las más candentes cuestiones sociales, políticas e ideológicas propias del siglo xix, tanto en Rusia, como en Europa. «Como un orador hábil, Iván plantea su tema sobre el actual material político y lo desarrolla en los ecos más actuales de la vida interior rusa [...] Pero por encima de las crónicas periodísticas que hablan de los trágicos

acontecimientos concretos, se elevan temas filosóficos sobre los fundamentos y el sentido de la creación del universo.»³⁵⁰ El tono apasionado y exclamativo de los tres ensayos atribuidos a Iván revela el tormento de Dostoyevski a la hora de dar alguna conclusión a los interrogantes aquí expuestos, que reflejaban sus inquietudes religiosas, ideológicas, humanas: la relación del hombre con Dios, del hombre con el hombre, la institución de la Iglesia, la teocracia, la teodicea, el tema de la masa y del poder, el mal, etcétera. No obstante, Dostoyevski se distancia de una parte de las respuestas que articula su personaje, aunque a través de Iván las «reconoce», porque reflejan las ideas que le fueron próximas cuando en su juventud compartía ideales liberales. Cuando Dostoyevski escribe *Los hermanos Karamázov* está desengañado por completo de este pensamiento y lo denuncia por medio de Iván, cosa que en cierto aspecto ya había hecho en *Los demonios*.

Frank opina que en Iván se da la culminación de la confrontación entre la fe y la razón. Este personaje rechaza todo lo que está más allá de la lógica, y opta finalmente por la postura racionalista o «euclidiana».³⁵¹ «Mi mente es euclidiana, terrena. ¿Cómo resolver lo que no es de este mundo?», dice Iván, y agrega:

Ahora bien. Ha habido y existen incluso ahora geómetras y filósofos, alguno de ellos ilustrísimos [...] que se atreven incluso a soñar con líneas paralelas, las cuales, según Euclides, no pueden converger en ningún punto en la tierra, y convergen quizás en el infinito. Yo, hermano, he decidido que si no puedo comprender ni siquiera esto, cómo voy a poder comprender a Dios [...] Todas estas cuestiones escapan por completo a la mente creada por el simple concepto de las tres dimensiones. (XIV, 214)

Mochulski observa que «en Iván culmina el multisecular progreso de la filosofía racional, de Platón a Kant; Iván está orgulloso de su racionalismo y antes abandonaría a Dios que a su razón. Si el sentido del mundo no se puede explicar racionalmente, éste no se puede afirmar».³⁵² Este personaje dice que «quiere atenerse a los hechos»: «Hace tiempo que he decidido no comprender, porque cuando me empeño en entender algo, enseguida traiciono los hechos» (XIV, 222).

Dostoyevski, no obstante, se distancia del racionalismo de Iván. Su filosofía es contraria a la limitada visión de la vida que propone la geometría de Euclides, que reduce el mundo a tres dimensiones y se rige exclusivamente según el principio de la causalidad de la física clásica.

El racionalismo no está únicamente relacionado con el tema de la fe, sino también con el de la libertad. La idea de que «si no existe la inmortalidad, tampoco existe la

virtud» (XIV, 65), que el autor amplía con la conclusión de que «todo está permitido», resume la interdependencia de estos conceptos en el sistema de Dostoyevski. Si el hombre elimina a Dios, se abre un abismo de libertad ante el que no hay posibilidad de evitar obrar mal. Toda la problemática religiosa de la novela, que trataremos en un capítulo aparte, se hila a partir de este argumento, repetido numerosas veces en el libro: «Si se extirpa en el hombre la fe en su inmortalidad, se secará en él enseguida no sólo el amor, sino, además, toda fuerza viva para continuar la existencia terrena. Más aún: entonces ya nada será inmoral, todo estará permitido, hasta la antropofagia» (XIV, 64-65).

Camus escribe que el problema de Iván no es tanto no poder creer en Dios sino vivir «fuera de Dios». Para el filósofo francés este personaje es un héroe del absurdo, uno de los pocos personajes «vencidos» de Dostoyevski: su postura de que «todo está permitido» elimina la esperanza.³⁵³

El diablo

Iván es un personaje que no fue concebido aisladamente. Se proyecta en y a través de otras dos figuras en la novela: el diablo y el lacayo Smerdiakov. En el capítulo «Diablo; la pesadilla de Iván Fiodórovich» Iván se dirige a su doble: «Eres la encarnación de mí mismo [...] de mis pensamientos más asquerosos y estúpidos» (XV, 72). Dostoyevski crea esta figura como subconsciente de su héroe, el que le comunica lo que no se atreve a articular en voz alta: «Me ha dicho sobre mí muchas cosas que son ciertas. Nunca me lo hubiera confesado yo mismo» (XV, 87). En el nivel psicológico y filosófico-religioso, la aparición del diablo sirve para señalar el «desgarro trágico de Iván», ilustrar las consecuencias de la imposibilidad de solucionar el «problema de Dios».³⁵⁴

¿De qué manera Dostoyevski ironiza sobre su época a través de la figura del diablo? En primer lugar, éste representa otra actitud típica del joven intelectual del final del siglo xix que se había apartado del «suelo patrio»: no representa el mal general sino el deseo de «negación». Al estilo de muchos jóvenes ilustrados rusos de la época, cuando habla, el diablo pretende «impresionar con un discurso literario y el tono sarcástico *à la Heine*» (XV, 83), o bien mezcla las referencias bíblicas con la terminología científica. Representante de la anticuada nobleza, se empeña en mostrarse distinguido, pero Dostoyevski le retrata con un aire de patética decadencia:

Era un señor o mejor dicho una especie de *gentleman* ruso, ya de cierta edad, *qui frisait la cinquantaine*, como dicen los franceses [...] Los pantalones a cuadros que llevaba el visitante le sentaban muy bien pero resultaban demasiado claros y estrechos, así ya no se llevan. Y lo mismo podía decirse de su sombrero de fieltro blanco, verdaderamente demasiado fuera de temporada. En una palabra, su aspecto era de un hombre distinguido, pero de muy escasos recursos. (XV, 70)

El diablo se presenta bajo el aspecto de lo que los rusos llaman *prezhivalchik* («superviviente»), un gorrón que se aprovecha de amigos y familiares que aún le ofrecen hospitalidad, porque es, ante todo, un caballero; sus costumbres son correctas y él puede presentarse en sociedad; es agradable, servicial y hasta divertido.³⁵⁵ El blanco de Dostoyevski era la desposeída nobleza rusa: «La categoría de los ex terratenientes ociosos, cuya situación había sido floreciente bajo el régimen de la servidumbre, pero que, poco a poco, perdidos sus bienes por la alegre vida de su juventud y por la reciente abolición de la servidumbre, se habían convertido en parásitos de buen tono» (XV, 70-71).

No se trata de una romántica emanación esotérica (y literaria) del espíritu del mal. El autor se burla de un joven esteta ruso como Iván, que está ofendido por la apariencia de un diablo modesto, en vez de un Satanás con atributos románticos: «Estás rabioso conmigo por no haberme presentado con una aureola roja, entre “rayos y truenos”, con alas chamuscadas» (XV, 81). «No es un Satanás como lo crea Milton, o el Lucifer de Byron, es un diablo “personal”, “casero”, que no está contrapuesto a Iván sino, en cierto sentido, identificado con él.»³⁵⁶ Frank opina que el diablo aparece como la voz de la rebelión contra el racionalismo de Iván y que la sutileza de la ironía con la que está dibujado el antagonismo entre la razón y la fe demuestra la extraordinaria habilidad de Dostoyevski para jugar con sus más profundas convicciones: «No pregonas sermones morales sino que ridiculiza la inconsecuencia entre sus remordimientos de conciencia y las ideas que ha aceptado y expuesto [...] El diablo llega a personificar la actitud irónica de Iván respecto a sus propias contradicciones psíquico-morales que lo llevan a lo que Dostoyevski denomina la fiebre mental y que nosotros hoy diagnosticaríamos como esquizofrenia».³⁵⁷

Dostoyevski escoge esta figura fantástica para criticar varios fenómenos no sólo de la vida rusa sino también de la europea; el diablo ataca a la medicina contemporánea: «Ha desaparecido por completo el doctor de antaño [...], el que curaba todos los males; ahora no hay más que especialistas y siempre se anuncian en los periódicos», «te explican al

dedillo la enfermedad pero no saben curar» (XV, 76), al psicologismo: «Ahora todo es cargar mano sobre los morales, sobre “remordimientos de conciencia” y esas bobadas» (XV, 78), y fundamentalmente al racionalismo y al positivismo:

Ahora, en nuestro mundo, todo dios anda soliviantado y ello debido únicamente a vuestras ciencias. Mientras no se iba más allá de los átomos, de los cinco sentidos y de los cuatro elementos, todo marchaba más o menos bien. De los átomos hablaron ya los antiguos. Pero cuando se supo que aquí habíais descubierto la «molécula química», el «protoplasma» y el demonio sabe qué otras cosas [...] aquello fue el caos. Todo eran supersticiones y comadreo. (XV, 78)

Hasta un espíritu de mal se presenta como víctima de la predominante lógica de las ciencias naturales. Cuando el diablo conversa con Iván, explica que no querían publicarle una columna de agradecimiento en una revista con su firma porque viven en una época en la que esto sería «demasiado retrógrado», «nadie lo creería, *le diable n'existe point*» (XV, 76). Pero lo que sobre todo quería advertir el novelista es que todas estas tendencias aplicadas en Rusia resultan patéticas e imposibles: «Es lo que pasa cuando se emprenden reformas sobre un terreno sin preparar y copiado de instituciones extranjeras» (XV, 78). Lo explica aludiendo otra vez a las manifestaciones del estado de la medicina actual en Rusia:

He tenido la oportunidad de hablar con un estudiante de medicina muy entusiasta: «¡Si muere, me decía, por lo menos sabrá a ciencia cierta de qué enfermedad ha muerto!». Además, esa manía que tienen de mandar a los especialistas: «Nosotros, dicen, sólo reconocemos la enfermedad, pero vaya a ver a tal especialista, él le curará». Ha desaparecido por completo el doctor de antaño, te lo digo yo, el que curaba todos los males [...] Enfermas de la nariz y te mandan a la capital de Francia: allá, dicen, hay un especialista francés que cura narices. Llegas a París, te examina: «Sólo puedo curarle, te dice, la ventana derecha de la nariz, porque las ventanas izquierdas de la nariz no las curo yo, no es mi especialidad; después de haber seguido mi tratamiento, vaya a Viena, allí hay un especialista que acabará de curarle la izquierda». ¿Qué hacer? (XV, 76)

El ataque concluye con la alusión al racionalismo y a la Ilustración.³⁵⁸ Con el lema cartesiano «Je pense, donc je suis» (XV, 77) Dostoyevski alude irónicamente a que incluso el demonio pueda reclamar el derecho a «demostrar» su existencia real. Para manifestar que aspira al «realismo terrenal» el diablo afirma que se ha vacunado contra la viruela y que le gusta frecuentar los baños públicos («para tomar baños de vapor en compañía de mercaderes y popes»; XV, 73).

Se ha comparado a Iván Karamázov con Fausto de Goethe, el gran prototipo literario (sin ser el primero) de la historia del pacto diabólico. En este contexto hay que reconocer que, aunque a los dos les caracteriza la misma ansiedad espiritual e insatisfacción

continúa, el «toque ruso» del personaje dostoyevskiano se puede interpretar en el hecho de que su negación de Dios parte del problema ético, mientras en Goethe se relaciona sobre todo con el tema gnoseológico. El diablo de Iván no está contagiado por la cultura, cosa que sí le ocurre a Mefistófeles como consecuencia de los ideales ilustrados de la época de Goethe. Dostoyevski mismo, evocando el *Fausto*,³⁵⁹ insiste en que la diferencia esencial es que estos dos espíritus del mal están concebidos en países y épocas diferentes. Aludiendo a la figura diabólica de Goethe en *Los hermanos Karamázov*, el diablo de Iván dice: «Mefistófeles, al presentarse a Fausto, dice de sí que quiere el mal, pero no hace más que el bien. Bueno, allá él; en cambio, yo hago todo lo contrario. Yo soy, quizá, el único hombre en todo el universo que ama la verdad y desea sinceramente el bien» (XV, 82).³⁶⁰ En los apuntes para este episodio, el novelista menciona abiertamente a Goethe y a Hegel.³⁶¹

La intención de Dostoyevski de rusificar a su espíritu del mal se afirma además en el detalle de que éste aparece como *Samozvánets* («impostor»), esa figura arquetípica de la tradición rusa que surge en determinados momentos críticos con la ambición de «salvar» y presentándose con una identidad falsa, haciéndose pasar por quien no es.

Smerdiakov

Al pueblo ruso hay que azotarlo. (XIV, 205)

Smerdiakov representa a la clase popular rusa que, al pretender elevarse por encima de su estrato social, se aleja de sus raíces, pierde la autenticidad y se desvía por un camino imposible. Partiendo del rechazo de la clase a la que pertenece, Smerdiakov manifiesta gran hostilidad hacia el suelo patrio. Parece que el único legado que el padre Fiódor había dado a su hijo bastardo es precisamente el desprecio por Rusia. «El campesino ruso, por su ignorancia, no puede tener ningún sentimiento [...] Odio a Rusia entera yo, Maria Kondratyevna» (XIV, 205), en estas palabras resuena literalmente la opinión del viejo Karamázov: «Hemos dejado de azotar al campesinado porque nos hemos vuelto finos, pero ellos se siguen flagelando [...] Querido mío, si supieras cómo odio a Rusia» (XIV, 122).

Smerdiakov se lamenta de que Napoleón no invadiera Rusia en 1812: «Ojalá nos hubieran sometido esos franceses; una nación inteligente hubiera sometido a otra

estúpida. Otro orden reinaría aquí» (XIV, 205). Aunque, más adelante, cuando su interlocutor lo acusa de expresarse como «extranjero», declara una hostilidad generalizada:

Si lo quiere saber, a juzgar por su lujuria, un europeo es igual que un pecador nuestro. La única diferencia es que el de allí lleva zapatos de charol y nuestro ruin apesta y no ve nada malo en ello. (XIV, 205)

No obstante, también este personaje tiene la intención de empezar una vida nueva en el extranjero. «Aprende de memoria vocablos franceses; tiene debajo de la almohada un cuadernito en el que alguien apuntó las palabras francesas en transcripción rusa» (V, 48) con el propósito que él mismo confiesa: «Para completar mi instrucción, quizá alguna vez pueda visitar esos dichosos lugares de Europa» (XV, 54).³⁶²

Frank describe a Smerdiakov como modelo del «campesino desarraigado de su comunidad y sus valores, que ha adquirido conocimientos elementales de cultura urbana y su modo de ser, pero que ahora se siente por un lado muy por encima del nivel social en el que nace, pero muy inferior y resentido respecto al sustrato intelectual y urbano».³⁶³ Concluye que este personaje combina la imitación de la elegancia afrancesada y el lustre de la clase alta.³⁶⁴ Aunque lacayo, Smerdiakov manifiesta un escepticismo y unas ambiciones intelectuales propios de la gente de su generación.³⁶⁵ Después de que Fiódor le confíe las llaves de la biblioteca empieza a leer libros y durante las comidas, aunque no le corresponde sentarse con los otros de la familia Karamázov, se mantiene de pie junto a la mesa escuchando. Dostoyevski le denomina en un momento «observador contemplativo» comparándolo con el cuadro de Kramskoi³⁶⁶ que lleva el mismo título:

Un bosque en invierno, y en el bosque un *muzhik* en medio del camino, cubierto con un caftán roto y calzado con abarcas de corteza de tilo, completamente solo, en la más profunda soledad; se ha detenido y parece que esté vacilando, pero no «cavila» sino que contempla [...] posiblemente algún día, habiendo acumulado impresiones durante muchos años, lo abandona todo y parte para Jerusalén, en peregrinación y en busca de la salvación de su alma, pero también es posible que prenda fuego de repente a su aldea natal y cabe que suceda lo uno y lo otro al mismo tiempo. Hay entre el pueblo muchos contemplativos de ese estilo. Uno de ellos era seguramente Smerdiakov, que también iba acumulando con avidez sus impresiones sin que él mismo supiera aún para qué. (XIV, 116-117)

Para hacer el retrato de un tipo similar, Dostoyevski se fija en todos los detalles: Smerdiakov observa con suspicacia los platos de comida («Tomaba la cuchara, revolvía buscando y rebuscando, se inclinaba, miraba la sopa muy atentamente y la inspeccionaba a contraluz»; XIV, 115) y tiene la misma actitud recelosa cuando se plantean cuestiones

religiosas y metafísicas («Si Dios creó el mundo el primer día y el Sol, la Luna y las estrellas el cuarto, ¿cómo es que la luz brillaba ya el primer día?»; XIV, 114).

No obstante, este personaje es algo más que un mero representante de una capa de la sociedad rusa. Su actitud negativa respecto a Rusia y Europa tiene un origen distinto al de otros héroes y no es consecuencia de ninguna convicción: Smerdiakov no ama a nada ni a nadie porque tampoco se ha sentido querido jamás. «Yo hubiera escogido que me matasen aún en el vientre de mi madre con tal de no venir nunca a este mundo», le hace decir Dostoyevski (XIV, 204).

La idea de la oportunidad es fundamental en la historia de Smerdiakov. Él fue privado de toda oportunidad incluso antes de nacer y carga con esta herencia durante toda su vida. Su destino pone de manifiesto la importancia que el novelista da a la experiencia afectiva a la hora de poder afirmar la vida, y sobre todo la importancia de la infancia en tanto primera experiencia vital. Hijo bastardo de la *yurodiva*³⁶⁷ y tartamuda Lisaveta Smradna, su maldición se refleja incluso en el nombre que hereda del apodo de la madre, cuya etimología remite al verbo *smerdyat*, «oler mal».

Dostoyevski nos cuenta que una de las diversiones favoritas de Smerdiakov en la infancia era matar gatos «colgándolos, y luego sepultarlos según el culto»: «Para ello se ponía una sábana como si fuera un hábito y cantaba meneando algo encima del gato muerto como si fuera incienso» (XIV, 114). La ausencia de todo tipo de conciencia y la inaguantable soledad son constantes en toda su vida. «Radicalmente insociable e introvertido» pero «altivo y como si despreciara todo» (XIV, 114), este personaje transpone su hastío generalizado a la visión que tiene de Rusia y Europa. Sus palabras: «Toda la vida me habéis tratado como a una mosca, y no como a un hombre» (XV, 67) revelan la motivación profunda del parricidio. El hijo no reconocido tendría motivos de sobra para cometer el crimen, pero Dostoyevski adopta la postura cristiana de que no hay que juzgar a nadie, a pesar de otorgarse el papel de «pulga» o de «Napoleón» que le toca desempeñar en la vida mundana.

Smerdiakov opta por el suicidio, según Dostoyevski la más terrible solución, a la que pocas veces conduce a sus héroes. Iván es para Smerdiakov su «última oportunidad». Cuando también esta perspectiva demuestra ser una ilusión, el lacayo pierde todo motivo para vivir. «Quien no puede afirmar nada en la vida tampoco puede vivir» es, según Stojanovic, una de las ideas filosóficas principales del autor: «Es el misterio que contradice cualquier lógica».³⁶⁸

Por otro lado, Smerdiakov contribuye a la profundización filosófica de Iván. En su actitud racionalista Frank ve otra caricatura, en forma de falsa lógica sofista, de las torturas psíquico-morales de Iván: «Su función en el libro es cargar con las teorías de Iván, llevarlas a un extremo perverso y exhibir su lado peligroso».³⁶⁹

El suicidio de Smerdiakov coincide con el derrumbamiento mental de Iván. Dos vías negativas llevan a dos negaciones de la vida afines: la muerte física en el caso de Smerdiakov y la espiritual en el caso de Iván. No es casual que entre la *Leyenda del Gran Inquisidor* y la aparición del diablo, Dostoyevski plantee cuatro entrevistas entre estos dos personajes. La decisión del lacayo de cometer el parricidio se basa en la decisión del «ateísmo radical» de Iván, articulado en la fórmula: «¡Todo está permitido!» (XV, 67).

A través del vínculo existente entre Iván y Smerdiakov, Dostoyevski aborda el tema de la masa y el poder en toda su profundidad. Expone, de manera simbólica, cómo las ideas de una ideología llegan a realizarse: «Matar por nada del mundo podía hacerlo usted mismo, no quería hacerlo; pero desear que otro matara, eso sí lo deseaba» (V, 52). Iván piensa, Smerdiakov obra. «Usted es el asesino principal, yo fui sólo su secuaz, su fiel criado Licharda»,³⁷⁰ (XV, 59). Smerdiakov es capaz de realizar lo que su maestro no puede partiendo de esta hipótesis. Ambos son amoralistas: uno teórico, otro práctico; uno es el ideólogo, el otro es el ejecutor de la idea.

Al intuir que tiene la posibilidad de encargarse de la «parte sucia» de las teorías de Iván, la única oportunidad de realización en su humillante vida, Smerdiakov mata a Fiódor Karamázov: «Así, en realidad, me enseñaba usted muchas cosas por el estilo, me decía: “Si no existe el Dios eterno, no existen tampoco las virtudes [...] ¡Todo está permitido!”» (XV, 67). Smerdiakov puntualiza: «Con un hombre inteligente da gusto hablar» (XIV, 254). Iván al principio ignora el alcance que han podido tener sus palabras. Pero poco a poco capta el sentido de lo que Smerdiakov le va diciendo y concluye con una frase que retrata profundamente el mecanismo que rige en la relación existente entre la masa y el poder: «Él ha matado, pero yo le he enseñado a matar» (XV, 117). Smerdiakov, que en la realización de la idea del otro finalmente ve la posibilidad de encontrar el sentido de su propia vida, representa a la masa que, como en un calidoscopio, se reúne, se multiplica y tiende a la destrucción a partir de ideas que no son suyas. El escritor también sugiere que la verdadera comprensión de la idea no es una condición necesaria para la realización del acto, y que hay que seducir a la masa para

apoderarse de ella.

La idea comunicada aquí de que ningún movimiento radical hubiera podido hacer nada si se hubiera apoyado sólo en sus ideólogos, sin la existencia de los Smerdiakov, es resumida así por Stojanovic: «Cada idea encuentra a su Smerdiakov para realizarla; ahí está la tragedia de la historia».³⁷¹ Por este motivo no se puede ver en este personaje sólo a un cretino epiléptico.

Una reflexión profunda sobre la masa y el poder se establece también en la *Leyenda del Gran Inquisidor*. El horizonte se amplía fuera del marco filosófico y psicológico hacia el sociológico, religioso e ideológico. «El mismo pueblo que hoy te ha besado los pies, mañana mismo, a una señal mía, se lanzará a avivar las brasas de tu hoguera», dice el Inquisidor a Cristo (XIV, 228). Tanto la relación entre Iván Karamázov y Smerdiakov como el retrato de la cuestión de la masa y del poder tratada en la *Leyenda* son una muestra más del poderoso carácter profético y de la tremenda actualidad que tiene este relato a comienzos del siglo xxi: terrorismo(s), dictadura(s), movimientos reaccionarios de todo tipo, todos tienen siempre a su Iván y a sus Smerdiakov. Para que la idea encuentre su realización, esta relación es necesaria.

Dimitri

Dimitri fue concebido como representante del carácter típicamente ruso, en el sentido tradicional, como Aliosha, y no como un fenómeno exclusivo de la época, como era el caso de Iván. Atormentado por «dos abismos» en el alma, es el personaje más autobiográfico de todos, en cuanto a la encarnación viva de la ambigüedad de la que Dostoyevski se confesaba preso: «Me comportaba como un libertino, pero he amado el bien. A cada instante quería corregirme, pero he vivido como una bestia» (XV, 174).

Más allá de la gran contradicción que se da entre sus sentimientos y su comportamiento, Dimitri simboliza valores que el escritor destaca como tradicionalmente rusos: gran generosidad, capacidad de sufrimiento y de arrepentimiento, «cantar el himno desde las profundidades de su bajeza». Su nombre deriva de Demeter, la diosa griega de la tierra fecunda. Dimitri encarna las fuerzas originarias y es amante de todo lo espontáneo y puro. Se siente llamado por la vida y sus pasiones pero al mismo tiempo sufre terriblemente, como expresa en su monólogo «Confesión de un corazón ardiente; en versos», inspirado en parte por el coñac, en parte por la decisión de romper con

Katarina Ivánovna. Dostoyevski le atribuye el autocalificarse como un troglodita; alguien movido por los instintos más inmediatos, pero capaz de cantar el himno schilleriano *Das eleusische Fest* (XIV, 98).³⁷²

La identificación espiritual que el novelista tiene con este héroe es plena y se manifiesta sobre todo en esa exaltación de la vida expresada por Mitia, una especie de optimismo panteísta que salvaba a Dostoyevski en momentos difíciles: «En medio del sufrimiento, yo existo [...] veo el Sol, y si no lo veo, sé que está allí» (XV, 31). Otra muestra de la analogía existente entre el carácter del autor y el de su héroe está en la naturaleza tempestuosa y apasionada que se mezcla con el sentimiento de culpa y los cuestionamientos morales que impiden que se entregue libremente a la sensualidad de la que se confiesa preso. «Aunque Dimitri actúa al nivel de instintos, demuestra tener aspiraciones ético-espirituales», resume Frank.³⁷³

Asimismo, las opiniones que Dostoyevski pone en boca de Dimitri respecto a Europa y a Rusia son muy próximas a las suyas propias, tanto por el contenido como por el tono:

¡Yo odio a esta América ya de entrada! ¡Aunque todos allí sean unos mecánicos expertos o lo que sea, al diablo con ellos, no son mi gente, no son almas mías! ¡Yo amo a Rusia, Alekséi, amo al dios ruso aunque yo sea un canalla! (XV, 186)

Frank añade que Dimitri es un hombre «natural», que fácilmente se convierte en esclavo de sus instintos y pasiones y que siente una excitación incontrolable, a la que Schiller denomina «el alma de la creación»: «Dimitri está rodeado por la atmósfera del helenismo schilleriano y se encuentra desgarrado entre los dioses del Olimpo y las oscuras fuerzas que subyugaban el mundo desde sus orígenes».³⁷⁴

En este personaje además se resuelve la tensión dramática que se da en Alekséi e Iván como dos extremos contrapuestos. Dimitri, como el tercero de los hermanos, es espontáneo, apasionado y representante de la «amplitud» de la naturaleza rusa: «Dimitri está relacionado con la diosa de la tierra, Demeter; encarnación del *póchvennik*, todo lo instintivo y espontáneo».³⁷⁵

El ataque que se lanza al mundo occidental a través de Dimitri está fundamentalmente dirigido contra el positivismo, predominante en la vida europea, según el escritor, y presente cada vez más en la Rusia de su época. Los capítulos del juicio están destinados a mostrar la obcecación a la que puede llevar la lógica regida exclusivamente por los principios de las ciencias naturales. Rakitin considera toda la

tragedia del crimen como una «consecuencia de las anticuadas costumbres de la servidumbre y del desorden en el que está sumergida Rusia por la falta de determinadas instituciones» (XV, 99). El presidente del juzgado se interesa por el elemento característico ruso que reconoce en el proceso de los Karamázov, «producto de nuestra situación social» (XV, 92), mientras el argumento principal del médico Herzenstube contra Mitia es que «todo su comportamiento es contrario al sano juicio y a la lógica [...] continua agresividad, palabras extrañas: “Bernard, ética”» (XV, 104). Por otra parte los argumentos no basados en los hechos que buscan demostrar la inocencia de Mitia, como la afirmación de Aliosha de que «sabe que Mitia no ha mentido por la expresión de su cara» (XV, 108) son, para Dostoyevski, nulos en un ambiente semejante. Pedir que se juzgue a Dimitri por la nobleza y bondad que muestra «para sus adentros», lo que impediría atribuirle el crimen, sólo puede despertar reacciones de burla entre el público.

El lector sabe que Mitia no ha matado al padre pero que hubiera podido hacerlo, como él mismo anticipaba: «Quizá lo mate, quizá no. Temo que al verle me repugne su cara en aquel mismo momento» (XIV, 112). Pero en una Rusia contagiada por el positivismo se tiene en consideración sólo la «coincidencia de los hechos» que apunta a Dimitri como autor del crimen:

Tenemos aquí el hecho, el hecho habla por sí mismo, hasta grita, pero los sentimientos, señores, los sentimientos ya son otra cosa [...] Verán, señores, comprendo muy bien que en este caso hay contra mí indicios terribles: he dicho a todo el mundo que mataría a mi padre y de pronto le han matado. ¿Quién ha de ser el culpable, si no yo, en este caso? (XV, 415)

En este contexto, el destino concreto de Dimitri: la condena por al asesinato no cometido, manifiesta qué fatídicas consecuencias puede tener la aproximación a la vida desde la perspectiva racionalista y positivista para un individuo: «El pobre padece sólo por la coincidencia de esos hechos» (XV, 167). Dostoyevski quiere denunciar que la lógica del positivismo no es válida para el amplio campo de la vida y vuelve a aludir a sus portavoces: «Los Bernard [...] ¡cómo se han multiplicado!» (XV, 28).³⁷⁶ Otra vez se menciona el nombre de este positivista francés para simbolizar toda aproximación superficial y parcial a la vida, al mismo tiempo que expresa su visión de que la lógica de las ciencias naturales, predominante en la vida europea, está presente cada vez más en la Rusia de su época. El destino de Mitia, por otra parte, encarna otra idea clave de Dostoyevski, la de la purificación a través de los sufrimientos. Al oír la sentencia de su condena, este personaje la vive como experiencia purificadora; «como si aquel día

hubiera vivido algo para toda la vida que le hizo comprender lo que él hasta entonces no comprendía» (XV, 175).

Las ideas sobre Occidente que sostiene este héroe están llenas de tópicos. Cuando hacia el final de la novela Mítia reflexiona sobre la posibilidad de huir a América, según el plan que le propone organizar su hermano Iván, Dostoyevski le hace proclamar lo que él mismo había afirmado cuando se encontraba en Occidente: huir al extranjero para evitar la cárcel es sustituir un presidio por otro:

Mira lo que he decidido [...] si me escapo, incluso con dinero y el pasaporte, hasta si llego a América, me anima la idea de que no huyo hacia la alegría ni hacia la felicidad, sino hacia otro presidio, en verdad tal vez peor que éste. (XV, 186)

No obstante, Dostoyevski nunca abandona el tono irónico e incluso autoirónico:

A esa América, mal rayo la parta, la odio ya ahora. Grusha podría ir allí conmigo, pero mírala: ¿tiene ella algo de americana? Es rusa, rusa hasta el tuétano; ella tendría nostalgia de la entrañable tierra natal y yo vería cómo sufre por mi causa, porque por mí aceptaría esta cruz. ¿Y yo? ¿Podré soportar yo a los canallas de allí, aunque quizá todos sin excepción sean mejores que yo? (XV, 186)

A continuación, el escritor busca los tópicos referentes a la sociedad norteamericana y vuelve a burlarse de sus propias posturas:

Cuando llegue allí con Grusha, nos dedicaremos enseguida a labrar la tierra, a trabajar donde no haya más que osos salvajes, solitarios, en algún lugar bien apartado. [...] Trabajo y gramática, y así unos tres años. En esos tres años aprenderemos el inglés como los mejores ingleses. Y no bien lo aprendamos, ¡adiós América! Volveremos corriendo hacia aquí, a Rusia, como ciudadanos americanos. [...] Para entonces, tanto Grusha como yo habremos cambiado; ya encontraré en América a algún médico que me ponga una verruga postiza, no en vano allí todos son tan buenos mecánicos. Si no, me sacaré un ojo, me dejaré crecer una barba blanca (me saldrán canas por la nostalgia hacia Rusia) [...] Aquí también labraremos la tierra en algún lugar solitario, y yo iré de americano el resto de mi vida. Pero moriremos en nuestra tierra natal. (XV, 186)

No obstante, a pesar de que la única posibilidad real que se le plantea en la novela es ir a América, Dimitri es el único personaje que expresa el deseo de emigrar a Oriente. En un momento clave, cuando redacta la carta a Katarina Ivánovna, Mítia dice: «De todos vosotros huiré a Oriente para no volver a saber nada de nadie» (XV, 55).

