



JOAN B. LLINARES CHOVER

Universitat de València

# EL CUESTIONAMIENTO DE LA LEGITIMACIÓN E INSTITUCIONALIZACIÓN POLÍTICAS DE LA VIOLENCIA EN *LES POSSÉDÉS* DE A. CAMUS\*

**Abstract:** This paper seeks to explore *Les possédés*, the theatrical adaptation of F. Dostoievski's *The Devils*. First, I shall highlight the theatrical dimension of the life and works of the Argelian-French writer. Then, I shall concentrate on the profound links between Camus and the works of the Russian author stressing the lucid and complex criticism of *Les possédés* against the devices which attempt to legitimize and institutionalize violence in the polis, particularly in the critical moments when young people naively believe in revolution.

**Keywords:** philosophic anthropology, nineteenth and twentieth-century literature and aesthetics, Nihilism, Roots of the Russian Revolution, Philosophy of culture, Sources of contemporary political terrorism, Genesis of Totalitarianism.

## 1. Albert Camus, un hombre dedicado al teatro

La obra del Nobel de literatura de 1957 suele reducirse de manera un tanto ilegítima a su deslumbrante producción *novelística*, sobre todo a ese trío de ases formado por *El extranjero*, *La peste* y *La caída*, que ejemplifican de manera magistral las etapas de una obra en desarrollo que su repentina muerte, antes de haber cumplido cincuenta años, truncó para siempre, sin que pudiera acabar ni siquiera la nueva gran novela que proyectaba, *El primer hombre*. Los filósofos acostumbran a insistir en la parte *ensayística* de su legado, en la significación esencial de *El mito de Sísifo* y *El hombre rebelde*, complementados por otros libros de ensayos, como *Bodas*, *El verano*, *El*

\* Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación HUM-2006-13080/FILO del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

*revés y el derecho*, *Cartas a un amigo alemán*, etc.; por los múltiples artículos de crónicas y de opinión que aparecieron en periódicos y semanarios -recogidos en los volúmenes de *Actualidades-*, por sus conferencias y prólogos, y por las notas transcritas de sus cuadernos, que llenan los diferentes volúmenes de *Carnets*. La verdad y la veracidad de estas necesarias reflexiones de índole existencial, artística, política y moral, muy personales y comprometidas, solitarias y a contracorriente, como ahora ya es bien sabido y reconocido, no debe desviar sin embargo la atención de otra realidad complementaria de indiscutible presencia, pues desde sus años de universitario en Argel hasta sus últimos días en París como dramaturgo, actor, director escenográfico y responsable de programación de una especie de teatro de “arte y ensayo”, la vida de Camus también estuvo atravesada por un hilo rojo persistente, su *pasión por el teatro*. Se ha llegado a decir, y con toda razón, que “su trabajo preferido” era “el teatro”<sup>1</sup>. No se trata tan sólo de su juvenil y fogosa dedicación a las tablas como actor y director *amateur*, alma de un grupo de aficionados -el *Théâtre du Travail*- que ponían en escena obras adaptadas por ellos mismos para un público muy concreto y plural en una zona colonial, pobre y llena de confrontaciones<sup>2</sup>; importa insistir en que cada

<sup>1</sup> H.R. Lottman, *Albert Camus* (trad. de Amalia Alvarez, Javier Muñoz e Inés Ortega, original inglés de 1978), Madrid (Taurus) 2006, 2ª ed., p. 24. Uno de sus profesores más cualificados, el filósofo René Poirier, escribió: “Camus es con seguridad mucho más un escritor y un artista que un pensador en sentido estricto, y la pasión que siempre tuvo por el teatro nos permite tal vez comprenderlo”. *Cit.* en H.R. Lottman, *op. cit.* p. 96, nota 13. Lottman dirá que en torno a 1935 Camus “descubrió la importancia capital del teatro en su propia vida”. *Ibid.* p. 135. Otro gran biógrafo del escritor recalca todavía más esa vertiente e insiste en que “el teatro, tal como lo concebía y lo practicaba Camus, no puede considerarse como una pura actividad sustitutoria, menos todavía que el periodismo”, por lo cual su intensa dedicación a las adaptaciones y puestas en escena de obras teatrales durante sus últimos años de vida es un hecho que obliga a que se revise la discutible tesis de un supuesto “bloqueo de escritura” en ese tramo de la vida del escritor. *Cf.* O. Todd, *Albert Camus. Una vida* (trad. de Mauro Armiño, *Albert Camus. Une vie*, París 1996), Barcelona (Tusquets) 1997, pp. 834-835, nota 8. Quizá convenga añadir que es inevitable la tensión entre la soledad que requiere la escritura y la vida en grupo a la que obliga la dedicación a los escenarios, como indica Lottman que le sucedía a Camus, *cf. op. cit.*, p. 681.

<sup>2</sup> Las obras que Camus adaptó y escenificó en Argel son: *Le temps du mépris* (*El tiempo del desprecio*), de Malraux (1935), *Révolte dans les Asturies* (*Revolta en Asturias*) (1936), *Los bajos fondos*, de M. Gorki (1937), *Prometeo encadenado*, de Esquilo, *La mujer silenciosa*, de Jonson, *El secreto*, de R. J. Sender, *Don Juan*, de Pushkin, *La Celestina*, de F. de Rojas, *Le retour de l'enfant prodige* (*El regreso del hijo pródigo*), de A. Gide (1938), *El paquebote*

etapa de su obra genuina de artista y escritor reclamó desde dentro su expresión y concreción también en forma de dramas para el teatro, *Calígula* y *El malentendido* en la primera, la del absurdo; *Estado de sitio* y *Los justos*, en la segunda, la de la rebeldía; y tenía proyectos específicos para una tercera e incluso una cuarta etapas que se quedaron sin realizar: el tema del tercer ciclo sería el del amor, la razón y la dicha, su forma novelesca la daría un grueso volumen titulado *El primer hombre*, su forma dramática consistiría en una singular conjunción de *Don Juan* y *Doctor Fausto*, y su expresión ideológica se concretaría en un ensayo filosófico sobre el mito de Némesis. El escritor sintetizó su andadura en un apunte de su diario simbolizando esos diversos ciclos con tres mitos griegos, el ya citado de *Sísifo*, el de *Prometeo* o la rebelión, y, como acabamos de decir, el de *Némesis*, la diosa de la justicia retributiva y la venganza<sup>3</sup>.

En su último año de vida, desde diciembre de 1958 en que dio por finalizada la versión para la imprenta hasta el día de su muerte, el lunes 4 de enero de 1960, cuando todavía se representaba la versión para escena que él mismo dirigía, Camus adaptó uno de los libros que más le habían interesado a lo largo de su vida, *Los demonios*, de F. Dostoievski, redactando un extenso texto dramático que denominó con el título que tenían las versiones francesas de esa novela desde los años ochenta del siglo XIX, *Les possédés*, esto es, *Los posesos* o *Los poseídos*<sup>4</sup>. En esta obra de madurez nos centraremos aquí y ahora, con el objetivo de presentar una de las perspectivas imprescindibles que el teatro del siglo XX nos ha brindado para reflexionar críticamente sobre la grave cuestión que nos convoca, la legitimación e institucionalización *políticas* de la violencia<sup>5</sup>.

"Tenacity", de Ch. Vidrac, *Le baladin du monde occidental*, de J. M. Synge (1939), etc. En 1937 el grupo que él dirigía pasó a llamarse *Théâtre de l'Equipe*. En cierto modo, seguía los pasos de Jacques Copeau en París, quien, por cierto, había adaptado *Los hermanos Karamázov* para el teatro del Vieux Colombier. Camus también montó en Argelia esa adaptación de Dostoievski en 1938, representando en la obra el papel de Iván, como en seguida precisaremos. Cf. H.R. Lottman, *op. cit.*, p. 212 y p. 223.

<sup>3</sup> Cf. H.R. Lottman, *op. cit.*, p. 528 y O. Todd, *op. cit.*, pp. 704 s. Cf. A. Camus, *Ensayos* (trad. de Julio Lago), Madrid, Aguilar, 1981, 4ª ed., p. 1227.

<sup>4</sup> Esta última traducción, perfectamente legítima, es la que prefiere M. Armiño, nosotros seguiremos la opción de María Teresa Gallego y en lo que sigue nos referiremos siempre a la novela de Dostoievski como *Los demonios* y a la adaptación de Camus como *Los posesos*.

<sup>5</sup> Esta sucinta enumeración no recoge toda la producción teatral de Camus, habría que añadir otros textos menores, como la comedia en un acto *Improvisación de los filósofos* o el

## 2. Albert Camus, lector de Dostoievski

Ya durante sus años de estudiante de bachillerato, en torno a 1930-31, el adolescente Camus había comenzado a leer a Dostoievski, justo en el momento en que su manual de filosofía le presentaba las obras de Schopenhauer y Nietzsche, y época en la que también descubrió por su cuenta la Biblia. Por entonces se le acababa de manifestar la grave enfermedad que le acompañó de por vida, la tuberculosis<sup>6</sup>. Una de sus lecturas de juventud fue el importante ensayo *Dostoievski* de A. Gide, en el que éste defiende la intempestiva tesis de que *Los demonios* es un libro extraordinario, que merece ser considerado como el más potente y el más admirable del gran novelista<sup>7</sup>. Las notas de sus cuadernos de 1933 remiten de nuevo al escritor ruso, así como a Stendhal, Esquilo y Gide<sup>8</sup>. Cada vez que en años sucesivos enumere a quienes considerará como grandes escritores de legado fundamental, en todos los listados aparecerá siempre el nombre de Dostoievski. En 1938 montó *Los hermanos Karamázov* aprovechando para ello la adaptación teatral de Jacques Copeau y representando él mismo el papel de Iván, cuyos largos parlamentos recordaba con precisión, no en balde el escritor ruso se ocupa de manera predominante de las relaciones del individuo consigo mismo. En efecto, para entenderse a sí mismo, en especial en lo que se refiere a su lucha contra la enfermedad, solía citar la actitud ante la vida de determinados personajes de Dostoievski en las conversaciones con su médico<sup>9</sup>. Es claro, pues, que las obras del ruso le servían como fuentes de modelos idóneos para interpretar su existencia, seguramente el inteligente, pobre y joven Ippolit de *El idiota*, prematuramente condenado a muerte por la tisis y muy tentado por la idea del suicidio, sería uno de esos tipos ideales en los que se reconocería a fondo. A sus ojos, el gran novelista había sido capaz de crear

mimodrama *La vie d'artiste*, así como sus adaptaciones posteriores, por ejemplo, de *Les Esprits*, de Pierre de Larivey, de *Un caso interesante*, de Dino Buzzati, de *Réquiem por una monja*, de Faulkner, de *La devoción de la cruz*, de Calderón, de *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, etc. Cf. H.R. Lottman, *op. cit.*, p. 448 y pp. 564-565, y O. Todd, *op. cit.*, pp. 658-659 y 835. Al menos cinco de esas adaptaciones (algunas de ellas son también traducciones del propio escritor) están editadas en bolsillo como parte de sus obras completas.

