

# EL amor en Dostoievski

## Un estudio desde La antropología filosófica



VNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA

Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación  
Departamento de Filosofía

### **Tesis doctoral**

Realizada por:

Lorena Rivera León

Dirigida por:

Prof. Dr. Joan B. Llinares Chover

Prof. Dr. Faustino Oncina Coves

Presentada para la obtención del título con la mención  
de «Doctorado Internacional»

Programa de doctorado:

165 F «Razón, lenguaje e historia» (RD778/1998)

Valencia

Curso académico 2015/16

Diseño de cubierta: Idoia Rivera León

«¿Qué es el infierno?» Me lo explico así:  
«Es el sufrimiento de no poder volver a  
amar jamás.»

F. M. DOSTOIEVSKI, *Los hermanos Karamázov*



*A mi padre, José María, por enseñarle a la niña que fui que todo estaba escrito en los libros y por transmitirme su amor por la música.*

*A mi madre, Elvira, porque, pese a haber ido muy poco a la escuela, o quizá por ello, siempre tuvo claro que la educación era la única herencia que jamás podrían arrebatarles a sus hijas.*

*A mi hermana Idoia, porque lleva toda una vida acompañándome y no dudo de que seguirá fiel a mi lado en el camino.*

*A Maru, por haber sabido suscitar mi curiosidad mejor que nadie, por los viajes, los idiomas, los cuentos y los mitos.*

*A mi yaya Eufemia, porque, tras toda una existencia dedicada a cuidarnos, su ilusión por adquirir la instrucción elemental de la que la privaron las crueldades de la guerra, primero, y las desdichas de la posguerra, después, constituye un ejemplo vital para mí y un profundo motivo de orgullo.*



# ÍNDICE

<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	XV
<b>RESUMEN – ABSTRACT – RESUM</b>	
RESUMEN .....	XXXI
ABSTRACT .....	XXXV
RESUM .....	XXXVII
<b>ADVERTENCIA BIBLIOGRÁFICA</b> .....	XXXIX
I. Obras de F. M. Dostoievski .....	XXXIX
II. Bibliografía secundaria .....	XLV
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>47</b>
I. De Platón a Dostoievski .....	47
II. Amor y filosofía .....	63
III. Objeto y estructura de la tesis .....	71
<b>METODOLOGÍA</b> .....	<b>79</b>

## PARTE PRIMERA

*Estado de la cuestión: El amor como problema a partir de la recepción  
filosófica de Dostoievski*

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>89</b>
<b>I. EL DESPERTAR DEL INTERÉS FILOSÓFICO POR DOSTOIEVSKI (1880-1914)</b> .....	<b>105</b>
I.1. Dostoievski y Nietzsche: una afinidad con historia filosófica.....	105
I.2. La gestación de las corrientes interpretativas dominantes: Vladímir S. Soloviov, Vasili V. Rózanov, Lev I. Shestóv, Dmitri S. Merezhkovski, Georg Lukács.....	110
<b>II. VISIONES POSTERIORES A LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL Y GRANDES MONOGRAFÍAS (1914-1940)</b> .....	<b>115</b>
II.1. Dostoievski leído por los escritores tras la Gran Guerra: Hermann Hesse, André Gide, Stefan Zweig, Viachesláv I. Ivanóv .....	115
II.2. La exégesis religiosa de Romano Guardini.....	124
II.3. La interpretación de Mijaíl M. Bajtín: Dostoievski, creador de la novela polifónica .....	128
II.4. La interpretación de Nikolái A. Berdiáev: Dostoievski como pneumatólogo.....	134
II.4.1. Dostoievski: el antropólogo que devino profeta del socialismo ruso.....	134
II.4.2. El amor, esa escisión del varón.....	143



<b>III. LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL COMO TRASFONDO EXEGÉTICO (1940-1951)</b> .....	<b>147</b>
III.1. Pável N. Evdokímov y Fiódor A. Stepún, herederos intelectuales de Berdiáev en el exilio .....	147
III.2. Thomas Mann: comunión de enfermedad y genio entre Nietzsche y Dostoievski .....	148
III.3. La visión de Henri de Lubac: Dostoievski y el ateísmo.....	150
III.4. Reinhard Lauth: el sistema filosófico de Dostoievski .....	153
III.4.1. Dostoievski, filósofo.....	154
III.4.2. Las dos filosofías de Dostoievski.....	160
III.4.3. El amor como parte de la filosofía positiva.....	163
III.5. Albert Camus: la rebelión metafísica de Iván Karamásov .....	168
<b>IV. EL PENSADOR DEL SUBSUELO CONQUISTA LAS AULAS (1951-2015)</b> .....	<b>171</b>
IV.1. La lectura de George Steiner: Dostoievski, unidad de técnica y metafísica.....	173
IV.2. Joseph Frank: la reinención de la biografía.....	176
IV.3. René Girard: el triángulo del deseo mimético en el corazón de la novelística de Dostoievski .....	183
IV.4. Jacques Catteau en el laboratorio del escritor Dostoievski.....	187
IV.5. Dostoievski y la filosofía italiana.....	189
IV.5.1. Los inicios: la interpretación de Remo Cantoni .....	189
IV.5.2. Dostoievski a partir de la hermenéutica filosófica de la experiencia religiosa de Luigi Pareyson .....	191
IV.5.3. La propuesta de Sergio Givone: Dostoievski, entre dos abismos.....	202

IV.6. Los estudios más recientes en Francia: Michel Eltchaninoff, Pierre Lamblé y Brigitte Breen .....	203
IV.6.1. La propuesta de Michel Eltchaninoff: Dostoievski y la filosofía de la alteridad.....	204
IV.6.2. Pierre Lamblé: Dostoievski como filósofo de la historia .....	208
IV.6.3. Brigitte Breen: El encuentro de justicia y metafísica en Dostoievski.....	210
IV.7. Los estudios del nuevo siglo en EE. UU.: James P. Scanlan y Predrag Cicovacki .....	212
IV.7.1. James P. Scanlan: la «escritura fantasma» como método para analizar a Dostoievski.....	212
IV.7.2. Predrag Cicovacki: Dostoievski, optimista pese a todo .....	216
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>219</b>
<b>APÉNDICE: LA RECEPCIÓN FILOSÓFICA DE DOSTOIEVSKI EN ESPAÑA: ALGUNOS APUNTES .....</b>	<b>223</b>

## PARTE SEGUNDA

### *Del amor que aún no conoce el subsuelo*

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>233</b>
<b>I. LOS AÑOS CUARENTA: PEQUEÑOS FUNCIONARIOS Y GRANDES SOÑADORES .....</b>	<b>241</b>
I.1. Las anticipaciones de <i>El doble</i> (1846).....	241
I.2. El amor imposible en <i>Pobre gente</i> (1846).....	243
I.3. <i>La patrona</i> (1847), mucho más que una fantasmagoría romántica .....	247

I.3.1. El veredicto de la crítica .....	247
I.3.2. La psicología del masoquismo y el triángulo del deseo mimético en estado germinal.....	252
I.4. El motivo de los dos amigos en <i>Corazón débil</i> (1848) .....	263
I.5. <i>Noches blancas</i> (1848): el amor no correspondido de un so- ñador .....	268
I.6. <i>Nétochka Nezvánova</i> (1849): la autobiografía inacabada de una mujer fuerte.....	272
I.6.1. El proyecto de un <i>Bildungsroman</i> femenino .....	272
I.6.2. Yefimov: primer descenso a los infiernos del sado- masoquismo .....	273
I.6.3. Katia y Nétochka: orgullo y autosacrificio .....	281
I.6.4. «Yo también soy pecadora» .....	287
<b>II. EN LA ANTESALA DE LOS APUNTES DEL SUBSUELO .....</b>	<b>295</b>
II.1. Las novelas siberianas: <i>El sueño del tío</i> y <i>La aldea de Stepán-       chikovo y sus moradores</i> (1859).....	295
II.2. El alma bella schilleriana en crisis: <i>Humillados y ofendidos</i> (1861).....	302
II.2.1. Una nueva novela para una ansiada reaparición literaria.....	302
II.2.2. Rompiendo las costuras del viejo corsé melodra- mático .....	305
II.2.3. Los hundidos y los salvados .....	313
II.2.4. Amor y rivalidad en Siberia.....	316
II.2.5. Contra Schiller, pero con Schiller .....	321