Fiódor Karamázov

Una fisonomía clavada al viejo patricio romano en el período de su declive. (XIV, 22)

En la descripción de la apariencia física de Fiódor Karamázov se hace alusión al período de la caída del Imperio romano occidental. Esa referencia, que pretende simbolizar en pocas palabras el estado de la decadencia de su personaje, sigue con un minucioso retrato:

Los rasgos de su cara eran un testimonio claro del carácter y la esencia de la vida que había llevado: [...] debajo de su barbita en punta le sobresalía la gran nuez de la garganta, carnosa y alargada, lo que le daba un aire repelente y lujurioso. Añádase a ello una alargada boca sensual, de gruesos labios entre los que se divisaban pequeños restos de dientes negros y carcomidos. Se salpicaba de saliva cada vez que empezaba a hablar. (XIV, 22)

La indeterminación del padre Karamázov respecto a Rusia y Europa coincide con la absoluta negligencia social y personal que el escritor le atribuye. Todas las referencias a lo ruso u occidental que utiliza están condicionadas exclusivamente por sus intereses hedonistas y terrenales. Fiódor se lamenta de la «espantosa rusificación» en los prostíbulos rusos que había frecuentado; «no hay ninguna francesa y podría haberlas, dinero hay» (XIV, 23). Para retratarse a sí mismo y a sus hijos, el padre Karamázov utiliza referencias a Schiller y sus personajes de *Los bandidos*. Iván es «mi reverendísimo Karl Moor», Dimitri «el irreverentísimo Granz Moor», mientras que a sí mismo se denomina el «Regierender Graf von Moor» (XIV, 66). Aunque lo retrata como burlesco y totalmente irresponsable, el novelista, no obstante, insiste en que también Fiódor se encuentra contagiado por el pensamiento occidental o por su interpretación errónea, fenómeno también muy presente en la época que Dostoyevski quiere denunciar. Cuando el viejo Karamázov se refiere a conocidas figuras del pensamiento occidental, todo lo confunde:

Yo soy, santísimo padre, como el filósofo Diderot [...] ¿Sabe usted, padre, que Diderot visitó al metropolitano Platón en los tiempos de Catalina? Entró y dijo de golpe: «Dios no existe». El ilustre personaje eclesiástico levantó el dedo y le contestó: «Dice el perturbado en su corazón: *Dios no existe*». Y ése, tal como haya venido, se postró delante de los pies del metropolitano: «Creo», grita, «y acepto el bautismo». Allí mismo le bautizaron. La condesa Dashkova³⁷⁷ fue su madrina y Potemkin³⁷⁸ el padrino... (XIV, 39)

El escritor nos hace ver que su personaje no ignora quién es Diderot pero, falto de cualquier idea sólida, utiliza su conocimiento con fines burlescos. Fiódor Karamázov cita los nombres de personajes importantes inventando o invirtiendo luego las historias que protagonizan. De esta manera, Dostoyevski ataca a los contemporáneos suyos que, de acuerdo con la tendencia del momento, evocaban figuras y elementos de la vida europea

sin tener ningún conocimiento profundo de tales referentes. Este episodio también pretende advertir que similares fenómenos no eran aislados en Rusia. Aunque el viejo Karamázov reconoce enseguida que «esta estúpida anécdota no tiene nada que ver con la verdad» («Yo, santísimo padre, acabo de inventar en este mismo instante la historia sobre el bautizo de Diderot»; XIV, 39), luego dice que una parte de la historia sobre la llegada de Diderot ante el metropolitano de la Iglesia rusa para debatir la cuestión de Dios es algo que había oído «como mínimo una veintena de veces, en boca de nuestros terratenientes rusos, durante la época de mi juventud» (XIV, 39).

Dostoyevski priva a Fiódor de cualquier tipo de compromiso ideológico o personal. Dominado por el materialismo y la sensualidad, este personaje confiesa que tiene intención de vivir «el mayor tiempo posible en la tierra», sin dejar ninguna herencia a sus hijos («Me volveré viejo y las mujeres, entonces, no vendrán a verme voluntariamente, pues necesitaré mi dinerito»; XIV, 157) y proclama como norma que para él no ha habido mujeres feas: «El mero hecho de ser mujer, este solo hecho, ya es la mitad de lo que hace falta» (XIV, 126). Aliosha define a su padre no como malo, sino como «torcido».

Incluso sobre la cuestión de Dios, que marca el núcleo de toda la problemática metafísica y existencial de la novela, el padre Karamázov se muestra indiferente. En la polémica sobre la cuestión religiosa, a él le interesa «si el Infierno tiene techo» (XIV, 23), se pone a criticar, de paso, la religiosidad del pueblo («Habría que acabar con esta mística en toda la tierra rusa»; XIV, 123), para constatar que en realidad todas estas cuestiones sobre las que se pronuncia le interesan poco porque su principio moral es *Après moi, le déluge* o, a la manera rusa: «Que el mundo entero arda en llamas mientras yo pueda estar bien» (XV, 126).

En resumen, Fiódor Karamázov refleja varios tópicos que los intelectuales tenían en relación con lo europeo y lo ruso. Pero, encarnados en este personaje, obtienen un aire caricaturesco. Dostoyevski tiene como blanco toda una generación de contemporáneos que se expresaba en pro o en contra de Europa y de Rusia basándose en ideas arbitrarias y faltas de fundamento, y que se encontraba sumergida en su propio egocentrismo.

También algunas figuras secundarias son una muestra de la actitud prepotente e ignorante que se había generalizado entre los intelectuales de la época y que se manifestaba a menudo en la opinión que tenían respecto a Rusia y a Europa. Así Piotr Miusov, tío y durante un tiempo tutor de Dimitri, se presenta como un «ilustrado, de la

capital, acostumbrado a la vida en el extranjero, además de proeuropeo toda su vida, que comparte la ideología de los liberales de los años cuarenta y cincuenta» (XIV, 10). Atribuyéndole semejante orientación, Dostoyevski retrata otra modalidad característica de los occidentalistas de la época:

A lo largo de su carrera tuvo contacto con los hombres más avanzados tanto de Rusia como del extranjero; conoció personalmente a Proudhon y Bakunin, y le gustaba contar, ya hacia el final de sus viajes, los tres días que pasó en París durante la Revolución de febrero de 1848, aludiendo a su presencia en las barricadas. Éstos eran de los mejores recuerdos de su juventud. (XIV, 10)

Continúan las observaciones sarcásticas del escritor cuando explica cómo a la vuelta del extranjero Miusov reclama un juicio para aclarar el derecho a la pesca o a la explotación del bosque en sus tierras, que limitaban con el territorio de un monasterio, porque «abrir el proceso contra *los clericales* fue considerado incluso como su deber cívico del hombre ilustrado» (XIV, 10). Este personaje no sabe respetar los valores tradicionales rusos. Motivado por el deseo de «conocer todas las costumbres locales» (XIV, 34), llega al monasterio, a la reunión entre la familia Karamázov y Zosima, pero se presenta cuando la liturgia ya ha acabado y en un carruaje de lujo; no besa la mano al *stárets* según la tradición lo requiere ni sigue la ceremonia religiosa porque «le parece que todo esto se hace con el propósito de impresionar» (XIV, 36). Es el prototipo del joven ruso que se ha dejado pervertir por la vida en el extranjero; allí ha adquirido buenas formas de conducta, pero «le gusta que en el discurso haya *plus de noblesse que de sincérité*»: «A mí, al contrario, me gusta que haya más de *sincérité que de noblesse* [...] me resbala lo de la *noblesse*» (XIV, 82). Rakitin, el joven seminarista que está enterado de todo lo que pasa en el pueblo, personaje «insignificante», también sirve a Dostoyevski para ofrecer el retrato de aquella parte de la juventud rusa de «valiosas aptitudes», pero «exageradas nerviosamente en la propia presunción» (XIV, 79).

El escritor aprovecha cada ocasión y cada personaje para intercalar una de sus numerosas opiniones, a veces incluso contradictorias, sobre la vida rusa y occidental. Así el padre Paisi, otra figura que aparte de Zosima y Alekséi representa los valores auténticos de la ortodoxia rusa, critica la fragmentación que ha causado el desarrollo científico-tecnológico, en uno de los mayores reproches que el escritor dirige contra el mundo occidental:

La ciencia profana, convertida en una gran fuerza, se ha empeñado en examinar, especialmente durante este siglo, todo lo celestial [...] Pero ha hecho el análisis por partes y ha perdido de vista el conjunto, de modo que

llega a sorprender hasta qué punto ha estado ciega. El conjunto se alza ante sus propios ojos inmutable, tal como era antes, y las puertas del infierno nada pueden contra él. (XIV, 155-156)

Caracteres femeninos

Las mujeres en la novela representan no tanto el abanico de posiciones intelectuales con relación a Rusia y Europa cuanto modelos femeninos opuestos, el ruso y el universal.

Katarina Ivánovna es el ejemplo de lo que Dostoyevski concibe como la «belleza positiva» de la mujer rusa, en el sentido espiritual y concreto. Su rostro se encuentra «iluminado por la luz y confianza en el futuro» y toda ella tiene «una energía atrevida, generosa y una fe impresionante en sí misma» (XIV, 133). Katarina encarna la generosidad y el sacrificio que el amor puede tener («Quiero amarle para siempre, quiero salvarle de sí mismo»; XIV, 107) sin dejar de ser representante de cierto tipo de «fatalismo femenino» que al escritor le gustaba ilustrar («Martiriza a Iván sólo porque le quiere y se convence a sí misma de que ama a Dimitri; XIV, 175). Dostoyevski atribuye esas características especialmente a las mujeres rusas.

Grushenka es la auténtica representante de las mujeres fatales e introduce en la literatura universal el prototipo ruso de este tipo de mujer. Seductora, felina e independiente, es la representante de la belleza rusa en el sentido sensual, que Dostoyevski describe como la «figura de Venus de Milo en su forma acentuada» (XIV, 187).³⁷⁹ Grushenka reúne todos los caprichos femeninos que Dostoyevski retrata con experimentada minuciosidad, como resumen sus palabras: «Una mujer infernal, la reina de todas las mujeres infernales que en el mundo se pueden imaginar [...] Ayer lloraba y hoy es un puñal en el corazón» (XIV, 143). Ella seduce a Dimitri sólo por diversión («una hora entera estaba enamorada de él [...] pero dile que tiene que recordar esa hora el resto de su vida»; XIV, 324), se niega a besar la mano de su rival Katarina Ivánovna después de que ésta sí lo hiciera («Que le quede el recuerdo de que me besó la mano y yo a usted no»; XIV, 140), pero cuando le visitan Aliosha y Rakitin se descubre el trasfondo de su comportamiento «orgulloso y atrevido» al conocerse la historia del oficial polaco que la había seducido y abandonado años atrás, siendo ella una joven muchacha. Asimismo Dostoyevski se sirve de Grushenka para expresar su antipatía hacia los polacos, por ser los «hermanos eslavos» que han adoptado la fe católica y que siempre han admirado a Occidente, al contrario que Rusia. Con este propósito los dos oficiales

polacos se presentan con aire caricaturesco, como estúpidos y embusteros. Disimulan no saber el ruso, engañan al jugar a las cartas y aunque Dimitri levanta la copa por Polonia ellos aceptan brindar por Rusia «sólo en las fronteras de antes de mil setecientos setenta y dos»³⁸⁰ (XIV, 383).

Grushenka se autorretrata a través del relato sobre el manojo de cebollas. Esta pequeña historia, que tiene muchos elementos del cuento popular ruso, es introducida por Dostoyevski con fines simbólicos y metafóricos para condenar el egoísmo radical.

La protagonista del relato es una mujer excepcionalmente mala que muere y acaba en el lago del Averno. Cuando su ángel de la guarda quiere pedir misericordia divina, recordando la única obra buena que la mujer había hecho en toda su vida, la de haber arrancado de su huerto un manojo de cebollas para dárselo a un mendigo, Dios decide darle la misma oportunidad para su salvación:

«Arranca un manojo de cebollas y estíralo hacia el lago para que ella pueda salir. Si logras sacarla del lago que vaya al paraíso, y si no, que quede donde está.» Gracias al manojo de cebollas, el ángel logra casi sacarla de las aguas infernales, pero otros condenados se agarran a los pies de la mujer. Ella se desentiende de todos: «Es mi manojo de cebollas, no vuestro» [...] Y vuelve a caer al lago del Averno y allí se cuece hasta el día de hoy. (XIV, 319)

Grushenka acude a este relato para dar a entender que todo lo bueno que ha hecho se resume en que también ella «en toda su vida tal vez *sólo* ha ofrecido un manojo de cebollas» (XIV, 319). No obstante, también esta heroína vive una experiencia transformadora y después del juicio de Mitia se percibe un cambio concreto y definitivo de su carácter, espiritual y moral, que influye también en su físico: «Como si en aquella mirada algo se hubiera hecho más firme y lleno de sentido [...] de la frivolidad anterior no quedaba ni huella» (XV, 5). Esta evolución, de hetera a mujer sagrada, es anunciada con las palabras del Evangelio de San Lucas que Fiódor evoca ya al comienzo de la novela cuando defiende a Grushenka de las acusaciones basadas en su pasado promiscuo: «Es posible que cayera en su juventud, agobiada por el ambiente, pero “ha amado mucho”, y a la que ha amado mucho también Cristo la perdona» (XIV, 69). La referencia a las palabras que en la Biblia pronuncia Cristo respecto a la mujer pecadora: «... Quedan perdonados sus pecados, porque ha mostrado mucho amor. A quien poco se le perdona, poco amor muestra» (Lc 7, 47) alude a que el perdón puede ser proporcional a la «cantidad de amor». No obstante, el propio Dostoyevski, que sí veneraba el entusiasmo amoroso³⁸¹ y era indulgente a la hora de juzgar tales pecados, consciente de

que se podía alegar que el pasaje del Evangelio no se refiere al amor carnal, hace que uno de los padres monásticos conteste: «Cristo no ha perdonado por *esa* clase de amor» (XIV, 69). La transformación de Grushenka continúa la tradición de Dostoyevski de «santificar» a las figuras que rescata de algún abismo. También otros personajes femeninos secundarios suelen estar relacionados con el nacimiento y el renacimiento. Así, por ejemplo, Lise, la futura esposa de Aliosha, aunque inválida y caprichosa, forma parte de la mítica Tierra Húmeda, fundamento de la vida, a la vez que complemento necesario para la transformación del hombre. Dostoyevski concluye que, cuando se trata de mujeres, uno «estaría dispuesto a vender hasta a la propia madre Rusia» (XIV, 74).

El ámbito religioso

¿Cómo se vienen portando todos los muchachos rusos hasta hoy? Mira, por ejemplo, esta hedionda taberna; se reúnen aquí, se sientan en un rincón. Antes no se conocían, saldrán del local y se pasarán cuarenta años sin volver a verse; pues bien, ¿de qué hablarán durante los momentos que estén juntos en la taberna? De los problemas mundiales, no de otra cosa; ¿existe Dios, existe la inmortalidad? (XV, 213)

Mientras escribe *Los hermanos Karamázov*, Dostoyevski confía a Máikov: «El tema principal de esta novela es la misma cuestión que a mí, consciente o inconscientemente, me ha atormentado toda la vida: la existencia de Dios [...] El héroe, a lo largo de su vida, bien es ateo, bien creyente, ahora fanático y sectario y otra vez ateo».³⁸² Ya Belinski, siendo el crítico literario más conocido de la época, comentaba que el problema de la existencia de Dios es fundamental en todo el pensamiento ruso del siglo xix. En la novela Dostoyevski reafirma la cita previa con las palabras: «Para los verdaderos rusos, los problemas de si existe Dios y de si existe la inmortalidad [...] son desde luego primordiales, y así ha de ser» (V, 213).

Todos los personajes, independientemente de sus orientaciones personales, debaten la temática religiosa. Hasta un amoralista como Fiódor Karamázov, cuyo principio es *Après moi, le déluge*, se cuestiona si Dios existe o no y propone aceptarlo en caso de que «sin Dios no existiera el coñac». Más que afirmar una religiosidad profunda de los rusos, se retrata una preocupación generalizada por «el tema de Dios», tanto de los creyentes como de los que se proclaman ateos o agnósticos.

Como despertar de su conciencia religiosa, Dostoyevski recuerda una escena en la que él, siendo un niño de ocho años, escucha al pope en la iglesia leer el Libro de Job.

«Desde entonces yo no puedo leer este santísimo episodio sin lágrimas en los ojos», evoca a través de Zosima en la novela:

Incluso antes de que aprendiera a leer, recuerdo cómo experimenté por primera vez cierta emoción religiosa; no tenía más de ocho años. Mi madre me llevó a mí solo (no sé dónde se encontraba entonces mi hermano) al templo del Señor, a la misa, un lunes de la Semana Santa. El día era claro, ahora, al recordarlo, me parece que veo otra vez salir el humo del incienso [...] Miraba yo conmovido aquel espectáculo y por primera vez mi alma recibió conscientemente la semilla de la palabra divina. Hacia el centro de la iglesia avanzó un adolescente con un gran libro [...] «Había en la tierra de Hus un hombre justo y piadoso.» (XIV, 264)

Al señalar como temas principales de la obra de Dostoyevski, «la existencia de Dios y la inmortalidad del alma», Justin Popovic comenta: «No hay que engañarse: el amor es el sentimiento de Dios concretizado [...] Si se cree en Dios y en la inmortalidad entonces el amor, eterno y real, es posible en la esfera de la vida humana».³⁸³

Zosima confirma que en la concepción de Dostoyevski el amor se plantea como la condición necesaria para engendrar el sentimiento de la fe: «A medida que avance en el amor, se irá convenciendo de la existencia de Dios y de la inmortalidad del alma» (XIV, 52). En otro momento se define el infierno como «el sufrimiento de no poder amar nunca más» (XIV, 292). El amor, «amor activo», como lo denomina Dostoyevski en la novela, no se limita únicamente al amor humano, comprende una disposición del espíritu, cual fuerza viva que se proyecta en la vida. Así se expone a través de las palabras del *stárets*:

Hermanos, amad a toda la creación, tanto en su conjunto como en cada granito de arena. Amad cada hojita, cada rayo de luz. Amad a los animales, amad a las plantas, amad cada una de las cosas existentes [...] Y amarás, por fin, al mundo entero ya con un amor total, con un amor universal. (XIV, 289)

Otro atributo que Dostoyevski relaciona con el amor es la humildad. El amor «humilde» (*smirennaya*) no se limita al amor como *eros*, sino también al amor como *philia* y como *ágape*.³⁸⁴ «El amor humilde es una fuerza terrible, la más potente de todas las fuerzas; nada hay que se le pueda comparar», dice Zosima (XIV, 289).

La conclusión que se vislumbra en esta obra de Dostoyevski respecto a la cuestión religiosa es que para constituir y afirmar la fe y «salvarse» de la incredulidad lo fundamental es la experiencia de la vida. Al hablar de su sentimiento religioso Dostoyevski evoca una serie de reminiscencias autobiográficas. Un recuerdo que denomina «experiencia viva de Dios» y cita con frecuencia son los minutos que pasa aguardando su ejecución en la plaza de la iglesia Semionovski de San Petersburgo y la

indulgencia posterior. La «transformación» que entonces vive es rememorada a través de las palabras del príncipe Mishkin en *El idiota*:

Cerca se veía una iglesia cuya cúpula dorada resplandecía bajo el sol. Él recordaba cómo, aterrorizado y sin cesar, contemplaba esta cúpula y los rayos que allí se reflejaban [...] La incertidumbre y el rechazo hacia ese algo, que será, que ocurrirá enseguida, eran horribles [...] *¡Sí la vida volviese, cómo reinaría la eternidad! ¡Y todo sería mío! Convertiría cada momento en un siglo, valoraría cada momento de la vida, sin perder ni un instante en vano.*³⁸⁵

Durante los años del presidio siberiano, Dostoyevski recalca a menudo que la permutación de la pena capital por el exilio fue la experiencia más purificadora de su vida, la que «vuelve a aproximarle a Cristo». Durante el exilio en Siberia tiene lugar otro recuerdo biográfico: «La noche antes de la Pascua vino a visitarle un amigo y hablaron de literatura, arte, filosofía. Este amigo era ateo convencido; Dostoyevski, creyente, y ambos se aferraban en sus posiciones. *¡Dios existe!* —gritó al final Dostoyevski, ya fuera de sí. En este momento sonaron las campanas de la iglesia cercana avisando de la liturgia matinal [...]— *Y yo sentí* —contaba Fiódor Mijáilovich— *que el cielo había bajado a la tierra y me había devorado. Entendí verdaderamente a Dios y le dejé penetrar en mi interior. Sí, Dios existe, volví a gritar y ya no me acuerdo de nada más.*»³⁸⁶

La experiencia vital propia fundamenta tanto la fe como la estética y la poética de Dostoyevski. Así lo señalan numerosos testimonios de sus allegados. El impacto que le produce el cuadro *Cristo en el sepulcro* de Hans Holbein el Joven (figura 6), hasta el punto que afirma que «con un cuadro así se puede perder la fe», queda recogido tanto en su obra³⁸⁷ como en las páginas del diario de su esposa, Anna Grigórievna, donde habla de la visita que hacen al Museo de Basilea en 1873, para ver el mencionado cuadro:

El cuadro a mí me aterrorizó y a Fedia³⁸⁸ le afectó notablemente [...] La imagen de Cristo, representado después de padecer el calvario, con la cara desfigurada por los sufrimientos [...] Hasta tal punto parecía un cadáver auténtico que no creo que fuese capaz de quedarme con este cuadro a solas en la misma habitación. Digamos que está representado de manera realista, pero no estética, y a mí me produjo cierta repugnancia [...] Deseando verlo más de cerca Fiódor subió a una silla.³⁸⁹



En *El idiota* Dostoyevski recoge el sentido trascendental que le atribuye a esta pintura de Holbein:

Encima de la puerta de entrada a la otra habitación, colgaba un cuadro bastante inusual por su forma [...] que representa a Cristo una vez que ha sido bajado de la cruz.

Pero sí es la copia de Hans Holbein —dijo el príncipe, contemplando el cuadro [...] yo lo vi en el extranjero y no lo puedo olvidar...

—Lev Nikoláyevich, hace tiempo que te quería preguntar, ¿crees en Dios o no? —dijo repentinamente Rogozhin [...]— Me gusta mirar esta pintura —dijo entonces como si se olvidara de su pregunta anterior.

¡Este cuadro! —exclamó el príncipe bajo el impacto de un profundo pensamiento—. ¡Este cuadro! ¡Con un cuadro así se puede perder la fe!

La noción de que la experiencia ha de ser anterior a cualquier especulación representa uno de los puntos fundamentales del pensamiento ortodoxo en general. «Quien no ha visto el sol con sus propios ojos no será capaz, si oye hablar de él, de imaginar su luz»,³⁹⁰ escribe San Isaac de Siria, místico cuyas enseñanzas fueron tan importantes para Dostoyevski que su libro aparece en algunos momentos clave de *Los hermanos Karamázov*. El criado Grigori, al nacerle un niño con seis dedos («dragón»), consigue el libro de los sermones de San Isaac para leerlos continuamente, aunque sin entender nada. Más tarde, el libro de San Isaac de Siria yace en la mesa de Smerdiakov en la tercera y decisiva entrevista con Iván; durante esta conversación Iván lo hojeará y el lacayo lo utilizará para tapar los tres mil rublos de Fiódor.

Los destinos de Iván y de Smerdiakov, por otra parte, demuestran cuáles son las consecuencias de la ausencia de amor y confirman que la falta de afecto y de belleza lleva al ateísmo y al nihilismo. Por otro lado, también se enseña que cuantos más momentos de amor y de belleza acumula el hombre en la vida, tanto mayor es su capacidad de creer. Hablando sobre la religiosidad del escritor, N. Losski escribe: «El amor individual hacia un ser concreto descubre la verdad sobre la inmortalidad humana».³⁹¹ El «amor activo» que evoca Dostoyevski se presenta como el valor supremo. Todo ello hace ver que el pensamiento sobre la fe que se expresa en *Los hermanos Karamázov* abre caminos que van mucho más allá de las reflexiones religiosas.

«Pro et contra»

«Yo no creo ni sigo a Cristo como si fuese un muchachito. ¡Por el fuego ardiente de la

duda ha pasado mi *Hosanna*», apunta Dostoyevski el último año de su vida.³⁹² «Dostoyevski se debate entre las pasiones titánicas que desgarran el alma y una iluminación interior que roza lo sagrado»,³⁹³ escribe Losski, señalando que también en el terreno religioso el pensamiento del escritor es profundamente dialéctico. En la novela se esculpe con igual fuerza tanto el discurso de la fe como el de la rebelión racionalista contra Dios.

Al crear el personaje de Iván, Dostoyevski se había alejado ya del agnosticismo de su juventud. Precisamente a través de las palabras de este personaje evoca y rememora las dudas que le desgarraban entonces, cuando militaba en el Círculo Petrashevski y compartía ideas liberales y positivistas. El rechazo de Dios que experimenta Iván es la consecuencia de duros tormentos mentales y de la conclusión de que se trata de «la única solución positiva»: «Yo tengo fe, pero no quiero la armonía, no la quiero por amor a la humanidad» (XIV, 223). Después de la atormentadora y violenta sublevación religiosa expuesta a través de este personaje en la «Rebelión» y en la *Leyenda del Gran Inquisidor*, en el siguiente libro (VI), el capítulo «El monje ruso» sirve de contrapeso; es la respuesta del propio Dostoyevski a las acusaciones contra Dios que en el libro anterior había plasmado.³⁹⁴ Incluso cuando retrata los puntos más luminosos de las enseñanzas del cristianismo ortodoxo, a través de Zosima o Alekséi, se presiente que sigue compartiendo con Iván la visión apocalíptica de la humanidad.³⁹⁵ Continuamente se crean situaciones y discursos que iluminan el punto nuclear del concepto religioso dostoyevskiano: las crisis de fe son algo no sólo existente sino inevitable y necesario porque la fe no se puede afirmar racionalmente. De ahí surgen otros problemas filosóficos.

Uno de los momentos del enfrentamiento entre la fe y la razón ocurre cuando el diablo se «aparece» ante Iván. El racionalismo de este personaje le impide concebir no sólo el mundo divino, sino también la emanación diabólica: «Tú eres mentira, eres mi enfermedad, un fantasma» (XV, 72). Cuando el diablo le parafrasea a Iván sus ideas, éste se tapa los oídos, y en el momento en que le dice: «Conozco a un señorito ruso encantador y simpatiquísimo [...] autor de un poema que promete y que se titula *El Gran Inquisidor*», Iván le replica «Te prohíbo hablar del *Gran Inquisidor* [...] Cállate o te mato» (XV, 83).

El largo discurso del diablo contiene numerosas reflexiones en el terreno de la fe que se podían escuchar entre la gente pensante en Rusia cuando Dostoyevski redacta la

novela, pero su objetivo fundamental es demostrar que el racionalismo y la fe no se pueden reconciliar. Esta figura pone de manifiesto también la gran capacidad de ironía y autoironía con la que el autor a veces trata la cuestión de la fe entre los rusos. Ésta culmina en el hecho de que es el diablo quien lleva a Iván a través del tormento religioso:³⁹⁶

Te conduzco entre la fe y la incredulidad alternativamente y también en esto persigo yo mi objetivo [...] Echaré yo en ti una minúscula semillita de fe y nacerá de ella una encina; además tal encina que tú, subido a ella, desearás ser como los «padres anacoretas y las mujeres inmaculadas», ya que, en el fondo y en secreto esto es lo que anhelas. (XV, 80)

El diablo cuenta que estuvo presente cuando la «Palabra muerta en la Cruz se elevó al Cielo» y que estuvo tentado de gritar «¡Hosanna!» con los querubines si no fuera porque el sano juicio se lo impidió, pues «siguió destruyendo a miles para que se salvara uno» (XV, 82). Cuando habla de la fe, dice: «Voy a apuntarme a la asociación de idealistas, para ser allí oposición: yo soy realista, no materialista, je je» (XV, 72), demostrando que comparte muchas manías y prejuicios de la intelectualidad de la época. Asimismo se dedica a criticar distintas manifestaciones de la vida en Europa, como el positivismo que ha contagiado todo o la decadencia de la Iglesia católica. Con este fin relata la anécdota del viejo jesuita:

Se presenta a un viejo *pater* una rubita normanda [...] Se arrodilla, susurra al *pater*, por la rejilla, su pecado. «Qué dice hija mía, ¿es posible que ya haya caído otra vez en la tentación?», exclama el *pater* [...] Di la vuelta para marcharme cuando me vi obligado a retroceder sobre mis pasos: oí que el viejo, a través de la rejilla, le señalaba una cita para la noche... (XV, 81)

En este contexto la figura del diablo sirve para equilibrar el balance entre distintos personajes de la novela, creyentes o incrédulos, y asimismo permite a Dostoyevski establecer una distancia crítica respecto a sus propias posturas, que nacían de un continuo «tormento religioso».

Stojanovic propone la aproximación al contexto metafísico de la novela a través de triángulos de personajes. En estos términos se podría hablar del «triángulo religioso»: Zosima-Aliosha-Cristo, opuesto al «triángulo ateo»: Iván-Fiódor-el Gran Inquisidor. La primera triada encarna los valores ortodoxos que Dostoyevski quería señalar como positivos: serenidad, humildad, sacrificio, sufrimiento, arrepentimiento, amor consagrado, libertad. Son asimismo los valores cristianos que los padres eclesiásticos cuyos nombres se encuentran entre los apuntes manuscritos de Dostoyevski y cuyas enseñanzas se

recogen en la novela (Isaac de Siria,³⁹⁷ Juan Damasceno,³⁹⁸ San Francisco de Asís,³⁹⁹ San Ambrosio de Optina)⁴⁰⁰ destacan como fundamentales. La fe de Dostoyevski, que se articula continuamente en ese «pro y contra», se fundamenta sobre todo en una gran voluntad de creer. Hasta Aliosha dice que San Tomás creyó no porque tocó a Cristo sino «porque ya previamente quería creer» (XV, 71).

Aliosha y el *stárets* Zosima

La respuesta afirmativa a la cuestión de la existencia de Dios se da por medio de Alekséi y el padre Zosima. Estos personajes representan lo que Dostoyevski concibe como fe auténtica; sin dogmas cerrados, sin fundamentalismo, libre y conducida por una actitud positiva hacia todos y hacia todo. Aliosha es devoto casi por instinto. El realismo que Dostoyevski le atribuye no afecta su fe porque ésta se define como un estado interno, innato, una predisposición del espíritu anterior, o en todo caso independiente a todo lo externo, visible, tangible, empírico.

Alekséi Karamázov es la encarnación del ideal ético de Dostoyevski, previamente retratado de manera plena sólo a través de Mishkin en *El idiota*. La fuerza moral que hay en él y que motiva su conducta se debe al «fundamento» que le ilumina desde el recuerdo de sus años infantiles. A través de este personaje se ve que Dostoyevski ha insistido siempre en la importancia de la infancia. Cuando Aliosha se presenta ante el lector, se asocian sus valores cristianos al recuerdo de su difunta madre, a cómo le mecía en brazos delante del icono de la Madre de Dios, rezando por él.⁴⁰¹ «La sensibilidad moral de Aliosha, iluminado por el amor que “todo lo perdona” de la tradición cristiana, se asocia con la madre de Dios de la ortodoxia rusa.»⁴⁰² Aliosha lleva el nombre del santo ruso Alekséi, «hombre de Dios». «¿Cómo era el nombre de tu hijito?», le pregunta Zosima a una de las madres que buscan consuelo por sus hijos perdidos. «Alekséi, padre [...] como el hombre de Dios, Alekséi, hombre-santo!» (XIV, 46-47). Este pasaje revela también que la inspiración directa para el nombre era el pequeño hijo de Dostoyevski, del mismo nombre, que muere durante el proceso de redacción del libro.⁴⁰³

Hay numerosos pasajes que aluden a la identificación de Aliosha con Cristo; algunos directamente, como cuando el *stárets* le dirige las palabras: «Te bendigo por la gran misión que deberás cumplir en el mundo» (XIV, 71) y otros algo más crípticos: «No quería juzgar a nadie [...] diríase que admitía todo, sin condenar, si bien a menudo se

entristecía muy amargamente» (XIV, 18). El padre Fiódor dice a Aliosha: «Me doy cuenta de que tú eres el único hombre de la tierra que no me ha vituperado» (XIV, 24). Dimitri le dice: «¡Sólo a ti te quiero!» (XIV, 96), denominándole «el ángel en la Tierra» (XIV, 97). Mientras Iván, al pronunciar su «Rebelión» confiesa al hermano: «Me bastará saber que aquí, en algún lugar, estás tú para no perder el amor a la vida» (XIV, 240). En varios momentos la identificación de Aliosha con Cristo es explícita. Dostoyevski le escoge para ser el interlocutor de Iván cuando éste relata la *Leyenda del Gran Inquisidor*⁴⁰⁴ y el beso que deposita Alekséi en los labios de hermano al final alude a su comparación directa con Cristo.