<sup>6</sup> Cf. H.R. Lottman, *op. cit.*, p. 76.

<sup>7</sup> Cf. O. Todd, *op. cit.*, p. 729.

<sup>8</sup> Cf. H.R. Lottman, *op. cit.*, p. 83.

<sup>9</sup> Cf. H.R. Lottman, *op. cit.*, p. 491.

todo un universo propio, como también hicieron Melville, Proust y Faulkner<sup>10</sup>. De hecho, cuando unos estudiantes suecos le preguntaron en 1957 por la influencia de Dostoievski en su obra, admitió que era “notable”, y enumeró como sus principales maestros a Dostoievski y Tolstoi, Nietzsche y Pascal<sup>11</sup>. La respuesta era bien obvia, pues en *El mito de Sísifo* ya había escrito que “los grandes novelistas son novelistas filósofos, es decir, lo contrario de escritores de tesis”, y entre ellos Camus consideraba dignos de mención sobre todo a Balzac, Sade, Stendhal, Melville, Dostoievski, Proust, Malraux y Kafka<sup>12</sup>. A continuación, dedicaba un importante capítulo a la figura de Kirillov, el suicida místico con ansias de liberación, uno de los personajes más enigmáticos y consecuentes de *Los demonios*. Podría decirse que todo ese ensayo consagrado al absurdo no era sino una larga y personal meditación sobre una de las cuestiones capitales que interesaban hasta el desvelo al extraño tipo creado por Dostoevski en su peculiar versión extremada del célebre monólogo hamletiano: “¿hay que vivir o hay que aniquilarse?”<sup>13</sup> O, como dice Camus en el comienzo de su libro, “no hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: es el suicidio.”<sup>14</sup>

Durante la Segunda Guerra Mundial el escritor argelino-francés estuvo preocupado por averiguar por qué se pervertían los ideales, por qué la rebeldía se convertía en asesinato, por qué Prometeo se transformaba en César. Perseguía el objetivo de concebir qué y cómo sería una rebelión en la que el crimen estuviera excluido, esto es, cómo podría vivirse el triunfo de los resistentes, que durante años habían estado perseguidos y amenazados, sin que la nueva situación de poder derivara en ajusticiamientos y baños de sangre, en una imposible convivencia nacional e internacional por estar ya de antemano condenada a la enemistad y a la muerte. Empezó entonces a leer a fondo mucha literatura en torno a los revolucionarios y terroristas rusos de los siglos XIX y XX. Sus diarios aparecen con abundantes citas de Hegel, Bakunin, Marx, Rosa Luxemburgo, Lukács, Alexander Blok, Berdiaev, y

<sup>10</sup> Cf. H.R. Lottman, *op. cit.*, p. 530.

<sup>11</sup> Cf. O. Todd, *op. cit.*, p. 703.

<sup>12</sup> A. Camus, *Ensayos*, p. 165.

<sup>13</sup> A. Camus, *Los posesos* (trad. de María Teresa Gallego, *Les possédés*, París, Gallimard, 1959), Madrid (Alianza) 2004, p. 116. Más adelante, los números entre paréntesis remiten siempre a las páginas de esta traducción.

<sup>14</sup> A. Camus, *Ensayos*, p. 93.

también de Nietzsche, Dostoievski, Gobineau, Simone Weil y de historiadores del socialismo europeo<sup>15</sup>. Ese interés persistió durante la postguerra, con la férrea partición de Europa, y se acrecentó de modo especial cuando comenzaron la guerra de Corea y las diferentes sublevaciones de los países asiáticos, que por entonces todavía eran colonias de los europeos. La lucha por la liberación nacional estaba prendiendo también en Argelia, su patria a fin de cuentas y la tierra en la que vivía su madre, y de nuevo los sucesos cotidianos le obligaron a implicarse, a exponer públicamente su enjuiciamiento de la situación, como había tenido que hacer cuando la invasión nazi y la epidemia del colaboracionismo. Importa subrayar que para Camus el *nihilismo* seguía siendo el mejor y más profundo diagnóstico de lo que pasaba, y por ello le era vital reflexionar sobre cómo hacerle frente y superarlo. El ensayo en el que resumió su posicionamiento sobre ese conjunto de problemas es *El hombre rebelde*.

Si se conoce el contexto de gestación de las obras de la madurez de Dostoievski, desde *Memorias del subsuelo* (1864) hasta *Los demonios* (1871-72), años intensos en que también publicó *Crimen y castigo* (1866) y *El idiota* (1869), es fácil detectar una problemática común, compartida por Camus, que puede resumirse en la citada cuestión nuclear, el combate contra el nihilismo, contra sus insospechadas raíces y sus atroces consecuencias. La familiaridad con la obra del escritor ruso deja su impronta en una serie de rastros cada vez más inequívocos, hasta culminar en *Los poseos*, la más ambiciosa de sus adaptaciones teatrales, la de la novela *Los demonios*. Por ello no es de extrañar que cuando en 1956 se publique *La caída* los críticos y estudiosos comparasen esa nueva novela breve sobre todo con *Memorias del subsuelo*<sup>16</sup>. Como se ha dicho, el citado relato era una búsqueda desamparada, seguramente dostoievskiana<sup>17</sup>. Por cuestiones obvias de espacio no desarrollaremos la pista quizá más fecunda y explícita que lleva de la novela del escritor ruso a la adaptación teatral del Nobel francés, el demasiado olvidado texto de *El hombre rebelde*, en el que ya hay un capítulo titulado precisamente “los poseos”, que se inserta en una amplia revisión de la historia y del pensamiento en el XIX, en la que se tratan con suficiente pormenor los temas que aparecen en esta incipiente nota de sus carnets:

<sup>15</sup> Cf. H.R. Lottman, *op. cit.*, p. 524.

<sup>16</sup> Cf. *ibid.*, p. 594.

<sup>17</sup> Cf. *ibid.*, p. 616.

“Petrachevski y los idílicos.  
 Bielinski y el socialismo individualista.  
 Dobroliubov – ascético, místico y escrupuloso.  
 Pierde la fe *ante el mal* (Marción).  
 Chernichevski: “¿Qué hacer?”  
 Pissarev: “Un par de botas vale más que Shakespeare”.  
 Herzen – Bakunin – Tolstoi – Dostoievski.

La impresión de culpabilidad de los intelectuales separados del pueblo. El “gentilhombre arrepentido” (del pecado social).<sup>18</sup>

### 3. *Les possédés*, gestación final de un texto con fuertes implicaciones políticas

Parece ser, como documentan sus mejores biógrafos, que desde octubre de 1953 Camus estudió el texto de *Los demonios* de Dostoievski para su posible conversión en drama representable<sup>19</sup>, tarea que en repetidas ocasiones se había llevado a cabo desde los años ochenta del siglo XIX, dadas las características de la novelística de este autor tan radicalmente trágico y dialógico, y no sólo en Rusia, en Francia también se había representado por entonces una versión para las tablas de la que se consideraba que era su obra capital, *Crimen y castigo*. En efecto, son muchas las adaptaciones teatrales, operísticas y cinematográficas que se han hecho y se hacen de las novelas y relatos del escritor ruso. La verdad es que la obra dostoievskiana, poco descriptiva y eminentemente expresiva, llena de diálogos polifónicos de creciente tensión, ha sido considerada como esencialmente dramática y trágica, como quería L. Grossman acercándola al teatro griego e isabelino, provocando así que M. Bajtin pidiera precisiones en la poética de los géneros literarios, insistiendo entonces en otro tipo de raigambre clásica como antecedente adecuado de la producción de Dostoievski, la sátira menipea y la literatura de carnaval, como es bien sabido. Valdría la pena perfilar la huella del teatro clásico en la novelística del ruso, así como sus explícitas y constantes referencias a dramas de Shakespeare y de Schiller, como sucede, por ejemplo, en el mismo texto

<sup>18</sup> A. Camus, *Ensayos*, p. 1245.

<sup>19</sup> Cf. *ibid.*, p. 568.



de *Los demonios* o en *Los hermanos Karamázov*. Quizá convenga indicar que también por los años cincuenta del siglo XX un productor y director italiano, Diego Fabbri, había montado su personal adaptación de *Los demonios* y la había representado con éxito no sólo en su país, sino también en Alemania y América Latina, y de hecho no la escenificó en Francia para no interferir con el proyecto camusiano<sup>20</sup>.