## PARTE TERCERA

«*Pondus meum amor meus*» o de la gravitación entre dos abismos

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>347</b>
<b>I. DE AMOR Y SOLEDAD</b> .....	<b>353</b>
I.1. El prólogo filosófico de una novelística trágica.....	353
I.2. Una parodia polémica e incomprendida .....	355
I.3. El ideario novelado de Nikolái G. Chernyshevski .....	363
I.4. Una lección de anatomía desde el subsuelo.....	369
I.5. La soledad inmensa de querer cuando ya es tarde .....	400
<b>II. SONIA Y RASKÓLNIKOV: LA REDENCIÓN POR AMOR</b> .....	<b>413</b>
II.1. Sonia Marmeládova: la difícil comunión de <i>agápē</i> y <i>érōs</i> .....	413
II.2. Los mimbres de Raskólnikov: el nihilismo de Bazárov y el romanticismo del soñador solitario .....	416
II.3. Una salida nada heroica del círculo de la humanidad.....	425
II.4. El lenguaje silente del amor .....	440
II.5. Svidrigáilov y Dunia: el duelo a muerte por falta de amor .....	449
II.6. Luz que agoniza .....	457
II.7. Un viejo mantón color esperanza .....	461
<b>III. EL ETERNO MARIDO EN EL ESPEJO DE EL CURIOSO     IMPERTINENTE</b> .....	<b>473</b>
III.1. La presencia marginal del matrimonio y el adulterio en la novelística de Dostoievski.....	473
III.2. El deseo y el obstáculo .....	477
III.3. <i>El curioso impertinente</i> : el triángulo del deseo mimético en el corazón del <i>Quijote</i> .....	480

III.3.1. Mediación externa y mediación interna .....	481
III.3.2. Sobre la (im)pertinencia de <i>El curioso impertinente</i> .....	482
III.3.3. La trama de <i>El curioso impertinente</i> .....	485
III.3.4. El deseo metafísico de Cardenio .....	488
III.4. La arquitectónica del triángulo del deseo mimético en <i>El eterno marido</i> .....	492
<b>IV. EL CABALLERO POBRE Y LOS DESGARROS DE SU FIGURA .....</b>	<b>501</b>
IV.1. La difícil gestación de un ser humano enteramente bello ...	501
IV.2. El argumento amoroso de <i>El idiota</i> .....	506
IV.3. El ejemplo de Akira Kurosawa: encuadrando el trián- gulo del deseo mimético .....	509
IV.4. Un príncipe que no ha conocido mujer .....	511
IV.5. Dos formas de amar a una mujer orgullosa .....	519
IV.6. El malentendido de Aglaia .....	533
IV.7. El fracaso de un príncipe escindido por amor.....	535
IV.8. La libertad en el amor frente a la tiranía de las leyes de la naturaleza .....	544
<b>V. Y TAMBIÉN EL SILENCIO ES UNA ESPALDA .....</b>	<b>551</b>
V.1. Los triángulos amorosos en <i>Los hermanos Karamázov</i> .....	551
V.2. Wittgenstein: fe y lenguaje .....	556
V.3. Las dificultades del amor activo .....	558
V.4. La rebelión de Iván .....	560
V.5. La «Leyenda del Gran Inquisidor» .....	564
V.6. Por ti creo en la resurrección más que en la muerte .....	574
<b>CONCLUSIONES – CONCLUDING REMARKS</b>	
CONCLUSIONES .....	581
CONCLUDING REMARKS .....	601

<b>FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>619</b>
I. FUENTES .....	621
I.1. Obras de ficción de F. M. Dostoievski por orden cronológico y género literario.....	621
I.2. Obras de F. M. Dostoievski .....	629
I.2.1. Edición abreviada de las obras completas en ruso .....	629
I.2.2. Traducciones .....	630
a) Novelas .....	637
b) Novelas breves .....	642
c) Relatos .....	646
d) Correspondencia.....	647
e) Otros textos.....	648
I.3. Escritos de Anna Grigórievna Dostoiévskaja sobre su marido .....	648
II. BIBLIOGRAFÍA .....	649
II.1. Estudios y otras obras.....	649
II.2. Filmografía .....	669
II.3. Noticias, artículos y entrevistas en prensa digital .....	669

## AGRADECIMIENTOS

«**Y** ahora, aquí está frente a mí. / Tantas luchas que ha costado, / tantos afanes en vela, / tantos bordes de fracaso / junto a este esplendor sereno / ya son nada, se olvidaron.»<sup>1</sup> Con estos versos da comienzo «El poema» de Pedro Salinas, donde este medita sobre la dificultad y la magia de la creación a través de la palabra, que, en su caso, se concreta en poesía. Una tesis doctoral es un texto de signo muy distinto a los contenidos en *La voz a ti debida*, *Razón de amor* o *Largo Lamento*, la espléndida trilogía que Salinas consagró al amor y con la cual alcanzó su propia cumbre artística. No obstante, el hecho de que la tesis que aquí presento tenga por tema el amor me aproxima, en cierto modo, al autor de estos poemarios, cuyos versos, como el lector comprobará, sirven de lema a cada uno de los capítulos que conforman la tercera parte de este trabajo.

Quizá porque Pedro Salinas ya está infiltrado en el tejido de las páginas que siguen, sus palabras, citadas arriba, se me antojan una atinada descripción del sentimiento que se ha adueñado de mí al llegar a este apartado de la tesis, que, pese a ser el primero en la disposición final, es el último de cuantos en ella se escriben. Observar en la parte inferior del procesador de textos el abultado número de páginas en tres dígitos incita a volver la vista atrás para reencontrarse con las noches en que el reloj corría raudo hasta las puertas del

---

<sup>1</sup> Pedro SALINAS, «El poema», en: *Id.*, *Todo más claro y otros poemas*, (Barcelona: Llibres de Sinera), 1971, p. 17.

amanecer, acompasado por el tintineo incesante de las teclas del ordenador pulsadas con furor o con calma, dependiendo de la fortuna creativa del momento. Al fondo o, mejor, acompañando, casi siempre música; barroca sobre todo, con predilección por J. S. Bach, pero también bastante Mozart, Beethoven, Schubert o Brahms, sin olvidar *all that jazz*. Si en los agradecimientos de una tesis debemos recordar a todos aquellos que nos han ayudado a llevarla a buen término, justo es que me acuerde ahora de quienes le han puesto banda sonora a mis días y mis noches de lectura y redacción. No sé si, como aseguraba Nietzsche, «sin música la vida sería un error»,<sup>2</sup> pero sí creo que sin ella estaríamos menos vivos y, muy posiblemente, leeríamos peor a Dostoievski, en cuyas novelas, a las que Mijaíl M. Bajtín llamaba «polifónicas»,<sup>3</sup> resuenan como voces los cuerpos de unos personajes siempre en diálogo.<sup>4</sup>

Si los versos de Salinas son certeros, el final de la tesis, ese que únicamente llega tras la defensa pública ante un tribunal, traerá el olvido no sólo de los ya mencionados afanes en vela, sino también de todos esos inquietantes momentos de vacilación frente al abismo de una tarea que, a veces, se disfrazaba engañosamente de inabarcable y eterna. Bien estará, supongo, que el recuerdo, todavía muy presente, de esos pequeños sinsabores se diluya, al tiempo que resiste el esplendor sereno del aprendizaje realizado, que se torna materia palpable en un volumen de varios centenares de páginas y mucha tinta. Junto a esta remembranza física, que pasará sin duda a formar parte de mi biblioteca personal, confío en que mi memoria, y también mi corazón, como querría Dostoievski, reserve un lugar para todos aquellos que me ayudaron en una u otra etapa del arduo, pero

---

<sup>2</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Aforismos*, ed. y trad. cast. de Andrés Sánchez Pascual, (Barcelona: Círculo de Lectores), 1999, p. 119.

<sup>3</sup> *Cfr.* Mijaíl M. BAJTÍN, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. cast. de Tatiana Bubnova, (México: F.C.E.), 2003.

<sup>4</sup> *Cfr.* Michel ELTCHANINOFF, *Dostoievski: Roman et philosophie*. (Paris: PUF), 1998, p. 122.



también apasionante, camino de la tesis. A ellos está dedicado este apartado de agradecimientos.

Hace exactamente diez años, a finales de septiembre de 2005, el profesor Joan B. Llinares Chover me invitó a unirme a un seminario de carácter literario que organizaba desde hacía varios cursos con un formato inspirado en el modelo del *Privatseminar* de las universidades alemanas que él mismo había importado como grato recuerdo de su experiencia académica por la tierra de Kant y Heidegger. Las reuniones tenían lugar cada dos semanas y congregaban a un reducido grupo de personas bien avenidas, en muchos casos amigas, unidas por la afición a la literatura. En cada nueva edición se escogía por votación democrática un libro que, por su complejidad, supusiera un desafío para la lectura solitaria, prestándose por ello a un abordaje coral donde el diálogo entre los participantes iluminara los puntos oscuros o descubriera ocasiones para la reflexión. *La montaña mágica* de Thomas Mann, *El hombre sin atributos* de Robert Musil, *En búsqueda del tiempo perdido* de Marcel Proust o *El castillo* de Franz Kafka se contaban, según supe, entre los títulos examinados en años anteriores.