No obstante, debido a que, según el concepto religioso de Dostoyevski, la crisis de la fe es algo no sólo existente sino inevitable y necesario, porque la fe no se puede afirmar racionalmente, también Alekséi está sometido a vacilaciones religiosas. El episodio de la putrefacción del cuerpo del padre Zosima tiene como objetivo fundamental cuestionar la fe del protagonista. El narrador dice que lo «hubiera excluido» si no fuera porque éste causó en el alma de Aliosha «tal ruptura y transformación que no sólo le conmovió sino también fortaleció su conciencia definitivamente, para toda la vida y para un objetivo concreto» (XIV, 297).⁴⁰⁵ Asimismo, con la decisión de sacar a su héroe del monasterio y enfrentarle a la vida Dostoyevski resalta su convicción respecto a la necesidad de experimentar en todos los ámbitos de la existencia para poder fundamentar determinadas ideas. El *stárets* Zosima dice a su discípulo:

Tu sitio no está aquí por ahora. [...] Es mucho aún lo que te tocará peregrinar. Y deberás casarte, deberás hacerlo. Tendrás que soportarlo todo antes de volver. La labor será mucha. Pero de ti no dudo, por esto te envío [...] Verás un dolor enorme y en este dolor te sentirás feliz. (XIV, 71-72)

Aliosha representa otro elemento clave de la filosofía de Dostoyevski: el tema de la voluntad de creer. A veces el escritor lo aplicaba al pueblo ruso en general: «Nosotros, los rusos, creemos, y lo que es aún más importante, queremos creer». El joven Karamázov, más allá de cualquier experiencia mística, tiene fe porque quiere tenerla: «Si creyó fue tan solo porque deseaba creer» (XIV, 25).

Joseph Frank define el libro seis, donde se relatan las enseñanzas del padre Zosima, como la parte «más audaz» de la novela, en el sentido de que Dostoyevski en ningún otro momento, excepto con fines paródicos, introduce un texto puramente religioso.⁴⁰⁶ Indica además que son partes del *zhitiye* del *stárets*, el género reservado a las

hagiografías.⁴⁰⁷

Para las convicciones religiosas de Dostoyevski tiene gran importancia la historia del hermano del *stárets* Zosima, Markel, que vive una transformación «positiva» justo cuando sabe que los días de su vida están contados. Se cuenta que Markel era incrédulo, de carácter impulsivo e irritable hasta que le diagnostican una enfermedad terminal que le orienta hacia una serenidad, madurez y benevolencia inverosímiles y totalmente opuestas a su actitud anterior:

La vida es un paraíso, todos estamos en el paraíso, pero no queremos reconocerlo [...] deja que yo sea el servidor de mis criados, como ellos lo son para mí [...] ¿Para qué contar los días si al hombre le basta un solo día para conocer toda la felicidad? (V, 262)

Los pensamientos expresados en la historia de Markel, desarrollados luego en las enseñanzas de Zosima, contienen los puntos fundamentales de la concepción religiosa de Dostoyevski, aquello que él consideraba «lo más auténtico» del cristianismo oriental: la idea de la culpa universal («Cada hombre es culpable ante todos y por todo»; XIV, 262), de la serena y alegre aceptación de los sufrimientos y de la muerte («Sé que me muero, mas experimento paz y alegría por primera vez en tantos años»; XIV, 283), de la sinceridad como valor supremo («Veo en usted una enorme fuerza de carácter que le ha hecho defender la verdad a pesar de exponerse a la posibilidad de un desprecio generalizado»; XIV, 274), de una bondad latente propia de todos los seres humanos («El paraíso se oculta en cada uno de nosotros»; XIV, 275), del perdón («No teman los pecados humanos, amen al hombre en su bajeza porque es una forma del amor supremo y divino en la tierra»; XIV, 289), de la hermandad universal («¿Es tan difícil concebir que esta comunión de la humanidad nos haya sido encomendada precisamente a nosotros, los rusos?»; XIV, 287),⁴⁰⁸ del arrepentimiento («Aceptaré el sufrimiento y empezaré a vivir»; XIV, 280),⁴⁰⁹ de la humildad y el amor silencioso, de la fe en el pueblo sencillo («Del pueblo vendrá la salvación»; XIV, 286), de la fusión panteísta con la naturaleza («Amén a todos los seres existentes, el todo y cada grano de arena, animales, plantas, y cada cosa»; XIV, 289), etcétera. Asimismo, éstos son los puntos del pensamiento ortodoxo que Dostoyevski quería destacar como aquellos que más lo distinguen del pensamiento católico.

La historia del duelo, intercalada en medio de estas reflexiones y relatada por Zosima, cuenta que éste llega a hacerse monje después de una experiencia límite, cuando,

dispuesto a matar y a morir, experimenta una iluminación:

«Gracias a Dios —gritó— no he matado a un hombre!» Después agarré mi pistola, me volví y la eché muy lejos, hacia el bosque: «¡Allí está tu sitio!», exclamé. Me volví hacia mi enemigo: «Muy señor mío —le digo— perdóneme, perdone a un joven estúpido que, siendo culpable, le ha ofendido a usted y le ha obligado a que dispare contra él. Soy diez veces peor que usted y quizá más». (XIV, 271)

Esta historia, además de volver a la idea de la posibilidad de cambiar, arrepentirse, perdonar, tiene como objetivo señalar otro punto esencial del pensamiento religioso de Dostoyevski: la humanidad de las figuras sagradas. El *stárets* Zosima había pasado por la vida mundana, experimentando su lado oscuro. En este contexto hay que entender también el episodio de la putrefacción de su cuerpo. Esto induce a la idea, propia de la teología del cristianismo oriental, que se encuentra formulada en el concepto de «hombre-dios».

Frank habla de la dificultad de crear un héroe literario tan virtuoso como Zosima y señala que, desde el punto de vista artístico, es más difícil crear personajes positivos que negativos: «Es bien sabido que es más difícil presentar de manera convincente e interesante las figuras que tienen que manifestar estados de virtuosa belleza [...] que a las que están en conflicto consigo mismas u otras que se enfrentan a los problemas de la existencia humana».⁴¹⁰

Aunque en los discursos sobre la ortodoxia rusa Dostoyevski a menudo, de manera más o menos implícita, establece comparaciones negativas con la Iglesia católica, no ofrece siempre una imagen idealizada de la Iglesia a la que pertenece. Junto a Zosima se encuentra la figura del padre Ferapont, quien reduce la vida espiritual a la contemplación de las reglas externas. Este personaje se sirve de la putrefacción del cuerpo del *stárets* para poner en cuestión la autoridad religiosa del que ve como su rival: «El difunto, ese santo vuestro... no reconocía la existencia del diablo... Y hoy él mismo ha empezado a apestar» (XIV, 303). Cuando en julio de 1878 vuelve del monasterio de Optina a Staraya Russa y comienza a redactar la novela, Dostoyevski afirma que tanto la Iglesia como la sociedad rusa están «en un callejón sin salida» y que necesitan emprender el camino de «curación espiritual».⁴¹¹ La responsabilidad, según el escritor, recae en el surgimiento del anarquismo. En los apuntes define a Iván como «un negador contemporáneo, de los más fervorosos» (XV, 425) y sus convicciones como la «síntesis del anarquismo ruso», «negación ya no de Dios sino del sentido del mundo que Dios ha creado» (XV, 481-482).

Por otro lado, a través de la relación Zosima-Alekséi se introduce un aspecto muy

importante de la espiritualidad del cristianismo oriental: el significado de la institución de los *startsi*. Con Zosima, Dostoyevski nos aproxima a esta tradición en su forma más auténtica. «Un *stárets* es el que absorbe vuestra alma y vuestra voluntad en su alma y en su voluntad. Cuando habéis elegido a un *stárets*, renunciáis a vuestra alma y se la entregáis en obediencia absoluta, con renuncia total de vosotros mismos», leemos (XIV, 26). Dostoyevski relata que el modo de vida de los *startsi* se practicaba en Rusia en tiempos antiquísimos, pero que fue interrumpido a partir de la invasión tártara. En el siglo xviii la institución de los *startsi* resucita gracias a uno de los grandes ascetas rusos, Paisi Velichkovski, quien la reinstaura.⁴¹² En la novela se resume que por *stárets* se entiende un monje que después de largo período de ascetismo y de plegaria puede alcanzar un conocimiento superior y eso le otorga una autoridad espiritual indiscutible:

El que se predestina, acepta voluntariamente este noviciado, esta terrible escuela de la vida con la esperanza de vencerse después de la larga prueba, de dominarse hasta poder alcanzar, a través de la obediencia durante la vida entera, una libertad perfecta, es decir, la libertad ante sí mismo [...] Se acepta la confesión permanente de todos los que se ligan al *stárets*, así como el lazo indisoluble entre el que ata y el que es atado. (XIV, 26-27)

Al igual que los iconos, la figura del *stárets* suele contemplarse como algo sagrado, una «manifestación de Dios».⁴¹³ Dostoyevski, además, aprovecha para señalar otras diferencias importantes entre el catolicismo y la ortodoxia a través de la institución de los *startsi*, que no pertenecen a la jerarquía eclesiástica y tienen un poder exclusivamente espiritual. Otros escritos de la época también sostienen que esta institución reúne los aspectos esenciales del cristianismo ortodoxo y así establecen diferencias respecto a la Iglesia católica. En *Relatos de un peregrino ruso*, el anónimo narrador explica que la relación entre un *stárets* y un monje corresponde a la relación que existe entre el maestro y su discípulo, la cual se fundamenta en las virtudes de la caridad, por parte del primero, y de la humildad, por parte del segundo. Así «se fomenta una relación espiritual más íntima y más profunda por su contenido que la que en Occidente llaman *dirección de conciencia*».⁴¹⁴ Vladimir Losski dice que la ortodoxia prefiere el término *synergeia*, una «cooperación del hombre con Dios». En la terminología teológica, *synergeia* significa compenetración, coacción verdadera y supone siempre una relación recíproca, nunca unilateral «entre el que ata y el que es atado».⁴¹⁵

El *stárets* Ambrosio del monasterio Optina fue seguramente la inspiración más directa para el personaje de Zosima, aunque se barajan otros prototipos, como Serafín de Saróv y Tijon Zadonski. El monje Ambrosio vivía e instruía en el Optina cuando Dostoyevski y

Soloviov visitaron este monasterio en junio de 1878.⁴¹⁶ El escritor relata que el monasterio Optina Pustin cobró fama en su época precisamente por algunos *startsi* que habían pasado allí su vida monástica: «No había en él ni reliquias de santos ni iconos milagrosos; su nombre ni siquiera iba unido a gloriosas tradiciones relacionadas con nuestra historia [...] Si floreció y cobró fama en toda Rusia se debió, precisamente, a los *startsi*, y para verlos y oírlos acudían los peregrinos en masa desde miles de versts de distancia» (XIV, 26).

La teodicea de Iván

Por medio de la figura de Iván, Dostoyevski plantea las más complejas preguntas religiosas. La existencia o inexistencia de Dios, la afirmación o el rechazo de la idea cristiana, representan el núcleo alrededor del cual se tejen los hilos de su monólogo. Pero más que el símbolo de la solución atea con la que se suele identificar, Iván encarna la profundidad de la preocupación religiosa. «Esta idea aún no está resuelta en su corazón [...] bendiga a Dios que le haya dado un corazón tan elevado para poder abrumarse con ella», le dice Zosima (XIV, 65-66).

El racionalismo de Iván, encarnado en la metáfora de la «geometría euclidiana», no puede ir más allá de una percepción del mundo exclusivamente lógica; él no cree que la conciencia humana sea capaz de una visión que supere la meramente tridimensional, ni puede concebir una respuesta a la pregunta acerca de «si Dios creó al hombre o el hombre creó a Dios».

El polémico artículo que había escrito sobre los tribunales eclesiásticos introduce al lector en una descripción del tormento interior de Iván; la ambigüedad se expone en el hecho de que es aplaudido tanto por la Iglesia como por los secularistas. «La pregunta sobre si la Iglesia tiene que subordinarse al Estado o viceversa queda sin contestar; Iván encarna las dos posturas extremas con igual fuerza y diríase que cualquiera de los dos lados le podría contratar como abogado.»⁴¹⁷

De los personajes ateos, Iván es el único atormentado a causa de su incredulidad. Su rechazo de Dios es la consecuencia de duros tormentos espirituales y de la conclusión de que hay un «única solución positiva»: «No quiero la armonía, no la quiero por amor a la humanidad» (XIV, 223). En el centro de su rebelión religiosa se plantea la cuestión de la *teodicea* o el problema de la justificación de Dios en un mundo donde existe el mal.

«¿Para qué conocer este diabólico bien y este mal, si cuestan tan caro?» (XIV, 220), se pregunta Iván, y continúa:

El mundo entero no vale las lágrimas infantiles [...] No hablo de los sufrimientos de los adultos, ellos han comido la manzana y al diablo con ellos, pero ¡esos, esos, esos! (XIV, 220-221)

Estas palabras preceden al monólogo del capítulo «Rebelión», donde Iván explica a su hermano «por qué no acepta el mundo» y desarrolla profundamente la cuestión de la teodicea. Entre otras muchas preguntas que quedan sin contestación en el dominio de la teodicea, sobresale la siguiente: ¿cómo justificar el sufrimiento de los niños? Es ahí donde cojea el sentimiento religioso del propio Dostoyevski y no únicamente el de su héroe literario:

Si los sufrimientos de los niños han ido a completar la suma de sufrimientos necesaria para comprar la verdad, yo afirmo de antemano que la verdad no vale semejante precio [...] Muy alto han puesto el precio de la armonía, nuestro bolsillo no puede pagar la entrada. Me apresuro, por tanto, a devolver mi billete. (XIV, 223)

Las historias relatadas ilustran la dificultad de contestar cómo es posible que la razón humana sea capaz de creer en una «armonía divina» cuando existe el mal, la injusticia, la destrucción y el sufrimiento de los inocentes; se trata de interrogantes que son formulados a gritos por el propio Dostoyevski. Al plantear que los padecimientos son inevitables en un mundo «tridimensional», el escritor, al igual que su personaje, concluye que los sufrimientos de los niños impiden tener fe en la existencia de Dios:

Es totalmente incomprensible por qué han de sufrir también ellos y por qué han de contribuir con su sufrimiento al logro de la armonía [...] Comprendo la solidaridad de los hombres en el pecado, también la comprendo en el castigo, pero no se puede hacer solidarios a los niños en el pecado, y si la verdad está en que ellos son, en efecto, solidarios con sus padres en todas las atrocidades por éstos cometidas, tal verdad no es, desde luego, de nuestro mundo y a mí me resulta incomprensible. (XIV, 222)

Este capítulo registra también el diálogo que Dostoyevski establece con Voltaire. La cuestión de la teodicea fue planteada de manera semejante por el filósofo francés. Tal como Iván Karamázov, Voltaire decía que no se pueden cerrar los ojos ante el hecho del sufrimiento de los inocentes y una de sus ideas concluyentes es sublevarse contra semejante «armonía divina». Dostoyevski recoge unos versos que ilustran el tema del sufrimiento de los niños del *Poema sobre el desastre en Lisboa*, de Voltaire: «¿Qué crimen, qué falta cometieron estos niños / Aplastados, ensangrentados, sobre el seno materno?». A lo largo de la rebelión que Dostoyevski le hace pronunciar a Iván como

preámbulo de la *Leyenda* resuenan las palabras de la introducción al *Poema* volteriano: «Si un hombre devorado por los animales feroces causa el bienestar de esas bestias y contribuye al orden del mundo, si las desdichas de todos los particulares no son más que la consecuencia de este orden general y necesario, entonces no somos más que ruedas que sirven para poner en funcionamiento la gran máquina; no somos más valiosos a los ojos de Dios que los animales que nos devoran». No obstante, hay que considerar que el mundo que rechaza Iván Karamázov no es el mismo que el de Voltaire, pues los héroes de Voltaire y los de Dostoyevski tienen un sentido distinto de los valores y la dialéctica de sus ideas es diferente.⁴¹⁸

A. S. Dolinin caracteriza el ateísmo de Iván de «ético».⁴¹⁹ En su protesta contra Dios este personaje reitera como el principal argumento la pregunta: ¿cómo es posible el sufrimiento de los niños en un mundo regido por Dios? Iván dice que en la base de su rebelión está la filantropía: «No quiero la armonía, no la quiero por amor a la humanidad» (XIV, 223). Como «aficionado y coleccionista de ciertos hechos» este personaje expone la crónica de pequeñas historias-imágenes recogidas de algunas revistas, para ilustrar su argumentación. También en estos relatos se intercalan observaciones sobre las formas de tortura, «rusas» y «extranjeras». Dostoyevski constata que «el vergajo y el látigo son algo nuestro y no hay quien nos los quite» (XIV, 218) mientras que «en el extranjero, según parece, ya no se pega; será que han ennoblecido las costumbres, o arreglaron las leyes de manera que ya no se puede azotar, pero lo sustituyeron enseguida con otro tipo de martirio, también de carácter nacional» (XIV, 218). En este contexto Iván explica la siguiente historia:

Tengo un magnífico escrito, traducido del francés, en el que se cuenta cómo en Ginebra, no hace mucho tiempo, unos cinco años a lo sumo, decapitaron a un criminal y asesino, un tal Rishar, un joven de veintitrés años [...] Vivía como un monstruo y acabó asesinando a un viejo para robarle. Le prendieron, le juzgaron y le condenaron a muerte. Allí no se andan con sentimentalismos. En la cárcel le enseñaron a leer y escribir, empezaron a explicarle el Evangelio [...] Rishar llora, enternecido: «Sí, la gracia celestial ha venido a mí. Antes, durante toda mi infancia y juventud, mi alegría era la bazofia de los cerdos, pero ahora también a mí me ha venido la gracia, ¡muero en la paz del Señor!» [...] «Sí (gritan los pastores, los jueces y las damas de beneficencia), éste es el día más feliz de tu vida, pues vas a reunirte con el Señor!» [...] Cubierto de besos de los hermanos, arrastraron al hermano Rishar al cadalso, lo colocaron en la guillotina y le hicieron saltar la cabeza, por la hermandad, por haber venido a él la gracia del Señor. Esto es muy característico. El folleto ha sido traducido al ruso por unos bienhechores luteranos de la alta sociedad, que lo han distribuido gratuitamente como suplemento de periódicos y revistas para la ilustración del pueblo. (XIV, 218-219)

La historia de Rishar es contrastada con una serie de terroríficas historias acontecidas en

Rusia. Dostoyevski sostenía que no sólo Europa carecía de sentimentalismo, sino también Rusia:

En nuestro país, aunque sería estúpido cortar la cabeza a un hermano únicamente porque se ha convertido en hermano nuestro y a él ha descendido la gracia del cielo, no dejamos de tener, repito, lo nuestro, que es por el estilo. Entre nosotros, torturar pegando constituye el placer histórico, inmediato y natural. (XIV, 219)

La fuerza de los argumentos de Iván se destaca con la siguiente afirmación del propio novelista, que recorta todas estas noticias de la prensa: «Todo lo que cita mi héroe está basado en hechos reales. Todas las anécdotas de los niños realmente ocurrieron, fueron publicadas en los periódicos y puedo indicar dónde». ⁴²⁰

Pero como siempre en Dostoyevski, más allá de la dinámica lo ruso-lo occidental, en el trasfondo se ilustra algo universal, en este caso la idea de que existe una violencia innata a la naturaleza humana: «Lo extraño, lo sorprendente no es que Dios exista en verdad; lo asombroso es que semejante idea (la idea de que Dios es necesario) haya podido meterse en la cabeza de un animal tan fiero y maligno como el hombre» (XIV, 214). Esta reflexión es luego complementada con las palabras: «Si el diablo no existe, y ha sido creado por el hombre, el hombre lo ha inventado según su imagen y semejanza» (XIV, 217).

El conflicto interior de Iván Karamázov no se soluciona rechazando a Dios sino «al mundo que Dios ha creado»:

En su resultado final no admito este mundo de Dios, y aunque sé que existe no lo acepto de ningún modo. Entiéndeme, no es a Dios a quien rechazo, sino al mundo, al mundo creado por Él. (XIV, 214)

Stojanovic dice que Iván vive con la ambigüedad de un deísta que tiene que convertirse en antiteísta, criticando y negando cualquier teodicea, rechazando participar en el Juicio Final, incluso llegado ese momento en el que todo se aclararía. ⁴²¹ Uno de los interrogantes que se plantea, a saber, ¿es posible transformar el mundo de acuerdo con los ideales cristianos sin creer en Cristo?, es una duda del propio escritor, suscitada por el populismo ruso y por el socialismo. ⁴²² A menudo se destaca la relación existente entre el ateísmo y el socialismo en la conciencia de Dostoyevski. Iván expone sus ideas desde una perspectiva feuerbachiana. En la novela analiza de manera visionaria cómo ve él la aplicación de la ideología del socialismo, y en general de una nueva actitud del hombre que va conquistado el poder a través de la tecnología y la ciencia:

Cuando la humanidad rechace a Dios (yo creo que ese período llegará de modo paralelo a como llegan los

períodos geológicos) sin necesidad de la antropofagia se derrumbará por sí misma toda la antigua ideología y, esencialmente, la antigua moral por entero, todo se renovará [...] El hombre se cubrirá con un espíritu divino, con un orgullo titánico, y aparecerá el hombre-dios. (XV, 83)

No obstante Dostoyevski no condena a Iván, tal como podría decirse que hace con Fiódor Karamázov y con el Inquisidor. El autor retrata a través de él un héroe trágico, concluyendo que la vida que se rige según el principio de que «Dios no existe», pues entonces «tampoco existe la inmortalidad: todo está permitido» lleva a una inevitable (auto)destrucción. La rebelión de Iván se fundamenta más bien en la desesperada necesidad de afirmar la fe y no tanto en el *horror vacui*.⁴²³

Ateísmo y nihilismo

*Acabar con la idea de Dios
en la humanidad,
¡es por donde hay que empezar!*

Dostoyevski, *Los hermanos Karamázov*

El principal problema metafísico planteado, la cuestión de la «existencia de Dios» y el problema del amoralismo que de allí deriva, es el punto central de gran parte de los discursos y también la motivación principal de la acción. «Las preguntas derivadas son: ¿cómo puede el hombre soportar la consecuencia de una decisión atea, es decir, amoralista y qué pasa con él cuando intenta adaptarse a una eventual verdad del ateísmo radical.»⁴²⁴

En los manuscritos de *Los hermanos Karamázov* encontramos que entre los títulos que barajaba el autor figuraba: «El ateo».⁴²⁵ El tema del ateísmo demuestra ser central también en los manuscritos de «La vida del Gran Pecador», escrito que nunca se publicó con este título, pero el contenido de cuyos apuntes, aparte de haber servido para la construcción de *Los demonios*, aparece en esta novela, y especialmente en el capítulo *Leyenda del Gran Inquisidor*.

En la dinámica entre creer o no creer, que afecta a todos los personajes, la inclinación hacia un lado u otro está condicionada por lo que antes hemos destacado como el punto de partida de la filosofía de Dostoyevski: la fe se constituye a través de la experiencia y, esencialmente, a través de la experiencia fundada en la relación con otro ser humano. Con las palabras «Den Dank, Dame, begehrt ich nicht» («No deseo, señora, su agradecimiento») (XIV, 175),⁴²⁶ Iván Karamázov no se despidió sólo de Katarina

Ivánovna, a quien amaba «con demasiada fuerza», sino también de la última posibilidad de «salvación», la salvación a través del amor. Si la suerte del «desgarramiento en el salón» hubiera sido distinta, Iván posiblemente no hubiera tenido la inspiración para pronunciar su «Rebelión», ni la *Leyenda del Gran Inquisidor*. En la imposibilidad de realizarse a través del amor está el *quid* de la cuestión, por expresarlo con la misma terminología de Iván. Dostoyevski precede su último *No* con algunas situaciones existenciales negativas: la incomprensión con su hermano Dimitri, la repugnancia hacia Smerdiakov y al padre, Fiódor, y por último la imposibilidad de realizarse a través del amor con Katarina Ivánovna.

Así, la negación de Dios y de «su mundo» por parte de Iván, antes que de cualquier razón metafísica o histórica, parte de la experiencia de la vida. Todo lo que en la novela ocurre a posteriori con este héroe demuestra que el hombre no puede aceptar sin consecuencias el ateísmo y el amoralismo. La madurez del pensamiento que posibilita concebir y articular semejantes ideas no salva de sus consecuencias. Percibiendo la armonía divina como un hecho clave de la experiencia vital se puede entender la fuerza de negación condensada en «Rebelión» y en la *Leyenda*.

Dostoyevski profundiza en el tema del ateísmo por medio de dos personajes: el Gran Inquisidor y Fiódor Karamázov. La profanación de los valores cristianos representada a través del viejo Fiódor no supone un ateísmo premeditado. Se trata de otra manifestación de la superficialidad de su carácter. «Posiblemente nunca en la vida había encendido una *velka*, ni siquiera la de cinco *kopeik*» (XIV, 22). Al dotar a este personaje de un carácter tan terrenal, Dostoyevski le aleja del problema religioso. Fiódor no tiene tiempo para ocuparse de esos temas («Dios nos ha dado poco tiempo, sólo veinticuatro horas, de modo que el tiempo no nos basta ni para dormir lo que quisiéramos, no ya para arrepentirnos»; XIV, 121), aunque admite que aceptaría a Dios si de él dependiera la existencia del coñac. Sensual y hedonista, en lugar de preocuparse por el problema de Dios, el viejo Fiódor más bien se burla de estos temas: «Soy bufón hasta los tuétanos, lo soy de nacimiento, como le pasa a los benditos, reverendo; no niego que en mí quizá se haya metido un espíritu del mal, aunque de poco calibre, pues si fuera más importante habría elegido otra morada» (XIV, 122).

Fiódor Pavlovich está, en cierto sentido, más allá del problema religioso: a él el problema de Dios no le martiriza sino que le divierte. Es consecuente únicamente con su hedonismo, determinado no por una visión socio-histórica, sino por la incapacidad de

profundizar en los problemas espirituales humanos y divinos.⁴²⁷ Cuando coquetea con la idea de la vida eterna y habla del infierno, se pregunta «si el infierno tiene ganchos» y dice: «Si no los hay, *il faudrait les inventer*» (XIV, 23-24). Con este comentario a modo de conclusión, Dostoyevski dirige una crítica directa contra contra Voltaire y el volterianismo ruso, como una parodia del realismo ilustrado que, según Frank, se encarna en Fiódor, en Mme. Hoklakova, en Smerdiakov y en el diablo de Iván.⁴²⁸

Por medio del Inquisidor Dostoyevski expone un ateísmo más radical, en el sentido de que este ateísmo puede tener consecuencias aniquiladoras para la humanidad. El Inquisidor demuestra carecer de toda clase de conciencia, pues no cree pero utiliza la religión para que el pueblo se someta y obedezca. El Inquisidor sostiene que no sólo hay que rechazar a Dios, sino que también hay que ocupar su sitio:

Nosotros hemos rectificado tu obra y la hemos basado en el *milagro*, en el *misterio* y en la *autoridad*. Los hombres se han puesto muy contentos al verse conducidos otra vez como un rebaño [...] Nosotros no estamos contigo sino con *él*, ¡éste es nuestro secreto! Hace mucho tiempo que estamos con *él* y no contigo, hace ya ocho siglos⁴²⁹ [...] Nosotros tomamos la espada de César; y al hacerlo, naturalmente, fuimos tras él. (XIV, 234-235)

En este punto se expresa otra idea constitutiva del pensamiento dostoyevskiano: el mal más espeluznante es el que se esconde bajo la forma del bien; el ateísmo más amenazador es el que se oculta bajo el velo de la religiosidad. Se alude también a la idea del «hombre-dios», considerada por Dostoyevski y varios pensadores de la tradición ortodoxa como análoga al ateísmo radical.

También Smerdiakov encarna la postura atea y racionalista. Su actitud es representada por medio de su visión negativa del sacrificio del mártir ruso Foma Danilov, que no abjuró ante el enemigo musulmán aunque fuera a costa de su vida. La opinión de Smerdiakov de que se trata de «un sacrificio sin sentido» coincide con su carácter calculador y pragmático. Pero en él también subsisten algunas peculiaridades de la fe popular rusa, que Dostoyevski cree inextinguible aun en los ateos y en los agnósticos declarados. Smerdiakov reconoce que posiblemente hay en algún lugar del desierto uno o dos ermitaños que pueden mover las montañas. «¡Alto!», irrumpe Fiódor el monólogo de Smerdiakov: «¿Crees, de todos modos, que existen dos hombres que pueden poner en movimiento las montañas?! Iván, anota esta particularidad, escríbela: en ella queda reflejado el hombre ruso» (XIV, 120).

El escritor utiliza todos los personajes para resaltar la idea de que, en el terreno de la

fe, entre los rusos difícilmente se encuentran creyentes o ateos absolutos. Aliosha, en un momento de la novela, dice: «Tal vez yo no creo en Dios» (XIV, 201). La única argumentación para la solución atea con la que se identifica plenamente Dostoyevski se explicita en las palabras de Dimitri:

¿Por qué están ahí de pie madres cuyas casas se han incendiado, por qué hay gente pobre, por qué es pobre el angelito, por qué está desnuda la estepa, por qué no se abrazan, no se besan, por qué no cantan canciones alegres, por qué se han vuelto negruzcas de negra miseria, por qué no dan de comer al angelito? (XIV, 456)

No obstante, después de exponer las razones que dificultan la ciega creencia en Dios, ni Dostoyevski ni su héroe se mantienen en su posición atea. Dimitri, que declara que «Dios le martiriza» (XV, 32), en una situación de crisis generalizada de la sociedad rusa contagiada por el nihilismo, el positivismo, el cientificismo, dice: «Surgirá un hombre nuevo, lo comprendo [...] pero me da pena Dios» (V, 28). Al mismo tiempo expone la que es posiblemente la principal duda del escritor en el terreno religioso: «Pero ¿cómo el hombre será bueno sin Dios?» (XV, 32). El destino de Mitia encarna la idea de la resurrección, de gran importancia también para entender la visión de la fe en Dostoyevski.

Todas estas voces, que dan cuenta de la polifonía del pensamiento del propio escritor, describen la particularidad del ateísmo ruso, el cual, según Sergeï Bulgákov, es «profundamente religioso». Berdiáyev, por otra parte, sostiene que tras la particularidad de la religiosidad rusa está el lazo que se establece entre el espíritu apocalíptico y el nihilismo.⁴³⁰

«Todos nosotros somos nihilistas», apunta Dostoyevski (XV, 484). «Un tipo del nihilismo religioso que dormita en el alma del pueblo se siente a través de toda la historia rusa», dice Nishitani.⁴³¹ En la novela Dostoyevski narra que en el Parlamento británico un diputado había solicitado a su Ministerio presionar a Rusia, «un pueblo bárbaro» a causa de sus nihilistas (XV, 152), lo cual es una muestra de la convicción, propia de Occidente, de que el nacimiento del nihilismo tuvo lugar en Rusia.

Este movimiento, que en Rusia surge en los últimos años del reinado de Alejandro I (1825-1855) y que se impone entre la *intelligentsia*, marcando significativamente la historia rusa de la segunda mitad del siglo xix, se anuncia, como ya habíamos señalado, en *Padres e hijos* de Turguénev. Los héroes dostoyevskianos, sin embargo, no parten de la idea de «desglosar el terreno», como el protagonista de Turguénev, sino del «todo o

nada», filosofía que parte de la idea de «destruirlo todo para salvarlo todo».