La empresa en la que se embarcó no era, así pues, nada sorprendente, menos aún si se reconoce que la obra del escritor argelino-francés tiene un fuerte sostén en la de los dos grandes escritores rusos del XIX, Tolstoi y Dostoievski, como bien se sabe. Él mismo afirmó que *Los demonios* “es una de las cuatro o cinco obras que pongo por encima de todas las demás. Puedo decir, por más de un motivo, que me he nutrido y formado en ella. Hace casi veinte años [...] que veo a sus personajes en el escenario”. Las criaturas de Dostoievski “no son extrañas ni absurdas. Se parecen a nosotros, tenemos su mismo corazón. Y si *Los demonios* es un libro profético, no lo es (solamente) porque anuncie nuestro nihilismo, es también porque saca a escena almas desgarradas o muertas.” En este sentido, esa novela es “una obra de actualidad.”<sup>21</sup>

Precisando lo que antes dijimos, ya en marzo de 1953, en los preparativos de un proyectado festival de teatro que tendría lugar en Tipasa y Argel, Camus pensó en una adaptación del controvertido texto de Dostoievski, con la que soñaba desde hacía mucho tiempo, a pesar de la poca popularidad de esta novela, de su compleja trama y de su desasosegante temática<sup>22</sup>. Para él, por el contrario, *Los demonios* era una “novela teatral”, no en balde el novelista ruso había dicho a propósito de Stavroguin que había escrito “todo este carácter no mediante razonamientos, sino mediante escenas en acción”<sup>23</sup>. En el otoño de ese año se puso a redactarla. Sin embargo, la adaptación le costó mucho más de lo que suponía, se trataba de representar la crónica de una saga generacional más que de montar una historia puntual, por ello tuvo que reescribir varias veces el texto intentando condensar y distribuir los diferentes capítulos en unas pocas escenas, recortando planes anteriores que hubieran

<sup>20</sup> Cf. *ibid.*, p. 664.

<sup>21</sup> O. Todd, *op. cit.*, p. 728.

<sup>22</sup> H.R. Lottman, *op. cit.*, p. 564.

<sup>23</sup> *Cit.* por O. Todd, *op. cit.*, p. 729.

significado una representación desmesurada de más de cinco horas de duración. Tampoco fue fácil conseguir que el texto se montase sobre el escenario de un buen teatro con actores competentes y decorados de calidad, para lograrlo tuvieron que pasar seis años llenos de múltiples y engorrosas gestiones, que exigieron incluso una arriesgada apuesta económica del escritor y de algunas de sus amistades. Los ensayos comenzaron en noviembre de 1958 y la obra se estrenó finalmente el 30 de enero de 1959.

Ciertamente, reducir una novela de más de 800 páginas<sup>24</sup> a una obra de teatro que no sobrepasase las tres horas de representación, esto es, a un drama de unas 200 páginas, es un trabajo de fina carpintería textual que obliga a escoger la nervatura esencial y a prescindir de todo lo que se considere accesorio o secundario. Se delata aquí la necesaria perspectiva del adaptador, su inevitable punto de vista personal: tanto en su adaptación como en la escenografía y posterior dirección de actores Camus quiso pasar “de la comedia satírica al drama, luego a la tragedia.”<sup>25</sup> En este sentido es muy esclarecedor destacar aquellos componentes de la novela que Camus no recoge en su adaptación, por ejemplo, la figura de Karmazínov, el personaje que representa al escritor Turguenev y que en las manos de Dostoievski merece una cruel parodia, quizá desproporcionada y demasiado resentida. Tampoco aparece la cómica fiesta organizada por la esposa del nuevo gobernador, con los esperpénticos discursos de la *matinée* literaria y el solanesco baile de máscaras, momento en el que cobran cuerpo algunos jóvenes nihilistas, con sus atuendos y modales característicos y su simplona y contundente ideología. El gobernador y su esposa, personajes de sainete por su ridículo y tragicómico comportamiento (matrimonio de conveniencia, frágil personalidad, veleidades literarias, afición a las maquetas, pseudomodernismo político, ingenuos contactos con la joven generación, servilismo y autoritarismo oscilantes, etc. [176]), tampoco salen a escena, ni hay lugar para mostrar el modo de vida de esa típica ciudad de provincias en la Rusia decimonónica (154), llena de tedio e indiferencia, de tertulias y macabros pasatiempos, de aumento de robos e incendios (a pesar de los graves problemas que pesan sobre los novecientos obreros de la única fábrica de la zona, problemas por los que setenta delega-

<sup>24</sup> 820 pp. tiene la trad. de Luis Abollado de *Los demonios* en F. M. Dostoievski, *Obras completas* vol. V, ed. de Augusto Vidal, Barcelona (Vergara) 1969.

<sup>25</sup> O. Todd, *op. cit.*, p. 728.

dos se atreven a manifestarse pacíficamente para pedir justicia, con la subsiguiente e innecesaria carga policial, como si se hubieran amotinado y la ciudad entera se hubiera sublevado, desencadenándose ya la revolución [207 s.]). Incluso determinadas muertes que aumentan la tensión en los momentos finales de la novela y que acrecientan la sensación de gran desastre están aquí ausentes, por ejemplo, no se mencionan ni la criada que es asesinada junto con los hermanos Lebiadkin, ni los fallecimientos de Marie, la mujer de Shatov, y de su hijo recién nacido, ni se habla del asesinato de Fedka, el presidiario fugado, a manos del vengativo y astuto Piotr. El periplo por la Rusia profunda del enfermo Stepan, o la carta final que deja Stavrogin, son otros importantes componentes de las respectivas psicologías de estos individuos que van más allá de los contundentes actos que vemos en escena. La mirada de Camus es, pues, bastante contenida y selectiva, sólo trata de subrayar los caracteres de cada uno de los principales "posesos" que la novela describe en la medida en que se manifiestan en unos pocos enfrentamientos decisivos. Como también sucedía en Dostoievski, sobre todo en las notas de sus cuadernos preparatorios en las que se inspiró Camus<sup>26</sup>, el enigma central de la obra es Stavrogin, su figura personifica el tema vertebral de la novela, el nihilismo, pues el resto de "endemoniados" (menos Stepan, su tutor, evidentemente) derivan de su diverso magisterio y de su singular atractivo, son de hecho sus discípulos, sus ambiguos seguidores, e incluso casi todas las mujeres que intervienen en el argumento son también grandes y entregadas admiradoras suyas, aunque acaben maldiciéndole.

Cuando la obra se representó, Camus todavía tuvo que suprimir unos pocos cuadros de carácter tangencial que tenía cuidadosamente redactados, como el duelo entre Stavrogin y Gaganov (136-141), o la conversación de Stavrogin y Liza con Mavriki (220-224), que pueden leerse en la versión publicada con las correspondientes notas explicativas. El texto definitivo para las tablas resulta ser, así pues, como una radiografía que dibuja con firmes trazos el esqueleto de una compleja trama que ni siquiera el narrador de los "peculiares acontecimientos" que ocurrieron en su ciudad acaba de entender, por eso desea que el espectador también los sufra y los analice. Dicho narrador abre y cierra el espectáculo, interviene en algunos momentos como un personaje más y va presentando las diferentes escenas que lo constituyen,

<sup>26</sup> Cf. H.R. Lottman, *op. cit.*, p. 671 y O. Todd, *op. cit.*, p. 728.

obligando así al espectador a participar en ellas y a ejercitar la reflexión: lo que éste ve representado en las tablas no es la peripecia de una novela histórica sino la viva problemática del propio presente.

El retorno al teatro parece ser que hizo feliz al escritor, de hecho le confesó a un amigo “que apreciaba esta obra adaptada de Dostoievski más que ninguna de sus propias obras, quizá por el hecho de que hubiera costado tantos esfuerzos.” Puede que tuviera también otro motivo —dice Lottman—, ya que entonces tenía que seducirlo más que en ningún momento anterior de su existencia el contenido eminentemente *político* de la obra. En efecto, la novela de Dostoievski había sido considerada desde el principio no sólo como una denuncia del nihilismo, sino también como una iniciativa dirigida contra la izquierda liberal, acusada por el autor de hacer apología del nihilismo, de ser la predecesora y el caldo de cultivo de éste, especialmente entre determinados socialistas revolucionarios. A causa de esta lectura política, que la interpretaba como un panfleto incendiario en manos de un artista genial, los soviéticos leían *Los demonios* como propaganda de derechas, “socialmente repugnante y nociva para la causa del socialismo”: la novela, de hecho, había sido siempre objeto de críticas violentas en la prensa soviética desde la Revolución de Octubre. De manera complementaria, Marc Slonim, uno de los lectores y analistas de Dostoievski desde el lado americano, escribió que el propio Dostoievski veía en esta obra un ataque contra “la naturaleza demoníaca de las fuerzas revolucionarias” y que en ella había querido ridiculizar las “almas buenas” de aquellos liberales y su deplorable inutilidad, para demostrar así que los denominados humanistas progresistas de la Rusia del siglo XIX eran los verdaderos responsables de las tendencias socializantes de la generación posterior. El personaje de Piotr Verhovensky, “que trataba a los seres humanos con el más extremado cinismo —dice Slonim—, siempre ocupado en conspirar, en intrigar, y que prospera con escándalos, es un típico político comunista de la era estalinista.”<sup>27</sup> La coetaneidad de la temática desde tales interpretaciones tan sesgadas cobraba así enorme virulencia antisoviética. Lottman añade:

<sup>27</sup> *Op. cit.*, pp. 676-677. Las citas de M. Slonim proceden de su “Epiflogo” a la traducción inglesa de la novela de Dostoievski, *The Possessed*, publicada por la New American Library, Nueva York 1962.

Puede que Camus no captara todo esto en la novela de Dostoievski, ahora bien, lo que seguramente sí vio fue la oportunidad de hablar sobre un tipo de agitación revolucionaria irresponsable. En todo caso, hasta los últimos días de su vida iba a seguir atento a esta obra predilecta<sup>28</sup>.

Conviene, así pues, que no se prosiga con esta serie de lecturas contrapuestas maniqueas y panfletarias, superficiales y obsesivas, parciales y raquíticas, que no hacen justicia ni a la obra de Dostoievski ni a la de Camus.