Aquel otoño de 2005, me sumé al grupo intrigada por descubrir las reglas de aquel microcosmos de sesudos lectores, pero también con la ligereza propia de quien sabe que su actividad académica «seria» está en otra parte. Con la primera reunión llegaron las votaciones en las que resultaría vencedor *Crimen y castigo*. Si la memoria no me traiciona, yo opté, al menos en la primera ronda de consultas, por otro libro cuyo título no he retenido y creo, aunque no lo aseguraría, que incluso me mantuve reticente en la segunda vuelta, donde Dostoievski se impuso de manera inequívoca. Ironías del destino, por aquel entonces yo asociaba al autor ruso a oscuridad y cristianismo y pensé, prejuiciosamente, que no me interesaría. Por eso recuerdo tan bien la impresión, hipnótica, que me produjo la lectura de las primeras cuarenta páginas de aquella novela, a la que me había acercado con escepticismo. Penetrar en el atropellado fluir del pensamiento de Raskólnikov e inmiscuirme en su hediondo cuartucho tuvo el efecto de

una fuerte sacudida que acabó, al primer golpe, con un prejuicio que, por fortuna, descansaba sobre cimientos débiles. En los tres cursos siguientes leeríamos en el seminario, por este orden, *El idiota*, *Los demonios* y *Los hermanos Karamázov*. Por supuesto, ya nunca volví a votar en contra de Dostoievski y durante aquellos años sólo haciendo un prodigioso ejercicio de autocontrol pude no ceder a la tentación de ir más allá de las sesenta páginas rigurosamente estipuladas como materia de lectura para la sucesiva sesión quincenal. Cuando, en otoño de 2008, comenzamos a leer *Los hermanos Karamázov*, yo ya estaba inscrita en primero de ruso en la Escuela Oficial de Idiomas de Valencia. Comenzar a aprender la lengua en la que estaban escritas aquellas novelas miríficas era el último paso necesario en la asimilación de una certeza algo incómoda para quien, como yo, contaba con una formación académica básica en filosofía y no en historia de la literatura o teoría literaria. Sin saber muy bien cómo, aquellas reuniones entre amigos con un libro de Dostoievski entre las manos me habían hecho desembocar en el trabajo académico serio que quería acometer en una tesis doctoral que llevaba ya demasiado tiempo pendiente de tomar cuerpo quizá por el temor a un hallazgo algo difícil de asumir. Y es que el célebre precepto griego que instaba a conocerse a uno mismo, elevado por Sócrates a la categoría de credo filosófico, pocas veces se me ha aparecido con tanta crudeza como al revelarme, precisamente, que para escribir una tesis en filosofía me sería necesario, si quería serme fiel, desviar el foco de los autores canónicos para centrarlo en un escritor ruso que, lejos de haber expuesto una teoría filosófica, gustaba de dar voz a unos personajes a menudo escindidos y contradictorios, pero tan vivos como aquellos hombres que en los diálogos platónicos debatían con Sócrates en un rincón cualquiera de la polis.

Mi deuda de gratitud con el seminario literario que me permitió descubrir a Dostoievski es inmensa. Ese espacio de reflexión y diálogo continúa gozando hoy de una salud admirable, con los *Ensayos* de Michel de Montaigne como protagonistas de la edición en curso y el

mismo ambiente distendido que hace posible el milagro de que lo serio no lo parezca tanto. Si no se hubiera dado la feliz concatenación de acontecimientos que aquel otoño de 2005 me llevó hasta *Crimen y castigo*, la tesis doctoral que el lector tiene en sus manos no existiría. Los comentarios de mis compañeros durante los cuatro años que dedicamos a Dostoievski enriquecieron mi primera aproximación a las novelas más complejas del escritor ruso. No podría atribuir a una u otra de las incontables intervenciones que escuché el surgimiento en mí de una convicción determinada o la contraria y, sin embargo, estoy convencida de la penetración epidérmica de todos aquellos turnos de palabra y de los debates de ideas a los que dieron lugar. Puesto que forman ya parte de mi propia piel, no reconozco dónde comenzaron a gestarse todas esas pequeñas certezas que hoy atesoro sobre Dostoievski, así como qué dio lugar a los grandes interrogantes que me mueven a regresar una y otra vez a él. Pero no me cabe duda de que el acta de nacimiento de un gran número de mis certidumbres y perplejidades sobre la obra del escritor ruso habría que ir a buscarla en las reuniones quincenales de aquellos años. Son muchas las personas que entonces pasaron por el seminario y más todavía las que se sumaron después a él y en cuya compañía sigo disfrutando de mi pasión por la literatura. Tratar de recordarlas a todas resultaría tedioso para el lector y, además, me situaría ante el riesgo de privar a alguien del debido reconocimiento por omisión inconsciente. Por eso, he optado por prescindir de los nombres y expresar mi gratitud, de manera generalizada, a todos los compañeros y amigos que me ayudaron a penetrar en el fascinante universo de la novelística madura de Dostoievski. Hay, no obstante, una persona a la que no puedo dejar de citar con nombre y apellidos, la *alma mater* del grupo, el profesor Joan B. Llinares, que es, además, director de mi tesis. Es tanta la deuda que he acumulado con él desde que tuve la suerte de que se cruzara en mi camino, hace ya muchísimos años, que ahora mismo desearía estar tocada con la maestría de Dostoievski para dibujar una de esas escenas en las que la mirada y la sonrisa lo

expresan todo sin necesidad de que hablen los personajes. Desafortunadamente, no estoy dotada de esa habilidad, así que no me queda más que intentar dar cuenta, con palabras indigentes, de todo lo que esta tesis le debe a Joan B. Llinares. Lo más fundamental quizá ya ha sido señalado, pues mi descubrimiento de Dostoievski es consecuencia inequívoca de la invitación que el profesor Llinares me hizo a participar en su seminario hace ya una década. Su propio trabajo sobre el autor ruso, que se ha concretado en varios artículos, me ha servido de acicate, en cuanto que prueba fehaciente de que la aproximación a Dostoievski desde la antropología filosófica podía dar variados y buenos frutos. A lo largo de la redacción de la tesis, las frecuentes revisiones que ha hecho de mi progreso han sido de inestimable ayuda para que el texto definitivo fuera cobrando forma de manera coherente. Por añadidura, su supervisión constante ha ejercido sobre mí un efecto ansiolítico, mitigando la inquietud inherente al desarrollo de todo primer gran proyecto. Además de seguir de cerca el proceso de gestación de la tesis, Joan B. Llinares ha sido un crítico agudo de todos los artículos, comunicaciones o ponencias que he preparado sobre Dostoievski a lo largo de estos años. Le debo también gratitud por permitirme acceder a su nutrida biblioteca personal sin restricciones y, sobre todo, por haber creído siempre, hasta cuando yo dudaba de ello, que el trabajo que tenía entre manos merecía la pena y llegaría a buen puerto.

Mi investigación ha contado con un segundo director, el profesor Faustino Oncina Coves, que es otra de esas personas cuyo encuentro ha significado un feliz regalo del destino en mi vida. Sin su constante mecenazgo es casi seguro que mi vinculación activa a la vida universitaria habría decaído durante los largos años que me ha llevado penetrar en la obra de Dostoievski con el rigor requerido en una tesis doctoral. A él he de agradecerle la confianza que depositó en mí cuando le propuse que dirigiera mi trabajo en un tiempo, algo ya lejano, en que mis intereses estaban más cerca del siglo XIX alemán que del ruso. Pero, sobre todo, le debo el que haya seguido apostando