En *Los hermanos Karamázov*, queriendo señalar el absurdo al que puede llevar la lógica nihilista en sus extremos, Dostoyevski relata el episodio del ateo que, al morir y encontrarse en el más allá, no quiso emprender el camino de expiación porque «era contrario a sus convicciones»:

Había entre vosotros, en la tierra, un pensador y filósofo de nota que «lo negaba todo, leyes, conciencia, fe» y en especial, la vida futura. Murió creyendo que iba a desaparecer en las tinieblas y la nada, pero he aquí que se encuentra con que hay vida más allá de la muerte. Se quedó asombrado y se indignó: «Esto va en contra de mis convicciones», dijo. Y por estas palabras le condenaron a recorrer en las tinieblas un cuatrillón de kilómetros [...] y cuando haya recorrido este cuatrillón, le abrirán las puertas del paraíso y le perdonarán [...] Se planta, mira a su alrededor y huye campo a través: «¡No quiero caminar, me niego por principio!». (V, 78)

La historia concluye diciendo que el hombre, después de estar durante mil años tendido en el camino en señal de protesta, un día se levantó sin más, emprendió el camino, entró en el Paraíso y después de dos segundos exclamó: «*Hossanna!*». «Toma tú el alma de un ateo instruido, mézclala con la del profeta Jonás, que se pasó tres días y tres noches rezongando en el vientre de una ballena, y te saldrá el carácter de aquel pensador que se echó en el camino» (XV, 78), concluye Dostoyevski.

En *Los hermanos Karamázov* la moral del nihilismo se pone al descubierto fundamentalmente a través de Iván Karamázov. La aparición del diablo, por otra parte, es utilizada para ironizar sobre este concepto: «Estoy condenado a negar a pesar de carecer de toda aptitud para ello y ser sinceramente bueno», le dice a Iván, queriendo dejar claro que no desea ser nihilista. Siendo una emanación del espíritu maligno, reconoce que «está condenado a serlo» y, aunque sueña con «encarnarse en alguna gorda mercadera de diez arrobas», para poder «entrar en la iglesia y poner una vela de todo corazón» (XV, 73-74), sabe que su deseo es irrealizable en la práctica.

Dostoyevski anota con frecuencia la conexión del nihilismo con el ateísmo y el anarquismo. «Todo el socialismo ha empezado y se ha generado a partir de la negación del sentido de la realidad histórica, y así llega a la destrucción y al anarquismo», escribe en una carta a Liubimov el 10 de mayo de 1879 (XV, 481) para aclarar en qué se sustenta la rebelión religiosa de Iván. El escritor nunca ha aceptado las tendencias nihilistas. Hemos visto que una de las motivaciones que le inspiran para *Los demonios* es que «los nihilistas deben ser finalmente azotados» y cómo previamente, en *Apuntes del subsuelo*, había puesto en evidencia al nihilismo propio de la intelectualidad de los años

cuarenta, al que calificaba de «inercia contemplativa». En *Los hermanos Karamázov* y en la *Leyenda* queda claro que uno de los principales mensajes de toda su obra es el de que no se puede tomar el camino de la negación. Así lo expresa a través de las palabras del *stárets* Zosima: «No digáis: *El pecado es poderoso, la deshonestidad es fuerte, el nefasto ambiente pesa mucho y nosotros somos solitarios e impotentes, el ambiente ominoso nos barrerá y no dejará que la obra piadosa llegue a dar fruto*» (XIV, 290). No obstante, otra afirmación en forma de pregunta retórica: «¿Por qué, por qué todo lo que existe es tan estúpido?» (XV, 118) oculta un sentimiento nihilista que el escritor experimentaba continuamente.

Más allá de las tendencias epocales, Dostoyevski retrata el nihilismo como un sentimiento espiritual en el que caen los rusos, así como se puede «caer» o entrar en un estado de euforia:

Se trata de una necesidad de negar, que se da a veces en un hombre poco propenso a la negación y acostumbrado a la reverencia; de una necesidad de negarlo todo, hasta lo más sagrado del corazón, hasta el propio ideal, hasta la más venerada reliquia [...] Ya sea por amor o por alcohol, ya por libertinaje, por presunción o por envidia, hay rusos que se arrebatan casi por completo y están dispuestos a romper con todo y a renegar de todo: de la familia, de las tradiciones, de Dios.⁴³²

Leyenda del Gran Inquisidor

La autoría de la «Leyenda» se atribuye a Iván Karamázov. Dostoyevski nos dice que su héroe no escribió este *poema* sino que lo *concibió* («¡Lo concebí con entusiasmo!»; XIV, 224) y lo recitó de memoria. Después de «tomar la decisión» en los capítulos «Los hermanos traban conocimiento» y «Rebelión», Iván expone su poema en la misma taberna como la culminación de su confesión delante de sí mismo y delante de Aliosha.

Berdiáyev, que siempre habla con palabras grandilocuentes sobre la «Leyenda», dice que «allí no tenemos sólo la discusión entre la falsedad del catolicismo y la veracidad de la fe ortodoxa, sino que se trata de la confrontación de dos fuerzas metafísicas que propicia el nacimiento de un nuevo conocimiento religioso».⁴³³ El propio Dostoyevski, en un breve discurso pronunciado antes de leer la *Leyenda del Gran Inquisidor* a los estudiantes en San Petersburgo,⁴³⁴ aquí reproducido íntegramente, apunta hacia una simbología más amplia:

En uno de los abrumadores momentos de su vida, un ateo, atormentado por su incredulidad, concibe un poema fantástico y cruel en el que saca al escenario a Cristo y a uno de los cardenales católicos, el Gran

Inquisidor. El sufrimiento de nuestro autor procede justamente de ver que el primer sacerdote católico, cuya visión del mundo está profundamente alejada del auténtico cristianismo apostólico, es quien representa al actual servidor de Cristo. No obstante, su Gran Inquisidor es fundamentalmente ateo. El mensaje es: si transformas la fe de Cristo, centrándola en los objetivos mundanos, enseguida se perderá el sentido del cristianismo, el intelecto no podrá evitar sumergirse en el escepticismo y, en vez del gran ideal de Cristo, se construirá la gran Torre de Babel. La visión sublime de la humanidad, propia del cristianismo, desciende aquí hasta que ésta es percibida como rebaño humano y, bajo la excusa de amor social hacia el hombre, aparece, ya sin máscara, una misantropía profunda. Está expresado en forma de conversación entre dos hermanos. Un hermano, ateo, cuenta el contenido del *Poema* al otro.⁴³⁵

Además de la problemática religiosa, se vuelve a las cuestiones relacionadas con el plano antropológico y psicológico; a través del Inquisidor se manifiesta la fuerza devastadora que puede llegar a tener el egoísmo para los demás, y a través de Iván las consecuencias autodestructivas que pueden derivar de las propias ideas. Respecto al contenido de la *Leyenda*, varios estudiosos opinan que Dostoyevski concuerda tristemente con las ideas expresadas por el Inquisidor. Nikola Milosevich interpreta que el autor atribuye al Inquisidor una suerte de misericordia contrapuesta a la libertad ofrecida por Cristo. La visión de Justin Popovic presenta una perspectiva parecida: «Si con el Inquisidor se expresa la tristeza, esta inmensa tristeza se resume en la trágica creencia en que Cristo no conocía suficientemente al hombre, que le pedía demasiado y le ofrecía valores eternos que éste no era capaz de asumir, y que así condenó su misión al fracaso».⁴³⁶

Viktor Shklovski, por otra parte, propone ver en el Inquisidor la «parte oscura» de Dostoyevski, diciendo que la voz en *contra* en sus obras tiene más fuerza que aquello que es dicho en *pro*.⁴³⁷

Aunque se acepte que la intensidad del discurso del Inquisidor pueda llevar a identificar a Dostoyevski con el planteamiento teórico de este personaje, la profunda misantropía y la voluntad de poder que caracterizan al Inquisidor es algo completamente opuesto a la filosofía que el escritor quiere denunciar. Sin ignorar algunas ideas en las que insiste su personaje, como por ejemplo que la libertad y la libre conciencia de la masa son una quimera y una ilusión, en sus novelas encontramos continuamente el mensaje según el cual parece que la vida pueda tener sentido, es necesario conservar esta ilusión. «Pues el misterio de la existencia humana no estriba sólo en el vivir, sino en para qué se vive» (XIV, 232).

La figura de Cristo, por otra parte, remite al antropocentrismo del escritor y a lo que Popovic denomina la «antropodicea» de Dostoyevski. Es la aproximación a Cristo como *bogochelovek*, dios-hombre.⁴³⁸ También Berdiáyev, Sergeï Bulgákov y Nikolái Rózanov

proponen ver al Cristo de la *Leyenda* como la máxima encarnación de dios-hombre. Steiner sugiere esta lectura al comparar la visión de Cristo propia de la obra de Dostoyevski con la cita de San Agustín: «Per hominem Christum tendis ad Deum Christum».⁴³⁹

Nikola Milosevich cree que en *Los hermanos Karamázov*, Dostoyevski confronta dos visiones muy distintas de Cristo, una hiliástica y otra mística.



Figura 7: Iván Kramskoi, Cristos v pustine (Cristo en el desierto), 1872

Esta pintura de Kramskoi se puede considerar como la expresión pictórica del hesicismo y del concepto de dios-hombre.

La aproximación hiliástica al cristianismo comprendería, según este crítico, «que la ley de Cristo se puede realizar en la tierra, cuando el *yo* es capaz de auto-sacrificarse para todos y por todo, sin excepción», mientras que la mística «no acepta que el paraíso se pueda realizar en la tierra».⁴⁴⁰ La figura de Cristo, según esta interpretación, representa no a un hijo místico sino un elevado símbolo de filantropía. Contemplando la armonía divina como algo que se cumpliría no arriba, en el cielo, sino abajo, en la tierra, sus héroes continuamente afirman que el paraíso hiliástico contradice la naturaleza del hombre porque éste es incapaz de olvidarse de su propio *yo*. Esta reflexión de Milosevich subraya

el continuo *pro et contra* que otorga una base mística al pensamiento de Dostoyevski, partiendo de la definición de Berdiáyev según la cual: «La mística no percibe ni *Sí* ni *No*, es como una atmósfera viva del ser por la que nos movemos».⁴⁴¹ Dostoyevski parecía encontrar esta «atmósfera viva» sobre todo en la experiencia individual de la vida. Este «conocimiento religioso» se articulaba en él a partir de la fe en el hombre. Cuando Berdiáyev habla de la «antropología religiosa» de las novelas dostoyevskianas alude a la profunda necesidad, expresada con frecuencia, de conocer al hombre y creer en él. Partiendo de esta dialéctica, en el pensamiento de Dostoyevski otra vez se percibe una tesis y su antítesis sin la síntesis resultante.

Milosevich, por otra parte, atribuye a Dostoyevski un pesimismo antropológico, diciendo que aunque la *Leyenda* es «un elogio a la visión sublime de la naturaleza humana dada por Cristo [...] su único mensaje auténtico es: aunque el Inquisidor es injusto e inhumano, evalúa bien las posibilidades del hombre, frente a un Cristo elevado y justo, que no conoce el corazón humano».⁴⁴² El enérgico discurso del libro cinco, que incorpora «Rebelión» y *Leyenda*, demuestra que el escritor no tiene una imagen ingenua de la condición humana. «Los propios hombres son culpables: se les dio el paraíso, y ellos querían la libertad y robaron el fuego de los cielos, sabiendo a ciencia cierta que serían desgraciados, pues no son dignos de lástima»⁴⁴³ (XIV, 222). En el último año de su vida Dostoyevski afirma: «Los rencorosos me reprochan que mi fe es sencilla y retrograda. Esos desgraciados no pueden ni imaginar la fuerza de negación que se encuentra en el *Inquisidor* y en el capítulo que le precede, a los que *toda la novela* sirve de respuesta. No creo en Dios como un idiota o un fanático [...] En su torpeza y estupidez, ellos no pueden ni soñar las vacilaciones de la fe por las que he pasado».⁴⁴⁴

Testamento dostoyevskiano

El final de esta novela, a veces considerada como «inacabada», es un mensaje con el que el escritor quiere iluminar, en forma de conclusión, su posición respecto a la cuestión de la fe, y también es un mensaje que Dostoyevski nos quiere legar respecto a la vida, o la filosofía de la vida en general.

Después de arrastrarnos por los abismos de la rebelión religiosa de Iván y por la hipocresía del poder eclesiástico (entre otros temas) a través del Inquisidor, luego de mostrarnos la imposibilidad de querer y de creer de Smerdiakov y de enseñarnos la

«fuerza terrenal karamazoviana» encarnada por Fiódor, el autor, antes de despedirse, deja caer un mensaje esperanzador. El libro se cierra con las imágenes del entierro del pequeño Iliusha:⁴⁴⁵

—¡Aquí tenemos la piedra de Iliusha junto a la que querrían enterrarle!

[...] Por malos que nos volvamos, y Dios no lo quiera, cuando recordemos cómo hemos enterrado a Iliusha, cómo le hemos querido estos últimos días y cómo hemos hablado ahora frente a esta piedra, tan unidos y juntos, ¡ni el más cruel de nosotros ni el más mordaz, si es que habremos de volvernos así, se atreverá en el fondo de su alma a burlarse de haber sido tan bueno y sensible en este instante! Es más, quizá precisamente este recuerdo le retenga y le prive de cometer una acción nefasta, le haga recapacitar y decirse: «Sí, entonces yo era bueno, valiente y honrado». (XV, 194-195)

Siempre leal a la tradición estética rusa que entiende el arte y la literatura como una misión, Dostoyevski lanza un mensaje reconciliador de tono mesiánico: «Resucitaremos sin falta, nos veremos sin falta, y con gozo y alegría nos contaremos unos a los otros todo lo que nos haya sucedido», dice Aliosha, «en parte riendo, en parte entusiasmado» (XV, 197). Asimismo, en un tono aún más profético, Dostoyevski expresa su convicción de que «desde el Oriente brillará la estrella» (XIV, 284).

También en cierto sentido el círculo inaugurado con el epígrafe bíblico del comienzo de la novela: «En verdad, en verdad os digo: si el grano de trigo no cae en la tierra y muere, queda él solo; pero si muere, da mucho fruto» (Jn 12, 24) se cierra con el episodio final. La idea del sacrificio que lo fundamenta se ha encarnado en el destino de varios personajes: Dimitri tiene que cumplir la condena, Aliosha sale del monasterio, Iván vive la separación esquizofrénica, Iliusha ha muerto. Pero en cada uno de estos caminos Dostoyevski deposita una luz, posible precisamente por el sufrimiento y por el sacrificio. La cita del Evangelio de San Juan continúa del siguiente modo: «El que ama su vida, la pierde; y el que odia su vida en este mundo, la guardará para una vida eterna» (Jn 12, 25).

El discurso y las escenas que concluyen el libro, difícilmente imaginables en la literatura europea occidental, recogen algo realmente sustancial cuando se habla de la fe propia de los rusos. Además del hecho de que Iliusha tuviera doce amigos, cual doce apóstoles de Cristo, y de la idea cristiana de «sacrificarse por la humanidad y la verdad»,⁴⁴⁶ la descripción de una pequeña iglesia ortodoxa en Rusia («vieja y bastante pobre; muchos de los iconos no tenían ornamentaciones metálicas, mas en tales iglesias parece que se reza mejor»; XV, 192), el rito funeral ortodoxo que culmina con la comunión (el «ágape» de *crêpes*) junto a la tumba, y las palabras que concluyen la

novela: «¡Y eternamente así, toda la vida mano a mano!» (XV, 197), transmiten una atmósfera mística propia del pueblo eslavo, incluso entre los que se declaran agnósticos o ateos.

No es de extrañar que en un congreso internacional sobre F. M. Dostoyevski que se celebra anualmente en Staraya Russa, para concluir la visita por los lugares del pueblo que inspiraron directamente *Los hermanos Karamázov*, el anfitrión, uno de los máximos dostoyevskistas rusos, nos llevara precisamente a la «piedra de Iliúshechka». Acercándose al lugar, se nos dijo, tal como se indica en la novela, que la piedra queda «a unos trescientos pasos». Japoneses, italianos y eslavos, no sólo en obediencia absoluta sino también con cierta convicción, cumplieron religiosamente la propuesta de rendir homenaje al autor que, además de ser el primero y me atrevería a decir el único que de manera semejante ha bajado a las profundidades de la conciencia e inconciencia humana, sirve de espejo en el que queda reflejada de manera emblemática no sólo la relación existente entre Rusia y Occidente y su querella del siglo xix, sino también la realidad rusa y europea anterior, contemporánea y posterior al propio Dostoyevski.

A modo de conclusión

Dostoyevski en su obra no describe los acontecimientos sino que los precede.

André Gide, *Dostoyevski*

Dostoyevski inicia el *Diario de un escritor* manifestando que «Rusia es para Europa uno de los enigmas de la esfinge» y que «se descubrirá el *perpetuum-mobile* o el elixir de la vida antes de que Occidente comprenda la verdad de Rusia, el espíritu ruso, su carácter y sus aspiraciones». Desde la perspectiva actual del primer decenio del siglo xxi, ¿qué sentido tiene recordar estas reflexiones?

Aparte de recoger de manera representativa la visión acerca de la relación existente entre Rusia y Occidente propia de la tradición cultural rusa, el talante visionario de Dostoyevski se proyecta plenamente en los acontecimientos que suceden en el siglo xx, y al comienzo del siglo xxi. El temor expresado en *Los demonios* de que el socialismo, partiendo del ideal de la igualdad, degenerará en el despotismo («Todos esclavos, y en la esclavitud iguales»; X, 322) cobra un nuevo sentido ahora, siendo el desarrollo del socialismo en Rusia posiblemente el fenómeno global más representativo del siglo xx.

En *Los demonios*, al cuestionar la base moral del comportamiento revolucionario, Dostoyevski desnudó la otra cara del período que se avecinaba. Predijo la dimensión trágica de la orientación de estos hombres «cegados por el sol», dispuestos a sacrificar todos los valores tradicionales por los intereses revolucionarios. Menos de dos meses después del fallecimiento de Dostoyevski, el zar Alejandro II moría en un atentado promovido por los círculos revolucionarios retratados en *Los demonios*.

El ambiente cultural posterior, el período de Alejandro III (1881-1894), fue fundamentalmente depresivo: «Continuó dominando el mito populista [...] sin las expectativas y entusiasmos utópicos».⁴⁴⁷ Esto queda bien reflejado en la literatura de Chéjov, que en vez de descubrir la belleza en la tristeza y el sufrimiento trata con sarcasmo y apatía las imperfecciones de la vida. «Todo es magnífico en esta vida, todo [...] sólo una cosa falla, y esta cosa somos nosotros, los seres humanos», replicaría este autor a la propuesta dostoyevskiana de buscar aunque sea atisbos de luz en cada ser humano.

A partir de los últimos decenios del siglo xix el arte —literatura, pintura, luego cine— ayudó a crear una nueva atmósfera social en Rusia. La revolución artística precede, en

determinado sentido, a la revolución socialista. En la poesía, al simbolismo le siguieron el futurismo y el acmeísmo, el teatro MCHAT revolucionaba la escena teatral con el método Stanislavski, en el ballet fueron Diaghilev y Nijinski, a partir del experimento descriptivo de Stravinski en la *Consagración de la primavera* la música se alejaba de los clichés románticos, Kandinsky inauguraba la liberación de la forma en el arte pictórico. La figura de Prometeo, con su lucha filantrópica, fue el gran símbolo con el que se identificaban los artistas rusos de la época:⁴⁴⁸ «Querían premiar a la humanidad con el fuego y con el arte [...] estaban excitados por la idea de solucionar los problemas sociales con la alquimia de las artes [...] Lo mismo que en la época dorada de Pushkin, los literatos del período de plata buscaban soluciones que podrían servir a la humanidad entera».⁴⁴⁹

Los primeros decenios del siglo xx se alejaron aún más de los valores tradicionales de la época de Dostoyevski, y la búsqueda de la trascendencia divina fue reemplazada por la fe en la realidad; «Nada es imposible en la tierra», afirmaba Lev Shestov.⁴⁵⁰ Asimismo, no se esperaba que el arte representase el mundo, sino que lo transformara. La metáfora literaria del mar, favorita en el siglo xix, fue sustituida por la del cosmos como el símbolo de las nuevas búsquedas.

Exposiciones, conciertos y representaciones teatrales se organizaban por todo el país. En verano de 1910, en la cubierta de un barco que navegaba por el Volga se interpretaron las complejas composiciones musicales de Scriabin para «difundirlo por el pueblo ruso», que, sin embargo, ni reaccionó ni lo entendió. Scriabin tenía el ideal de cambiar el mundo con la fusión de las artes.

Pero independientemente de las nuevas orientaciones, todo el arte ruso del siglo xx sigue respirando bajo la órbita de Dostoyevski. Bulgákov,⁴⁵¹ Pasternak,⁴⁵² Biély,⁴⁵³ Yevtushenko,⁴⁵⁴ Tarkovski⁴⁵⁵ son sólo algunos de los nombres que cabe citar. En el terreno de la filosofía rusa, representada por Rózanov,⁴⁵⁶ Merezhkovski, Vyacheslav Ivánov, Sergei Bulgákov, Berdiáyev, Steinberg, Shestov,⁴⁵⁷ la figura de Dostoyevski era prácticamente la principal fuente de inspiración. Estos pensadores teólogos también buscaban encontrar soluciones a los temas cósmicos y existenciales; la fascinación por las ideas de Fiódor Mijáilovich partía de aquella cuestión apuntada en su cuaderno: «¿Qué hacer para que «el niño no llore más?»». «¿Es posible que el legado más profundo que la primera *intelligentsia* rusa ha dejado no esté en sus ideales utópicos, sino precisamente en su apasionado deseo de que el niño “no llore más?”»⁴⁵⁸

También el escenario literario-filosófico europeo del siglo xx hubiera sido diferente sin

la figura del escritor ruso. Dostoyevski es uno de los inspiradores del existencialismo. Sartre cita como punto de partida de su análisis filosófico, que concede la primacía a la subjetividad humana, la frase de *Los hermanos Karamázov*: «Si Dios no existe, todo está permitido»:

Ha escrito: «Si Dios no existe, todo está permitido». He aquí el punto de partida del existencialismo. Efectivamente todo es lícito si Dios no existe, y como consecuencia el hombre está *abandonado* porque no encuentra en sí ni fuera de sí la posibilidad de anclar la conciencia personal, porque sólo el hombre existe, este hombre atormentado ante la posibilidad de elegir.⁴⁵⁹

Según Camus, esta libertad se convierte en el nihilismo, en la rebeldía, en la contradicción, todo ello grandes temas del novelista ruso. Pero en el *Mito de Sísifo* Camus sostiene que a pesar de las búsquedas análogas, un arquetipo ruso que podemos encontrar en las novelas de Dostoyevski manifiesta precisamente la clara diferencia que hay respecto a la mentalidad occidental:

Lo que siempre hemos reprochado a Dostoyevski en nombre de nuestra lógica occidental es el carácter irracional, irresoluble y frecuentemente casi irresponsable de sus personajes [...] «No es la vida real lo que nos representa» repetimos [...] En toda nuestra literatura occidental, cuando una novela se centra en el hombre [...] nunca, o casi nunca, se trata de los asuntos que el individuo tiene consigo mismo o con Dios, que está aquí [en la literatura rusa] por encima de todo.⁴⁶⁰

En la misma dirección apunta la conclusión del estudio de George Steiner, según la cual el valor de la obra de Dostoyevski consiste en haber descubierto la profunda verdad sobre el hombre, pero que resulta ser una verdad con la que uno no puede vivir. El adentramiento en la obra de Dostoyevski «pasa por todos los purgatorios de la pasión, por el infierno de los vicios, por todos los grados del tormento terrenal: el tormento del hombre, el tormento de la humanidad, el del artista y el último, el más terrible, el tormento de Dios. Oscuro es el camino y tenemos que inflamar nuestro corazón con la pasión y el anhelo de verdad para no extraviarnos», escribe Stefan Zweig.⁴⁶¹

En general la literatura rusa del siglo xix ha tenido una enorme influencia en la Europa del siglo xx, siendo el vehículo privilegiado a través del cual el resto del mundo se ha aproximado a su realidad material y espiritual rusa. «He llegado a sentir un interés por Rusia, probablemente por las mismas razones de mis contemporáneos; la más evidente es la novelística rusa», escribe Somerset Maugham.⁴⁶² Virginia Woolf se preguntaba si «después de aparecer en la escena de la literatura universal Dostoyevski y Tolstói, escribir sobre cualquier otra novelística que no sea la de ellos, es perder el tiempo».⁴⁶³

«El observador occidental no debería ser receloso con la nación que ha dado a Tolstói y Dostoyevski», constata James Billington.⁴⁶⁴ Son sólo algunas referencias de una extensa lista de autores que citan a Dostoyevski como el gran maestro, unos porque consideran que el descenso a las profundidades de la conciencia humana, tema principal de su obra, supone una verdadera revolución literaria, otros porque admiran el potente poder profético de sus palabras desde la perspectiva del siglo xx.

En este contexto la lectura actual de Dostoyevski afirma que sus textos ofrecen una percepción profética no únicamente del futuro ruso, sino del universal:

Mirad a vuestro alrededor: la sangre corre a mares, y además de una manera alegre, como si fuera champaña (...) La civilización ha creado si no a un hombre más sangriento, entonces más cruel y peor que antes. (V, 111-112)

También resultan estremecedoras las palabras que en la *Leyenda del Gran Inquisidor* hablan de la voluntad de poder, de las masas, de la libertad de conciencia: «Para el hombre y la sociedad humana no ha existido nunca nada más insoportable que la libertad [...] Das el pan y el hombre se inclina, porque no hay nada más indiscutible que el pan» (XIV, 232). Diríase que distintos regímenes dictatoriales y fundamentalistas de todo tipo surgidos en el siglo xx han aplicado al pie de la letra las instrucciones del Inquisidor dostoyevskiano sobre cómo privar a la gente de cualquier pensamiento crítico y de todo tipo de libertad. Bajo la excusa de la verdad o del dios propio se ha llamado a la destrucción de todo lo diferente y divergente:

En nombre de ese acatamiento colectivo, los hombres se han aniquilado entre sí con la espada. Han creado dioses y se han retado exclamando: «¡Arrojad a vuestros dioses y venid a rendir acatamiento a los nuestros; de lo contrario, moriréis vosotros y los dioses vuestros!». Y así será hasta el fin del mundo, incluso cuando en el mundo hayan desaparecido los dioses. (XIV, 231-232)

También ha predicho Dostoyevski la actitud ambigua que los rusos seguirán manifestando respecto a Europa occidental, que alterna entre el lamento por sentirse incomprensidos y un orgullo excluyente que hace ver que tampoco se ha apostado por un diálogo auténtico:

Absurdos que los extranjeros han dicho de nosotros [...] no una sola vez ni por el Occidente en su conjunto, en todas las formas y en todas las maneras [...] Pero ¿cómo vamos a disuadirlos? Ante todo, es improbable que los franceses se suscriban a *Vremia*, aunque entre nuestros redactores figurase el mismísimo Cicerón, a quien, por otra parte, quizá no lo admitiríamos como colaborador.

Las palabras que concluyen esta cita revelan un aspecto fatídico de la actitud rusa, aquel

que ha dificultado siempre la superación mental de la querella con Occidente.

Distintos textos de Dostoyevski manifiestan que su mayor reproche de la actitud de Occidente ante Rusia se basa en el hecho de que la visión europea de Rusia siempre ha estado marcada por prejuicios e ignorancia:

Cuando se trata de enjuiciar a Rusia, una especie de estulticia insólita se apodera hasta de las personas que inventaron la pólvora, que contaron las estrellas del cielo, y hasta llegaron a creerse que no les costaría nada apoderarse de ellas. Así lo demuestra todo, desde las minucias más insignificantes hasta las investigaciones más profundas acerca del destino, de la importancia y del futuro de nuestra patria.⁴⁶⁵

Por otro lado, tampoco desde Rusia se ha favorecido la superación de este muro del que hablaba el escritor. En el país eslavo sigue existiendo un notable y bastante generalizado recelo hacia el mundo occidental que a veces se expresa de forma radical. Rusia sigue adoptando muchas veces la actitud típica de un adolescente inmaduro que necesita afirmarse frente a la prepotencia de Europa, cuya actitud es la propia de una persona adulta que no se propone entenderle ni ayudarle y que lo mide todo sólo con sus propios parámetros. Pero ¿cuáles son las razones profundas de esta incomprensión mutua? ¿Por qué, en palabras de Cioran, «todo occidental atormentado hace pensar en un héroe de Dostoyevski que tuviera una cuenta en el banco»?⁴⁶⁶

Berdiáyev sostiene que la dificultad para relativizar y la inclinación por el totalitarismo propias de Rusia fueron los factores predominantes que han dificultado el diálogo con el interlocutor occidental, el cual, añadiríamos, al comienzo del siglo xxi tiene aún menos paciencia que en la época de Dostoyevski para indagar en esta mezcla de dogmatismo, nihilismo y espíritu apocalíptico del «alma rusa», «apasionada por lo universal» que «no puede contentarse con dividir todo en categorías», que «tiende hacia lo Absoluto, y quiere someterlo todo».⁴⁶⁷ Porque también las consecuencias de determinada filosofía de vida, tal como indica a continuación el filósofo ruso, siguen siendo las mismas: «Según esa pendiente natural, sin duda, se deja arrastrar a errores: confunde lo relativo con lo eterno, lo particular con lo general, cae en abuso e idolatría».⁴⁶⁸

No obstante, si nos centramos en el tema de la querella entre Rusia y Occidente como uno de las cuestiones fundamentales en Dostoyevski y como uno de los temas principales de la literatura y del pensamiento rusos hasta los tiempos actuales, hay que decir que tampoco aquí el escritor pretendió pronunciar una opinión definitiva. Pero en su obra se hallan muchos parámetros que podrían indicar el porqué de este desencuentro, como este libro ha intentado sugerir. En su poética de la experiencia, que no buscaba un

orden en la experiencia, siempre dialoga con otras ideas, diferentes y ajenas, las analiza, las confronta con las suyas y así insiste en que sin la dialéctica de los abismos opuestos, ni el pensamiento ni la vida son posibles.

Más allá de lo ruso y de lo occidental, el mensaje universal que quería alegar Dostoyevski, aquel «mensaje positivo para la humanidad entera» sería: la existencia en la tierra nos está dada con el propósito de amar. En el amor reside el secreto del universo.

Bibliografia

Fuentes

Dostoyevski, Fiódor Mijáilovich, *Polnoe sobranie sochineni vtridsat tomaj (Obras completas en 30 tomos)*, Akademiya Nauk SSSR, Institut Ruskoj Literaturi, Nauk, Leningrado, 1973-1982.

Biblia (Nueva Biblia de Jerusalén), Desclée de Brouwer, Bilbao, 1998.

Bulgákov, Mijáil, *El Maestro y Margarita*, Alianza, Barcelona, 2003.

Cioran, Emile, *Silogismos de la amargura*, Tusquets, Barcelona, 1997.

Dostoyévskaya, Anna Grigórievna, *Dnevnik 1867 goda (El diario de 1867)*, Nauka, Moscú, 1993.

Drevnerusskaya literatura (La literatura antigua rusa), Olimp, Moscú, 1999.

Goethe, J. W., *Fausto*, trad. de José María Valverde, Planeta, Barcelona, 1990.

Gogol, Nikolái, *Polnoe sobranie sochinenij v 14-ti tomaj*, v. II, Moscú, 1940.

Gogol, Nikolái, *Almas muertas*, trad. de José Laín Entralgo, RBA, Barcelona, 1999.

Gogol, Nikolái, *Historias de San Petersburgo*, trad. de Juan López-Morillas, Alianza, Madrid, 1998.

Gogol, Nikolái, *Roma*, trad. de Selma Ancira, Editorial Minúscula, Barcelona, 2001.

Heródoto, *Herodotus with an English translation by A.D. Godley*, I-IX (v. IV), Harvard University Press-William Heinemann, Londres-Cambridge (MA), 1981.

Karamzín, Nikolái, *Istoria gosudarstva rossiskogo (Historia del Estado ruso)*, Moskovski rabochi, Moscú, 1993.

Karamzín, Nikolái, *Zapiska o drevnei i novoi Rossii (Esbozos sobre la Rusia antigua y moderna)*, Nauka, Moscú, 1991.

Lérmontov, Mijáil, *Sobranie sochinenii v chetirej tomaj (Obras completas en cuatro volúmenes)*, Pravda, Moscú, 1969.