Una de las notas que, por tener que estar ausente durante la representación, redactó para los actores dice así: "La obra tiene que comenzar con fuegos artificiales, continuar como un lanzallamas, (y) terminar en incendio. Así que no lo olviden ustedes, los bomberos no se detienen ante nada."<sup>29</sup> Camus deseaba que se percibiera la devastadora tragedia que se desarrollaba en el escenario. Pero su posición no era la del combativo antisocialismo de la derecha bienpensante, sino algo mucho más complejo e interesante, pues unos meses antes, en la carta a un amigo había escrito:

A Dostoievski no le gustaba el socialismo ni los humanitarismos en general y yo, que estoy adaptando *Los demonios* para el teatro, tengo la desgraciada experiencia de saberlo. Pero (en *Diario de un escritor*) Dostoievski definió un comunismo evangélico que, sin traicionarle, puede presentarse como un socialismo en el sentido amplio del término, extraño al liberalismo pero arraigado en la idea de una responsabilidad de cada uno y de todos respecto a todos y a cada uno. Eso es lo que he querido decir. Era enemigo de Marx porque se trataba de un socialismo de orgullo que no tenía en cuenta nociones irresistibles, como el amor o el pecado. [...] Es evidente que para él la solución no era Cristo + Marx. Sino que era Cristo + el pueblo ruso<sup>30</sup>.

No es de extrañar, por consiguiente, que cuando se estrenó la adaptación preparada por Camus la crítica manifestara división de opiniones, pues esta apasionada versión también quedó envuelta en los remolinos de la guerra fría<sup>31</sup>. Y la propaganda bélica, como bien se sabe, no repara en matizaciones

<sup>28</sup> *Ibid.* p. 677.

<sup>29</sup> Esta nota la reprodujo *Paris-Match* el 16 de enero de 1960, *cit.* en H.R. Lottman, *op. cit.*, p. 677.

<sup>30</sup> *Cit.* por O. Todd, *op. cit.*, p. 729.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 734.

ni desea profundidades. Pero se sentía que la temática abordada tocaba heridas abiertas que seguían sin cicatrizar: aunque no cubrió totalmente los gastos, la escenificación camusiana de *Los posesos* tuvo, incluyendo las giras, más de seiscientas representaciones en Francia. Desde entonces el texto de su adaptación forma parte del conjunto de sus obras, incluso de las editadas en colecciones de bolsillo, y no ha cesado de reeditarse. De hecho, y al margen de sus valores teatrales, que deben comprobarse en vivo asistiendo a un montaje que ofrezca garantías, sigue siendo una buena síntesis y una excelente introducción a la ardua lectura de *Los demonios*.

#### 4. La cuestión de la violencia en *Les possédés*: antecedentes y contexto

Podemos afirmar sin ningún tipo de vacilaciones que uno de los temas capitales de la obra entera de Camus es el de la violencia sociopolítica. De hecho, una de sus primeras aportaciones al teatro fue su colaboración en los textos para un montaje sobre la rebelión de los mineros en Asturias<sup>32</sup>. No sólo sus diferentes adaptaciones, sino sus propios dramas teatrales, como *Calígula*, *Estado de sitio* y *Los justos* en especial, son una sostenida meditación sobre las formas de la violencia a lo largo de la historia en diversas organizaciones sociales. Las diferentes experiencias de su vida en cuanto ciudadano responsable, como su militancia política, su compromiso con la resistencia, sus manifiestos y firmas durante la posguerra, etc. están íntimamente relacionadas con su obra literaria. Por ejemplo, a comienzos de los años cuarenta, siendo ya miembro del Comité Nacional de Escritores, entabló la primera controversia seria de su carrera en Francia y por un adversario familiar: en Argelia el gobierno provisional gaullista acababa de fusilar a un importante colaboracionista, miembro del gobierno de Vichy -ministro del Interior-, Pierre Pucheu, antiguo fascista implicado en la ejecución de rehenes capturados por los alemanes, a los que previamente torturaba. Camus no deseaba que se ejerciera la justicia desde el poder en nombre de principios abstractos, ideológicos, basados en la idea del progreso inevitable o en el racionalismo absoluto, sino sólo por reivindicaciones muy concretas de quienes habían

<sup>32</sup> Cf. A. Camus, *Oeuvres complètes, I, 1931-1944*, París (Gallimard) 2006, pp. 1-28 (*Rebelión en Asturias*, Salinas (Asturias) [Ed. Ayalgá] 1977).

luchado y sufrido en la resistencia. Acusaba a este enemigo sobre todo de falta de imaginación<sup>33</sup>. Desde 1944 este espinoso problema de la justicia con los colaboracionistas le ocupó de pleno, sin abdicar de su fe en los hombres y de su negativa a la pena de muerte. En su diario, en el otoño de 1946, alterando irónicamente el famoso inicio de *El mito de Sísifo*, escribió la siguiente sentencia: “El único problema moral verdaderamente serio es el asesinato...”<sup>34</sup>. Para Camus la presunta bondad del fin que se persiga no justifica el empleo de cualquier medio para lograrlo, como derramar la sangre de inocentes<sup>35</sup>. Su postura cada vez le dejó más en solitario, en una época en la que comenzaba la guerra fría, se demandaba a cada cual que tomara partido de forma incondicional, se intentaba legitimar todo lo que se había hecho en la resistencia, se aborrecía todo lo que estuviera relacionado con lo alemán, y se seguía manteniendo una actitud fuertemente colonialista frente a cualquier sospecha de nacionalismo musulmán. En ese contexto las preguntas que Camus se hacía a sí mismo y planteaba a los demás eran molestas, inoportunas, peregrinas, como si surgieran de la defensa de un humanismo imposible e irreal. He aquí un apunte de 1947:

Reservar siempre a la violencia su carácter de *ruptura*, de crimen —es decir, no admitirla más que unida a una responsabilidad *personal*. De otra forma ella es *por orden*, existe *en el orden* —o la ley o la metafísica. Ella ya no es *ruptura*. Elude la contradicción. Representa paradójicamente un salto hacia el confort. *Se ha convertido en violencia cómoda*<sup>36</sup>.

De hecho, cuando en 1948 comenzaron a publicarse fragmentos de su nuevo drama *Los justos*, se entabló un fuerte debate: ¿es lícito matar a un funcionario de prisiones cargado de familia para intentar evadirse?, decían sus críticos. Camus planteaba más bien la cuestión siguiente: ¿es lícito matar

<sup>33</sup> Cf. H.R. Lottman, *op. cit.*, pp. 377-379.

<sup>34</sup> H.R. Lottman, *op. cit.*, p. 437. El texto completo de ese apunte dice así: “Rebelión. Principio. El único problema moral verdaderamente serio es el crimen. Lo demás viene después. Pero saber si yo puedo matar a ese otro que tengo enfrente, o consentir en que lo maten, admitir que yo no sé nada antes de saber si puedo dar la muerte, he aquí lo que necesito aprender.” A. Camus, *Ensayos*, p. 1205.

<sup>35</sup> Cf. H.R. Lottman, *op. cit.*, p. 440.

<sup>36</sup> A. Camus, *Ensayos*, p. 1237.

también a los hijos del guardia para que se puedan escapar todos los prisioneros? Para él había límites infranqueables, no sólo esos niños inocentes, matar al funcionario de prisiones en nombre de la justicia implicaba estar dispuesto a morir por aquello por lo que se mataba. En su opinión, no es correcto decir que se puede matar a cualquiera en nombre de la justicia para todos, reclamando luego, además, una medalla al honor<sup>37</sup>. La publicación en 1951 de *L'Homme révolté* agudizó los debates, en cierto modo se puede ver en este libro una respuesta a *Humanismo y terror*, el ensayo de Merleau-Ponty que en 1947 distinguía la violencia progresiva, considerada legítima, de la violencia retrógrada, pues Camus no aceptaba ninguna razón, progresista o reaccionaria, que pudiera justificar la intauración del terror, lo hicieran individuos o lo hicieran los Estados<sup>38</sup>.

Las tragedias y desastres de la guerra de Argelia volvieron a replantear las cuestiones candentes de la discutible licitud de las acciones de los grupos terroristas, de la sistemática tortura ejercida en nombre del Estado, y del derecho a la resistencia y a la lucha por la liberación nacional, desde un concepto de 'nación' que no admitía ni federalismos políticos, ni pluralismos culturales, sino sólo 'identidades asesinas', si se nos permite usar aquí la acertada expresión de Amin Maalouf. Aunque Camus deseaba a menudo guardar silencio para seguir reflexionando y ganar un poco de claridad, era un escritor reconocido, un personaje público, especialmente cuestionado con motivo de la obtención del premio Nobel de literatura de 1957, galardón que fue interpretado como políticamente partidista, esto es, como una forma indirecta de participar en la contienda internacional y de combatir con el marxismo en general y contra la URSS en particular. Por ello es coherente insistir en que a la hora de dirigir *Los posesos* "Camus hacía hincapié en la violencia y hasta en la locura de sus personajes, y encontraba un poco demasiado blandos a sus actores."<sup>39</sup> No consintió en eliminar determinado asesinato, quizá el de Liza, para acortar y facilitar la representación, pues prefería disminuir las posibili-

<sup>37</sup> Cf. H.R. Lottman, *op. cit.*, p. 517. El texto corresponde a la carta "Los fariseos de la justicia" que envió Camus a la revista *Caliban* a propósito de una reseña de *Los justos*, cf. A. Camus, *Ensayos*, pp. 362-363.

<sup>38</sup> Cf. "Introduction" de Jacqueline Lévi-Valensi a A. Camus, *Oeuvres complètes I, 1931-1944*, París (Gallimard) 2006, p. LV.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 671.



dades de gustar al público antes que traicionar a Dostoievski<sup>40</sup>. El núcleo de esta obra era, para él, la trágica aventura espiritual que documenta, con dos consecuencias fundamentales y muy corpóreas, el asesinato de Shatov y el suicidio de Stavroguin. Proponemos, así pues, una lectura de su adaptación que subraye la cuestión de la violencia que se manifiesta en toda ella de manera acentuada.