por mí cuando se hizo evidente que el trágico Dostoievski había reemplazado a los románticos alemanes en mi corazón y en mi cabeza. Creo que constituye una gran prueba de generosidad intelectual y humana el hecho de que haya aceptado de muy buen grado la entrada de otro profesor en la dirección de la tesis y, sobre todo, el que me haya permitido serme fiel a mí misma, en el sentido ya expresado más arriba. Lejos de perder interés por mi tarea, el profesor Oncina ha continuado brindándome apoyo institucional en la medida de sus posibilidades y le estoy muy agradecida por ello. En este sentido, ha puesto a mi alcance cuantos libros o artículos me han hecho falta, facilitándome mucho la tarea de búsqueda bibliográfica. Recientemente, me ha ofrecido colaborar en el grupo de investigación «Historia conceptual y crítica de la Modernidad» (GIUV2013-037) que él dirige. Asimismo, me ha invitado en varias ocasiones como ponente a los congresos internacionales que organiza desde hace varios años, en las últimas ocasiones al abrigo de su proyecto de investigación «Hacia una historia conceptual comprehensiva: giros filosóficos y culturales» (FFI2011-24473). En todas estas citas, he tenido la oportunidad de someter al escrutinio de especialistas distintas partes del trabajo que estaba realizando para la tesis, lo cual me ha supuesto una fantástica experiencia de aprendizaje. Antes de participar como conferenciante en estos eventos, colaboré estrechamente con el profesor Oncina en su organización, lo cual me permitió conocer de primera mano la tarea de gestión que es también parte de la vida académica. Justo por haberme implicado en la coordinación de este tipo de congresos sé el esfuerzo ímprobo que hay detrás de su puesta en marcha y quiero, en consecuencia, hacer extensivo mi agradecimiento por la invitación a hablar de Dostoievski y del amor en estos foros, ya expresado al profesor Oncina, a todo el equipo de trabajo que le acompaña y en particular a la profesora Elena Cantariño Suñer sobre la que sé que recae buena parte del peso burocrático de la organización, siempre tedioso de sobrellevar.

La celebración, a lo largo de estos años, de los distintos congresos y seminarios internacionales ha ido aparejada, prácticamente en todos los casos, con la publicación de volúmenes recopilatorios de las ponencias leídas durante los mismos, circunstancia que me ha permitido desarrollar dos habilidades que han resultado ser de notable utilidad durante la elaboración de la tesis doctoral. Desde el inicio de la historia de estos eventos, Faustino Oncina tuvo a bien confiarme la traducción de diversos artículos desde varias lenguas al castellano y he podido así ir fraguando un bagaje como traductora del que creo que se benefician las versiones que, en distintos momentos, he dado en español de fragmentos en inglés, francés, alemán, italiano y, en algún caso, ruso. Por otra parte, el profesor Oncina demostró de nuevo fiarse de mí al implicarme en la revisión de varios de los volúmenes aparecidos a lo largo de estos años, lo cual me ha dotado con herramientas de revisión de estilo y maquetación de textos que, de nuevo, creo que han mejorado mi trabajo en la tesis.

Asimismo, le debo a Faustino Oncina su mediación en la búsqueda de anfitriones dispuestos a acogerme en universidades e institutos de investigación tanto españoles como extranjeros. La experiencia de conocer distintos equipos humanos, pero también otros países, culturas y lenguas, ha sido una de las más enriquecedoras a las que he tenido el privilegio de acceder durante estos años de dedicación a la tesis. Aunque sólo fuera por esas vivencias, creo que habría merecido la pena todo el esfuerzo. En este sentido, deseo expresar mi gratitud a las personas y centros que tuvieron la gentileza de aceptarme como huésped y de poner sus medios de trabajo e instalaciones a mi disposición durante el tiempo que pasé con ellos. Alfredo Ferrarin, profesor titular en el Dipartimento di Filosofia de la Università di Pisa fue mi anfitrión a lo largo de tres meses en el otoño de 2005. Un año más tarde, Concha Roldán Panadero, a la sazón jefa del Departamento de Filosofía Teorética del Instituto de Filosofía del CSIC, me abrió las puertas de esta prestigiosa institución durante prácticamente cuatro meses, entre septiembre y diciembre de 2006.

En el otoño de 2007, sería Pietro Montani, catedrático en el Dipartimento di Filosofia de la Università degli Studi di Roma «La Sapienza», quien me acogería por un trimestre. La intercesión de la profesora Giovanna Pinna, de la Università degli Studi del Molise, fue determinante en este caso y le debo gratitud por ello. Por último, en la primavera-verano de 2011, pude disfrutar de una estancia trimestral en la Universidad de Mainz, bajo la tutela académica del profesor Matthias Koßler, director del Philosophisches Seminar de la Schopenhauer-Forschungsstelle de la Johannes Gutenberg-Universität Mainz.

Las tres primeras estancias de investigación tuvieron lugar dentro del marco de la beca-contrato del Programa Nacional de Formación de Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (AP2003-3635), de la que disfruté entre el 1 de febrero de 2004 y el 31 de enero de 2008. Aunque con bastante retraso con respecto a la fecha estimada y deseable, finalmente he podido completar la tesis doctoral para cuya realización fue destinado ese dinero público y, por tanto, siento cumplido el deber moral que, a mi juicio, contraí con mis conciudadanos en cuanto que destinataria de una suma que, salida de los impuestos de todos, sirvió para sufragar parte de mi formación. A lo largo de estos años, otras instituciones de carácter público me han concedido distintas ayudas que han supuesto siempre magníficas oportunidades de aprendizaje. En relación con la tesis doctoral, fui beneficiaria de una beca dentro del marco de la colaboración bilateral entre la Universitat de València y la Johannes-Gutenberg Universität Mainz, en el año 2011, gracias a la cual trabajé en la Schopenhauer-Forschungsstelle acerca de la relación entre Dostoievski y el autor de *El mundo como voluntad y representación*. También bajo el mecenazgo del programa de intercambio académico entre la universidad valenciana y la maguntina, pude profundizar en mi conocimiento de la lengua alemana en los meses de agosto de 2007 y 2009. El Goethe Institut, el Deutscher Akademischer Austausch Dienst (DAAD), la Università degli Studi di Milano, el Ministerio de

Educación, Cultura y Deporte y la Conselleria d'Educació de la Generalitat Valenciana son las demás instituciones y organismos de carácter público que, en distintas ocasiones, me han agraciado con becas para perfeccionar mi conocimiento de la lengua inglesa, italiana y alemana en el extranjero, dotándome así con una excelente herramienta de investigación para el manejo de bibliografía y fuentes que me serían inaccesibles sin ese conocimiento lingüístico.

Aunque George Steiner escribiera *Tolstói o Dostoievski* sin manejar la lengua rusa y justificara de modo expreso en el libro su opción metodológica,<sup>5</sup> estoy convencida de que la posibilidad de cotejar los textos originales confiere a la tesis doctoral un rigor cuanto menos deseable y, quizá, hasta exigible. Puesto que, pese a mis cuatro años de estudio del ruso, estoy muy lejos de haber adquirido un buen dominio del idioma, la ayuda de Inmaculada Sánchez Muñoz, profesora en la Escuela Oficial de Idiomas de Valencia, ha resultado inestimable para poder precisar matices, resolver dudas y, también, para seleccionar, de entre las diversas ediciones disponibles en español para un mismo título de Dostoievski, cuál era la preferible en cada caso. Por ello quiero darle las gracias a quien tuvo el mérito de revelarme, sin provocar mi súbito espanto en la que era mi primera clase de ruso, que algo entonces tan impronunciable para mí como «Здравствуйте / *Zdrádstvuite*» significaba simplemente «hola».

Quisiera también manifestar mi gratitud al profesor José García Roca, del Departamento de Filosofía en la Universitat de València, por su experto consejo en todo lo relacionado con la corrección ortotipográfica de la tesis, así como por haber resuelto mis dudas sobre la ordenación más conveniente para la bibliografía. A Pilar Montañana Ros he de agradecerle su disponibilidad a simplificar todas mis gestiones con la biblioteca y el hecho de que me haya introducido en el uso de Roderic, el repositorio institucional de la

---

<sup>5</sup> Cfr. George STEINER, *Tolstói o Dostoievski*, trad. cast. de Agustí Bartra, (Madrid: Siruela), 2002, p. 53.



Universitat de València que pone a disposición pública los trabajos de investigación de los miembros de esta institución. Asimismo, merecen mi reconocimiento los dos secretarios del Departamento de Filosofía de mi universidad, Llorenç Fontestad Sancasto y José Grande Gascón. El primero ha ejercido de incansable mediador con el servicio de préstamo interbibliotecario durante los años que ha durado mi investigación y, además, es el encargado de tramitar toda la documentación relativa a las tesis doctorales. José Grande ha dado muestras de una paciencia admirable con mis constantes bloqueos ante la fotocopidora y, al igual que Llorenç Fontestad, me ha ayudado con los pequeños quebraderos de cabeza burocráticos de la vida académica.