Mann, Thomas, *La montaña mágica*, José Janés, Barcelona, 1947.

Ovidio, *Tristes, Pónticas*, Gredos, Madrid, 1992.

Poesia russa. Antologia, Edicions 62, Barcelona, 1983.

Pushkin, Alexandr, *Izabranoe (Antología)*, Profizdat, Moscú, 1993.

Pushkin, Alexandr, *Eugeni Onegin*, Cátedra, Madrid, 2000.

Relatos de un peregrino ruso, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1997. Vers. cat.: *Relats d'un peregrí rus*, Edicions 62, Barcelona.

Rusia y Occidente, antología de textos, estudio preliminar y selección de Olga Nóvikova, Tecnos, Madrid, 1997.

Syrien, Isaac le, *Oeuvres spirituelles*, Desclée de Brouwer, París, 1981.

Tolstói, Lev, *Guerra y paz*, traducción del ruso de Francisco José Alcántara y José Laín Entralgo, Círculo de Lectores, Barcelona, 1991.

Voltaire, *Romans et contes*, Gallimard, París, 1979.

Voltaire-Rousseau, *En torno al mal y la desdicha*, Alianza, Madrid, 1995.

Bibliografía secundaria

Afanasiev, A., *Poeticheskie vozzreniya slavian na prirodu (La visión poética de la naturaleza de los eslavos)*, I-III, Indrik, Moscú, 1994.

Andreyev, Hermann, *Samizdat Register*, Merlin Press, 1977.

Argullol, Rafael, *El héroe y el único*, Taurus, Madrid, 1999.

Aa. Vv., *F. M. Dostoyevski i pravoslavie (F. M. Dostoyevski y la ortodoxia)*, Otchi dom, Moscú, 1997.

Aa. Vv., *F. M. Dostoyevski i vspomimaniyaj sovremennikov (Dostoyevski en la memoria de sus contemporáneos)*, I-II, Judozhestvennaya literatura, Moscú, 1990.

- Aa.Vv., *Filosofía ruskogo religioznogo iskusstva xvi-xx vekov (Filosofía del arte religioso ruso, siglos xvi-xx)*, Progress-Kultura, Moscú, 1993.
- Aa.Vv., «Dostoyevski i mirovaya cultura» («Dostoyevski y la cultura universal»), Almanakh 8, Klasika Plus, Moscú, 1997.
- Aa.Vv., «Dostoyevski i mirovaya cultura» («Dostoyevski y la cultura universal»), Almanaj 13, Sryebriani vek, San Petersburgo, 1999.
- Aa.Vv., *Dostoyevski i sovremennost (Dostoyevski y la época contemporánea)*, Dom-Muzéi F. M. Dostoyevskova, Staraya Russa, 1990.
- Aa.Vv., *Dostoyevski v konce xx veka (Dostoyevski a finales del siglo xx)*, Klasika plus, Moscú, 1996.
- Aa.Vv., *Dostoyevski: Estetika i poetika. Slovar-spravochnik (Dostoyevski: Estética y poética. Diccionario)*, Chelabinski Gosudarstveni Universitet, Metal, Chelabinsk, 1997.
- Aa.Vv., *Istoriya filosofii: Zapad-Rossiya-Vostok xix-xx v. (Historia de la filosofía: Occidente-Rusia-Oriente, siglos xix-xx)*, Greko-Latinski kabinet, Moscú, 1998.
- Aa.Vv., *Obraz Rossii, Rossiya i russkie v vospriyatii Zapada i Vostoka (La imagen de Rusia y de los rusos en el contacto entre Occidente y Oriente)*, RAN, San Petersburgo, 1998.
- Avvakum, Petrovich, Arxiprest, *La vie de l'archiprêtre Avvakum écrite par lui même*, Gallimard, París, 1960.
- Bajtín, Mijáil, *Problemi poetike Dostoyevskova (Los problemas de la poética de Dostoyevski)*, Judozhestvennaya literatura, Moscú, 1972.
- Bakunin, *Cahiers*, 1966, v. VII, n.º 4.
- Belinski, Visarion, *Essais critiques (Kriticeskie stat'i)*, Éditions du Progrès [diffusion Agence littéraire et artistique Parisienne pour les échanges culturels], Moscú, 1976.
- Belinski, Vissarion, *Stat'i o klassikaj (Ensayos sobre los clásicos)*, Judozhestvena Literatura, Moscú, 1970.
- Belchikov, N. F., *Dostoyevski y protsesse petrashevtsev (Dostoyevski y el proceso del Círculo Petrashevski)*, Moscú.
- Berdiáyev, Nikolái, *El espíritu de Dostoyevski*, Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1978.
- Berdiáyev, Nikolái, *Carstvo duja i carstvo Kesara (El reino espiritual y el reino secular)*, Ymca-Press, París, 1951.
- Berdiáyev, Nikolái, *Egzistencialna dijalektika bozhestvennova i cheloviechestvova (La dialéctica existencial de lo humano y divino)*, Logos, Belgrado, 1995.
- Berdiáyev, Nikolái, *Istoki i smisl ruskova komunizma (Orígenes y espíritu del comunismo ruso)*, Ymca Press, París, 1955.
- Berdiáyev, Nikolái, *Novoe religioznoe soznanie i obschestvenost (El nuevo conocimiento religioso y la sociedad)*, 1999.
- Berdiáyev, Nikolái, *Novo srednovekovlje (La nueva Edad Media)*, Hipnos, Belgrado, 1990.
- Berdiáyev, Nikolái, *Russkaya ideya. Sudba Rossií (La Idea rusa)*, Svarog i K, Moscú, 1997.
- Berdiáyev, Nikolái, *Smisl tvorchestva (El sentido de la creación)*, Pravda, Moscú, 1989.
- Berlin, Isaiah, *Pensadores rusos*, FCE, México, 1992.
- Besi, *Antologija ruskoí kritiki (Los demonios, Antología de la crítica rusa)*, Soglasie, Moscú, 1996.
- Billington, James, *The Icon and the Axe*, Vintage, Nueva York, 1970.
- Biron, Vera, *Peterburg Dostojevskogo (El Petersburgo de Dostoyevski)*, Svecha, Leningrado, 1990.
- Bobrinskoï, Boris, *Le mystère de la Trinité*, Institut de la Théologie Orthodoxe Saint-Serge, París, 1981.
- Budimir, Milan, y Flasar, Miron, *Pregled rimske knjizevnosti (De auctoribus romanis)*, Naucna knjiga, Belgrado, 1986.
- Bulgákov, Sergeï, *L'orthodoxie, L'Âge d'Homme*, Lausanne, 1980.
- Bulgákov, Sergeï, *Tijie dumi (Reflexiones silenciosas)*, Respublika, Moscú, 1996.
- Carr, Francis, *Iván el Terrible*, Edaf, Madrid, 1990.
- Cherniavsky, Michael, *Tsar & People, Studies in Russian Myths*, Random House, Nueva York, 1961.
- Chizhevski, Dimitri, *Historia del espíritu ruso*, I-II, Alianza, Madrid, 1967.
- Conte, Francis, *Gli Slavi la civiltà dell'Europa centrale e orientale*, Giulio Einaudi, Turín, 1991.
- Copleston, Frederick Charles, *Philosophy in Russia, from Herzen to Lenin and Berdyaev*, University of Notre Dame, Notre Dame, 1986.
- Cutler, Anthony y Spieser, Jean-Michel, *Byzance médiévale (700-1204)*, Gallimard, París, 1996.
- Danilevski, Nikolái, *Rossija i Evropa (Rusia y Europa)*, Drevnee i sovremennoe, Moscú, 2002.
- Dictionary of Living Religions*, Abindgton Press, Nashville, 1981.
- Eltchaninoff, Michel, *Dostoïevski, roman et philosophie*, Presses Universitaires de France, París, 1998.
- Evdokimov, Pavel, *Gogol et Dostoïevski*, Desclée de Brouwer, París, 1984.

- Florenski, P., *Ikonostas, izabrannii trudi po iskusstvu (Iconostasio)*, Ruskaya kniga, San Petersburgo, 1993.
- Florovsky, A., *Le Conflit de deux traditions —la latine et la byzantine— dans la vie intellectuelle de l'Europe orientale aux xvi-xviii siècles*, Praga, 1937.
- Florovsky, George, «Christianity and Civilization», «Faith and culture», *St. Vladimir's Quarterly*, I, 1, 1951; IV, 1-2, 1955.
- Florovsky, George, «The Social Problem in the Eastern Orthodox Church», *The Journal of Religious Thought*, III, 1, 1951.
- Frank, Joseph, *Dostoyevski. La secuela de la liberación. 1860-1865*, FCE, México, 1993.
- Frank, Joseph, *Dostoyevski. Los años milagrosos. 1865-1871*, FCE, México, 1997.
- Frank, Joseph, *Dostoyevski, The Mantle of the Prophet, 1871-1881*, Princeton University Press, Princeton-Oxford, 2002.
- Frioux, Claude, «Introduction», en A. P. Chekhov, *Oeuvres*, Gallimard, París, 1967.
- Galagan, G.Y., *L. N. Tolstói, judozhestvenno-eticheskie iskania (Tolstói, la búsqueda ético-artística)*, Nauka, Leningrado, 1981.
- Gide, André, *Dostoïevski*, Gallimard, París, 1981.
- Golicin, N., «Nauchno obrazovatelniya snosheniya Rosii s Zapadom v nachale 17 veka» («Las relaciones científicas y educativas entre Rusia y Occidente a comienzos del siglo xvii»), *Chtenie*, 1898.
- Gorki, Máximo, «Anton Chéjov», en Anton Chéjov, *El pabellón N° 6*, Alianza, Madrid, 1993.
- Grey, Camilla, *The Russian Experiment in Art, 1863-1922*, Thames and Hudson, Londres, 1962.
- Grossman, Leonid, *Dostoyevski*, Molodaya gvardia, Moscú, 1962.
- Gumilev, Lev, *La Búsqueda de un reino imaginario. La leyenda del Preste Juan*, Crítica, Barcelona, 1994.
- Hammel, Jean-Pierre, y Ladrière, Muriel, *Héritages, la culture occidentale dans ses racines religieuses*, Hatier, París, 1991.
- Hersant, Yves y Durand-Bogaert, Fabienne, *Europes de l'Antiquité au xxème siècle; Anthologie critique et commentée*, Robert Laffont, París, 2000.
- Herzen, Alexandr, *Sobranie sochineni v 30-ti tomah*, Moscú, 1954-1965.
- Herzen, Alexandr, *Pasado y pensamientos*, Tecnos, Madrid, 1984.
- Iconos rusos de la galería Tretyakov*, Fundació Caixa Catalunya, Barcelona, 2001.
- Ivánov, A. I., *Literaturnoe nasledie Maksima Greka*, Akademija Nauk SSSR, Leningrado, 1969.
- Ivánov, Vyacheslav, *Rodnoe i vasselenskoe (Lo propio y lo universal)*, Respublika, Moscú, 1994.
- Ivánova, Adel, *Filosofskie otkritia F. M. Dostoyevskova (Las revelaciones filosóficas de F. M. Dostoyevski)*, Moscú, 1995.
- Jovanovic, Milivoje, *Dostoyevski i knjizevnost xx veka (Dostoyevski y la literatura del siglo xx)*, SKZ, Belgrado, 1985.
- Jovanovic, Milivoje, *Dostoyevski: od romana tajni ka romanu-mitu (Dostoyevski: de la novela-secreto a la novela-mito)*, SKZ, Belgrado, 1992.
- Kamen, Henry, *La inquisición española*, Crítica, Barcelona, 1979.
- Kennedy, Paul, *Auge y caída de las grandes potencias*, Plaza & Janés, Barcelona, 1989.
- Koscova, Alexandra, *Suzheti drevnerusskij ikon (El contenido de los iconos antiguos rusos)*, Iskusstvo, San Petersburgo, 1992.
- Koyré, Alexandre, *Études d'histoire de la pensée philosophique*, Armand Colin, París, 1961.
- Leksikon russkoi literaturi xx veka (Lexicón de la literatura rusa del siglo xx)*, RIK Kultura, Moscú, 1996.
- Leloup, Jean-Yves, *L'Icône, une école du regard*, Le Pomier-Fayard, Tours, 2000.
- Leóntiev, Konstantin, *Vizantizm i slavyanstvo (Bizantinismo y eslavismo)*.
- Lermontovskaya enciklopediya (Enciclopedia de Lermontov)*, Sovyetskaya Enciklopediya, Moscú, 1981.
- Liuks, Leonid, *Rossiya mezdu Zapadom i Vostokom (Rusia entre Occidente y Oriente)*, Moskovski Filosofskii Fond, Moscú, 1993.
- Losski, Nikolái, *Dostoyevski i ego jristianskoe miroponimanie*, en *Bog i mirovoe zlo (Dostoyevski y su visión cristiana del mundo)*, en *Dios y el mal mundano*, Izdatelstvo, Moscú, 1994.
- Losski, Vladimir, *Teología mística de la Iglesia de Oriente*, Herder, Barcelona, 1982.
- Maugham, Somerset W., *Cuadernos de un escritor*, Península, Barcelona, 2001.
- Mémoires de Catherine II, écrits par elle-même*, Hachette, París, 1953.
- Merezhkovski, Dimitri, *Prorok Russkoi revolutsii (El profeta de la Revolución rusa)*, San Petersburgo-Moscú.
- Meyendorff, John, *Byzantium and the rise of Russia*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981.
- Mijniukevich, Vyacheslav, *Russki floklor v judozhestvenoi sisteme F. M. Dostoyevskova (El folclore ruso en el sistema creativo de F. M. Dostoyevski)*, GU Chelabinsk, Chelabinsk, 1994.

- Milner-Gulland, Robin, *Rusia*, I-II, Folio-Ediciones del Prado, Madrid, 1992.
- Milochevitch, Nicolas, *Dostoïevski penseur*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1988.
- Mochulski, Konstantin, *Dostoyevski, zhizn i tvorcestvo (Dostoyevski, vida y obra)*, París, Ymca-Press, 1980.
- Moyanah, Brian, *The Russian Century*, Random House, Londres-Nueva York, 2000.
- Nietzsche, Friedrich, *La voluntad de poderio*, Edaf, Madrid, 1981.
- Nishitani, Keiji, *The Self-overcoming of nihilism*, Albany State University of New York Press, Nueva York, 1990.
- Optinski, San Ambrosio, *Izmedju straha i nade (Entre el temor y la esperanza)*, Svjetigora, Cetinje, 1996.
- Ostrogorsky, Georgi, *Historia del estado bizantino*, Akal, Madrid, 1984.
- Ouspensky, Leonid, y Losski, Vladimir, *The meaning of Icons*, St Vladimir's Seminary Press, Nueva York, 1983.
- Popović, Justin, *Dostoyevski o Evropi i slovenstvu (Dostoyevski sobre Europa y lo eslavo)*, Manastir Celije, Belgrado, 1981.
- Pravoslavie i umetnost (La ortodoxia y el arte)*, Zavet, Belgrado, 1997.
- Propp, Vladimir, *Folklor i deistvitelnost (El folclore y la realidad)*, Nauka, Moscú, 1976.
- Quenot, Michel, *L'Îcône*, Cerf, París, 1988.
- Riasanovsky, Nicolas, *A History of Russia*, Oxford University Press, Nueva York, 2000.
- Rowell, Margit, y WYE, Deborah, *The Russian Avant-Garde Book, 1910-1934*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 2002.
- Rozanov, Vladimir, y otros, *La Légende du Grand Inquisiteur de Dostoïevski*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 2004.
- Ruska knjizhevnost (La literatura rusa)*, I-II, Svjetlost-Nolit, Sarajevo-Belgrado, 1976.
- Russkaya Filosofiya –Slovar– (Diccionario de la Filosofía rusa)*, Republika, Moscú, 1995.
- Russkie pisateli 1800-1917; Biograficheski slovar (Diccionario biográfico de los escritores rusos, 1800-1917)*, Bolshaya Rossiskaya Enciklopediya-RAN, Moscú-San Petersburgo, 1992.
- Russkii Eros ili filosofija liubvi v Rossii (El Eros ruso o de la filosofía del amor en Rusia)*, Progress, Moscú, 1991.
- Rutherford, Edward, *Rusos*, Ediciones B, Barcelona, 1999.
- San Vicente, Ricard, *La preocupació ètica i social en la literatura soviètica dels anys 1950-1970*, tesis doctoral, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1988.
- Schultz, Véronique, *Les scythes et les nomades des steppes*, Gallimard, París, 1994.
- Sendler, Egon, *L'icône, image de l'invisible*, Desclée de Brouwer, París, 1981.
- Shestov, Lev, *La philosophie de la tragédie, Dostoïevsky et Nietzsche*, Flammarion, París, 1966.
- Shuklin, Vladimir, *Mifi russkogo naroda (Mitos del pueblo ruso)*, Bank kuturnoi informatsii, Ekaterinburg, 1995.
- Šklovski, *Za i protiv (Pro y contra)*, Grafos, Belgrado, 1987.
- Slavyane (Los eslavos)*, Rosmen, Moscú, 1999.
- Slovenska mitologija (La mitología eslava)*, Zepter Word Book, Belgrado, 2001.
- Smisl Zhizni; Antologija (El sentido de la vida; Antología)*, Progress-Kultura, Moscú, 1994.
- Soloviov, Vladimir, *Chteniya o bogochelovechestve*, Pravda, Moscú, 1989.
- Soloviov, Vladimir, *O Iristianskome edinstve (Sobre la unión cristiana)*, Rudomino, Moscú, 1994.
- (La luz de Oriente)*, Logos, Belgrado, 1995.
- Steinberg, Aron, *Sistema svobodi F. M. Dostojevskova (El sistema de libertad de F. M. Dostoyevski)*, Izdatelstvo Skifi, Berlín, 1923.
- Steiner, George, *Tolstói o Dostoïevski*, Siruela, Madrid, 2002.
- Stojanovic, Dragan, *Rajski um Dostojevskog (El intelecto divino de Dostoyevski)*, SIC, Belgrado, 1994.
- Stojnic Mila, *Ruski avangardni roman (La novela vanguardista rusa)*, KZ Zvezdara, Belgrado, 1995.
- Tarkovski, Andréi, *Journal*, Cahiers du Cinéma, París, 1993.
- Tijomirov, Boris, «Nashaya vera u nashuyu russkuyu samobitnost. K voprosu o ruskoï idee v publitsistike Dostoyevskogo» («Nuestra fe en el principio nacional ruso. Sobre la idea rusa en la concepción de Dostoyevski»), en *Materiali i isledovaniya*, 12, RAN, SPG, 1996.
- Tijomirov, Boris, *Tretiakovskaya galeriya (Galería Tretyakov)*, Avantgard, Moscú, 1997.
- Turguénev, Iván Sergéyevich, *Páginas autobiográficas*, Alba, Barcelona, 2000.
- Venturi, Franco, *Populismo ruso*, II, Alianza, Madrid, 1981.
- Vidal, Augusto, *Dostoïevski*, Barral, Barcelona, 1972.
- Violence dans la violence, le débat Bakounine-Nechaev*, París, 1973.
- Vitiello, Vincenzo, *Cristianismo sin redención*, Trotta, Madrid, 1999.
- Von Balthasar, Hans Urs, *Nuevo Testamento (v. VII)*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1989.
- Warner, Elizabeth, *Héroes, monstruos y otros mundos de la mitología rusa*, Anaya, Madrid, 1986.

Woolf, Virginia, «Modern Fiction», en *Common Reader*, Nueva York, 1925.
Yudin, A. V., *Russkaya narodnaya dujovnaya kultura (La cultura popular espiritual rusa)*, Vishaya shkola, Moscú, 1999.
Zadonski, Tijon, *Tvoreniya Tijona Zadonskova (Obra de Tijon Zadonski)*, Ruski Dujovni Centr, Moscú, 1994.
Zenkovski, Vladimir, *Russkie misliteli i Evropa*, Respublika, Moscú, 1997.
Zúñiga, Juan Eduardo, *Las inciertas pasiones de Iván Turgueniév*, Alfaguara, Madrid, 1996.
Zweig, Stefan, *Tres maestros (Balzac, Dickens, Dostoievski)*, Acantilado, Barcelona, 2004.

Índice analítico

Ágape
Alemania, alemanes
Alianza secreta
Animismo
Antigüedad clásica
Antropocentrismo
Asia, asiático
Ateísmo
Athos
Biblia
Byron, byronismo
Capitalismo
Catecismo revolucionario
Cáucaso
China
Círculo Petrashevski
Comuna de París
Comunismo
Crimen y castigo
Cristianismo ortodoxo
Cristianización
Crónica inicial
Danubio
Darwin, darwinismo
Decabristas, decabrismo
Diario de un escritor
Dniéper
Dogma de la infalibilidad
Don Juan, donjuanismo
Don Quijote, donquijotismo
Edad Media
El adolescente
El idiota
Eros
Escitas
Escolástica
Eslavófilos
Euroasia, euroasianismo
Evangelio
Existencialismo
Fatalismo
Fausto, faústico
Femme fatale
Francia, franceses
Hamlet, hamletismo
Hesicasmo, hesicastas
Iliá Múromets
Ilustración
Imperio bizantino

Imperio romano
Impostor (*samozvánets*)
Inglaterra, ingleses
Intelligentsia
Italia, italianos
Jesuitas
Karamazovshtina
Kiev
Kulturkampf
Liberalismo, liberales
Libertad
Lucifer
Madonna Sistina
Madre Tierra Húmeda (*Mat Zemliá Siraya*)
Mar Caspio
Mar Negro
Masonería, masones
Mefistófeles, mefistofelismo
Mitología rusa
Modernidad
Mongolia, mongoles
Monoteísmo, monoteísta
Moscú, Moscovia
Nerukotvorni
Nestorianismo
Nihilismo, nihilistas
Nóvgorod
Nuevo Testamento
Occidentalistas
Oriente
Pagano, paganismo
Palacio de Cristal (*Crystal Pallace*)
Panteísmo, panteísta
Perún
Philia
Pochvenniki, pochva
Polifonía
Populistas, populismo
Positivismo
Prometeo
Protestantismo
Quanta Cura
Racionalismo
Raskol (El Cisma)
Renacimiento
Revolución francesa
Roma
Romanos
Romanticismo
Rusalka
Samovar
San Petersburgo
Shigaliovismo
Siberia
Socialismo
Sofía

Stárets, strachestvo
Suiza
Syllabus
Synergeia
Tártaros
Teodicea
Tiempos turbulentos (*Smutnoe vremia*)
Troika
Urales
Vaticano
Veche (Asamblea)
Viejos creyentes
Vikingos
Vodka
Yuródivi, yuródiva (loco/a por Dios)

Índice onomástico

Aksákov, S.
Alejandro I
Alejandro II
Alejandro III
Ánnekov, Y.
Aristóteles
Bajtín, M.
Bakunin, M.
Balzac, H. de
Beethoven, L. van
Biély, A.
Belinski, V.
Berdiayév, N.
Berlin, I.
Bernard, C.
Billington, J.
Bismarck, O. von
Blok, A.
Bulgákov, M.
Bulgákov, S.
Camus, A.
Catalina II (Catalina la Grande)
Cervantes, M. de
Chadáyev, P.
Chéjov, A.
Chernishevski, N. G.
Cioran, E. M.
Danilevski, N.
De Maistre, J.
Dickens, Ch.
Diderot, D.
Digáliev
Dobroliúbov, N.
Dostoyévskaya, A. G.
Euclides
Fourier, Ch.
Freud, S.
Gide, A.
Godunov, B.
Goethe, J. W.
Gogol, N.
Golubov, K. E.
Gorki, M.
Granovski, T. N.
Gregorio Palamás
Hegel, G. W. F.
Heine, H.
Herder, J. G.
Heródoto

Herzen, A.
Homero
Iván IV, el Terrible
Iván III
Iván, el príncipe
Ivánov, Iván Ivánovich
Ivánov, Viacheslav
Jomiakov, A. S.
Kandinsky, W.
Kant, I.
Karamzín, N.
Katkov, M. N.,
Kavelin, K. D.
Kirievski, I.
Kútuzov, M.
Leóntiev, K.
Lérmontov, M.
Lopujin, I.
Lorrain, C.
Mac-Mahon, P. de
Máikov, A. N.
Mann, Th.
Massaryk, T. G.
Máximo el Griego
Merezhkovski, D.
Nabokov, V.
Napoleón I
Napoleón III
Necháyev, S. G.
Nicolás I
Nietzsche, F.
Nishitani, K.
Nizhinski
Nóvikov, N.
Pasternak, B.
Pedro I, el Grande
Pío IX
Platón
Pushkin, A.
Radíshev, A.
Rafael Sanzio
Riepin, I.
Rousseau, J.-J.
Rózanov, N.
Samarin, J. F.
San Ambrosio de Optina
San Juan Damasceno
San Francisco de Asís
San Isaac de Siria
Sartre, J.-P.
Schelling, F.
Schiller, F.
Shakespeare, W.
Shestov, L.
Skovoroda, G.
Skriabin, A.

Sócrates
Sofia Paleólogo
Soloviov, V.
Maugham, S. W.
Stanislavski, K.
Steinberg, A.
Stenka Razin
Strájev, N. N.
Stravinski, I.
Surovlev
Tarkovski, A.
Tkachev,
Tolstói, L.
Turguénev, I.
Viardot, P.
Vladimir, el príncipe
Voltaire
Wagner, R.
Woolf, V.
Yevtushenko, E.
Záitsev, V. A.
Zweig, S.

Notas

1. Fiódor Mijáilovich Dostoyevski, *Dnevnik pisatelja. 1873 (Diario de un escritor)*, en *Polnoye sobranie sochinenii v tridsatí tomaj (Obras completas en treinta volúmenes)*, Nauka, Leningrado, 1973-1988, XXI, 5.
2. James Billington, *The Icon and the Axe*, Vintage Books, Nueva York, 86, cit. en G. Uspenski, *Opit povestvovaniyah o drvnostiaj ruskij (Ensayo sobre los textos de las antiguas costumbres rusas)*, 1818, 77-78.
3. En 1849 Dostoyevski fue arrestado en una de las veladas literarias del Círculo Petrashevski, junto con un buen grupo de los intelectuales. Fueron indultados momentos antes de la hora fijada para su ejecución y enviados a Siberia, donde el escritor estuvo cuatro años encarcelado, obligado a trabajos forzados y sin poder a penas escribir. Años después Dostoyevski relata esta experiencia en *Recuerdos de la casa de los muertos*. Ya en libertad, se le impidió volver a la Rusia europea y fue incorporado a un regimiento de tiradores siberianos, hasta que recibió la autorización para regresar a San Petersburgo, en 1859.
4. *Dnevnik... 1876*, XXII, 6.
5. Heródoto, IV, 16; IV, 25. Todas las citas corresponden a la edición bilingüe griego-inglesa: Herodoto, I-IX, Harvard University Press-William Heinemann, Londres-Cambridge (MA), 1981.
6. Nikolái Karamzín, *Zapiska o drevnei i novoi Rossii (Esbozos sobre la Rusia antigua y moderna)*, Nauka, Moscú, 1991, 16.
7. Thomas Mann, *La montaña mágica*, José Janés, Barcelona, 1947, 330.
8. Dimitri Merezhkovski, *Prorok Russkoi revolutsii (El profeta de la Revolución rusa)*, San Petersburgo-Moscú, 1966, 396.
9. Aunque Dostoyevski aquí hace anunciar a su héroe que recitará los versos del *Himno a la alegría*, el poema citado es *La fiesta de Eleusis*, también de Schiller.
10. Viacheslav Ivánov, «Osnovnoi mif v romane *Besi*», en AA.VV., *Besi: Antologia russkoï kritiki*, Soglasie, Moscú, 1996, 510.
11. Nikolái Berdiáyev, «Stavroguin» en AA.VV., *Besi...*, 523.
12. Konstantin Mochulski, *Dostoyevski, zhizn i tvorchestvo (Dostoyevski, vida y obra)*, Ymca-Press, París, 1980, 354; 381.
13. Ibídem.
14. Se trata de la protagonista de la novela *El maestro y Margarita* de Mijaíl Bulgákov.
15. Shuklin, no obstante, dice que las *rusalkas* se denominaban «hadas acuáticas» en ruso (*vodyanitsi, kupalki*, etcétera) y que el nombre *rusalka* es posterior, adoptado de Occidente. Vladimir Shuklin, *Mifi russkogo naroda (Mitos del pueblo ruso)*, Bank kuturnoi informatsii, Ekaterinburg, 1995, 93.
16. La importancia del fuego viene condicionada también por el clima. El fuego calienta el hogar y se cree que no hay que apagarlo nunca; en Rusia se dice que incluso al cambiar de casa hay que coger las brasas de la hoguera para encender con ellas el fuego en la nueva vivienda.
17. La leyenda cuenta que este héroe, habiendo nacido lisiado, a los treinta años fue curado por unos santos peregrinos (en realidad, nunca se supo en qué consistía su enfermedad y si realmente existió). Al empezar a moverse por primera vez, se dirigió desde su pueblo natal, Murom, a la ciudad de Kiev y por el camino pudo demostrar por primera vez cuánta fuerza poseía. En todas estas hazañas a Iliá le ayudaba su caballo, que «podía galopar como el viento y llegar ala cumbre de una montaña de un solo salto». Al llegar finalmente a la capital, buscó la iglesia, pero el príncipe Vladimir y la corte ya regresaban, porque la liturgia había acabado. Sólo después de ganarse la confianza de Vladimir, Múromets fue reconocido como héroe. Esto confirma otro mensaje del relato: la importancia del cristianismo como religión auténtica del hombre ruso.
18. Heródoto, IV, 76.

19. Francis Conte, *Gli Slavi. La civiltà dell'Europa centrale e orientale*, Einaudi, Turín, 1991, 10.
20. Así, el historiador Nikolái Karamzín propone empezar en 862, aunque habla de los antepasados, destacando que hay que conocer los orígenes de todos los eslavos para entender a los rusos; *Zapiska...*, 12.
21. Podemos distinguir cuatro épocas históricas distintas en los contactos entre Rusia y Bizancio. La primera se refiere a la Rusia precristiana, hasta finales del siglo x, cuando las relaciones políticas entre Rusia y Bizancio no siempre eran muy buenas. Aunque Rusia se puso del lado de Bizancio cuando éste disputaba con Jazaria y expulsaba a los judíos de su imperio, en la primera mitad del siglo x el príncipe ruso Igor emprendió dos incursiones contra Constantinopla, ambas sin éxito. Una vez cristianizada Rusia, entre los siglos x y xiii prosperaron ambos imperios y sus relaciones. A partir del siglo xiii, no obstante, comenzó el período de crisis consecutivas y del declive, en Bizancio por las cruzadas, y en Rusia por la invasión tártaro-mongol. Finalmente, a partir de la caída de Constantinopla, en 1453 desapareció el Imperio bizantino, mientras en Rusia se dio el ascenso gradual de Moscú y surgió la idea de que podía ocupar el lugar de Bizancio en el mundo ortodoxo.
22. Lev Gumilev, *La búsqueda de un reino imaginario; la leyenda del preste Juan*, Crítica, Barcelona, 1994, 19.
23. Karamzín dice que los varegos son los escandinavos que en el siglo ix gobernaban el mar Báltico: daneses, noruegos y suecos que tenían el nombre común de normandos o nórdicos; añade que *vaere*, *vara* es de origen godo y significa «unión»; *Zapiska...*, 7-9.
24. Francis Carr, *Iván el Terrible*, Edaf, Madrid, 1990, 32.
25. Cit. en Karamzín, *Zapiska...*, 17.
26. En *La búsqueda de un reino imaginario*, Gumilev escribe extensamente sobre los elementos legendarios y reales del «reino del preste Juan», el «país que fue el corazón del nestorianismo oriental» y «el país que inspiró el florecimiento de la cultura cristiana oriental»; ibídem 140-141. Además, antes de la cristianización oficial de Rusia en 988, la princesa de Kiev Olga, la viuda del príncipe Igor, restableció la alianza con Bizancio aceptando el bautismo «en Cristo» y convirtiéndose en ahijada del mismo emperador Constantino Porfirogéneta.
27. John Meyendorff, *Byzantium and the rise of Russia*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, 96.
28. Ibídem, 128.
29. Ibídem, 144.
30. El declive de Bizancio coincidió con la debilidad de la *Rus* de Kiev. A partir del siglo xiii ambos imperios ya no se preocupaban por extender su territorio, sino por sobrevivir. Rusia sufrió ataques mongoles a partir de 1223. Pero, en el caso del país eslavo, el eclipse del principado no acabó con su civilización, como en el caso del Imperio bizantino, cuya caída en manos turcas resucitó la idea mesiánica de que Moscovia y sus príncipes eran los portadores de la misión del cristianismo oriental, y asimismo suscitó el anhelo de que, con la caída de Constantinopla, considerada la «Segunda Roma», Moscovia se convertiría en la «Tercera Roma».
31. En ruso y en otras lenguas eslavas no se dice «pintar» sino «escribir» un icono: *pisat ikonu* (*zhivopis* es la palabra que se utiliza para la pintura tanto de iconos como de frescos).
32. En 1169 el príncipe de Nóvgorod venció al príncipe de Kiev y consiguió que la ciudad nortea se convirtiera en la capital de toda Rusia. Entre la caída de Kiev y el ascenso de Moscovia pasaron ciento cuarenta años.
33. Entre los siglos xii y xv Nóvgorod había disfrutado de una independencia efectiva. En el momento de la primera derrota militar por parte de Moscovia (1456) esta ciudad era más rica y tenía más habitantes que Moscú. El emblemático traslado de la campana de *Veche* (Asamblea) de Nóvgorod a Moscú, en 1478, significó el fin de una Rusia más abierta, democrática, tolerante y relacionada con el mundo occidental.
34. Karamzín, *Zapiska...*, 24.
35. Billington compara el entusiasmo con el que los monjes apocalípticos del siglo xvi acogieron la idea del mesianismo moscovita con el afán revolucionario-apocalíptico del siglo xx, con la Tercera Internacional; *The Icon...*, 48.
36. *Dnevnik...* 1877, XXV, 65.
37. La política de este zar respecto a la relación entre Rusia y Occidente fue muy contradictoria. Por una parte aceptaba a los soldados alemanes en su ejército y se empeñaba en casarse con una princesa inglesa y, por otra, liquidaba incluso a sus súbditos más próximos, al perseguir la presencia de los elementos de la vida occidental en

Rusia.