## 5. Una tertulia en una ciudad de provincias: “padres e hijos”

En principio, importa reconocer el contexto de las acciones: estamos en una “ciudad de provincias” (11) en tiempos de la autoritaria y opresiva Rusia del “zar y sus ministros” de comienzos de la segunda mitad del XIX, cuando la policía hace registros ilegales, lleva a la gente a presidio, le da latigazos y la envía a Siberia o la fusila (200 s.). El Estado persigue y censura a aquellos intelectuales que, orientados por lo que se piensa y se vive en Occidente, son ateos, liberales, humanistas, idealistas y progresistas (11, 20, 66), cultos, cívicos y estetas -aman la música, las piezas españolas, la Capilla Sixtina (16)-, de modo que a menudo se sienten perseguidos y han de exiliarse por sus ideas, o vivir en una especie de retiro interior (12, 29), a expensas de ricas viudas reprimidas que juegan a ser modernas y a manipular los afectos de los demás, como hace la generala Varvara Stavroguin. No obstante, estos representantes de la ‘inteligencia’ nacional, simbolizados por la tragicómica figura del profesor y pensador Stepan Trofimovich Verhovensky, encarnan una fuerte dicotomía entre las bellas palabras en que dicen creer, como “el amor por la humanidad” (16), y lo que en verdad hacen día a día: son unos parásitos sociales, entregados a la molicie, al tabaco y la bebida, al juego y a la fácil verborrea de cartas interminables y de tertulias en veladas hasta la madrugada, descomprometidos por completo en sus desastrosas relaciones familiares y laborales, es decir, son, de hecho, pésimos padres y preceptores, incapaces de acabar en quince años ninguna obra seria de laboriosa investigación (15). De esta planta enferma (“grandes palabras e idea confusas” son las características de esa generación, según Piotr, el hijo de Stepan [88]) nacerán unos retoños que no se limitarán a perorar ni se pararán a pensar para clarificar las

<sup>40</sup> *Op. cit.*, p. 672.

ideas, sino que pasarán a la acción sin ningún miedo a ejercer “la violencia”, ya que están habituados al desenfreno y los insultos, las peleas, las borracheras y los duelos cruentos (17), a menudo para aderezar su tedio vital y su infinita tristeza (30, 82, 187). Este será el caso paradigmático del consentido hijo de aquélla y pervertido antiguo alumno de éste, Nikolai Stavroguin, que, como el príncipe Harry en su juventud, gusta de la compañía de asesinos, borrachos y bribones (19, 82), y de su supuesto amigo, el hijo de Stepan, Piotr Verhovenky, que ha sido criado por sus tías y expoliado económicamente por su propio padre (20, 44, 96). Este cuarteto central concentra la versión dos-toievskiana de “padres e hijos”, esto es, de la generación liberal de los años cuarenta y de la generación radical de los sesenta en su país, respectivamente, como ya hizo de manera paradigmática la célebre novela de Turguenev de 1862.

Ya en el *cuadro primero* de la *Primera parte* asistimos a la tertulia semanal de Stepan con sus amigos. Aparecen aquí unos cuantos jóvenes que dicen comulgar con las ideas del maduro profesor (“nuestras ideas” [22, 25]), entre ellos están Liputin, Shigaliiov, Virginski y Shatov. La mayoría de ellos dicen ser ateos (20 y 21), estar preocupados por la liberación de la mujer, entendida sobre todo como libertad sexual extramatrimonial, aunque con doble moral, a las mujeres hay que inculcarles el temor de Dios (21 y 22). Estos jóvenes desean una Rusia diferente de la que existe y, para no tener que emigrar, defienden una consigna maximalista y abstracta, que a nada compromete: “hay que rehacerlo todo” (23), “hay que actuar”, “hay que trabajar” (24). Ahora bien, cuando han de concretar qué hacer, sus propuestas son tremendas, muy exageradas en su fogosa generalidad: “suprimir el ejército y la armada” “para conseguir la paz universal” (25); “eliminar a los sacerdotes al mismo tiempo que la familia” (25); “desmembrar” Rusia para luego convertirla en una federación (26); “atender a lo que corre más prisa”, esto es, que todo el mundo coma y tenga zapatos, “vale más un par de botas que Shakespeare” (26 y 27). Tales propuestas verbales merecen un par de objeciones por parte de esos mismos jóvenes, Shigaliiov pide que se saquen “las oportunas consecuencias” (23 y 27) y Shatov acusa a sus compañeros de haber perdido el contacto con el pueblo y de no amar a Rusia (27). Stepan, el educador de todos ellos, también sería a los ojos de los jóvenes un descarriado, pero para pacificar la situación su propuesta se limita a brindar “por la reconciliación universal” (28), por la esperanza en el porvenir. Su visión optimista y determinista de la historia conlleva la creencia en el final de las pena-

lidades y el resplandor de una nueva aurora. También implica que cualquiera que sea el gobernador de esa circunscripción y sean los que sean los planes que intente aplicar, caerá en borrachera administrativa y será *a priori* un individuo al que habrá que criticar (31 y 32).

Podríamos pensar que esta tertulia entre un maduro intelectual y unos discípulos inquietos no pasa de tener un mero carácter documental o etnohistórico de lo que era una velada de provincias. Pero recoge síntomas alarmantes de una deteriorada situación social y, aunque se sea reacio a creerlo, reconstruye lo que con frase afortunada se ha denominado “las raíces de la revolución”: se está insatisfecho y a disgusto en Rusia, se desea un cambio total y radical, se proponen alternativas maximalistas, se quiere suprimir un conjunto de instituciones, como la familia, el ejército y el clero, se plantea alterar la forma de la nación. Estos proyectos difícilmente se pueden llevar a cabo sin violencias. El viejo pensador sueña con una hermosa síntesis final, reconciliadora y universal, mientras que entre esos jóvenes se dibujan dos líneas a proseguir, la de Shatov, el retorno al pueblo como fundamento de la religión (“quien carece de pueblo carece de Dios”, 27), y la de Shigaliiov, que sacará las “oportunas consecuencias” de tales ideas radicales compartidas por los contertulios. Poco a poco se irán haciendo explícitas, como luego veremos, con las consiguientes consecuencias de terrible violencia.

Repárese en que ya sabemos que Stepan no es un buen padre, ni Varvara una buena madre, y quienes proclaman la supresión de la familia, como Liputin y Virguinski, lo hacen de modo muy sospechoso: o bien aplican un doble rasero machista que discrimina entre hombres y mujeres, o bien viven el dolor y el ridículo de que su propia mujer les destituya por otro, respectivamente (21 y 22). Aparece aquí, desde el comienzo, uno de los campos en los que se generará la violencia, la pugna entre generaciones, e incluso se cuestiona una de las instituciones sociales tradicionales más legitimadas, la familia, las relaciones interpersonales que cuajan en una unidad reconocida de convivencia heterosexual, tensa y amenazada por rivales, y en la que nacen los miembros de una nueva generación, los hijos, a los que hay que cuidar y educar. También se apunta el debate federal por el modelo de nación en el que se desea vivir, con lo cual se indica que hay diferentes proyectos de nacionalismo ruso, diversas ideas para esa gran nación de naciones, y tales concepciones contrapuestas son otro foco de conflictos y violencias. En cualquier caso, esa nación tiene en la capital unos órganos de gobierno central, desde los que se envían gobernadores a las diferentes provincias, coordinan-

do los respectivos cuerpos de seguridad del Estado, como la policía y el ejército.

Con la imprevista llegada de Nikolai presenciamos uno de sus caprichosos comportamientos que acaban en ataque enfermizo: tira de la nariz y muerde la oreja a Gaganov, un viejo conservador que asistía casualmente a la tertulia (32-34). Esta afrenta provocará más adelante que el hijo de Gaganov le insulte y le desafíe a un duelo (102 s., 136-141). Las ofensas públicas, así pues, son otra fuente de violencias y requieren formas públicas de disculpa para su difícil perdón. En la Rusia del XIX estaba bastante extendido el ritual del duelo entre caballeros para lavar esas supuestas ofensas al honor, que se transmitían de padres a hijos y entre hermanos para salvaguardar el buen nombre, la "honra" de la familia (85). Las ofensas públicas se acrecientan con los insultos privados, con los retos y el comportamiento desaprensivo en la forma abúlica de disparar al adversario, sin hacer caso a lo que dicen los padrinos de turno. El hecho de que entre Nikolai y el hijo de Gaganov todo acabe con un sombrero agujereado y una mínima herida en un dedo (141) y con la sensación de haber montado una estúpida farsa quizá insinúe que las genuinas fuentes de violencias ya no son por entonces el litigio privado entre nobles quisquillosos y aburridos, sino otras menos literarias y románticas, y más radicales y desconocidas.

## **6. La violencia en la constitución del deseo: lo público y lo privado**

Varvara, la madre de Nikolai, desea casarlo con Liza, la hermosa hija de una rica amiga suya. Detecta, sin embargo, que él y ella están enfadados, coincidieron semanas atrás en Suiza, pero también estaba allí una joven criada, Dasha, y Liza se sintió humillada por no gozar de todas las preferencias amorosas del atractivo Nikolai. La generala imagina que todo se solucionará si presiona al débil Stepan para que se case con Dasha, ofreciéndole a cambio un plan económico que resuelve las deudas de juego que éste ha contraído. Liza, por su parte, tiene un pretendiente, el bondadoso Mavriki. Y Nikolai, además, hace tiempo que por capricho se casó en secreto con una pobre coja semidemente, Marya Timofeyevna, la hermana del capitán Lebiadkin. Aquí no nos interesa reconstruir los pormenores de este folletín decimonónico cuya trama empieza a urdirse con los hilos indicados, tan sólo queremos resaltar una cuestión fundamental en la obra del maduro