Deseo asimismo dar las gracias a Karina P. Trilles Calvo y José Manuel Sánchez Fernández, profesores en el Departamento de Filosofía, Antropología, Sociología y Estética de la Universidad de Castilla-La Mancha, por invitarme a participar con una ponencia titulada «Triángulos encuadrados: la mirada de Akira Kurosawa sobre *El idiota* de Dostoievski» en las Jornadas «Filosofía, cine, literatura», celebradas en la Facultad de Letras de Ciudad Real entre el 11 y el 13 de noviembre de 2013. También quiero expresar mi gratitud hacia el profesor Nicolás Sánchez Durá, del Departamento de Metafísica de la Universitat de València, por haberme brindado la ocasión de hablar sobre la filosofía de la religión de Dostoievski en una de las sesiones del curso «Análisis filosófico de la religión» que impartió durante el segundo semestre del curso 2014/15 como parte del programa del Máster en Pensamiento Filosófico Contemporáneo. Al profesor Sánchez Durá debo agradecerle también que, en varias ocasiones, haya leído, con la capacidad crítica que le caracteriza, las primeras versiones de distintas comunicaciones, ponencias o artículos que, en torno a la obra de Dostoievski, he escrito en los últimos años y que, además, me animara juzgando alguno de esos escritos digno de aparecer en revistas científicas. De sus observaciones se han beneficiado los textos definitivos ya publicados o en vías de estarlo.

Aparte de mis dos directores de tesis y del profesor Sánchez Durá, han sido varias las personas que, en los últimos años, han tenido la gentileza de leerse al menos un borrador de alguno de mis trabajos en torno a Dostoievski dándome *feedback* al respecto. Es el caso del profesor Antonio Gómez Ramos de la Universidad Carlos III de Madrid, así como de mis compañeros de seminario literario Juan Miguel Company, Julián Marrades, José María Monzó, Vicente Ponce, Javier Llop, Rafa Gomar, Inmaculada Sánchez Muñoz, Carmen Oliver, Purificación López Soria y Mario Guerra Muedra.

Mi gratitud con Mario Guerra va mucho más allá de este contexto y se remonta hasta el curso 1997/98 en el que debía enfrentarme al abominable COU. Tuve entonces la fortuna de que él me introdujera en la filosofía de Kant con tanta solvencia y rigor que cuando el autor de la *Crítica de la razón pura* me salió en el examen de Selectividad se apoderó de mí un extraño regocijo, ese que te invade cuando sabes que vas a hacer algo bien. Poco después, un caluroso día de finales de agosto de 1998, se sentó conmigo para diseñarme el horario del que iba a ser mi primer curso en la Licenciatura en Filosofía. Nunca olvidaré el alivio que supuso para mí que él introdujera orden y sentido en aquel terrible cuaderno repleto de nombres de materias entonces tan extravagantes para mí como «Clásicos de la metafísica», «Antropología de la religión», «Teoría del conocimiento», «Problemas de la filosofía del lenguaje» o «Hermenéutica». Aquel año de estreno en la carrera me fue extraordinariamente bien, en parte por la coherencia y el buen tino con los que él había articulado mi horario. Desde entonces, siempre he tenido la certeza de que podía contar con Mario para lo que me fuera necesario y no dudo de que leerá mi tesis con la satisfacción y buen juicio que son propios de los auténticos maestros.

Con Mario me he adentrado en esa parte final de los agradecimientos en la que ya sólo resta nombrar a los amigos y la familia. Al repasar la correspondencia de Dostoievski se hace palpable la importancia que, ante todo su hermano mayor Mijaíl, pero también

diversas amistades, tuvieron no sólo para el sostén anímico del escritor, sino asimismo para su potenciación intelectual. La ternura del afecto fraterno impregna las cartas a Mijaíl, donde se percibe, además, la confianza de quien sabe que puede desnudarse sin vergüenza ante el otro. Especialmente conmovedora en este sentido es la misiva que el novelista redactó el 22 de diciembre de 1849 desde la fortaleza de Pedro y Pablo, cuando acababa de sobrevivir al patíbulo y conocía ya la dureza de la condena que le aguardaba en Siberia.<sup>6</sup> La espontaneidad del cariño entre los hermanos se aprecia también en las cartas que Fiódor escribió durante sus años de estudiante, cuando sus preocupaciones iban poco más allá de los exámenes y algunas de sus mayores satisfacciones se las proporcionaba la lectura de Friedrich Schiller. Precisamente, el entusiasmo que los hermanos compartían por la obra del escritor alemán les llevó a concebir el plan de traducir la totalidad de sus dramas. Mijaíl debía encargarse de versionar los textos en ruso y Fiódor de la edición. El proyecto nunca llegaría a materializarse más allá de la traducción de *Don Carlos* que Mijaíl sí completó, pero es un claro ejemplo de cómo la inquietud intelectual que los unía se entremezclaba con su imperturbable devoción mutua. Aunque seguramente con un grado menor de intensidad, algo parecido se observa en las relaciones amistosas íntimas que Dostoievski forjó a lo largo de su existencia. En Semipalátinsk, el barón Wrangel informaba por carta a sus familiares de que Fiódor Mijáilovich y él querían traducir a Hegel y Carus. Sin embargo, en la misma época en que, según este testimonio, ambos soñaban con tan ambiciosa pretensión, Wrangel habría de convertirse en el sufrido confidente de las angustias amorosas de su amigo en el contexto de su incipiente y atormentada relación con María Dmítrievna.<sup>7</sup> En una

---

<sup>6</sup> Cfr. Fiódor DOSTOIEVSKI, *Cartas a Misha (1838-1864)*, trad. cast. de Selma Ancira, (Barcelona: Grijalbo), 1995, (22 de diciembre de 1849, Fortaleza de San Pedro), pp. 153-158.

<sup>7</sup> Cfr. Malcolm V. JONES, «Some echoes of Hegel in Dostoyevsky», *The Slavonic and East European Review*, XLIX/117 (1971), pp. 500-520, aquí p. 505.

etapa muy distinta de su vida, Dostoievski hacía partícipe al poeta Apolón N. Máikov de sus avances en la gestación de *El idiota*, pero también buscó consuelo en él cuando su primera hija, Sofía, falleció en Ginebra a los tres meses de nacer.<sup>8</sup>

Podría añadir más ejemplos, pero creo que los ya ofrecidos bastan para ilustrar el tipo de relaciones fraternales y amistosas que Dostoievski llegó a cultivar y de las que también yo tengo el privilegio de disfrutar con unas poquitas personas que han constituido mi más sólido soporte anímico durante los momentos de crisis en la gestación de la tesis: mi hermana Idoia y mis amigos Miguel Laborda Pemán y Tere Cebrián Navajas. Los dos primeros han participado, además, con una contribución directa en el volumen que el lector sostiene entre sus manos. Desde Utrecht, Miguel ha hecho un esfuerzo enorme, restando horas de dedicación a su propia investigación doctoral, para ayudarme con la traducción inglesa del resumen y las conclusiones de mi trabajo. Mi hermana Idoia, con su exquisito gusto estético, me ha prestado un valiosísimo asesoramiento durante la maquetación del texto y ha diseñado una hermosa portada que revela, con pequeños guiños simbólicos, algunas de las claves del universo amoroso de Dostoievski. Ha tenido algo de experiencia mágica comprobar, al contemplar por primera vez la cubierta, su habilidad para dotar de fuerza visual a mi atropellada narración sobre aquellos detalles (un triángulo, una mujer con un mantón de paño verde, un hombre arrodillado rezando, etc.) que yo consideraba identificativos de la concepción del amor que se descubre en la novelística del autor ruso.