38. En esta guerra Rusia perdió muchos territorios ganados veinte años antes. Las hazañas guerreras de Iván se pueden contemplar también simbólicamente. Perdiendo en el conflicto con Livonia Iván alejó a Rusia de Europa occidental, pero conquistando Kazan le abrió camino hacia otra dirección, hacia Siberia y los Urales.

39. Dicen que este acontecimiento, ocurrido en 1581 y retratado en todo su terror real y psicológico en un famoso cuadro de Iliá Riepin que se reproduce más adelante, destruyó por completo al zar y convirtió en un infierno los restantes tres años de su vida.

40. Billington, *The Icon...*, 136. En este pasaje también se lee que Nikon compartía con los viejos creyentes la idea de que la Iglesia rusa debe protegerse de la contaminación y la secularización occidental.

41. Nikolái Berdiáyev, *Istoki i smisl ruskova komunizma (Orígenes y espíritu del comunismo ruso)*, Ymca Press, París, 1955, 4.

42. *Dnevnik...* 1873, XXI, 386.

43. Billington, *The Icon...*, 183.

44. *Dnevnik...*, XVIII, 42.

45. Citado en Stojnic, *Ruska civilizacija*, Centar za Geopoetiku, Belgrado, 1994, 90.

46. La novela de Radíshev empieza con las siguientes palabras: «He contemplado a mi alrededor y el sufrimiento humano me ha herido el alma. He dirigido la vista a mi interior y he observado que las penas del hombre vienen del hombre y ello sucede a menudo tan sólo porque éste no mira rectamente a los objetos de su entorno [...] Me alcé de la postración en la que me habían sumido mi sensibilidad y compasión, vine con fuerzas suficientes para enfrentarme al extravío y —¡oh, alegría inenarrable!— sentí que a todo hombre le es dado contribuir a la prosperidad de sus semejantes. Ésta es la idea que me ha empujado a exponer lo que has de leer acto seguido», de: http://www.ub.es/dprse/Viaje_bilingue.pdf, traducción de Ricardo San Vicente.

47. V. Ern, *Grigori Savvich Skovoroda: Zhizn i uchenie (Grigori Savvich Skovoroda, Vida e instrucciones)*, Moscú, 1972, 31.

48. Nikolái Karamzín, *Pisma russkogo puteshestvenika (Cartas de un viajero ruso)*, Moscú, 1889, 100.

49. «No, no soy Byron / [...] Sí, como él, hastiado del mundo / pero ruso en lo más profundo», escribe Lérmontov en un poema el 1832; véase: Mijáil Lérmontov, *Sobranie sochinenii v chetirej tomaj*, Pravda, Moscú, 1969, 237.

50. Los decabristas, que pueden ser considerados los primeros revolucionarios rusos, se levantaron contra el absolutismo de la monarquía el 14 de diciembre de 1825 (de ahí «decabristas» de *dekabr* = diciembre). Nicolás I sofocó duramente su rebelión adoptando medidas drásticas, como el ahorcamiento de los cinco líderes de la protesta y la deportación a Siberia de la mayor parte de los rebeldes. Con esto, una parte importante de la intelectualidad petersburguesa fue físicamente alejada de la capital y los que no fueron castigados se llevaron la impresión de estar viviendo en una sociedad no sólo incapaz de comprenderles, sino también de aprovechar sus talentos.

51. Nikolái Berdiáyev, *La idea rusa*, en AA.VV., *Rusia y Occidente*, Tecnos, Madrid, 1997, 242.

52. Alexandr Herzen, *Pasado y pensamientos (selección)*, Tecnos, Madrid, 1994, 119.

53. El aumento de la investigación científica contribuyó a que algunos literatos se orientaran hacia las ciencias naturales. Así por ejemplo F. G. Struve, director del observatorio de Pulkov, que cuando fue inaugurado (1839) era el más grande del mundo, pasó del trabajo literario a la exploración de la Vía Láctea. La investigación de los co-metas también suscitó un interés súbito, después de la aparición del cometa Halley en 1835. *Telescopio* era el título de la revista filosófica más importante de la época.

54. *Russkaya filosofiya, Slovar (Diccionario de la filosofía rusa)*, Izdatelstvo Respublika, Moscú, 1995, 158.

55. Berdiáyev, *Istoki...*, 19.

56. Así lo afirmaba Kirievski, citado en Zenkovski, *Russkie misliteli i Evropa*, Respublika, Moscú, 1997, 24.

57. Berdiáyev, *Istoki...*, 30.

58. Es conocida la anécdota según la cual la carrera literaria del joven Dostoyevski fue impulsada por una visita

que le hizo Belinski, entonces ya conocido, para expresarle su fascinación por la primera novela que había escrito, *Pobres gentes* (1845).

59. Berdiáyev, *La idea...*, en *Rusia y Occidente*, 282.

60. Citado en Zenkovski, *Russki...*, 30.

61. Nikolái Danilevski, *Rossija i Evropa (Rusia y Europa)*, Drevnee i sovremennoe, Moscú, 2002, 56.

62. Ibídem, 84.

63. Ibídem, 78.

64. *Dnevnik...* 1876, XXII, 40.

65. Ibídem, 40-41.

66. *Dnevnik...* 1880, XXVI, 147-148.

67. Como figuras análogas a Leóntiev entre los pensadores occidentales se han señalado a Nietzsche y a Spengler, por «percibir con una claridad casi dolorosa el fin de una larga época histórica, el fin del humanismo europeo y la llegada del catastrófico siglo xx; fue uno de los primeros en ver los signos de la muerte en el rostro de la civilizada Europa», Olga Nóvikova, *Rusia y Occidente...* LVI.

68. Konstantin Leóntiev, «Bizantinismo y eslavismo», en *Rusia y Occidente...*, 151.

69. Vladimir Soloviov, «La idea rusa», en *Rusia y Occidente...*, 183.

70. Herzen, *Pasado...*, 221.

71. Herzen por ejemplo criticaba a Miguel Ángel diciendo que en la Capilla Sixtina pintaba a Cristo como si fuera un atleta, en plenitud de sus fuerzas físicas, como si fuera Hércules.

72. Alexandr S. Pushkin, *Izabranoe (Antología)*, Profizdat, Moscú, 1993, 26-27.

73. El acto se organizó como conmemoración del aniversario de Pushkin el 8 de junio de 1880, con la inauguración de un monumento al poeta. A Dostoyevski se le pidió que preparase un discurso para la ocasión.

74. *Dnevnik...* 1880, XXVI, 148-149.

75. Zenkovski, *Russkie...*, 18.

76. Nikolái V. Gogol, *Polnoe sobranie sochinenij v 14-ti tomaj*, v. II, Moscú, 1940, 260.

77. Aleksandr Herzen, *Sobranie sochinenij v 30-ti tomaj*, v. XIV, Moscú, 1954-1965, 118-119.

78. Guy de Maupassant sobre Turguénev, *Le Galois*, 5 de septiembre 1883.

79. Carta a Máikov del 16 de agosto de 1867. Estas mismas palabras pronunciará en *Los demonios*.

80. Turguénev se sintió muy afectado; en diciembre de 1872 escribe a M. A. Milutin sobre el comportamiento de Dostoyevski, diciendo que éste ahora se burlaba de la obra que había alabado en una carta y que es «impensable que un artista reduzca su arte hasta convertirlo en panfleto» (XII, 269).

81. Juan Eduardo Zúñiga, *Las inciertas pasiones de Iván Turguénev*, Alfaguara, Madrid, 1996, 79. Se trataba de un amor imposible albergado en el corazón de Turguénev los últimos cuarenta años de su vida. «Los rusos, en general, atribuyen a la cantante el conservadurismo del escritor, la convencionalidad de algunos conceptos que aparecen en sus novelas, las ideas excesivamente sentimentales o la frivolidad de las obritas del teatro.»

82. Ibídem, 93.

83. Ibídem, 201.

84. Lev N. Tolstói, *Guerra y paz*, trad. de Francisco José Alcántara y José Laín Entralgo, Círculo de Lectores, Barcelona, 1991, 373.

85. Ibídem, 548.

86. Máximo Gorki, «Anton Chéjov», en Anton Chéjov, *El pabellón N° 6*, Alianza, Madrid, 1993, 21-22.

87. «El hombre es un secreto. Es necesario descubrirlo, y si pasas toda la vida haciéndolo, no pienses que has perdido el tiempo; yo me adentro en este secreto porque quiero sentirme humano», escribe en una carta a su

hermano Misha, el 16 de agosto de 1839, al recibir la noticia de la muerte de su padre, presuntamente asesinado; XXVIII, 63.

88. Joseph Frank, *Dostoyevski. La secuela de la liberación, 1860-1865*, FCE, México, 1993, 397-398; 390.

89. A este respecto, el filósofo japonés Keiji Nishitani propone una comparación entre Dostoyevski, por un lado, y Kierkegaard y Nietzsche, por el otro: «No es una inteligencia objetiva, sino subjetiva, como en Kierkegaard “él mismo relacionado consigo mismo” o el personaje solitario de Zaratustra para quien uno por uno son dos», Keiji Ni-shitani, *The Self-Overcoming of Nihilism*, State University of New York Press, Albany, 1990, 142.

90. En *Diario de un escritor*, en 1873, confiesa: «Probablemente nunca hubiera podido convertirme en un Necháyev, pero me abstengo de jurar que no hubiera podido convertirme en un nechayevista»; XXI, 129.

91. Esta cita concluye con la reflexión de Dostoyevski: «Hemos comprendido súbitamente que todo ese mefistofelismo y que todos esos principios demoníacos nos los hemos atribuido un poco antes de la cuenta, que aún es pronto para que nos maldigamos y nos desesperemos», *ibidem*.

92. La novela concluye con la muerte de trece personajes: la coja María Lebiadkina y su hermano, el capitán Lebiadkin, son los primeros en morir, la misma noche que se incendia la fábrica, simbolizando el inicio de una serie de derramamientos de sangre. A continuación, encuentran muerto a Fedka, asesinan a Shatov, Kirilov comete su suicidio «filosófico». Luego muere también Stepan Trofimovich, María Shatova con su recién nacido, para culminar con el suicidio de Stavroguin.

93. Como se publicaba por capítulos y las primeras entregas de Dostoyevski aún no dejaban ver la dimensión del compromiso social de la obra, las primeras críticas fueron moderadas.

94. Strájev dice a Dostoyevski respecto a *Los demonios*: «Usted es el primero entre nuestros escritores [...] pero escribe la gran parte de su obra para un público elegido, poniendo todo y complicándolo [...] si el hilo de su argumento fuera más sencillo, el impacto sería mayor» (*Ruskiy Sovremennik [El Contemporáneo Ruso]*, 1924, n.º 1, 199-200). El escritor le contesta: «Siempre he pecado de esto [...] en mis novelas, muchas historias y novelas confluyen en una sola, así que no hay ni medida ni armonía», *ibidem*.

95. J. W. Goethe, *Fausto*, traducción de José María Valverde, Planeta, Barcelona, 1990, 349.

96. Esta frase es la conclusión que se desprende del relato «La sumisa» publicado en *Diario de un escritor* para el mes de noviembre de 1876.

97. Frank, *Dostoyevski. La secuela...*, 390.

98. Análisis de subsuelos de la psicología del hombre moderno que a veces se cruza con Nietzsche, y a veces con Freud. Para la comparación entre Dostoyevski y Nietzsche *Apuntes* suele ser el primer texto de referencia. Lev Shestov, por ejemplo, indica que aquí el tema central del egoísmo supremo anula los ideales sentimentales e humanitarios de las obras anteriores de Dostoyevski. En la afirmación de su héroe: «Que el mundo se estrelle mientras yo pueda beber mi té» (V, 174), se resume la postura del egocentrismo y amoralismo radical que luego Nietzsche desarrollará en el ideal del hombre-dios.

99. Dostoyevski es precursor en una línea del análisis del absurdo en la que luego Kafka será predominante.

100. En este sentido Dostoyevski aparece como crítico y profeta tanto del totalitarismo ideológico del siglo xx, el socialismo y el comunismo, como de los aspectos totalitarios del capitalismo.

101. La primera parte, titulada «Subsuelo», fue escrita en Moscú en enero-febrero de 1864 y se publicó el mismo año en la revista *Epoja (Época)*, n.º 1-2; V, 374-375.

102. «Una multitud de hechos análogos conducen, todos, a la conclusión de que el hombre es descendiente con otros mamíferos de un progenitor común», leemos en Darwin. Charles Darwin, *El origen del hombre*, II, Ibéricas, Madrid, 1966, 386-387.

103. La teoría de Charles Darwin (1809-1882) sobre la evolución de las especies instruye que todas las formas de la vida de la Tierra han evolucionado de otras formas de vida preexistentes, y que éstas, a su vez, habían evolucionado de otras, más tempranas. A esto se añade la teoría de la selección natural, que se resume en la supervivencia del más apto. Todo esto elimina por completo cualquier posibilidad de controles o factores exteriores a la naturaleza y es lo que Dostoyevski se niega a aceptar cuando se trata de abordar toda la complejidad de la vida del hombre.

104. Aquí encontramos una alusión a Fourier, quien había elaborado un cuadro exhaustivo de las pasiones que, en su opinión, eran las leyes inmutables de la naturaleza humana, y que podrían satisfacerse en cualquier orden social modelo. A esto añade Dostoyevski una referencia a Chernishevski, cuya teoría, según su opinión, elimina por completo la individualidad del hombre.
105. Mochulski, *Dostoyevski...*, 202.
106. *Dnevnik...* 1873, XXIII, 36.
107. Ibídem, 205.
108. Mijáil Bajtín, *Problemi poetike Dostoyevskova (Los problemas de la poética de Dostoyevski)*, Judozhestvennaya literatura, Moscú, 1972. Este tema se aborda extensamente en el segundo capítulo del libro de Bajtín, ibídem, 78-129.
109. Frank, *Dostoyevski. La secuela...*, 398.
110. Mochulski, *Dostoyevski...*, 202.
111. Así, por ejemplo, Frank y Mochulski insisten en que Dostoyevski dialoga fundamentalmente con Chernishevski y sus seguidores, atacando la manifestación rusa de las ideas del socialismo utópico francés en Rusia. No obstante, esta versión, en la que insisten, entre otros críticos, también estos dos biógrafos del escritor, es discutible. Sólo hay que fijarse en las fechas: el *¿Qué hacer?* de Chernishevski se publica en 1863, cuando Dostoyevski ya tiene ideada su novela, con lo cual la réplica a su contemporáneo occidentalista sólo puede contemplarse en un segundo plano.
112. Dostoyevski vive la atormentadora relación con Apolinaria Suslova en 1862 ó 1863. En este período pasa más tiempo lejos de su esposa, Masha, que con ella. Además, siempre propenso a autointerrogaciones, se siente culpable por su propio egocentrismo. A la conocida nota de sus apuntes «Masha yace encima de la mesa. ¿La volveré a ver algún día?» (XX, 172) hay que añadir otra, que escribe a continuación en los manuscritos: «Amar al hombre como a sí mismo, según el mandamiento de Cristo, es imposible [...] El ego se levanta como un obstáculo» (ibídem).
113. Como otro adversario del novelista, suele mencionarse a V. A. Záitsev, cuyas teorías representan la simplificada y vulgarizada versión del materialismo de Chernishevski y de los pensadores occidentales de los años sesenta del siglo xix. También se refleja la crítica que Dostoyevski dirige a M. N. Katkov, quien, en *Ruski Viesnik*, escribe que «la fórmula matemática es imprescindible para la vida». «¿Si usted conoce esa fórmula matemática, por qué no nos la dice?» (V, 379-380).
114. V, 379. Véase también A. Grigoriev, «Dostoyevski i Diderot», en *Russkaya Literatura (La Literatura Rusa)*, n.º 4, 1966: 97-99.
115. Frank, *Dostoyevski. Secuelas...*, 434.
116. Nikola Milosevich, *Dostoïevski penseur, L'Âge d'Homme*, Lausanne, 1988, 253.
117. *Dnevnik...* 1873, XXI, 159; 170.
118. Mochulski, *Dostoyevski...*, 211.
119. Berdiáyev, *Istoki...*, 41.
120. Esta frase fue originalmente formulada por Pisarev.
121. La palabra rusa «subsuelo» (*podpolie*), ya alude a un mundo donde habitan insectos, roedores, etcétera. El hombre del subsuelo incluso es inferior a los animales primarios, como el insecto. El mundo de los insectos está muy presente en la obra de Dostoyevski. Tiene una notable connotación simbólica; así el «hormiguero» aparece con frecuencia para aludir a los distintos tipos de organización colectiva forzada que, según el escritor, no han logrado sus propósitos (catolicismo, socialismo). Véase R. Matlaw, «Recurrent Imagery in Dostoyevski», en *Harvard Slavic Studies*, III, 201-225. En este texto de Matlaw se recoge la idea de Chizhevski según la cual Dostoyevski hereda de Schiller el interés por los insectos, y no de la tradición popular rusa.
122. Nishitani, *The Self-overcoming...*, 140.
123. Mochulski, *Dostoyevski...*, 205.
124. Frank, *Dostoyevski. La secuela...*, 401.

125. Berdiáyev, *Istoki...*, 2.
126. *Ibidem*, 14.
127. La imposibilidad de la libertad queda determinada, como en todas las novelas de Dostoyevski, por dos motivos fundamentales: el elemento psicológico y el motivo de la penuria social.
128. Milosevich, *Dostoïevski...*, 254.
129. *Ibidem*, 249.
130. Henry Thomas Buckle (1821-1862), historiador y sociólogo inglés, autor del libro *Introduction to the History of civilization in England*, editado en San Petersburgo en 1863. Este texto, donde Buckle defiende su idea de que el desarrollo de la civilización acabará con las guerras, llamó la atención de Dostoyevski sobre todo porque hablaba del papel de Rusia en la guerra de Crimea.
131. Referencia a Napoleón I (1769-1821) y a Napoleón III (1808-1873) bajo cuyos regímenes Francia participó en el mayor número de guerras.
132. Schleswig-Holstein era el ducado alemán que desde el 1773 pertenecía prácticamente a Dinamarca y que a consecuencia de la guerra contra Prusia, finalizada en 1864, pasó a formar parte del territorio prusiano.
133. Stenka Razin es el cosaco del Don que encabezó el levantamiento campesino en Rusia entre los años 1667-1671.
134. V, 380.
135. Michel Eltchaninoff, *Dostoïevski, roman et philosophie*, Presses Universitaires de France, París, 1998, 41-42.
136. Nishitani, *The Self-Overcoming...*, 142.
137. El título «Ispovyed» («Confesión») por primera vez aparece en una carta que escribe al hermano Mijaíl el 9 de octubre de 1859 pero es discutible si la temática era del todo análoga a lo que redacta en *Apuntes*. Sin embargo, en diciembre de 1862 y enero de 1863, la revista *Vremia* anuncia que F. M. Dostoyevski publicará en breve el texto de su último libro, «Confesión», lo que justifica que fuera el primer nombre pensado para el libro; V, 374-375. Véase también: V, 378.
138. Dejando en francés el término «l'homme de la nature et de la vérité» Dostoyevski alude muy concretamente a Rousseau, que en sus *Confesiones* (1782-1789) había escrito: «Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature, et cet homme, ce sera moi»; V, 373.
139. En su primera obra *Discours sur les sciences et les arts* (1749) Rousseau da respuesta negativa a la cuestión de si el arte y la ciencia mejoran la moral. Aunque con su negación de la racionalidad y su preferencia de los sentimientos y las pasiones se opone al pensamiento ilustrado, en su obra está presente el ideal ilustrado de la autonomía y de la perfección de la sociedad de acuerdo con las tendencias socio-políticas de su tiempo. Con su idea de la libertad como esencia del hombre y su predilección por la *logique de coeur*, Rousseau influyó mucho en Kant, Fichte, Schiller, Goethe e inspiró notablemente a la literatura del Romanticismo, como también en los revolucionarios de los siglos xviii y xix.
140. V, 384.
141. I. Kant en su texto *Sobre lo sublime* (1764) habla de ello, pero es sobre todo en su *Crítica del juicio* (1789) donde expone ampliamente las ideas sobre lo bello y lo sublime, dos puntos fundamentales de su estética.
142. V, 380. Véase: R. G. Nazirov, «Ob eticheskoi problematike povyesti *Zapiski iz podpolia*» («Sobre el problema ético en *Apuntes de subsuelo*»), en R. G. Nazirov, *Dostoyevski i evo Vremia (Dostoyevski y su época)*, 151.
143. Esta idea está también formulada en Sade, Leopardi y luego en Nietzsche. Se extiende a otro tema en el que se hace hincapié en *Apuntes* y que Dostoyevski comparte con estos escritores: el placer del dolor. El héroe del subsuelo goza positivamente de la experiencia de supropia degradación: «En mi vida ha habido momentos en que si me hubieran dado una bofetada quizás hasta me habría alegrado [...] en la desesperación suelen existir los placeres más intensos, sobre todo cuando se reconoce que la situación no tiene salida posible» (V, 103).
144. Carta a Máikov, 16 de agosto 1867.

145. Leonid Grossman, *Dostoyevski*, Molodaya gvardia, Moscú, 1962, 439-440.
146. Carta a Sofía A. Ivánovna, Dresde, 17 de agosto 1870.
147. Véase: Carta a Máikov, 30 de diciembre de 1870 y 26 de febrero de 1871.
148. Se mencionan aquí las teorías de varios teutones reaccionarios y se hace referencia también a la corriente de pensadores occidentales que denunciaban la situación en Europa y destacaban como modelo la autocracia rusa; *Zaria*, 1870, n.º 12, 5; 12; XII, 216.
149. *Zaria*, 1870, n.º 12, 78.
150. En *Los demonios*, Dostoyevski polemiza con la prensa rusa, de orientación muy diversa, que se editaba en su época.
151. AA.VV., *F. M. Dostoyevski v vspominaniyakh sovremennikov (Dostoyevski en la memoria de sus contemporáneos)*, v. I, Judozhestvennaya literatura, Moscú, 1990, I, 384.
152. George Steiner, *Tolstói o Dostoievski*, Siruela, Madrid, 2002, 52.
153. El Manifiesto de la abolición de la servidumbre tiene lugar el 19 de febrero de 1861.
154. *Mein lieber Augustin* es una *polka* rusa. Augustin aquí simboliza a Prusia en la guerra contra Francia.
155. Véase más extensamente sobre esta cuestión: XII, 218-223.
156. Isaiah Berlin, *Los pensadores rusos*, FCE, México-Madrid, 1992, 37-39.
157. Alexandr Herzen, *Sobranie sochineniy v tridsati tomakh (Obras completas en treinta volúmenes)*, v. V, Moscú, 1954-1965, 13-14.
158. Herzen, *Sobranie...*, VI, 51.
159. Berlin, *Pensadores...*, 211 (cita de la carta de Herzen a Ogaryev, 1-2 de mayo de 1868).
160. Herzen, *Sobranie...*, XI, 351.
161. Berlin, *Pensadores...*, 41.
162. AA.VV., *F. M. Dostoyevski v spominaniyakh...*, 275.
163. El populismo es el movimiento más importante de finales del siglo xix para de la Revolución rusa del siglo xx porque supone un intento de integrar a la comuna rural y aproximar el campo a la ciudad. Con la industrialización, que empieza lentamente a partir de la liberación de los siervos, aparece la clase obrera como nueva fuerza real. Al reflexionar sobre el populismo en el contexto del preámbulo de la revolución del siglo xx, hay que tener en cuenta algunos datos concretos importantes: el Imperio ruso tenía una extensión de casi 22 millones de kilómetros cuadrados y una población de aproximadamente 170 millones de personas, de las que, todavía en 1914, 140 millones (más del 80 por ciento) habitaban zonas rurales.
164. AA.VV., *F. M. Dostoyevski v spominaniyakh...*, I, 387.
165. Etimológicamente, Skvoreshniki alude a la casita de una especie de pájaros migratorios: simboliza a los jóvenes revolucionarios que se trasladan de la capital al campo, como pasaba en Rusia durante la «ida al pueblo». Se considera que la ciudad de Tver fue la inspiración de Skvoreshniki. Allí Dostoyevski pasó una época tras su regresode Siberia. El pueblo de la novela y Tver tienen una topografía muy parecida; está el puente pontón que une las dos partes de la ciudad, la fábrica, el monje Tijon en el monasterio de las afueras, etcétera.
166. Komarinski corresponde a la figura del burlón que en las fiestas y ferias populares divertía al público con su danza y las canciones llamadas *komarinski*. La canción de tipo *komarinski* a menudo tiene un contenido ligero y se suele interpretar junto con danzas populares.
167. *Dnevnik... 1876*, XXII, 83-87.
168. *Ibidem*, XII, 253.
169. Esta reorientación del pensamiento filosófico hacia la preocupación social (entendiendo aquí que lo «social» también incluye lo religioso y lo psicológico) es expresada por Belinski con la significativa frase: «Del cielo azul a la cocina», mientras que Turguénev subraya más explícitamente que se trata de pasar de «los palacios al campo», y lo simboliza con el lema: «Del Hamlet al Don Quijote».

170. Su idea de escribir la novela sobre el ateísmo (donde esperaba finalmente «decir todo») se dispersa en varios textos: *Los demonios*, *El adolescente* y *Los hermanos Karamázov*; en cada uno de ellos se intercalan fragmentos de aquella obra no realizada.
171. Poniendo el título «La vida del Gran pecador» (1869-1870), Dostoyevski quería reconciliar la «santidad» y el «pecado». En esta obra, que el escritor quería retomar al acabar *Los demonios*, aparecen algunos personajes presentes en esta última: la muchacha coja, un teniente ebrio y el mismo gran pecador encarnado en el protagonista Stavroguin; «La vida del Gran pecador» y «Ateísmo» eran, en realidad, dos títulos para un mismo proyecto, en el que Dostoyevski se proponía «resumir todas sus ideas principales». Algunas de estas ideas fueron desarrolladas en *Los demonios*, pero el propósito de Dostoyevski sólo se completa con *Los hermanos Karamázov*.
172. Las notas para esta obra que se disponía a escribir incluyen un debate entre un joven sacerdote, celoso defensor de la ortodoxia, un ateo, un médico nihilista y un «viejo creyente de buena fe», Joseph Frank, *Dostoyevski. Los años milagrosos 1865-1871*, FCE, México, 1997, 444.
173. Carta a Strájov, 24 de marzo de 1870.
174. Pavel Evdokimov, *Gogol et Dostoievski*, Desclée de Brouwer, París, 1984, 246-247.
175. Carta a Máikov, octubre de 1870.
176. «He escrito tal montón de papeles que ya he perdido el hilo. No menos de diez veces he cambiado de plano y he redactado toda la primera parte de nuevo», escribe a Strájov; en Mochulski, *Dostoyevski...*, 334.
177. XI, 136.
178. Manuscrito: F.93.Dost I, 3/15.
179. Pavel Evdokimov opina que toda la existencia de los personajes dostoyevskianos está predeterminada por las fuerzas trascendentales: «Se vuelve inteligible sólo a la luz del Final»; Evdokimov, *Gogol et Dostoïevski*, 247.
180. Todas ellas escritas a partir de 1860: *Crimen y castigo*, *Los demonios*, *El idiota*, *El adolescente*, *Los hermanos Karamázov*.
181. Iván Grigoryevich Snitkin fue a visitar a los Dostoyevski porque el escritor mismo insistió en que su joven cuñado se apartara del agitado ambiente de Rusia, dado que estudiaba en la Academia Agrícola de Moscú, de la que había surgido el grupo de radicales y el estudiante Ivánov, asesinado un tiempo después; L. I. Saraskina, *Besi...*, 436; Anna Grigórievna Dostoyévskaia, *Vspominaniya (Memorias)*, 190-191.
182. En todo caso, la gota que colmó el vaso, el asesinato del estudiante Ivánov, fue un acontecimiento posterior a la llegada del cuñado de Dostoyevski a Suiza.
183. Frank, *Dostoyevski. Los años...*, 447. Aquí cabe mencionar que, en realidad, Necháyev nunca fue arrestado pero que este dato formaba parte de la propaganda revolucionaria.
184. Sobre «la revolución nihilista en Rusia» escribía también la prensa extranjera a la que tenía acceso Fiódor Mijáilovich: *Kölnische Zeitung*, *Ostsee Zeitung*, *Neue Preussische Zeitung*, *La Marseillaise*. Frank comenta que el proceso de Necháyev estuvo en el centro de la atención durante cinco años. Dostoyevski vuelve a Rusia en julio de 1871 con los dos primeros capítulos de la novela acabados. No obstante, sigue introduciendo algunos detalles porque el juicio le proporcionaba nuevo material.
185. M. A. Bakunin, *Sobranie sochinenii i pisem 1828-1876 (Obras completas y cartas 1828-1876)*, I-IV, Moscú, 1935; véase: *La carta a Guillaume*, abril de 1869.
186. *Violence dans la violence, le débat Bakounine-Nechaev*, París, 1973, 107.
187. XII, 204.
188. Frank, *Dostoyevski, Los años...*, 447.
189. XII, 204.
190. *Ibidem*.
191. XII, 185.
192. XI, 279.
193. Berdiáyev, «Duj russkoï revoliutsii» («El espíritu de la Revolución rusa») en AA.VV., *Besi...*, 516.