Dostoievski, que ya ha sido bien comentada por René Girard, a saber, que las relaciones amorosas, mejor aún, que el surgimiento del deseo en los humanos es eminentemente social, nace por mimesis, toma la forma de un triángulo, como el originario y fundamental que Freud resaltó mediante el mito de Edipo, con lo cual siempre se dispara de manera inconsciente la pugna con ese otro que también desea lo que nosotros deseamos precisamente porque eso ya era y sigue siendo el deseo de otro: de ahí los celos y la rivalidad, el inconsciente malestar que nos invade y que nos lleva a cometer cualquier despropósito<sup>41</sup>. En efecto, en esta obra asistimos a la creciente tensión entre los miembros de varios triángulos, en la mayoría de los cuales la persona de Stavroguin desempeña un importante papel, sea como amado deseado por varias mujeres a la vez, sea como amante en competición con otros hombres por obtener el favor de una determinada mujer. En el primer caso están las tensiones que se producen por su amor entre Liza y Dasha, y entre cada una de éstas y su esposa secreta, Marya, pues aunque ese matrimonio se haya mantenido oculto, conlleva evidentes obligaciones económicas para que permanezca con la boca cerrada el hermano borrachín de Marya, con lo cual no deja de ser un expansivo secreto a voces; se forman aquí, así pues, tres triángulos diferentes que tienen a Nikolai en su vértice. En el segundo caso se dan también varias modalidades en las que dos hombres compiten de manera más o menos explícita por una mujer, por ejemplo, Nikolai y Mavriki (46, 147-150) por Liza; Nikolai y Shatov por Marie, la mujer de Shatov (55, 109, 230); Nikolai y Stepan (44, 68) por Dasha, a la que Stepan cree embarazada de aquél; e incluso Nikolai y Lebiadkin, el hermano de Marya, por Liza (65), Nikolai y Mavriki, el prometido oficial, por la misma Liza (46, 86, etc.) y Nikolai y el narrador (47, 67) en el amor 'platónico' que éste siente también por Liza... Hay otros estallidos de celos, por ejemplo, los de Varvara por Dasha ante Stepan (95). En el contexto de la acción hay que tener en cuenta que, oficialmente, sólo está reconocido el matrimonio de un hombre con una sola mujer, por tanto la única forma que tiene un individuo de poder volverse a casar con otra mujer para así tener más riquezas, para conseguir ascender en la escala social y en los puestos de poder, es que su anterior esposa deje de existir, por ejemplo, pagando para que la asesinen. He aquí una de las

<sup>41</sup> Cf. R. Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca* (trad. de J. Jordá, *Mensonge romantique et verité romanesque*, París, Grasset, 1961), Barcelona (Anagrama) 1985.

raíces de la violencia que Dostoievski desvela con mano maestra, desde el nerviosismo, los enfados, las acusaciones y las peleas, los bofetones y los disparos, hasta el asesinato más sangriento. Así pues, en la sociedad, en la vida ciudadana, es decir, en la *polis* y en el ámbito público del Estado, las instituciones legitimadas, como la familia, se componen de individuos cuyos intereses y motivos privados afectan directamente a dichas instituciones, por eso es muy difícil diferenciar entre la violencia pública y la privada: todo supuesto dúo amoroso es ya, por su propia gestación, un trío, la esfera de lo social atraviesa el campo de lo privado en su misma raíz y lo llena de fuertes tensiones, a menudo inconscientes e irreflexivas, pero de gran virulencia. A ello se añade el contexto de fuerte discriminación social entre nobles y plebeyos, como en la Rusia del momento, en la que ser aristócrata o hijo de siervos condiciona las relaciones interpersonales de manera drástica. No en balde Shatov y Dasha son hijos de siervos, reeducados por sus amos, en el seno de una sutil dialéctica de amos y esclavos que se desarrolla en la obra, mostrando las interdependencias recíprocas entre todos ellos.

En este drama asistimos a acciones violentas derivadas de lo expuesto, por ejemplo, un forajido -Fedka- asesina a unas personas -al capitán Lebiadkin y a su hermana Marya-, y provoca el incendio de un barrio de la ciudad para así tratar de difuminar las huellas de su crimen. Los móviles de sus asesinatos son, por una parte, el dinero, ya que así puede robar a los muertos y conseguir además una elevada gratificación, porque Marya, la mujer asesinada, es la esposa secreta de Nikolai, con lo cual éste tendrá desde ese momento libertad para volver a casarse. También pesa mucho la promesa que le ha hecho Piotr de conseguirle papeles falsos (un pasaporte, 120) para tener una nueva identidad y escapar de ese modo a la persecución policial que le acecha, ya que Fedka es un siervo expresidiario que se ha fugado de la cárcel y vive en extrema indigencia, subsistiendo mediante robos y homicidios. Este personaje y sus crímenes poco tienen que ver en principio con la legitimación e institucionalización políticas de la violencia, pues parece que sus actos sólo afecten al ámbito privado, a la muerte de dos hermanos para posibilitar un nuevo matrimonio legal por parte de un aristócrata y, sobre todo, para poder obtener él documentos y unos cuantos rublos, ya que es un pobre de solemnidad perseguido por la justicia; no obstante, si atendemos a quienes hacen posibles tales acciones con su soborno -Piotr- y su tácita aceptación -Nikolai-, aunque es evidente que son individuos tratando de satisfacer deseos de su esfera privada, el hecho de que no duden en emplear para ello

medios que sacrifican la vida de personas inocentes -como Marya, una pobre coja semidemente-, está indicando bien a las claras que tampoco tendrán reparos en servirse de la violencia en otros contextos, por ejemplo, para manipular y aterrorizar a otros individuos y conseguir organizaciones y cargos públicos, y para mantenerse dictatorialmente en ellos. De hecho, Stavroguin le dice al capitán Lebiadkin que está en peligro de muerte porque ha escrito una carta al gobernador denunciando al grupo de Verhovensky, con el que había colaborado difundiendo proclamas (125): su asesinato, por tanto, tiene también motivaciones políticas, que no denuncie a ese grupo de Piotr (217), y no sólo privadas, como acabar con el pago de sobornos para que no difunda el matrimonio secreto de Stavroguin con su hermana. De hecho, Piotr organiza esos crímenes y el incendio subsiguiente (217) para que de ese modo Stavroguin pueda casarse con Liza, a la que desea, y a cambio admita ser el jefe secreto de la nueva organización, el nuevo zar soñado por aquél en sus ambiciosos proyectos políticos (182, 217-218). Se comprueba una vez más, por tanto, que la frontera entre lo público y lo privado es oscilante y difusa.

Esos crímenes cometidos por Fedka producen graves incendios y más sangre: Liza se siente culpable de la muerte de los hermanos Lebiadkin (222), quiere ver los cuerpos de los asesinados, y la afectada gente que entonces la reconoce se amotina contra ella porque también la considera culpable por salir beneficiada y poderse casar con Stavroguin, y entonces, tomando la justicia por su mano en un arrebato de violencia, la matan (224). Es imposible asistir a ese linchamiento sin pensar en un arreglo de cuentas entre clases sociales, en una venganza de clase, ebria e impremeditada. Una vez más, se entrelazan lo público y lo privado.

## 7. Transición entre generaciones: la ideología del hijo

En la *segunda parte* de la obra Camus imagina una conversación entre Stepan y su hijo Piotr que no corresponde a ninguna conversación concreta de la novela de Dostoievski -se inspira, en nuestra opinión, en el diálogo del viejo profesor con el narrador, sintetizando las impresiones recibidas cuando aquél ha hablado un par de veces con su hijo-, pero así posibilita que comencemos a conocer la psicología y la personalidad de uno de los principales "poseos" de este drama que no había participado en la tertulia anterior.

Según su padre, “es un fruto desabrido, pobre de mente y de corazón” (20), que le escribe como si se dirigiera a un criado, en parte porque Stepan tampoco ha tenido trato con él, ambos apenas se han visto, no han convivido nunca, y éste le debe bastante dinero de la herencia que le dejó su madre. “Lo acusan de ser un revolucionario, un socialista, de querer acabar con Dios, con la propiedad, etc.” (44 s.), pero, no obstante, Piotr le tiene mucho apego a su propiedad y le reclama a su padre todos los intereses. Esta duplicidad no sólo se la ha observado Stepan, más adelante se verá que para Fedka es “un falso de tomo y lomo”, un “falso de tres al cuarto” (155, 183), y para Nikolai es “un embustero” (173), no es bueno sino “perverso” (174) y “obstinado” (175), le recuerda a “un jesuita” (178), por tanto, no es un verdadero socialista sino “un bribón” (180), pero no conviene adelantarse en el ritmo de las escenas.

Merece la pena que nos detengamos para saber cómo piensa este individuo porque representa la línea radical de la generación de los hijos y, según el narrador, es como la tea encendida que hace que todo salte por los aires y deja a todo el mundo en cueros (66), como un revulsivo. Como dicen sus propias palabras, que le delatan en su simplicidad impersonal y su carácter de sonsonete de consignas aprendidas -la dicción del actor que lo represente parecerá la de un locutor de propaganda o algo similar-, en lugar de lloriquear, “vamos a cambiar las cosas” (96), “vamos a volver a construir el mundo” (97). Como es manifiesto, Piotr habla en plural, en nombre de todos los de su generación y de su ideología, de “los hombres normales”, y se autoentiende como “los salvadores” (97), como si fuera el portavoz autorizado de la voluntad del pueblo. “Lo destruiremos todo. No dejaremos piedra sobre piedra y volveremos a empezar. Y entonces llegará la igualdad” (97). Él reconoce que en esto sigue lo que ha predicado la generación de su padre, enamorada de la célebre tríada de la Revolución francesa, aunque éste no reconocerá la igualdad que entonces se conseguirá establecer. Piotr y sus amigos no teorizan, sino actúan, han aprendido las lecciones de Stepan (ser duro con la injusticia, estar convencido de los propios derechos, avanzar, ir hacia el porvenir) y van hacia el futuro aplicando la vieja norma de “diente por diente”, de ahí que “zurren” (97). No lee libros, para él los libros no sirven para nada, “las ideas son bobadas” (99), “lo que cuenta es el progreso” (98), “las botas para los campesinos”, no Hugo o Shakespeare, y ellos se las darán “cuando lo destruyamos todo” (98), sin pararse a pensar que antes habrá que construir fábricas, conseguir materiales, formar a técnicos, etc. En su opinión, la revolución es



inminente, en la primavera las ideas de la vieja generación se harán realidad, aunque, como es obvio, Stepan no reconoce tales ideas en la destructiva orden de no dejar piedra sobre piedra. En el futuro no hará falta amarse, bastará con la ciencia, según Piotr (98). Ante esta simplificación antropológica Stepan argumenta que vivir será “muy tedioso”, pero su hijo considera esa objeción como una “idea aristocrática”, para él los iguales ni sienten tedio ni se divierten: “cuando tengamos justicia y, luego, ciencia, entonces se acabaron el amor y el tedio. Los olvidaremos” (99). Por el contrario, Stepan considera que el amor es inolvidable para todo ser humano, mientras que para Piotr “cuanto más deprisa se olvide, mejor será” (99). A diferencia de su padre, defensor del arte, la belleza y la literatura, consciente de los terribles y caprichosos poderes del amor y del aburrimiento, el hijo sí sabe concretar lo que quiere: “Hay que cortar la mitad de las cabezas. A los que queden, los emborracharemos.” (99). Para tener justicia hay que acabar con las ideas, que son bobadas, como la creencia en Dios, o el no sacar conclusiones, la única forma de evitar el seguir diciendo bobadas es llegar a la conclusión de que “hay que arrasarlo todo”, “hay que actuar”. Por eso concluye así: “Lo destruiré todo y otros construirán. Nada de reformas. Nada de mejoras. Cuanto antes empecemos a destruir, mejor. Primero destruir. Lo de después ya no es cosa nuestra. Lo demás son bobadas.” (100). No es de extrañar que Stepan lo considere un loco.