Al margen de que la aportación específica de Miguel e Idoia ha mejorado sin duda el resultado final de la tesis, ambos, junto con Tere, han puesto en estas páginas algo más impalpable, pero no por ello menos presente en el conjunto. Con Miguel y Tere me recuerdo

---

<sup>8</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años milagrosos 1865-1871*, trad. cast. de Mónica Utrilla, (México: F.C.E.), 1997, pp. 355-377.

entusiasmada hablando de Raskólnikov, Nastasia o Iván Karamázov como si fueran personas de carne y hueso que pudieran presentarse a tomar café con Tere y conmigo o asomarse por la pantalla del ordenador para charlar con Miguel por *skype*. Ellos dos, y sobre todo Idoia, que es especialista en detectar cuándo me hace falta salir de viaje o tomarme un respiro para ir al cine o a bailar, me han alegrado en mi desánimo, me han escuchado cuando me era necesario desahogarme y han creído siempre que conseguiría llegar hasta el final, así que mi tesis les debe buena parte de su existencia. Fundamental ha sido, por otra parte, el apoyo de mis amigas María Elena Blay, Inma Sánchez y Carmen Oliver, que nunca se han perdido mis ponencias sobre Dostoievski en Valencia y han leído con entusiasmo cada uno de mis artículos en torno al novelista ruso. También ellas, creo, han acabado por acostumbrarse a oírme hablar de las criaturas dostoiévskianas como si estuvieran sentadas a nuestro lado en muchos de los gratos encuentros que hemos mantenido. A Clara Rozalén Heredia le debo que haya tenido el detalle de imprimirle a la versión catalana del resumen la naturalidad propia de un hablante nativo de esa lengua y el refinamiento de quien la ha estudiado, además, con dedicación y mimo. He de recordar asimismo a los amigos que, a mi pesar, han tenido que habituarse a prescindir de mí en demasiadas cenas, cumpleaños y excursiones en los últimos tiempos. Del mismo modo, tengo presentes a aquellos con quienes no he podido bailar todo lo que habría querido ni debatir sobre las series de moda o los últimos estrenos de cine. A todos ellos les debo dar las gracias por su comprensión con mis ausencias y por el afecto que han seguido demostrándome a pesar de habernos visto menos de lo deseable. Mi último reconocimiento es para Maru y mis padres porque, aun sin alcanzar seguramente a entender muy bien qué implicaba realizar una tesis, me han ofrecido su apoyo incondicional en todos los sentidos y me han colmado siempre de cariño. Escribía

Dostoievski en *Los hermanos Karamázov* que «la fe no nace del milagro, sino el milagro de la fe»<sup>9</sup> y, sin duda, la certidumbre que tantas veces he leído en sus ojos, cuando yo flaqueaba, ha hecho el milagro de la tesis posible.

---

<sup>9</sup> Fiódor M. DOSTOIEVSKI, *Los hermanos Karamázov*, trad. cast. del ruso de Augusto Vidal, ed. de Natalia Ujánova, (Madrid: Cátedra), 2003, p. 100.

## RESUMEN

La tesis doctoral tiene como objeto el estudio del amor en la obra de Fiódor M. Dostoievski. Es el amor un tema clásico de la reflexión filosófica y uno de los asuntos sobre los que hallamos intuiciones más valiosas en los textos del novelista. Sin embargo, en las monografías sobre Dostoievski, incluso en las escritas desde un enfoque filosófico, este asunto no se aborda de la manera específica en que lo acometemos en nuestra investigación. Nos situamos en el ámbito de la antropología filosófica porque partimos del convencimiento, compartido por notables conocedores de Dostoievski como Nikolái A. Berdiáev, de que hay en sus creaciones una honda y original exploración de la naturaleza humana en la que queda comprendido el amor. En lo tocante a las fuentes, nos concentramos de manera casi exclusiva en novelas y relatos, aunque de forma puntual recurrimos a la correspondencia, los cuadernos de notas o algún artículo periodístico, así como a datos de la biografía de nuestro autor. Se han cotejado traducciones a distintas lenguas, a lo cual se añade la referencia constante a los originales rusos, que se han consultado en la edición abreviada de las obras completas de Dostoievski publicada por la Academia de las Ciencias de la Unión Soviética.

El trabajo está integrado por tres grandes secciones. En la primera de ellas se propone un recorrido por la historia de la recepción filosófica del escritor ruso, que se centra particularmente en examinar dos cuestiones: la manera en que la crítica ha afrontado el problema

de encontrar al «pensador Dostoievski» y el tratamiento dispensado al amor. La conclusión alcanzada en el primer caso es que la mayoría de los exégetas reconocen una serie de ideas atribuibles al novelista y entienden que sus textos de ficción son el lugar privilegiado donde aparecen. En cuanto al amor, casi nunca es abordado de modo específico y autónomo. Además, con frecuencia se deja de lado una de sus dos dimensiones constitutivas, derivadas del característico desdoblamiento humano, pues el amor, devenido en pasión fatal, puede arrastrar a los abismos de la perdición, pero también, teñido de compasión, se revela como potencia afirmativa y transformadora que eleva hacia la salvación. En la segunda parte de la tesis se estudian varias composiciones anteriores a los *Apuntes del subsuelo* (1864), considerado un punto de inflexión en la trayectoria de Dostoievski. De este examen cabe concluir que, pese a que en este período el escritor no había alcanzado todavía la altura de su propio genio, sorprendemos en los textos notables anticipaciones a propósito del amor que permiten tender puentes entre los dos lados de esa sima que parece abrirse entre el Dostoievski «melodramático» y el «trágico». Entre estos hallazgos tempranos se incluye la incipiente exploración en la «psicología del masoquismo» de la que surge el círculo vicioso del «egoísmo del sufrimiento» del que sólo se puede escapar mediante el amor activo. Asimismo, se detecta ya la proliferación de triángulos amorosos, aunque estos no derivan en conflicto trágico. También se atisba la dialéctica entre amor y libertad y, en estrecha relación con ella, la necesidad de rendición del yo vanidoso frente a un acto libre de amor que incluye un sacrificio cuyo paradigma es el ejemplo de Jesucristo. Todas estas cuestiones son las que pasan a primer plano, ya con total protagonismo, cuando se analizan las creaciones de madurez en la última parte de la tesis. El amor aparece en estas composiciones como un fenómeno que adquiere un carácter dual derivado de la escisión constitutiva de la naturaleza humana. La rivalidad, los celos, el orgullo y el deseo mimético se conjugan para construir los triángulos amorosos cuyo desenlace es trágico salvo que la demanda que se



descubre en los ojos del otro activo una respuesta compasiva y la vanidad se pliegue para ceder su espacio al amor activo.



## **ABSTRACT**

**T**his doctoral dissertation studies the treatment of love in the writings of Fyodor M. Dostoevsky. Love is a common topic in philosophy and one of the issues of which it is possible to find very valuable intuitions in the works of the Russian writer. In traditional studies on Dostoevsky, even those that adopt a philosophical approach, this topic is however not studied in the way it is done here. My departure point is philosophical anthropology because I firmly believe, in line with experts such as Nikolai A. Berdyaev, that in Dostoevsky's writings there is a deep and original enquiry on human nature which certainly encompasses love. With relation to the sources, I mostly focus on Dostoevsky's novels and short stories, although occasionally I also make use of his correspondence, notebooks or journalistic writings, and also of information from his biography. I have used translations of Dostoevsky's works into different languages, plus a constant reference to the Russian original works themselves, consulted in the shortened edition of the writer's complete works published by the Academy of Sciences of the Soviet Union.

The dissertation has three sections. The first one presents an overview of the history of the philosophical reception of the Russian writer, specifically focused on two aspects: the way in which the scholarship has coped with the problem of identifying the "Dostoevsky thinker" as well as the treatment of love. With relation to the first aspect, my conclusion is that most scholars acknowledge the existence

of certain ideas of genuine Dostoevskyan roots and consider that his fiction writings are the privileged place where to find them. Regarding the treatment of love, the topic is hardly ever studied in detail and independently. The two constitutive dimensions of love, derived from the peculiar human split, with love leading to perdition if experienced as a fatal passion but also with an affirmative and regenerating power when compassionate, are often left out of these traditional studies. In the second part of the dissertation a number of writings prior to *Notes from the Underground* (1864), considered a turning point in Dostoevsky's literary career, are studied. The analysis allows me to conclude that, although in this period the writer had not reached his artistic genius yet, it is possible to already identify in those texts remarkable anticipations with respect to love which make possible to bridge the distance separating the "melodramatic Dostoevsky" from the "tragic" one. Among those early discoveries I include the emerging enquiry into the "psychology of masochism", which derives into the vicious circle of the "selfishness of suffering" from which it is only possible to escape via active love. Similarly it is possible to already detect the dialectics between love and freedom and, in close relationship with it, the need of the surrender of the arrogant self in front of a free act of love including a sacrifice whose model is Jesus Christ. All these ideas move to the foreground, assuming total prominence, when the works of the late Dostoevsky are analysed in the third section. Love appears in these works as a phenomenon which exhibits a dual nature as a consequence of the intrinsic split of human nature. Rivalry, jealousy, arrogance and mimetic desire intermingle to build love triangles whose outcome is tragic unless the demand found in the eyes of the other activates a compassionate reaction, with arrogance giving way to active love.