194. La hipótesis de que Bakunin es la inspiración fundamental, en la que Grossman insiste en los años veinte, no sería confirmada por los cuadernos de apuntes del propio Dostoyevski, porque allí aparece el nombre de Bakunin una sola vez. Es cierto, por otra parte, que hay momentos en los que el escritor alude directamente a Bakunin, como por ejemplo cuando parodia el discurso que el anarquista ruso pronuncia en el congreso de la Liga de Paz y Libertad, en 1867, en Ginebra, que se ilustra bien a través del discurso de Shigaliyov; véase: XII, 200-201.
195. Berlin, *Los pensadores...*, 223.
196. *Ibidem*, 215.
197. Parece que el *Catecismo revolucionario* es más una idea de Necháyev que del propio Bakunin. Véase: Franco Venturi, *Populismo ruso*, v. II, Alianza, Madrid, 1981, 623-624.
198. Frank, *Dostoyevski. Los años...*, 448. Aparte de este documento, en el pleito se enumeraron otros más que «sirvieron de base teórica de la organización». Véase: XII, 209.
199. Partes del *Catecismo revolucionario* (parágrafos I-XV y XXIII-XXVI) están reproducidas en Venturi, *Populismo...*, II, 595-597.
200. Vemos enseguida uno de los elementos clave que será reivindicado en la posterior Revolución rusa del siglo xx: el sacrificio de la vida privada, personal, por la causa común.
201. XII, 194.
202. XII, 195.
203. XII, 192.
204. Aparte de *Narodnaya rasprava* de Necháyev, existían en la Rusia de entonces distintos grupos revolucionarios organizados; Dostoyevski se inspiraba también en sus proclamas. Así, por ejemplo, *Ad (El Hades)* reclamaba abiertamente el terrorismo revolucionario, a los miembros se les exigía liberarse de todas sus relaciones familiares, escoger nombres nuevos y estar dispuestos a sacrificar sus vidas. *Narodnaya volia (Voluntad popular)* fue otro grupo revolucionario que se desvió hacia el radicalismo extremo y cometió el atentado contra el zar Alejandro II en marzo de 1881, justo cuando el emperador volvía de la asamblea donde había aprobado una serie de reformas sociales, entre ellas la de que la *intelligentsia* participara en los órganos decisivos del poder. Este hecho ocurrió después de la muerte de F. M. Dostoyevski.
205. El quinteto responsable del asesinato de Ivánov estaba formado por: S. Necháyev, P. G. Uspenski, A. K. Kusnetsov, I. G. Prizhovi y N. N. Nikolayev.
206. En la novela, Dostoyevski retrata también el cisma entre los jóvenes revolucionarios; así, los miembros del quinteto quieren alejarse de Piotr Verjovenski y deciden disolver el grupo «a menos que este primero les de una explicación categórica sobre lo ocurrido» (X, 415-416).
207. Dostoyevski utilizó algunos detalles de este informe para construir la escena del asesinato de Shatov, por ejemplo, el gorro encontrado al lado de la víctima; XII, 199.
208. Mijaíl Bakunin, *Cahiers*, v. VII, n.º 4, oct-dic., 1966, 194.
209. Frank, *Dostoyevski. Los años...*, 494.
210. Ludmila Saraskina, «*Besi ili russkaya tragedia*» («*Los demonios o la tragedia rusa*»), en AA.VV., *Besi...*, 435.
211. *Ibidem*, 439. «Considero que, en resumen, puede admitirse mi tesis: la de que hasta un chiquillo decente e ingenuo, e incluso buen estudiante, puede a veces convertirse en un necháyevista..., si es que se tropieza en la vida con un Necháyev; ésa es ya una condición *sine qua non*»; *Dnevnik...1873*, XXI, 133.
212. El proceso contra Necháyev fue el primer pleito abierto al público celebrado en Rusia, lo que indica la importancia que pudo tener, al convertirse en una especie de tribuna popular; XII, 195.
213. XI, 303.
214. Nikola Milosevich, «La interpretación de Bajtín de Dostoyevski», en Mijaíl Bajtín, *Problemi poetike Dostojevskog (Los problemas de la poética de Dostoyevski)*, Nolit, Belgrado, 1967, 18.
215. *Ibidem*, 56.
216. Así, el héroe a menudo entra en conflicto con el mundo exterior: las escenas «de escándalo» desempeñan un

papel importante en las novelas de Dostoyevski, mostrándose como el momento en que se manifiesta el *pathos* del individuo.

217. V. Kirpotin, «F. M. Dostoyevski», en la revista: *Sovyetski pisatel* (El escrito soviético), Moscú, 66-67.

218. Dostoyevski escribe su nombre tal como se pronuncia en francés, *Nicolas*, y en el texto ruso el nombre aparece escrito en el alfabeto latino.

219. XII, 186.

220. Frank, *Dostoyevski. Los años...*, 540.

221. Stojanovic, *Rajski um...*, 31-32.

222. Uno de los personajes del escenario ruso que sirve de inspiraciones K. E. Golubov, un filósofo autodidacta cuyo pensamiento resume Dostoyevski en el manuscrito como «quietud y autodisciplina» (*Chernovnij zapisaj*, Apuntes para 1870; XII, 180). Aunque Dostoyevski, cuando finalmente se decide por Stavroguin como el protagonista, apunta varias veces que éste ha sustituido a Golubov, algunas ideas del mencionado filósofo ruso siguen influyendo notablemente en la redacción de *Los demonios*. «La libertad auténtica sin que uno se ponga límites a sí mismo no es posible», escribía Golubov (*Ruski Viesnik*, n.º 7, julio-agosto de 1868, 113-114). En el mismo texto leemos: «El reino de Dios está dentro de nosotros, no fuera [...] si no lo encontramos en nosotros, no lo podremos hallar en ningún sitio». Unas de las ideas fundamentales que constituyen el pensamiento de Golubov es la de la libertad interior frente a la seguridad material, la serenidad del espíritu, el saber ponerse límites a sí mismo, y se presenta como afín al pensamiento dostoyevskiano. La filosofía de Golubov está expuesta en sus ensayos: «Zhizn mira» («La vida del mundo»), «Istinsko blago» («El tesoro auténtico»), «Plod zhizni» («Frutos de la vida»), «Obrazovanost» («Educación») y en su epistolario *Chasna pisma o opshtem vaprose* (*Cartas privadas sobre la cuestión pública*), que comprende la correspondencia entre Golubov y Ogaryev.

Asimismo se nota la influencia del libro *Rusia y Europa* de Danilevski, como también la de las discusiones que tuvo con Belinski cuando militaba en el Círculo Petrashevski, en los años cuarenta: «Todo este polivalente material se funde para constituir el discurso de Stavroguin»; XII, 189.

223. Apuntes para el 15 de marzo de 1870, 134; XII, 182.

224. Este último punto volverá a desarrollarlo el escritor a través de Iván Karamázov, a quien no «salva» por el mismo motivo por el que padece Stavroguin. Para Dostoyevski la idea de que «todo está permitido» resulta inaceptable y conduce necesariamente a la (auto)destrucción.

225. Mochulski, *Dostoyevski...*, 333.

226. Berdiayév, «Stavroguin», en AA.VV., *Besi...*, 519-520.

227. Mochulski, *Dostoyevski...*, 354.

228. Véase: Vincenzo Vitiello, «El mundo del mal _ el mal del mundo: La política como redención», en *Cristianismo sin redención*, Trotta, Madrid, 1999, 85-102.

229. Steiner, *Tolstói o Dostoievski...*, 317; este mito cuenta que Semele, seducida por Zeus, concibe al dios Dioniso y padece fulminada por el rayo de su amante, si bien el pequeño Dioniso es salvado del vientre de su madre. La muerte de Semele fue interpretada como el castigo por haberse jactado de ser amante de Zeus.

230. Bajtín, *Problemi poetike...*, 449-450.

231. Rafael Argullol, *El héroe y el único, El espíritu trágico del Romanticismo*, Taurus, Madrid, 1999, 295. Véase la genealogía del demonismo en la cultura occidental en el capítulo «Héroes románticos: el genio demoníaco»; ibídem, 294-301.

232. Frank, *Dostoyevski. Los años...*, 455. Frank considera a Speshnev como prototipo de Stavroguin y lo describe como «un aristócrata culto y rico, figura tan byroniana como Stavroguin, irresistiblemente atraído por las mujeres, que negaba cualquier norma objetiva», ibídem.

N. A. Speshnev (1821-1882), pensador social contemporáneo de Dostoyevski, perteneciente al Círculo Petrashevski. Se declaraba comunista y ateo, lo describen como «guapo, noble, culto, de familia aristocrática». Otros detalles apuntan a la inspiración que la vida de Speshnev podía tener para el personaje de Stavroguin: viviendo en casa de un amigo, Speshnev se fuga a Francia con la mujer de éste, tal como Stavroguin hace con la mujer de Shatov. Speshnev vive unos años en Francia estudiando filosofía. A su regreso difunde la necesidad de realizar reformas radicales; desde la iniciativa para liberar a los siervos de la finca de sus padres hasta la idea de

formar una sociedad secreta y organizar una revolución popular en Rusia.

233. XI, 175.

234. Steiner, *Tolstói ili Dostoievski...*, 321.

235. Charles Baudelaire, *Oeuvres*, ed. Y.-G. Le Dantec, París, 1954, 82.

236. Argulol, *El Héroe...*, 296.

237. «Da steh ich nun, ich armer Tor / und bin so klug als wie zuvor!», en J. W. Goethe, *Werke; Dramen*, v. V, Artemis & Winckler Verlag, Múnich, 1992, 23.

238. Ivánov continúa estableciendo paralelismos entre Mefistófeles y Piotr Verjovenski, Gretchen y la coja María Lebyatkina, etcétera; véase XII, 230-231.

239. Evdokimov, *Gogol et Dostoïevski*, 253.

240. Lérmontov, *Sobranie...*, IV, 128-129; 132.

241. No obstante, hay críticos que consideran que la principal diferencia entre Pechorin y Stavroguin reside en que Lérmontov deja a su héroe la capacidad de ilusionarse («Es un demonismo romántico»). Véase XII, 229.

242. También se puede comparar a Stavroguin con Eugeni Onéguin, el tipo de dandi byroniano que, aunque producto ejemplar de su sociedad, no sabe integrarse en la misma.

243. Hay otro príncipe Iván (*Tsarevich Iván*), que según la leyenda es el hijo menor del rey Berendéi. Según esta historia, el príncipe Iván fue el único leal a su padre, mientras sus hermanos disputaban por hacerse con el poder. Después de realizar numerosas hazañas con la ayuda de su lobo gris, Iván desafió a los hermanos que habían intentado matarle y volvió a casa, donde recibió los merecidos honores materiales y espirituales.

244. El príncipe Hari o Hal, punto de convergencia en el drama *Henry IV*, es el personaje a partir del cual Shakespeare plantea la duda acerca de si es mejor optar por la vanidad y el vicio o por el heroísmo y la virtud. Altivo y sorprendente en sus actuaciones, el príncipe Hari es el hijo pródigo, como Stavroguin. La relación Hari-Falstaff tiene su paralelismo en la relación Stavroguin-Shatov, es decir, en la de un príncipe que rechaza a su subordinado.

245. *Shigaliövshchina*, traducido como «shigaliovismo», es el sustantivo que deriva de la teoría de Shigaliöv.

246. Aparte de Bakunin y Necháiev, a los que ya se había aludido ampliamente, para definir al personaje de Tkáchev Dostoyevski apunta: «Concentrado en sí mismo, quieto, intelectual, abstracto, profundamente reflexivo» y en el caso de Záitsev: «*Enfant terrible* del nihilismo, la idea de acabar con la estética»; véase: XII, 214.

247. «Platón, Rousseau, Fourier, “pilares de hierro”, todas estas teorías sirven sólo para los pajaritos y no para la sociedad humana» (X, 311).

248. Vitiello, *Cristianismo...*, 87.

249. Ibídem.

250. Vitiello dice que Nietzsche era plenamente consciente de ello: en *La voluntad de poderío*, texto publicado póstumamente, leemos: «Lo que yo narro es la historia de los próximos dos siglos; describo aquello que viene, aquello que no puede suceder de otro modo: el acaecimiento del nihilismo»; Nietzsche, *La voluntad de poderío*, Edaf, Madrid, 1981, 29.

251. Vitiello, *Cristianismo...*, 91.

252. *Dnevnik...* 1876; XXIII, 24.

253. Mochulski, *Dostoyevski...*, 368.

254. Evdokimov, *Gogol et Dostoïevski*, 250.

255. Mochulski, *Dostoyevski...*, 366.

256. Ibídem, 368.

257. XII, 263.

258. Mochulski, *Dostoyevski...*, 365.

259. En el «Prólogo en el cielo» del *Fausto* Goethe concibe dos discursos totalmente heterogéneos:
«El Señor: ... La actividad del hombre se adormece, / y le gusta el descanso sin estorbos / [...] ¡Pero vosotros, hijos de los Cielos, / gozad las hermosuras animadas! / Lo que deviene, lo que vive siempre, / abrazadlo en amor, en dulces límites, / ¡y lo que flota en oscilante imagen, / con ideas perennes afirmadlo! [...] Mefistófeles: De vez en cuando, es bueno ver al Viejo; / y me guardo con él, de regañar. / En un Señor tan grande, es muy bonito / que hable hasta con el diablo, tan humano», Goethe, *Fausto...*, 13-14;
260. Mochulski indica que fue el primer personaje acabado de la obra; véase en *Dostoyevski...*, 335.
261. Frank, *Dostoyevski. Los años...*, 64. Cuando habla del estudiante Ivánov como prototipo de Shatov, Frank dice que a este joven lo admiraban por la firmeza de su carácter y que Dostoyevski escuchó sobre ello gracias a su cuñado, que estudiaba en la misma academia con Ivánov cuando fue a Suiza a visitarles.
262. Dostoyevski estaba en profundo desacuerdo con la idea radical de que todo lo que favorece a la lucha revolucionaria es moral, mientras que todo que la perjudica es amoral.
263. En el comentario de la edición de la Academia de Ciencias, leemos que para redactar estos diálogos filosófico-ideológicos entre Shatov y Stavroguin, Dostoyevski se sirve ampliamente de *Pasado y pensamientos* de Herzen, y concretamente de la polémica entre Herzen y V. S. Pecherin, a comienzos de 1850, donde se establece la antítesis civilización material-cultura espiritual. La reflexión de Herzen, «si el arado que proporciona el pan es más importante para la humanidad que la *Madonna Sistina*», se repite literalmente en *Los demonios* (X, 172). Véase: XII, 189.
264. Berdiáyev, «Duj...», en AA.VV., *Besi...*, 515.
265. Mochulski, *Dostoyevski...*, 362. Varios críticos señalan a Timoféi Nikolayevich Granovski como el prototipo real para el personaje de Stepan Trofimovich Verjovenski (XII, 169).
266. Carta a Máikov, 2 de marzo de 1871.
267. En la novela aparece la figura de Fiódor Fiodórovich —Fedka—, un ex prisionero y criminal que servirá como ejecutor del crimen. Lo mismo que Smerdiakov, de *Los hermanos Karamázov*, Fedka sirve a Verjovenski como instrumento del asesinato. Representa a la figura de un pobre desgraciado que busca resucitar su humillante vida ofreciéndose para una «misión», pero mal interpretada.
268. Frank, *Dostoyevski. Los años...*, 548.
269. No obstante, la ironía, que roza el sarcasmo, se pone de manifiesto cuando, después de un profundo análisis social y psicológico de los «viejos» y de los «nuevos», Dostoyevski concluye que el festival fracasó en realidad por la ausencia de la comida que todos esperaban, pues la «literatura y otras ideas estéticas» no podían, tal como esperaban los organizadores, suplantar los «placeres corporales» (X, 356).
270. Mochulski, *Dostoyevski...*, 361.
271. Frank, *Dostoyevski. Los años...*, 446. Hablando de la influencia de la obra de Turguénev, el perfil de Stepan Trofimovich se asemeja más al personaje literario de Rudin, con el que Turguénev retrata a un idea-lista romántico demasiado débil para vivir a la altura de sus elevadas frases y de los ideales que propaga.
272. V. F. Pereverzev, «Dostoyevski i revolutsiya» («Dostoyevski y la revolución»), en AA.VV., *Besi...*, 527. Este autor opina que otra contradicción y paradoja de Dostoyevski se debe a que fue revolucionario y reaccionario al mismo tiempo.
273. Carta a Máikov del 16 de agosto de 1867. Estas mismas palabras pronuncia Karmazínov en *Los demonios*.
274. Turguénev se sintió muy afectado; en diciembre de 1872 le escribe a M. A. Milutin sobre el comportamiento de Dostoyevski, diciendo que se burla de la misma obra que había elogiado en una carta. Parece que la reconciliación no se produjo hasta el último año de vida de Dostoyevski, con ocasión del discurso sobre Pushkin, el 8 de junio de 1880.
275. Frank, *Dostoyevski. Los años...*, 465.
276. *Ibidem*, 542.
277. Dostoyevski las reúne a todas, junto con Varvara Petrovna, en el capítulo «Una serpiente sabia». A menudo en sus novelas encontramos estas escenas en que coinciden en un mismo momento distintos personajes cuyos destinos convergen, como puntos culminantes en el desarrollo de la trama argumental.

278. Anna Grigórievna Dostoyévskaya, *Memorias...*, 478.
279. El simbolismo de la araña está presente en la novela en muchos momentos. Cuando inicia su relación con Stavroguin Lisa le dirige las siguientes palabras: «Siempre imaginé que me llevarás a algún lugar donde habría una enorme araña maligna, grande como un hombre, y que pasaríamos la vida mirándola y temiéndola. Así es como se consumaría nuestro amor» (X, 402).
280. Stojanovic, *Rajski um...*, 21.
281. Ibídem, 21.
282. XII, 186.
283. V. Vinogradov, «Posledniy den prigovorenogo k smerti» («El último día del que está dispuesto a morir»), en AA.VV., *Besi...*, 534.
284. Véase: Mochulski, *Dostoyevski...*, 375-376, y Frank, *Dostoyevski. Los años...*, 482-486. Véase extensamente sobre la suerte de este capítulo en XI, 5-29.
285. A través de las palabras del monje Tijon, Dostoyevski critica la indiferencia de Stavroguin, aludiendo a su opinión personal sobre la «tibieza» como el peor estado del espíritu. Tijon cita las palabras del Apocalipsis de San Juan: «Conozco tu conducta: no eres ni frío ni caliente. ¡Ojalá fueras frío o caliente! Ahora bien, puesto que eres tibio, y no frío ni caliente, voy a vomitarte de mi boca» (Ap 3.15-17). Esta estimada cita bíblica es recogida una vez más en *Los demonios* cuando Stepan Trofimovich en sus últimas horas pide que se la lean.
286. El padre de Hamlet es asesinado, lo mismo que el padre Karamázov. Pero la diferencia concreta a la que se refiere aquí Dostoyevski con la pregunta acerca de lo que «ocurrirá después» alude a la continua duda que acecha a Hamlet. En este contexto la diferencia entre Hamlet y los Karamázov es que en el primero prima la incertidumbre continua y el temor, mientras que en el caso ruso predomina el frenesí y el actuar sin pensar.
287. Mochulski, *Dostoyevski...*, 465.
288. Grossman, *Dostoyevski...*, 508.
289. Carta a V. F. Pucikovichm del 28 de julio de 1879.
290. Mochulski, *Dostoyevski...*, 491.
291. Frank, *Dostoyevski: The Mantle of the Prophet, 1871-1881*, Princenton University Press, Princenton, 690.
292. El escritor explica qué entiende por la «ruina moral de la sociedad»: «Estado, Iglesia, familia, escuela, instituciones legislativas, relación entre padres e hijos, hermanos, enseñanza, etcétera»; XV, 459.
293. Aunque este zar fue bastante más liberal que su padre, Nicolás I (bajo cuyo régimen Dostoyevski fue enviado a Siberia), al concluir el primer período de sus reformas, entre las que se contaba la abolición de la servidumbre en 1861, se vuelve radical. Este viraje en su tendencia política es considerado el motivo del atentado que casi acaba con su vida en 1866.
294. Los capítulos dedicados al juicio de Dimitri contienen numerosas impresiones que el escritor vivió durante el proceso a Vera Zasulich, juzgada en marzo de 1878 por haber disparado al alcalde de Petersburgo, Trepov.
295. Claude Bernard (1813-1878), fisiólogo francés, se interesaba por el funcionamiento del sistema nervioso central y en este contexto intentaba encontrar los principios generales que rigen el crecimiento y el desarrollo biológico, animal y humano. En su laboratorio trabajaban varios científicos rusos, su labor era muy conocida en Rusia y su obra *Introducción e investigación en la medicina experimental* fue traducida al ruso por N. N. Strájov. En 1878 la prensa rusa escribió ampliamente sobre Bernard. Véase el ensayo sobre Bernard, Zola y Dostoyevski: B. G. Reizov, «Borba literaturnikh tradicii v Bratij Karamázovi» («La confluencia de las tradiciones literarias en *Los hermanos Karamázov*») en B. G. Reizov, *Iz istorii evropejskikh literatur (De la historia de la literatura europea)*, LGU, Leningrado, 1970, 148-158.
296. Su apellido deriva de la palabra de connotación negativa *fetyuk*, que significa «torpe», «flojo», «cretino».
297. A continuación Frank lo detalla: «Dostoyevski utiliza a Rakitin para contrastar la perspectiva del materialismo vulgar derivada de su punto de vista “progresista” con la complejidad moral y humana de la situación en la que los personajes se ven envueltos»; Frank, *Dostoyevski: The Mantle...*, 586; 587.
298. En la conversación entre Mitia y Aliosha primero sale el nombre equivocado «Karl Bernar», otra burla del

novelista por la obsesión de sus compatriotas de hacer referencia a figuras del mundo occidental aunque muchas veces sin fundamento ni conocimiento. Cuando Alekséi dice: «Sólo he oído que era un sabio», Dimitri le contesta: «Será algún canalla, es lo más probable» (V, 28).

299. Katarina Ivánovna, que en principio quería declarar a favor de Dimitri, de súbito cambia su idea, movida por los celos. En este episodio, titulado «Catástrofe repentina» (XV, 115), Katarina enseña al jurado la carta en la que Dimitri habla de sus ganas de matar al padre —aunque, como sabe el lector, luego no lo hace— y a continuación relata cómo ella le había dado tres mil rublos para que lo enviara a Moscú, aunque Dimitri cogió el dinero y lo gastó con Grushenka: «Yo sabía que necesitaba dinero y sabía para qué, para eso precisamente, para conquistar a esa mujerzuela y llevársela consigo [...] ¿Sería tan canalla que lo iba a aceptar de mí? Le miré a los ojos y él me miró a mí a los ojos y lo comprendió todo, todo, y tomó el dinero, ¡tomó mi dinero y se lo llevó!» (XV, 119). Esta historia influirá negativamente en la opinión del jurado acerca de la moral de Dimitri.

300. *Dnevnik... 1876*, XXII, 39-40.

301. XV, 492.

302. La inspiración directa de *Los hermanos Karamázov* es Staraya Russa, una ciudad en el norte del país, cercana a Nóvgorod, donde los Dostoyevski pasan temporadas más o menos largas, desde el año 1872. Allí adquieren la única casa en propiedad, que en la actualidad alberga uno de los museos Dostoyevski y que anualmente celebra congresos internacionales sobre el escritor. Staraya Russa guarda una topografía novelesca; se puede hacer un recorrido por los lugares descritos en el libro. Dostoyevski traslada aquí su propia experiencia existencial, dado que el viaje a Optina lo emprende después de la muerte repentina de su pequeño hijo Aliosha.

303. *Dnevnik... 1876*, XXII, 48-49.

304. Concretamente una de estas famosas polémicas tiene lugar entre Dostoyevski y Gradovski. Fiódor Mijáilovich no coincidía con Gradovski en la idea según la cual Rusia nunca había sido ilustrada y que su ilustración debió importarse de Occidente. Con un argumento no directamente relacionado con lo que decía su adversario, el novelista afirmaba que el alma del pueblo ruso es ilustrada «en sus profundidades» de la manera «auténticamente cristiana».

305. *Dnevnik... 1876*, XXII, 43.

306. La citada revista que Herzen publicaba en el extranjero.

307. Frank, *Dostoyevski: The Mantle...*, 570.

308. *Dnevnik... 1876*, XXII, 7. Asimismo cita aquí *El adolescente* como «el primer ensayo de esta idea»; íbidem.

309. La complejidad de las relaciones familiares y, más ampliamente, la imposibilidad de entenderse con los más próximos era no sólo uno de los temas recurrentes en Dostoyevski sino también una de sus más grandes preocupaciones existenciales e íntimas.

310. Belchikov, *Istoriya...*, 100.

311. XVIII, 122.

312. La «espada del César» (*mech Kesara*), el símbolo del poder mundano y del Estado gobernado con violencia, metáfora que a menudo utilizan los pensadores rusos para aludir a la Iglesia católica.

313. Jean-Pierre Hammel y Muriel Ladrière, *Héritages, la culture occidentale dans ses racines religieuses*, Hatier, París, 1991, 92-93.

314. *Dnevnik...*, XXII, 88-90.

315. Íbidem.

316. Íbidem.

317. Íbidem, 90.

318. *Dnevnik... 1877*, XXV, 157.

319. En 1872 fue suprimida en Alemania la división católica del ministerio de cultos y se sustituyeron a los inspectores de escuela, hasta aquel momento eclesiásticos, por seculares nombrados por el Estado. Poco después se decretó que se podía expulsar a los jesuitas.

320. Ibídem, 155-157.
321. Ibídem, 157-163.
322. Ibídem.
323. A pesar de estar preocupado por estas intenciones antirrepublicanas, Dostoyevski no simpatizaba con la Revolución francesa porque decía que la Revolución proclamó las ideas de libertad y hermandad, pero no las realizó.
324. F. Envin, «Dostoyevski i voynstvuyushiy katolicizm 1860-1870 godov» («Dostoyevski y el catolicismo militante de los años 1860-1870»), en *Russkaya Literatura*, 1967, n.º1, 34.
325. Estas palabras, con las que Dostoyevski caracteriza lo que encarna Mac-Mahon, se inscriben entre otras que se sirven de los nombres propios de personajes históricos («nuestros Mac-Mahon» o «nuestros Bernard») para utilizarlos como estereotipos de determinados comportamientos o ideas.
326. Joseph de Maistre, *Cartas a un noble (caballero) ruso sobre la Inquisición en España*, Francisco Magallón, Zaragoza, (1815?), 30.
327. Ibídem, 35.
328. Ibídem, 336.
329. Con la publicación de esta obra, el célebre articulista francés Bonald escribe: «El señor conde De Maistre ha presentado el Papado, el centro y el primer medio de toda la civilización del mundo y de toda perfección moral de la sociedad». Véase: Bonald, introducción de la obra *Cartas a un noble (caballero) ruso sobre la Inquisición en España*, sin paginar.
330. Billington lo identifica como el prototipo único de la figura del Inquisidor. No obstante, esta interpretación limitaría injustamente las diversas alusiones que a través de Inquisidor quiere hacer Dostoyevski. Véase: Billington, *The Icon...* 281-295.
331. *Ruski Vyesnik*, 1868, n.º 10, 495.
332. Billington, *The Icon...*, 298.
333. *Dnevnik...* 1876, XXII, 92.
334. XV, 444-445.
335. Grossman, *Dostoyevski...*, 501.
336. Frank, *Dostoyevski: The Mantle...*, 570; 572.
337. Bajtín, *Problemi poetike...*, 284-285.
338. Ibídem, 146.
339. Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, en *Essais*, Gallimard, París, 1965, 182.
340. Frank, *Dostoyevski: The Mantle...*, 568.
341. Stojanovic, *Rajski um...*, 287. Éste es el interrogante que dirige Iván a Aliosha cuando inician la conversación en el capítulo «Hermanos traban conocimiento».
342. Ibídem, 218.
343. Mochulski, *Dostoyevski...*, 491.
344. Iván Karamázov dice: «Hacia los treinta años arrojaré la copa, aunque no haya vaciado su contenido, y me iré... no se adónde» (XIV, 209).
345. El «crístico» príncipe Mishkin de *El idiota* es el antecedente novelesco de Aliosha. En el manuscrito de Dostoyevski para *Los hermanos Karamázov* leemos lo siguiente: «El idiota explica a los niños la situación de la humanidad en el siglo x (Taine); les explica las costumbres del culto a los muertos: “El mal lleva al mal”; elucida sobre el diablo (Job, prólogo); también sobre las tentaciones en el desierto, sobre el socialismo y los hombres nuevos. Maxime du Camp - negación [...] afirmativo - Rusia, cristianismo» (XV, 199; 202).
346. Ibídem, 145-146.

347. Stojanovic, *Rajski um...*, 132.

348. Mochulski, *Dostoyevski...*, 473.

349. Ibídem.

350. Grossman, *Dostoyevski...*, 511-512.

351. Dostoyevski vuelve en varias ocasiones a la metáfora de la geometría euclidiana como un sistema basado en determinados principios o axiomas, considerados verdades primarias de las que se deducen lógicamente los teoremas de la geometría, y de éstos uno o más axiomas por principio de la lógica. El escritor lo evoca para articular que rechaza aceptar que la vida individual se puede regir por la lógica, tal como instruye la geometría euclidiana.

352. Mochulski, *Dostoyevski...*, 505.

353. Camus, *Le mythe...*, 186-187. No obstante, Iván Karamázov era el personaje dostoyevskiano predilecto de Albert Camus. Incluso interpretó su papel en una representación teatral de *Los hermanos Karamázov* en Argelia.

354. XV, 443.

355. Frank, *Dostoyevski: The Mantle...*, 678.

356. XV, 466.

357. Frank, *Dostoyevski: The Mantle...*, 678.

358. En los apuntes Dostoyevski explicita algunos nombres concretos del pensamiento ilustrado que luego elimina en el texto de la novela. Por ejemplo, a la pregunta de Iván: «¿Qué tipo de martirios existe en vuestro mundo?», el diablo tenía que contestar: «Antes era distinto, ahora todo es más natural, desde Jean-Jacques Rousseau, el remordimiento de conciencia, así los que la tienen poca, ya pueden triunfar»; véase: XV, 335.

359. Dostoyevski tenía en su biblioteca la edición de *Fausto* de las obras completas de Goethe traducidas al ruso por varios escritores clásicos del xix (*Sobraniye sochinenii v prievodaj russkij pisatelei, izdanij pod redaktsiei N. V. Gerbelia*, II, 1878).

360. Véase más sobre la inspiración que el Fausto de Goethe tiene para Dostoyevski en el siguiente pasaje: «Él no puede cambiar nada, ni tampoco puede evitar que pasen las cosas a su alrededor. Ama y entiende a los demás pero no por ello las cosas mejoran en el mundo. No obstante, tal como Zosima, Aliosha tiene la importantefunción de demostrar que algo así existe. El caos primordial estáahí, pero la necesidad de amar y sentirse amado si se quiere vivir también continúa. Cuanto menos odia y cuanto más ama el hombre todo lo existente tanto menos se encuentra perjudicado como ser humano» XV, 442-443.

361. En los apuntes para *Los hermanos Karamázov* aparece el nombre de Hegel varias veces entre paréntesis, acompañando alguna ideaque Dostoyevski quiere expresar (véase XV, 442-443). El escritor no se refiere sólo a la teoría hegeliana del idealismo absoluto, sino a toda la polémica que se suscita alrededor de este filósofo en la prensa rusa en los años setenta del siglo xix. Se trata del debate incitado a partir de la tesis doctoral *Krizis zapadnoi filosofii. Protiv pozitivistov* (*Crisis de la filosofía occidental. Contra los positivistas*), que en 1874 defiende Vladimir Soloviov y en la que hace una crítica a Hegel y a su «conocimiento hipostasiado» por «identificar la esencia interior con los fenómenos formales y lógicos» (XV, 444). De ahí que el diablo diga que todo se encuentra confundido a causa de «vuestras ciencias»,y que mencione el descubrimiento de moléculas y protoplasmas.

362. Luego cambia esa ocupación intelectual por la lectura del libro de San Isaac de Siria.

363. Frank, *Dostoyevski: The Mantle...*, 593.

364. Ibídem, 592.

365. En las anotaciones Dostoyevski utiliza una cita de *Ruy Blas* de V. Hugo para decir lo que pretende representar por medio de Smerdiakov: «Humble et hautain comme tous les fanatiques. L'âme d'un conspirateur et l'âme d'un laquais»; XV, 205.

366. I. N. Kramskoi (1833-1887), pintor ruso, uno de los creadores del movimiento de los «ambulantes» que se querían distanciar de la academia oficial. Es autor de famosos retratos de L. N. Tolstói, Nekrasov, Saltikov-Schedrin, etcétera.