En estas sentencias resuena el eco de los nihilistas imaginados por Turgenev en la novela *Padres e hijos* y se percibe la continuación de las ideas expresadas por algunos jóvenes en la tertulia anterior, sobre todo por quienes deseaban sacar conclusiones. Es claro que en la revolución en la que creen habrá violencia, rodarán la mitad de las cabezas. Pero no todos piensan así: según Shatov, Piotr es un imbécil, que quiere destruir por comodidad, porque es más fácil destruir que no destruir (117). En nuestra opinión, este cuadro cumple una función estructural de transición y de mediación entre la tertulia organizada por el padre en la *Primera parte* y la reunión que convoca el hijo en el momento álgido de esta *Segunda parte*. Pasemos a considerarla.

## 8. La reunión de la organización secreta: mecanismos para la cohesión de un grupo terrorista que cree en la revolución que implantará la sociedad futura

En efecto, como contrapunto a la tertulia de Stepan en el salón de la casa de Varvara, ahora Piotr prepara una "reunión" con su propio grupo en la sala de una pensión, para ello (*Cuadro undécimo*) le ofrece previamente a Stavroguin que interprete el siguiente papel: "Es usted uno de los miembros del comité central y está al tanto de toda la organización secreta" (151), para ello basta con poner "expresión tenebrosa" (151). Los miembros de ese ficticio "comité central" son, de hecho, Piotr y Nikolai, y esa supuesta "organización" no existe aún, "existirá -dice Piotr- si consigo organizar en grupo a esos imbéciles y unirlos en un bloque compacto" (152). Ahora bien, para lograrlo pondrá en marcha una serie de procedimientos muy eficaces: [1] "Para empezar, *cargos*, cometidos, secretario, tesorero, presidente." [2] "Luego, *el sentimentalismo*. Para ellos la justicia consiste en sentimentalismo. Así que hay que dejarlos que hablen mucho, sobre todo a los imbéciles." [3] "De todas formas, los une *el temor a la opinión de los demás*, que tiene mucha fuerza, es un cemento auténtico. Lo que más miedo les da es que los tomen por reaccionarios. Así que no les queda más remedio que ser revolucionarios. *Se avergonzarían de pensar por sí mismos, de tener alguna idea personal. Por tanto, pensarán como yo quiera que piensen.*" A todo ello Nikolai añade otra estrategia, todavía más perversa: [4] "Sé una forma mucho mejor de cimentar ese bonito grupo. *Anime a cuatro de sus miembros a que maten al quinto so pretexto de que es un soplón y los uniré la sangre.*" (152 y 173). El consejo era superfluo, pues Piotr ya tramaba mandar matar a Shatov, el disidente. Ese recurso criminal "no es ninguna tontería. Para unir a los hombres, hay algo más fuerte que el sentimentlismo o el temor a la opinión de los demás: *el deshonor*. El mejor sistema para seducir a nuestros compatriotas y moverlos es predicar abiertamente el derecho al deshonor." (153. Los subrayados son nuestros). En sus relaciones con los demás Piotr no necesita que le amen, no le importa que le aborrezcan, su único objetivo es "que le obedezcan" (155). Formará así un grupo dispuesto a intervenir en la revolución y a ocupar el poder.

Esta conversación entre los dos principales personajes de la generación de los hijos, Nikolai y Piotr, es de máxima importancia a la hora de analizar los sucios mecanismos de psicología social que se ponen en funcionamiento

si se quiere organizar un grupo revolucionario que se atreva a practicar el terror y, en este sentido, desmonta en teoría, por su insoportable cinismo, el recurso a legitimar la violencia en la constitución de una organización secreta, de una célula que se sienta integrada a un supuesto movimiento internacional, que ni siquiera existe. El espectador que lo escucha está incitado a rebelarse, o a no obedecer a ciegas, a desconfiar de sí mismo, como ser débil y gregario que también es, y a sospechar de quienes le marcan consignas que dibujan un futuro hermoso y un presente sangriento, los cuales simplemente le utilizan y le manipulan.

La asamblea de “los conjurados” preparada por Piotr -quien, además, se pasa el tiempo bebiendo coñac y cortándose las uñas- reúne a Liputin, Virginski, Shigaliiov, a quienes ya conocíamos de la primera tertulia, más Liamshin y un seminarista que ha colgado los hábitos (*Cuadro duodécimo*). En un rincón están Shatov y Kirillov, miembros excéntricos de esa célula, y al grupo se suma Stavroguin, a quien varios conocen desde hace años. Los dos nuevos personajes sirven de relleno, Liamshin para tocar el piano con el fin de camuflar las discusiones y que no las escuchen terceros, y el seminarista para comprobar y dinamizar las simpatías del grupo, pues tuvo la ocurrencia de introducir fotos obscenas en las Biblias de una vendedora ambulante, ya que una de sus convicciones es “que hay que fusilar a Dios” (160).

La reunión propicia que Shigaliiov tome la palabra y exponga lo que ha escrito en un grueso cuaderno: su propio *sistema de organización para la sociedad del futuro*, sistema no acabado del todo pues aboca en una contradicción que requiere debate: partiendo de la libertad ilimitada llega al despotismo ilimitado, cosa desesperante y difícil de tragar por parte del pueblo, pero él confiesa que no hay otra solución para el problema social (163). Shigaliiov reconoce que eso le lleva a la desesperación, pero que no hay más salida que esa drástica y violenta solución. Para quienes han leído su manuscrito, él “ha tomado como punto de arranque la naturaleza humana, tal y como la conocemos ahora mediante la ciencia” y “resuelve el problema social” (164) del modo siguiente:

... propone dividir a la humanidad en dos partes desiguales. A la décima parte más o menos se le dará la libertad absoluta y un autoridad ilimitada sobre las otras nueve décimas partes, que tendrán que renunciar a su personalidad y convertirse en un rebaño... Habrá que imponer a esos individuos la absoluta sumisión de las ovejas; pero, a cambio, conseguirán el estado de inocencia de

esas interesantes criaturas. En resumidas cuentas, será el jardín del Edén, con la diferencia de que habrá que trabajar (164 s.).

Como también le ocurría a Piotr hablando con su padre, el objetivo principal del sistema de Shigaliiov es conseguir la *igualdad*, una igualdad muy especial:

Todos los hombres son esclavos e iguales en la esclavitud. No es posible otra igualdad. Así que hay que nivelar. Por ejemplo, rebajaremos el nivel de instrucción y el talento. Como lo hombres de talento quieren siempre sobresalir, por desgracia habrá que cortarle la lengua a Cicerón, sacarle los ojos a Copérnico y lapidar a Shakespeare. Ése es mi sistema (165).

Las facultades superiores son gérmenes de desigualdad y de despotismo, por lo tanto, en cuanto se vislumbren en un hombre, habrá que matarlo o meterlo en la cárcel. Lo mismo hay que decir de las personas muy guapas. Y también de quienes son demasiado estúpidos, pues pueden hacer que los demás caigan en la tentación de vanagloriarse de su superioridad, lo que es germen de despotismo (165). Así la igualdad será total. Ciertamente, pero entonces se vivirá en despotismo, no en libertad. Ahora bien, la contradicción se puede superar si decimos, jugando con las palabras, que un despotismo así "es la igualdad" (166). Este plan de Shigaliiov, como demuestra una posterior conversación de Piotr con Stavroguin (*Cuadro décimotercero*), a Piotr le parece acertado y correcto:

... la nivelación total es una idea excelente que no tiene nada de ridícula. Entra dentro de mis planes junto con otras cosas. La organizaremos de forma definitiva. Obligaremos a las personas a espiarse entre sí y a denunciarse mutuamente. ¡Y así se acabó el egoísmo! De vez en cuando, unas cuantas convulsiones, pero dentro de un orden, sólo para que nadie se aburra; nosotros los jefes nos encargaremos de ello. Porque habrá jefes, puesto que tiene que haber esclavos. Por lo tanto, obediencia absoluta; y, cada treinta años, consentiremos unas cuantas convulsiones. Y, entonces, todos se arrojarán unos sobre otros y se devorarán entre sí (177 s.).

En la reunión, sin embargo, Piotr calla y deja hablar, todo ese sistema -dice- le parecen bobadas, meras palabras. Hasta ese momento los otros reconocen que la única aportación que ha hecho al grupo ha sido unos *panfletos*

en los que está escrito que “no se puede mejorar la sociedad universal si no se cortan cien millones de cabezas” (167). Hacerlo es más rápido que aplicar el sistema de Shigaliiov. Tal consigna exige correr el riesgo inevitable de que a uno le corten la cabeza, pero eso es imprescindible si se quiere potenciar “una religión nueva” (167). Si se está de acuerdo con esos panfletos y con sus “métodos”, uno no ha de tener miedo y ha de aceptar “prestar juramento” dentro del grupo que se está organizando (167-169). El riesgo es que haya “soplones” en la reunión. Importa, pues, que todos se comprometan a no ir a la policía si se enteran de que se está preparando un asesinato por necesidades de la causa (169). Repárese en que se supone que los miembros del grupo comparten una nueva fe, como creyentes incondicionales.