## RESUM

Aquesta tesi doctoral té com a objecte l'estudi de l'amor en l'obra de Fiódor M. Dostoievski. L'amor és un tema clàssic de la reflexió filosòfica i un dels assumptes sobre els que trobem intuïcions més valuoses en els texts d'aquest novel·lista. Tanmateix, en les monografies sobre Dostoievski, fins i tot en aquelles que han estat escrites des d'un enfocament filosòfic, aquesta qüestió no es planteja de la manera específica en què l'escometem en la nostra investigació. Ens situem en l'àmbit de l'antropologia filosòfica perquè partim del convenciment, compartit per notables coneixedors de Dostoievski com Nikolài A. Berdiàev, que en les seues creacions hi ha una exploració pregona i original de la naturalesa humana en la qual queda comprés l'amor. Pel que fa a les fonts, ens concentrem de manera quasi exclusiva en novel·les i relats, encara que puntualment recorrem a la correspondència, els quaderns de notes o algun article periodístic, així com a dades de la biografia del nostre autor. S'han confrontat traduccions a diferents llengües i s'ha afegit la referència constant als originals russos, que s'han consultat en l'edició abreujada de les obres completes de Dostoievski publicada per l'Acadèmia de les Ciències de la Unió Soviètica.

El treball està integrat per tres grans seccions. En la primera es proposa un recorregut per la recepció filosòfica de l'escriptor rus, que se centra principalment a examinar dues qüestions: la manera en què la crítica ha fet front al problema de trobar el «pensador Dostoievski» i el tractament atorgat a l'amor. La conclusió en el primer cas és que

la majoria dels exegetes reconeixen una sèrie d'idees atribuïbles al novel·lista i entenen que els seus texts de ficció són el lloc privilegiat on apareixen. Quant a l'amor, gairebé mai és abordat de manera específica i autònoma. A més, freqüentment es deixa de banda una de les seues dues dimensions constitutives, derivades del desdoblament humà característic, ja que l'amor, esdevingut en passió fatal, pot arrossegar-nos als abismes de la perdició, però també, tenyit de compassió, es revela com a potència afirmativa i transformadora que eleva cap a la salvació. En la segona part de la tesi s'estudien diverses composicions anteriors als *Apunts del subsòl* (1864), considerat un punt d'inflexió en la trajectòria de Dostoievski. D'aquest examen cal concloure que, malgrat que en aquest període l'escriptor no havia assolit encara l'altura del seu propi geni, se sorprenden en els texts anticipacions notables a propòsit de l'amor que permeten alçar ponts entre els dos costats de l'abisme que sembla obrir-se entre el Dostoievski «melodramàtic» i el «tràgic». Entre aquestes troballes primerenques s'inclou la incipient exploració en la «psicologia del masoquisme» de la qual sorgeix el cercle viciós de «l'egoisme del sofriment» del que només es pot escapar mitjançant l'amor actiu. Així mateix, es detecta ja la proliferació de triangles amorosos, encara que no deriven en conflicte tràgic. També s'entreveu la dialèctica entre l'amor i la llibertat, i estretament relacionada amb ella, la necessitat de rendició del jo vanitós enfront d'un acte lliure d'amor que inclou el sacrifici, el paradigma del qual és l'exemple de Jesucrist. Totes aquestes qüestions són les que passen a un primer pla, ja amb total protagonisme, quan s'analitzen les creacions de maduresa en l'última part de la tesi. L'amor apareix en aquestes composicions com un fenomen que adquireix un caràcter dual derivat de l'escissió constitutiva de la naturalesa humana. La rivalitat, la gelosia, l'orgull i el desig mimètic es conjuguen per a construir els triangles amorosos el desenllaç dels quals és tràgic llevat que la demanda que es descobreix en els ulls de l'altre active una resposta compassiva i la vanitat es doblegue per cedir el seu espai a l'amor actiu.

## **ADVERTENCIA BIBLIOGRÁFICA**

### **I. OBRAS DE F. M. DOSTOIEVSKI**

En la presente tesis doctoral, las obras de Dostoievski se citan en traducción castellana y también en ruso, siguiendo la edición «menor» de las obras completas del escritor publicada por la Academia de las Ciencias de la Unión Soviética («Nauka») entre 1988 y 1996. Para simplificar la citación de los textos hemos ideado un sistema de abreviaturas cuyo funcionamiento explicamos en el presente apartado. En el caso de las traducciones castellanas, se ha optado por crear abreviaturas únicamente para los títulos que se citan con mayor frecuencia. Del resto de obras se da la referencia completa la primera vez que se mencionan en cada capítulo. Al margen de esto, todas las ediciones de las obras de Dostoievski consultadas, muchas veces en varios idiomas, están recogidas en la bibliografía que se incluye al final de la tesis, según el orden que se explicita en ella. Presentamos a continuación el listado de abreviaturas con sus correspondientes ediciones castellanas. Cuando se cite uno de estos títulos, se ofrecerá la abreviatura seguida del número de página tras una coma.:

A: *El adolescente*. Trad. cast. del ruso de José Laín Entralgo. En: F. M. Dostoievski: *Obras completas*. Vol. VI. Edición en castellano dirigida y prologada por Augusto Vidal, con un estudio preliminar de José Luis L. Aranguren. Barcelona: Vergara, 1969, pp. 185-848.

- AS: *Apuntes del subsuelo*. Trad. cast. de Lidia Kúper de Velasco. En: F. M. Dostoievski: *Obras completas*. Vol. III. Edición en castellano dirigida y prologada por Augusto Vidal, con un estudio preliminar de José Luis L. Aranguren. Barcelona: Vergara, 1969, pp. 169-286.
- CC: *Crimen y castigo*. Ed. y trad. cast. del ruso de Isabel Vicente. 7ª ed. Madrid: Cátedra, 2005.
- CD: *Corazón débil*. Trad. cast. del ruso de Lidia Kúper de Velasco. En: F. M. Dostoyevski: *Obras completas I: Novelas y relatos (1846-1849)*. Edición y prólogo de Ricardo San Vicente. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2009, pp. 719-773.
- D: *Los demonios*. Con un apéndice: «La visita a Tijón (Confesión de Stavroguin)». Trad. cast. del ruso de Luis Abollado. En: F. M. Dostoievski: *Obras completas*. Vol. V. Edición en castellano dirigida y prologada por Augusto Vidal, con un estudio preliminar de José Luis L. Aranguren. Barcelona: Vergara, 1969.
- EM: *El eterno marido (Relato)*. Trad. cast. del ruso de Augusto Vidal. En: F. M. Dostoievski: *Obras completas*. Vol. IV. Edición en castellano dirigida y prologada por Augusto Vidal, con un estudio preliminar de José Luis L. Aranguren. Barcelona: Vergara, 1969, pp. 773-933.
- HK: *Los hermanos Karamázov*. Trad. cast. del ruso de Augusto Vidal. Ed. de Natalia Ujánova. 7ª ed. Madrid: Cátedra, 2003.
- HO: *Humillados y ofendidos: Novela en cuatro partes y un epílogo*. Traducción castellana del ruso, introducción y notas de Fernando Otero Macías y José Ignacio López Fernández. Barcelona: Alba, 2010.
- I: *El idiota*. Trad. cast. del ruso de Augusto Vidal. En: F. M. Dostoievski: *Obras completas*. Vol. IV. Edición en castellano



dirigida y prologada por Augusto Vidal, con un estudio preliminar de José Luis L. Aranguren. Barcelona: Vergara, 1969, pp. 19-772.

NB: *Noches blancas: Novela sentimental (De las memorias de un soñador)*. Trad. cast. del ruso de Luis Abollado. En: F. M. Dostoyevski: *Obras completas I: Novelas y relatos (1846-1849)*. Edición y prólogo de Ricardo San Vicente. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2009, pp. 863-931.

NN: *Nétochka Nezvánova*. Trad. cast. del ruso de Luis Abollado. En: F. M. Dostoyevski: *Obras completas I: Novelas y relatos (1846-1849)*. Edición y prólogo de Ricardo San Vicente. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2009, pp. 933-1142.

P: *La patrona: Relato*. Trad. cast. del ruso de Lidia Kúper de Velasco. En: F. M. Dostoyevski: *Obras completas I: Novelas y relatos (1846-1849)*. Edición y prólogo de Ricardo San Vicente. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2009, pp. 601-696.

S: *La sumisa. Relato fantástico*. Trad. cast. del ruso de Augusto Vidal. En: F. M. Dostoyevski: *Obras completas*. Vol. IX. Edición en castellano dirigida y prologada por Augusto Vidal, con un estudio preliminar de José Luis L. Aranguren. Barcelona: Vergara, 1969, pp. 173-218.