367. El adjetivo *yuródivi/a* se traduce como «loco/a por Dios»; se trata de un tipo de locura «sagrada», según la tradición rusa, en la que la alteración psíquica se considera como un don divino. Estas figuras suelen ser tratadas con mucha ternura y simpatía, como lo demuestra Dostoyevski en la novela.
368. Stojanovic, *Rajski um...*, 130.
369. Frank, *Dostoyevski: The Mantle...*, 593.
370. Smerdiakov hace referencia al típico nombre del criado europeo, Richard. Pero Dostoyevski hace que Smerdiakov lo pronuncie de manera equivocada como «Licharda».
371. *Ibídem*, 117.
372. Billington sostiene que Friedrich Schiller es la figura literaria que más influencia tiene en Dostoyevski: «*Los hermanos Karamázov* está plagado de referencias y citas de Schiller, y sobre todo de aquellas obras que se consideran himnos a la libertad del hombre y a la posibilidad de perfeccionamiento, como *Los bandidos* y *Oda a la libertad*». Para Billington, Dimitri Karamázov es la encarnación del concepto de libre juego (*Spieltrieb*) de la teoría estética de Schiller; véase: Billington, *The Icon...*, 426-430. Es cierto que en la novela numerosas veces se evoca directamente la figura de Schiller, pero el hecho de que esto se haga a través de las palabras de Fiódor Karamázov («¡Vieja mentira y formalismo de reverencias hasta el suelo! ¡Ya conocemos estas reverencias! “Un beso en los labios y un puñal en el corazón” como en *Los bandidos* de Schiller»; XIV, 83) ya alude a la distancia irónica que Dostoyevski, entusiasmado con el escritor y filósofo alemán en su juventud, establece en sus años maduros. Sobre la influencia de Schiller en Dostoyevski véase también Dimitri Chizhevski, «Schiller und die Brüder Karamasoff», *Zeitschrift für slavische Philologie*, VI, Leipzig, 1929.
373. Frank, *Dostoyevski: The Mantle...*, 590; 601.
374. *Ibídem*, 568.
375. Billington interpreta la *Leyenda del Gran Inquisidor* como el episodio que lleva a la superación de la antinomia Iván-Alíoshá; Billington, *The Icon...*, 425-426.
376. En numerosos momentos del proceso judicial Dimitri exclama, dirigiéndose al fiscal, que es «un amable Bernard» o también utiliza en plural para los miembros del tribunal: «Los Bernard».
377. Ekatarina Romanovna Dashkova (1743-1810), presidenta de la Academia Rusa durante un período del reinado de Catalina II y muy próxima colaboradora de la emperatriz. Vivió también en Occidente, donde conoció a Diderot, Voltaire y otras figuras del pensamiento ilustrado.
378. Grigoriy Alexandrovich Potemkin (1739-1791), funcionario del Estado ruso, favorito de la emperatriz Catalina.
379. Dostoyevski continúa la descripción del determinado prototipo físico de la mujer rusa: «Los entendidos en la belleza femenina rusa, al ver a Grushenka, podrían predecir sin equivocarse que esa hermosura fresca y todavía juvenil, al aproximarse a los treinta años, iba a perder su armonía, a marchitarse [...] una hermosura fugaz, efímera, tan frecuente en la mujer rusa» (XIV, 137).
380. Es decir, antes del primer reparto de Polonia entre Rusia, Prusia y Austria.
381. «A veces es mejor dejarse llevar por una pasión, aunque poco razonable, suscitada por un gran amor que no entregarse en absoluto» (XIV, 306).
382. Carta a Máikov, 25 de marzo de 1870.
383. Justin Popovic, *Dostoyevski o Evropi i slovenstvu (Dostoyevski sobre Europa y lo eslavo)*, Manastir Celije-Prosveta, Belgrado, 1981, 12. Justin Popovic (1894-1979), teólogo serbio, es uno de los grandes nombres del pensamiento ortodoxo del siglo xx.
384. Diríase que Dostoyevski ilustra y aborda las tres concepciones del amor que derivan de las traducciones de tres términos griegos: *eros*, *philia* y *ágape*. *Ágape* se traduce como afecto, amor fraternal; *philia* como amistad, cariño, afecto y *eros* como amor personificado (véase: *Diccionario griego-español*, Sopena, Barcelona, 1988). El amor que distintos personajes sienten por Grushenka es el amor en cuanto *eros*. El amor al que se refieren las palabras de Zosima es el amor en su condición de *philia* y designa lo que Dostoyevski describe en el fragmento citado. El amor como *ágape* hace referencia a lo que se entiende por amor cristiano, amor fraternal.
385. Nikolái Losski, *Dostoyevski i ego jristianskoe miroponimanie*, en *Bog i mirovoe zlo*, Izdatelstvo, Moscú,

1994, 45.

386. *Ibidem*, 58.

387. Este cuadro se encuentra en la habitación de Rogozhin, asesino y amante de Nastasia Filipovna (*El idiota*). Allí Dostoyevski expresa su visión del cuadro: «Esta cara en el cuadro, terriblemente golpeada, hinchada, con moretones sangrientos, horribles e inflados, ojos abiertos, fijos y vidriosos, que relucen un brillo mortal [...]».

388. El apodo de Fiódor (Mijáilovich Dostoyevski).

389. A. G. Dostoyévskaya, *Dnevnik...*, 1993, 234.

En *Memorias*, Anna Grigórievna vuelve a hablar de este episodio y dice: «Camino hacia Ginebra, nos detuvimos un día en Basilea, para ver en el Museo de allí un cuadro sobre el que mi marido había oído hablar antes, *Cristo en el sepulcro* de Hans Holbein [...] El cuadro produjo una fuerte impresión en Fiódor Mijáilovich y él se quedó mirándolo profundamente desolado. Yo no podía contemplarlo, y menos en mi estado de salud. La impresión que dejaba era tremenda y me fui a ver otras salas. Cuando volví, a cabo de unos quince o veinte minutos, encontré a Fiódor Mijáilovich todavía ante el cuadro [...] Su cara expresaba perturbación y espanto como la que a veces tenía en los momentos previos a un ataque de epilepsia. Le cogí lentamente la mano y nos sentamos en un banco, mientras yo esperaba que empezase el ataque. Por suerte esto no ocurrió: Fiódor Mijáilovich se calmó lentamente y, al irnos del Museo, insistió en que volviésemos a ver este cuadro que tan profundamente le había impactado»; Grossman, *Dostoyevski...*, 406.

390. Véase: *Encyclopédie des mystiques*, Marie-Madeleine Davy (dir.), v. I, Robert Laffont, París, 1996, 525-526.

391. Losski, N., *Dostoyevski...*, 131.

392. *Ibidem*, 68.

393. *Ibidem*, 33.

394. Ambos textos, cuya temática, conclusiones y hasta estilo son radicalmente distintos, expresan lo esencial de las visiones ético-sociales de Dostoyevski.

395. Los textos de los capítulos nucleares del libro seis («El monje ruso») y del que le precede («Pro et contra») se atribuyen a estos personajes.

396. Frank, *Dostoyevski: The Mantle...*, 678.

397. El punto fundamental de sus enseñanzas es la idea del arrepentimiento como el elemento más importante para la salvación del alma.

398. Juan Damasceno (c. 675-c. 749) influyó notablemente en la Iglesia oriental y en el propio Dostoyevski. Escribía en griego y en el siglo ix fue traducido al antiguo eslavo. Su libro *De la fide ortodoxa* durante siglos fue fundamental y casi el único libro de esta orientación en la Iglesia rusa.

399. San Francisco de Asís (1181-1226) siempre ha sido muy venerado dentro de la ortodoxia. En la novela se alude a él: Iván llama a Zosima *Pater Seraphicus*, que es el apodo de San Francisco de Asís. «Si hay hermanos, habrá fraternidad», dice Iván, lo cual coincide con los sermones de San Francisco de Asís.

400. San Ambrosio era el *stárets* del monasterio Optina Pustin cuando Dostoyevski fue allí en peregrinaje y le sirvió de gran inspiración para concebir el personaje de Zosima. Todavía hoy, San Ambrosio es muy venerado en el mundo ortodoxo, y sus reliquias se guardan en la principal iglesia de la Virgen del Egipto en el monasterio Optina. Dostoyevski consulta a distintos Padres de la Iglesia para poder extenderse en las descripciones de la vida espiritual y ritos religiosos. Como sus fuentes se cita a Nil Sorski, San Juan Damasceno, Monje Parfenio, San Teodosio, San Isaac de Siria, Sergei de Radonesh, Tijon Zadonski, etcétera; véase: XV, 458-459.

401. Este icono alude al aspecto divino del más joven de los hermanos Karamázov y de su madre.

402. Frank, *Dostoyevski: The Mantle...*, 577.

403. El pequeño Aliosha Dostoyevski muere repentinamente en mayo de 1878, a la edad de tres años, después de un ataque que el escritor relaciona a la epilepsia que él padecía. Este hecho agudiza aún más su sufrimiento y hace que Dostoyevski se siente directamente responsable de la muerte de su hijo. El viaje al monasterio de Optina que Dostoyevski emprende en junio del mismo año con Soloviov, y que inspirará en muchos aspectos *Los hermanos Karamázov*, tenía como objetivo ayudarlo a salir de la depresión en la que le sumergió esta tragedia familiar. Anna Grigórievna apunta en su diario: «Para consolar a Fiódor Mijáilovich y alejarle de aterradores pensamientos, pedí a

Vladimir Soloviov, que nos visitaba en días de tristeza, que convenciera a mi marido para que le acompañara a Optina Pustin [...] Fiódor Mijáilovich siempre soñaba con visitar Optina y en verano emprendió el viaje con Soloviov».

404. Escuchada la *Leyenda*, Aliosha pronunciará la reflexión sobre la última consecuencia de ateísmo: «¿Cómo vas a vivir, cómo vas a amarlos? [...] ¿Acaso es eso posible, con semejante infierno en el pecho y en la cabeza?» (XIV, 239).

405. «A los hombres les gusta la caída y el oprobio del justo» (XIV, 298), leemos a continuación, palabras que afirman una vez más el conocimiento profundo de la condición humana que tenía Dostoyevski. Asimismo, para contrastar la miseria humana que retrata, con frecuencia expresa otras reflexiones, como las palabras que en este capítulo pronuncia Aliosha respecto a Zosima: «Yo he perdido un tesoro que tú nunca has tenido, y tú no puedes ser mi juez» (XIV, 318).

406. Frank, *Dostoyevski: The Mantle...*, 621.

407. El *zhitiye* es el género más difundido en la literatura antigua rusa. Especie de sermón religioso, el *zhitiye* suele introducir también una enseñanza religioso-moral. A veces se compara el *zhitiye*, en cuanto a expresión literaria «sagrada», con los iconos, la sacra visualización pictórica.

408. Esta idea, que Dostoyevski desarrollará con ambiciones mesiánicas en su *Discurso sobre Pushkin*, hay que contemplarla también como respuesta al individualismo preponderante en el siglo xix, que el escritor ve como uno de los mayores males venidos de Europa occidental: «Cada cual hoy quiere resaltar su propio individualismo [...] todos se han dividido, cada uno se refugia en su calabozo, se aleja y se esconde de los demás, oculta lo que tiene y acaba recluyéndose del resto de la humanidad»; XIV, 275.

409. Véase la historia del capítulo «Visitante secreto», en la que un hombre confiesa a Zosima el asesinato que había cometido años atrás. El hombre no estaba bajo la sospecha de nadie, pero no puede vivir con el peso de la culpa en la conciencia. Sólo se «salva» cuando se confiesa. *Crimen y castigo* está enteramente dedicada a esta idea.

410. Frank, *Dostoyevski: The Mantle...*, 622.

411. XV, 413.

412. Paisi Velichkovski (1722-1794), un conocido padre espiritual que fue monje en el monte Athos, en Moldavia y en Valaquia.

413. Algunos iconos llevan el adjetivo de *nerukotvorni* («No hecho por la mano humana») con lo cual se alude a que están hechos por inspiración divina.

414. *Relats d'un pelegri rus*, 23.

415. Vladimir Losski, *Teología mística de la Iglesia de Oriente*, Herder, Barcelona, 1992, 146.

416. El encuentro con el *stárets* Ambrosio del monasterio Optina, con el que Dostoyevski llega a hablar tres veces cuando visita Optina Pustin y cuyas palabras, como confiesa luego, consiguieron sacarle de la profunda depresión después de la muerte de su hijo pequeño, se refleja profundamente en la novela.

417. El liberal occidentalizado, Miusov, observa que una visión así va aún «más allá de lo que soñaba el papa Gregorio VII» (siglo xi), que pedía la autoridad secular sobre los reinos terrenales. El instruido padre Paisi añade que la demanda del papa Gregorio era la «tercera tentación diabólica», anticipando la *Leyenda del Gran Inquisidor* (XIV, 62); Frank, *Dostoyevski, The Mantle...*, 584; 576.

418. Véase: Voltaire, *Voltaire-Rousseau; En torno al mal y la desdicha*, edición de Alicia Vilar, Alianza, Madrid, 1995, 159; 155.

419. XV, 402-403; Dolinin aquí también compara el capítulo «Rebelión» con algunas ideas oídas en las reuniones del Círculo Petrashevski que frecuentaba Dostoyevski, citando el texto «El idealismo y el positivismo en la sociología», leído por N. S. Kashkin en una de las reuniones.

420. XV, 447.

421. Stojanovic, *Rajski um...*, 109.

422. Dostoyevski con frecuencia alude a su idea de que el radicalismo contemporáneo y el socialismo derivan del

cristianismo; Frank, *Dostoyevski: The Mantle...*, 603.

423. Obolenski en su polémica con Dostoyevski dice que la negación de Iván linda con la apoteosis y compara su actitud con el pesimismo rebelde de Byron o los padecimientos metafísicos de Schopenhauer; XV, 506.

424. Stojanovic, *Rajski um...*, 103.

425. XV, 401.

426. Dostoyevski recoge los versos de la balada de Schiller *El guante* (1797), que pronuncia el caballero después de bajar a la arena entre las fieras para coger el guante de la dama que admira, y dárselo.

427. Stojanovic, *Rajski um...*, 125.

428. Frank, *Dostoyevski: The Mantle...*, 579.

429. Alusión a la fundación del Estado de la Iglesia católica en el año 756 (la cesión de las tierras en Italia central al papa Esteban II por Pipino el Breve).

430. Berdiáyev, *Istoki...*, 35.

431. Keiji, *The Self-Overcoming...*, 127.

432. *Dnevnik...* 1877, XXV, 142.

433. Nikolái Berdiáyev, *Novoe religioznoe soznanie i obschestvenost* (*El nuevo conocimiento religioso y la sociedad*), 1999, 51.

434. El episodio del Gran Inquisidor Dostoyevski lo escribe en 1879 y lo incluye posteriormente en *Los hermanos Karamázov*.

435. «Predislovie skazano F. M. Dostoyevskim pered chteniem otrivka iz Bratyev Karamázovij - Veliki inkvizitor», dekabr 1879 («La introducción pronunciada por F. M. Dostoyevski antes de leer “El Gran Inquisidor”, pasaje de *Los hermanos Karamázov*», diciembre de 1879), autógrafo, Dpto. de manuscritos RGU, F.93/I.2.2.

436. Popovic, *Dostoyevski...*, 79.

437. Viktor Shklovski, *Za i protiv* (*Pro y contra*), Grafos, Belgrado, 1987, 230-231.

438. Popovic, *Dostoyevski...*, 53. A través del concepto de *bogocheloviek i bogochelovechestvo* Dostoyevski se dirige también críticamente a Occidente.

439. Steiner, *Tolstói o Dostoievski...*, 296.

440. Milosevitch, *Dostoïevski...*, 267

441. Berdiáyev, *Novoe religioznoe soznanie...*, 16.

442. Milosevich, *Dostoïevski...*, 269.

443. Dostoyevski alude al mito de Prometeo, titán que «robó el fuego del cielo» y descubrió a los humanos el secreto hasta entonces guardado por los dioses del Olimpo. Entre diversos actos de filantropía de Prometeo éste es el que, según el mito, más rabia suscita entre los dioses y Zeus le castiga encadenándolo en una roca del Cáucaso, donde un águila se alimenta eternamente de su hígado.

444. Losski, N., *Dostoyevski...*, 67.

445. Frank dice que estas conmovedoras escenas de la literatura universal sólo son comparables con Dickens; Frank, *Dostoyevski: TheMantle...*, 701.

446. Una idea que, por otra parte, aparece proclamada con frecuencia como algo típico de la generación de la juventud rusa de los años setenta del siglo xix.

447. Billington, *The Icon...*, 435-436.

448. Dimitri Merezhkovski tradujo al *Prometeo condenado* de Esquilo y en Rusia su primera tirada fue de cincuenta mil ejemplares. Vyacheslav Ivánov escribió su *Prometeo* y así se titulaba también una de las principales composiciones musicales de Skriabin, etcétera.

449. Billington, *The Icon...*, 479.

450. El título de este texto de Shestov, *Apofeoz bespochvennosti*, publicado en Petersburgo en 1905, fue

traducido al inglés como *All Things are Possible* (NY, 1920).

451. El ejemplo paradigmático es la novela *El Maestro y Margarita* donde tanto en el fondo como en la forma existe un paralelismo evidente con *Los hermanos Karamázov*: los temas, la estructura, las conclusiones filosóficas, las creencias bíblicas, la analogía entre el capítulo «Poncio Pilatos» con la *Leyenda del Gran Inquisidor*, etcétera.

452. Boris Pasternak (1890-1960) se señala en la literatura rusa como la última resonancia de la cultura místico-poética de la era dostoyevskiana.

453. Aunque Andréi Biély decía que «nunca se someterá a Dostoyevski», hay muchas analogías entre la genealogía y tipología de sus libros.

454. Evgeniy Yevtushenko se centra en el tema del sufrimiento de los niños en varios poemas suyos y, de hecho, da la espalda al Partido Comunista soviético después de ver a una niña de diez años morir atropellada en el entierro de Stalin, sin que nadie se atreviera a socorrerla. Véase: Yevtushenko, «Precocious Biography» en *Saturday Evening Post*, 10-14 de agosto de 1963, 62, 64.

455. «Dostoyevski encarna el sentido de todo lo que yo quiero expresar en el cine», afirma Andréi Tarkovski en su diario (30 de abril de 1970, Moscú); véase: Andréi Tarkovski, *Journal (1970-1986)*, Cahiers du Cinéma, París, 1993, 15.

456. Parece que el infeliz matrimonio que Váslí Rózanov estableció con Apolinaria Suslova, dieciséis años mayor que él, fue incitado fundamentalmente porque esta mujer era la gran pasión de Dostoyevski que inspiró todas las mujeres «infernales» de sus novelas.

457. La tendencia de comparar a Dostoyevski con Nietzsche y no con Cristo surgió entre los pensadores de origen judío, como Lev She-stov y Aron Steinberg. Shestov en su estudio: *Dostoyevski y Nietzsche: filosofía de la tragedia* (Petersburgo, 1903) ve en el escritor ruso y en el filósofo alemán profetas del nuevo mundo; Steinberg reúne las lecciones que dio en 1921 en Petersburgo bajo el título *El sistema de la libertad en Dostoyevski (Sistema svobodi F. M. Dostoyevskovo)*, Skif, Berlín, 1932) viendo que en su obra se anuncia un nuevo sistema de la libertad, abierto para las aventuras estéticas y sensuales.

458. Billington, *The Icon...*, 569-570.

459. Jean-Paul Sartre, «Existencialismo ateo», en *Existencialismo es humanismo*.

460. Camus, *Le mythe...*, 55-57.

461. Stefan Zweig, *Tres maestros (Balzac, Dickens, Dostoievski)*, Acantilado, Barcelona, 2004, 96-97.

462. Somerset W. Maugham, *Cuadernos de un escritor*, Península, Barcelona, 2001, 181.

El escritor inglés fue enviado a Rusia en una misión secreta en 1917.

463. Virginia Woolf, «Modern Fiction», en *Common Reader*, NY, 1925, citado según: Steiner, *Tolstói o...*, 27.

464. Billington, *The Icon...*, 596.

465. *Dnevnik...* 1861, XXI, 14.

466. Emile Cioran, *Silogismos de la amargura*, Tusquets, Barcelona, 1997, 18.

467. Berdiáyev, *Istoki...*, 14.

468. *Ibidem*.

Ficha del libro

Tamara Djermanovic, nacida en Belgrado en 1965, estudió Literatura Comparada en la universidad de su ciudad natal. Desde 1991 reside en Barcelona donde actualmente es profesora de estética y literaturas eslavas en la Facultad de humanidades de la Universidad Pompeu Fabra. Ha creado y dirige el Seminario de Estudios eslavos en la misma Universidad. Ha realizado diversos estudios sobre la literatura rusa, en especial sobre Dostoyevski, objeto de este libro. También ha encaminado su interés hacia figuras artísticas como Rubliev, Malévich o Kandinsky, y cinematográficas, como Andréi Tarkovski. Es colaboradora de diversas revistas culturales y escribe con regularidad en el periódico «La Vanguardia».

Otros títulos de interés:

Franco Volpi

[Enciclopedia de obras de filosofía. 3 tomos](#)

**VIKTOR EL HOMBRE
FRANKL EN BUSCA
DE SENTIDO**



Herder

El hombre en busca de sentido

Frankl, Viktor

9788425432033

168 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

* Nueva traducción*

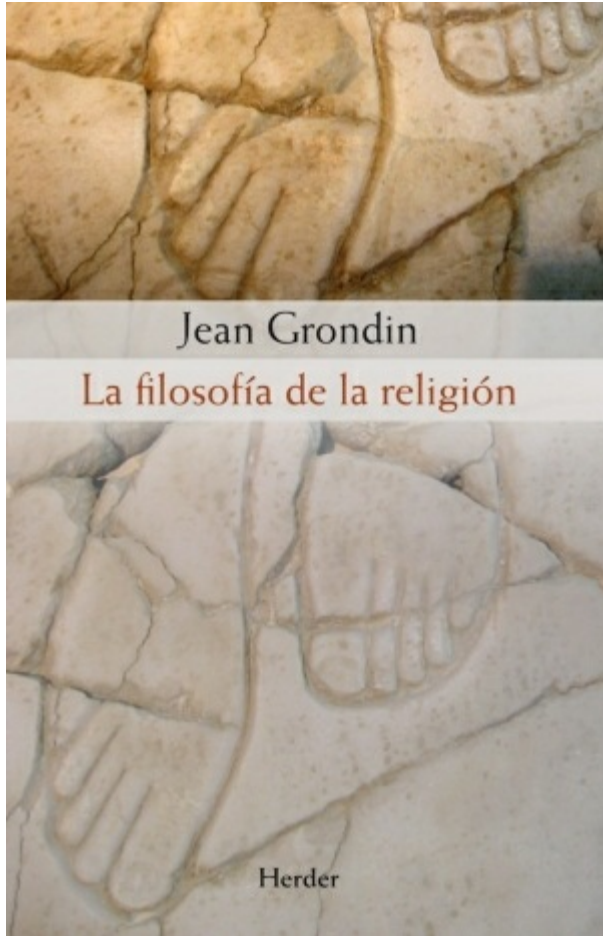
El hombre en busca de sentido es el estremecedor relato en el que Viktor Frankl nos narra su experiencia en los campos de concentración.

Durante todos esos años de sufrimiento, sintió en su propio ser lo que significaba una existencia desnuda, absolutamente desprovista de todo, salvo de la existencia misma. Él, que todo lo había perdido, que padeció hambre, frío y brutalidades, que tantas veces estuvo a punto de ser ejecutado, pudo reconocer que, pese a todo, la vida es digna de ser vivida y que la libertad interior y la dignidad humana son indestructibles. En su condición de psiquiatra y prisionero, Frankl reflexiona con palabras de sorprendente esperanza sobre la capacidad humana de trascender las dificultades y descubrir una verdad profunda que nos orienta y da sentido a nuestras vidas.

La logoterapia, método psicoterapéutico creado por el propio Frankl, se centra precisamente en el sentido de la existencia y en la búsqueda de ese sentido por parte del hombre, que asume la responsabilidad ante sí mismo, ante los demás y ante la vida. ¿Qué espera la vida de nosotros?

El hombre en busca de sentido es mucho más que el testimonio de un psiquiatra sobre los hechos y los acontecimientos vividos en un campo de concentración, es una lección existencial. Traducido a medio centenar de idiomas, se han vendido millones de ejemplares en todo el mundo. Según la Library of Congress de Washington, es uno de los diez libros de mayor influencia en Estados Unidos.

[Cómpralo y empieza a leer](#)



La filosofía de la religión

Grondin, Jean

9788425433511

168 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

¿Para qué vivimos? La filosofía nace precisamente de este enigma y no ignora que la religión intenta darle respuesta. La tarea de la filosofía de la religión es meditar sobre el sentido de esta respuesta y el lugar que puede ocupar en la existencia humana, individual o colectiva.

La filosofía de la religión se configura así como una reflexión sobre la esencia olvidada de la religión y de sus razones, y hasta de sus sinrazones. ¿A qué se debe, en efecto, esa fuerza de lo religioso que la actualidad, lejos de desmentir, confirma?

[Cómpralo y empieza a leer](#)



La sociedad del cansancio

Han, Byung-Chul

9788425429101

80 Páginas

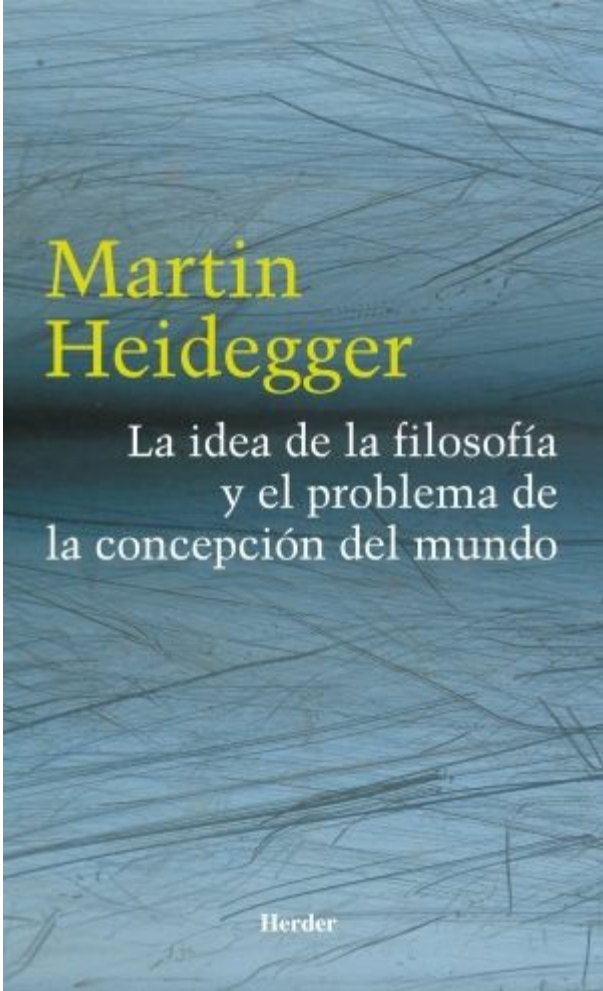
[Cómpralo y empieza a leer](#)

Byung-Chul Han, una de las voces filosóficas más innovadoras que ha surgido en Alemania recientemente, afirma en este inesperado best seller, cuya primera tirada se agotó en unas semanas, que la sociedad occidental está sufriendo un silencioso cambio de paradigma: el exceso de positividad está conduciendo a una sociedad del cansancio. Así como la sociedad disciplinaria foucaultiana producía criminales y locos, la sociedad que ha acuñado el eslogan Yes We Can produce individuos agotados, fracasados y depresivos.

Según el autor, la resistencia solo es posible en relación con la coacción externa. La explotación a la que uno mismo se somete es mucho peor que la externa, ya que se ayuda del sentimiento de libertad. Esta forma de explotación resulta, asimismo, mucho más eficiente y productiva debido a que el individuo decide voluntariamente explotarse a sí mismo hasta la extenuación. Hoy en día carecemos de un tirano o de un rey al que oponernos diciendo No. En este sentido, obras como Indignaos, de Stéphane Hessel, no son de gran ayuda, ya que el propio sistema hace desaparecer aquello a lo que uno podría enfrentarse. Resulta muy difícil rebelarse cuando víctima y verdugo, explotador y explotado, son la misma persona.

Han señala que la filosofía debería relajarse y convertirse en un juego productivo, lo que daría lugar a resultados completamente nuevos, que los occidentales deberíamos abandonar conceptos como originalidad, genialidad y creación de la nada y buscar una mayor flexibilidad en el pensamiento: "todos nosotros deberíamos jugar más y trabajar menos, entonces produciríamos más".

[Cómpralo y empieza a leer](#)



Martin Heidegger

La idea de la filosofía
y el problema de
la concepción del mundo

Herder

La idea de la filosofía y el problema de la concepción del mundo

Heidegger, Martin

9788425429880

165 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

¿Cuál es la tarea de la filosofía?, se pregunta el joven Heidegger cuando todavía retumba el eco de los morteros de la I Guerra Mundial. ¿Qué novedades aporta en su diálogo con filósofos de la talla de Dilthey, Rickert, Natorp o Husserl? En otras palabras, ¿qué actitud adopta frente a la hermeneútica, al psicologismo, al neokantismo o a la fenomenología? He ahí algunas de las cuestiones fundamentales que se plantean en estas primeras lecciones de Heidegger, mientras éste inicia su prometedora carrera académica en la Universidad de Friburgo (1919- 1923) como asistente de Husserl.

[Cómpralo y empieza a leer](#)

JESPER JUUL



Decir no, por amor

Padres que hablan claro:
niños seguros de sí mismos

Herder

Decir no, por amor

Juul, Jesper

9788425428845

88 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

El presente texto nace del profundo respeto hacia una generación de padres que trata de desarrollar su rol paterno de dentro hacia fuera, partiendo de sus propios pensamientos, sentimientos y valores, porque ya no hay ningún consenso cultural y objetivamente fundado al que recurrir; una generación que al mismo tiempo ha de crear una relación paritaria de pareja que tenga en cuenta tanto las necesidades de cada uno como las exigencias de la vida en común.

Jesper Juul nos muestra que, en beneficio de todos, debemos definirnos y delimitarnos a nosotros mismos, y nos indica cómo hacerlo sin ofender o herir a los demás, ya que debemos aprender a hacer todo esto con tranquilidad, sabiendo que así ofrecemos a nuestros hijos modelos válidos de comportamiento. La obra no trata de la necesidad de imponer límites a los hijos, sino que se propone explicar cuán importante es poder decir no, porque debemos decirnos sí a nosotros mismos.

[Cómpralo y empieza a leer](#)

Índice

Cubierta	2
Portada	3
Créditos	4
Índice	6
Nota preliminar	8
Prefacio	11
PRIMERA PARTE	15
I. 1. Mitos de diferencia	16
I. 2. Orígenes. De los nómadas al legado de Bizancio	23
I. 3. El centralismo del poder: Moscovia	29
I. 4. Occidentalización: San Petersburgo	36
I. 5. El siglo XIX: utopía y apocalipsis	39
I. 6. Los escritores educadores	46
SEGUNDA PARTE	53
Preludio a los tres textos: apuntes del subsuelo, los demonios y los hermanos Karamázov	54
II. 1. Apuntes del subsuelo: Una voz de protesta contra Occidente	65
El hombre del subsuelo como el modelo psicológico-filosófico ruso	73
Un retrato del nihilismo ruso	79
El problema de la libertad	82
Diálogo con el pensamiento occidental	84
II. 2. Los demonios: Un documento sobre la época	90
Las realidades rusa y europea	90
Revolucionarios rusos	100
Los personajes de Los demonios	106
Stavroguin	109
Shigalióv y el «shigalióvismo»	114
Kirilov	117
Shatov	122
Stepan Trofimovich Verjovenski	125
Padres e hijos	128
Los personajes femeninos	131

El Sueño de origen	135
II. 3. Los hermanos Karamázov: El gran testamento	139
Una epopeya de la vida rusa	142
La imagen del pueblo ruso	148
El retrato de la juventud de la época	151
Dostoyevski ante Europa	154
Una novela filosófica	160
Personajes-ideas de la novela	161
Aliosha Karamázov	164
Iván	166
El diablo	169
Smerdiakov	172
Dimitri	176
Fiódor Karamázov	179
Caracteres femeninos	183
El ámbito religioso	185
«Pro et contra»	188
Aliosha y el stárets Zosima	191
La teodicea de Iván	196
Ateísmo y nihilismo	200
Leyenda del Gran Inquisidor	205
Testamento dostoyevskiano	208
A modo de conclusión	211
Bibliografía	217
Índice analítico	222
Índice onomástico	225
Notas	228
Información adicional	250