Cuando Piotr comienza a formular esa pregunta de manera individual, Shatov se va de la reunión porque no quiere rebajarse a responder una cuestión tan innoble, también se van Kirillov y Nikolai, momento que aprovecha Piotr para decir:

Escúchenme, Stavroguin es el delegado. Todos tienen que obedecerlo. Y a mí, que soy su segundo de a bordo. Hasta la muerte... Shatov acaba de delatarse a sí mismo como traidor y a los traidores hay que castigarlos. Juren... (172).

En este punto, el objetivo está cumplido, Piotr ha conseguido lo que se proponía: tener bajo control un grupo compacto y sumiso, dispuesto a todo, incluso a asesinar a un compañero. La finalidad que con ello persigue, como si ella sola legitimara todo lo anterior, es conseguir junto con Nikolai “el alzamiento de Rusia”, montar otros diez grupos como el que acaba de formar, y entonces “seremos fuertes” (176). La cabeza de la organización, algo que es necesario para que funcione con agilidad, debe ser Nikolai, que es inteligente (177). En cualquier caso, hay que aplicar la “fórmula correcta”, ya descubierta por los jesuitas: “¡La conspiración, la mentira y una meta única!” (178), no hay otra forma de vivir en el mundo. Por eso Piotr cree que deberían “tener al papa de nuestra parte” (178), cosa a conseguir, aunque de momento sea prematura. La esencia del sistema es la siguiente: arriba, el papa. A su alrededor, los jefes, “nosotros”. Y, por debajo, las masas sometidas según el sistema de Shigaliiov (179).

Piotr se confiesa “nihilista”, y, como tal, “necesita ídolos”, en su caso, a Stavroguin, guapo, fuerte e inteligente, él es el jefe, el sol. Con él Piotr ha encontrado la forma de poner en práctica las ideas de Shigaliiov, con él “des-

truirá la vieja Rusia y construirá la nueva” (179). Hasta conseguir un país con gente virtuosa, de momento le son imprescindibles “una o dos generaciones de desenfreno”, “una corrupción inaudita que convierta al hombre en un insecto inmundo, cobarde y egoísta” (180). Al mismo tiempo, ellos, los jefes, le darán a la gente “un poco de sangre fresca para que le cojan gusto”. El plan es como sigue: “Empezamos por ponerlo todo manga por hombro. Incendios, atentados, continuos disturbios: no se respeta nada... ¡será algo espléndido! Una espesa niebla caerá sobre Rusia. La tierra llorará a sus antiguos dioses. Y entonces... hacemos que aparezca el nuevo zar” (180). Se lo mantendrá escondido, lo verán muy pocos, surgirá una leyenda... “se hundirá la antigua cabaña de madera. Y entonces pensaremos en construir un edificio de hierro” (181).

## 9. El asesinato programado y la dinámica de la organización secreta

En la *Tercera parte*, en el *cuadro decimonoveno*, se lleva a cabo la puesta a punto del mecanismo que ha tramado Piotr, esto es, se ejecuta el asesinato de Shatov. Para legitimarlo, aquél supone que éste los denunciará como “un acto justo”, “ejemplar y necesario” (232), e inventa la calumnia de que Shatov ya le ha confesado a Kirillov su efectiva intención de denunciarlos (233). Shigaliiov es el único que considera ese asesinato como “inútil, frívolo y una cuestión personal”; el personalismo, sin embargo, es despotismo, por tanto, él se marcha, porque tal acción está en contradicción con su sistema (233). Todo el resto, a quienes Piotr recuerda lo que juraron y les asegura que Kirillov asumirá la autoría del crimen mediante una carta de autoinculpación, ya que piensa suicidarse esa misma noche, se queda y colabora de hecho en el prendimiento de Shatov y en el asesinato, perpetrado por Piotr a sangre fría.

Días después, mientras han sido detenidos los miembros de ese grupo, traicionado por ellos mismos, Piotr, espécimen de una “raza inmortal”, “confortablemente instalado en un compartimiento de primera clase”, se halla “cruzando la frontera y preparando nuevos planes para una sociedad mejor” (242). Kirillov y Nikolai, cada uno por diferentes motivos, se suicidan.

Podría pensarse que esta historia truculenta es una perversa invención de mentes malintencionadas de ideología reaccionaria, desconocedoras de la historia y de la realidad, del funcionamiento efectivo de esos mecanismos de

grupo que consiguen institucionalizar y legitimar el ejercicio de la violencia en la vida de la *polis*. Para hacer frente a esta objeción deberíamos, por ejemplo, releer el capítulo dedicado al “terror” durante la Revolución francesa, y meditar los escritos y las “hazañas” de personajes como Bakunin y, sobre todo, Netchaiev, cuya originalidad radica en justificar la violencia hecha a los hermanos, pues los jefes, para dirigir a los subordinados, tienen dercho a emplear la violencia y la mentira. Como dice Camus en una página amarga de *El hombre rebelde*,

... si la revolución es el único valor, ella exige todo, incluso la delación y, como consecuencia, el sacrificio del amigo. De ahora en adelante la violencia se volverá contra todos, puesta al servicio de una idea abstracta. Ha sido necesario que llegue el reino de los posesos para que se diga de una vez que la revolución, en sí misma, pasaba delante de aquellos a quienes quería salvar, y que la amistad, que hasta entonces transfiguraba las derrotas, debía ser sacrificada y aplazada hasta el día todavía invisible de la victoria<sup>42</sup>.

<sup>42</sup> A. Camus, *Ensayos*, p. 702.

EL TEATRO CLÁSICO EN EL MARCO DE LA CULTURA GRIEGA  
Y SU PERVIVENCIA EN LA CULTURA OCCIDENTAL

XII

Universitat de València

TEATRO Y SOCIEDAD EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

LEGITIMACIÓN  
E INSTITUCIONALIZACIÓN  
POLÍTICA DE LA VIOLENCIA

*Francesco De Martino & Carmen Morenilla*  
editores

Joan B. Siliuarez

2009



LEVANTE EDITORI - BARI



ISBN 978-88-7949-526-4  
ISSN 1723-0000

© 2009 - Tutti i diritti riservati

Fm

100593

030667  
221918  
009232  
000152  
223578

*Ai sensi della Legge sui diritti d'autore tutelati dal Codice Civile  
è vietata la riproduzione di questo libro, o parte di esso, con qualsiasi mezzo  
(elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilms, registrazione, ecc.)  
senza la preventiva autorizzazione scritta*

# ÍNDICE

<i>Presentación</i> . . . . .	pp.	9
Intervención del Presidente de la Fundación Cultural Bancaja-Sagunto . . . . .	”	11
Intervención del Concejal de Cultura de Sagunto . . . . .	”	13

## I. EL TEATRO GRECO-LATINO

José Vte. Bañuls Oller & Carmen Morenilla Talens, <i>Justicia y violencia en la tragedia de Sófocles</i> . . . . .	”	17
Carmen Bernal Lavesa, <i>Aspectos de la violencia en los dramas de Séneca: la guerra; el castigo</i> . . . . .	”	65
Javier Campos Daroca, <i>Las voces de la violencia: lectura de Hécuba</i> . . . . .	”	93
Francesco De Martino, <i>All'ultimo sangue</i> . . . . .	”	119
<i>Appendice iconografica</i> . . . . .	”	155
Maria do Céu Fialho Zambujo, <i>Eros y violencia en Las Suplicantes de Esquilo</i> . . . . .	”	185
David García Pérez, <i>Prometeo encadenado: el conflicto entre política y religión</i> . . . . .	”	195
Juan Miguel Labiano Ilundain, <i>Notas sobre un fragmento aristofánico</i> . . . . .	”	211
María Teresa Molinos Tejada, <i>Violencia infantil</i> . . . . .	”	227
Andrés Pociña Pérez, <i>Tiranía y violencia: Atreo en el Atreus de Acio y en el Thyestes de Séneca</i> . . . . .	”	243
Jaume Pòrtulas Ambrós, <i>Le ragioni delle Danaidi</i> . . . . .	”	271
Elena Redondo Moyano, <i>El êthos de los violentos en las tragedias euripideas de tema troyano (I)</i> . . . . .	”	305

José Ribeiro Ferreira, *No tiene importancia la vida del esclavo. La violencia y la guerra en Andrómaca y en Las suplicantes de Eurípides* ..... pp. 341

Maria de Fátima Silva Sousa, *Conflicto de generaciones en la casa de los Atridas. La versión de Esquilo de una vieja tradición* ..... ” 355

## II. LA RECEPCIÓN DEL TEATRO GRECO-LATINO

Delio De Martino, *La representación de la violencia trágica en el cine* ..... ” 375  
*Apéndice* ..... ” 387

Enrique I. Gavilán Domínguez, *La venganza como drama del tiempo: Hamlet y Hagen* ..... ” 393

Juli Leal Duart, *Pentesilea: la lluvia de rosas, o del beso al mordisco* ..... ” 421

Joan B. Llinares Chover, *El cuestionamiento de la legitimación e institucionalización políticas de la violencia en Les possédés de A. Camus* ..... ” 435

Concepción López Rodríguez & José María Camacho Rojo, *¿Quién condena a Ifigenia?* ..... ” 465

Reinhold Münster, *La lucha de poderes en Antigone de Bertolt Bercht* ..... ” 477

Lucía P. Romero Mariscal, *La obscenidad de la violencia y los problemas de la recepción moderna de la tragedia antigua* ..... ” 493

### Índices

*Nombres antiguos* ..... ” 507

*Key Words* ..... ” 521