Entre 1972 y 1990, la Academia de las Ciencias de la Unión Soviética («Nauka»), con sede en Leningrado, publicó la edición crítica de las obras completas de Dostoyevski en treinta tomos (aunque son treinta y tres los libros, pues los tres últimos volúmenes son dobles). Entre 1988 y 1996, la misma Academia lanzó la edición abreviada de las obras completas del escritor en quince tomos. Esta última es conocida como el «pequeño Dostoyevski académico» y se trata de una versión reducida de las obras completas de Dostoyevski,

coordinada por la Academia y aparecida en quince volúmenes: *Малое академическое Полное собрание сочинений Достоевского в 15 томах*.<sup>1</sup> A diferencia de la edición de las obras completas en treinta tomos, que no está en acceso abierto, la versión abreviada sí está disponible de manera *online* a través de la página de la Biblioteca virtual rusa (Русская виртуальная библиотека).<sup>2</sup> Por esta razón, ha sido esta última edición la que hemos consultado durante la redacción de la presente tesis doctoral según un sistema de citación que concretaremos aquí. No obstante, antes de explicar su funcionamiento queremos ofrecer la referencia de las dos ediciones publicadas por la Academia. Indicamos, asimismo, la distribución de las obras de Dostoievski por volúmenes en la edición abreviada, a la que harán referencia nuestras citas:

Достоевский, Фёдор Михайлович: *Полное собрание сочинений в 30 томах*. Ленинград: Наука, 1972-1990. [DOSTOIEVSKI, Fiódor Mijáilovich: *Pólnoe sobranie sochineni v 30 tomaj*. Leningrad: Nauka, 1972-1990].

Достоевский, Фёдор Михайлович: *Собрание сочинений в 15 томах*. Ленинград: Наука, 1988-1996. [DOSTOIEVSKI, Fiódor Mijáilovich: *Sobranie sochineni v 15 tomaj*. Leningrad: Nauka, 1988-1996].

- Том первый: *Повести и рассказы (1846-1847)*.
- Том второй: *Повести и рассказы (1848-1852)*.
- Том третий: *Село Степанчиково и его обитатели; Записки из Мертвого дома; Петербургские сновидения в стихах и прозе*.
- Том четвертый: *Униженные и оскорбленные; Повести и рассказы (1862- 1866); Игрок*.

---

<sup>1</sup> Cfr. Fiódor M. Dostoievski, *Diario de un escritor: Crónicas, artículos, crítica y apuntes*, ed. de Paul Viejo, trad. cast. del ruso de Elisa de Beaumont Alcalde, Eugenia Bulátova y Liudmila Rabdanó, Madrid, Editorial Páginas de Espuma, 2010, p. 18, notas a pie de página 1 y 2.

<sup>2</sup> Cfr. <<http://www.rvb.ru/dostoevski/toc.htm>>

- Том пятый: *Преступление и наказание*.
- Том шестой: *Идиот*.
- Том седьмой: *Бесы*.
- Том восьмой: *Вечный муж; Подросток*.
- Том девятый: *Братья Карамазовы*.
- Том десятый: *Братья Карамазовы. Незаконченные повествовательные произведения; Стихотворения и стихотворные наброски*.
- Том одиннадцатый: Публицистика 1860-х годов.
- Том двенадцатый: *Дневник писателя (1873); Статьи и очерки (1873-1878)*.
- Том тринадцатый: *Дневник писателя (1876)*.
- Том четырнадцатый: *Дневник писателя (1877, 1880, август 1881)*.
- Том пятнадцатый: *Письма (1834-1881)*.

Siempre que citemos un texto de Dostoievski ofreceremos la referencia de la traducción española utilizada y, generalmente, daremos también la localización del fragmento en ruso en la edición «menor» de las obras completas. Para reducir en la medida de lo posible la extensión de las notas a pie de página y hacer así más cómoda y clara su lectura, hemos optado por citar la edición de la Academia de manera abreviada. Para ello, en cada caso, indicaremos el nombre de la obra de Dostoievski de que se trate, en ruso, seguida de la abreviatura «ПССм», que hará referencia a *Малое академическое Полное собрание сочинений Достоевского в 15 томах*. Después de una coma, se anotará el volumen correspondiente en números romanos y, a continuación, tras dos puntos, las páginas oportunas. Hay que tener en cuenta que el mero conocimiento del título de una obra puede no suministrarnos la información inmediata del volumen donde se halla, porque algunos trabajos de Dostoievski, como *Los hermanos Karamázov* o el *Diario de un escritor*, se extienden a lo largo de más de un tomo de las

*Obras completas*. La página 329 de *El idiota* se citaría, por ejemplo, del siguiente modo:

*Идуом*, ПССМ, VI: 329.

Por otro lado, en el caso de la correspondencia se añadirá entre paréntesis el destinatario, seguido de la fecha y el lugar de la misiva. Además, se dará en primer lugar la paginación que corresponda a la carta completa y, a continuación, con la indicación de «здесь стр.» (aquí p.), la página concreta en la que se encuentre el fragmento citado. Por ejemplo, la página 21 de una carta dirigida por Dostoievski a su hermano Mijaíl el 16 de agosto de 1839 y fechada en San Petersburgo, se citaría de la siguiente manera:

*Письма*, ПССМ, XV: 20-22, здесь стр. 21, (М. М. Достоевскому, 16 августа 1839, Петербург).

Quisiéramos indicar, por último, que en el presente trabajo se han seguido las «Normas de transliteración del ruso al español» de la Asociación Española de Profesores de Lengua Rusa, adoptadas también por el Servicio de Traducción Española del Parlamento Europeo (Boletines terminológicos y normativos, Boletín 74 del 02.01.2005). No obstante, en el caso del nombre de F. M. Dostoievski y de los demás autores rusos cuyas obras se citan, hemos optado por respetar la opción elegida por los traductores al castellano de los textos correspondientes. Asimismo, en las referencias a ediciones en otros idiomas hemos mantenido siempre la transliteración habitual de los nombres a cada una de las lenguas, aunque ello implicara variaciones con respecto a la forma habitual en español. Eso es lo que explica que, mientras que en el cuerpo del texto se habla siempre de «Fiódor M. Dostoievski», en las notas a pie de página y en la bibliografía recogida al final de la tesis doctoral se encuentren otras formas, como «Fiódor M. Dostoyevski», «Fyodor M. Dostoevsky», «Fédor M. Dostoïevski», «Fëdor M. Dostoevskij» o «Fjodor M. Dostojewski», que corresponden, respectivamente, a una variante extendida en español resultado

de sustituir la «i» por «y» y a las formas más habituales del nombre en inglés, francés, italiano y alemán.

## **II. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA**

Siempre que no se indique explícitamente otra cosa, son de la autora las traducciones castellanas de todas aquellas obras cuyo título figure a pie de página en cualquier lengua distinta del español.



## INTRODUCCIÓN

La crítica literaria debería surgir de  
una deuda de amor.

G. STEINER, *Tolstói o Dostoievski*

### I. DE PLATÓN A DOSTOIEVSKI

A finales de los años noventa del siglo pasado, cuando la LOGSE aún no se había implantado de forma completa en nuestro país, quienes poblábamos las aulas de los institutos de Bachillerato estábamos destinados a un encuentro ineludible con la filosofía. Este se producía en tercero del extinto BUP y, si había intenciones de acceder a la Universidad, el proceso de familiarización con los insignes nombres de la historia del pensamiento occidental se prolongaba durante un curso más: el temido COU.<sup>1</sup> Era entonces cuando, al menos en la Comunidad Valenciana, los estudiantes entrábamos en contacto con un puñado de clásicos a partir de selecciones de cierta extensión. El libro VII de *La república* de Platón fue, para la mayoría, el primer texto filosófico al que nos asomábamos. Aunque, de haber sido preguntados por ello entonces, es muy posible que ninguno de nosotros hubiera sabido describir con claridad qué esperaba encontrar en un libro de filosofía,

---

<sup>1</sup> LOGSE: Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo, del 3 de octubre de 1990 (aparecida en el BOE el 4 de octubre); BUP: Bachillerato Unificado Polivalente; COU: Curso de Orientación Universitaria.

sin duda la forma dialogada, así como la descripción de una misteriosa caverna ya en el primer párrafo del texto, chocaban con cualquier expectativa que hubiéramos podido concebir.

Con la lectura de aquellas páginas de una de las obras fundacionales de nuestra tradición de pensamiento aprendimos, por tanto, que un contenido filosófico puede presentarse bajo formas insospechadas. El trato posterior con I. Kant, J. J. Rousseau, F. Nietzsche o J. Habermas, protagonistas en solitario de cada uno de aquellos cuadernillos rojos de COU, nos convenció, sin embargo, de que la filosofía gusta más de dejarse oír como la voz de un solo autor que articula una exposición argumentada en un tratado o un ensayo. Por supuesto, esta fue la idea que años de carrera e incluso de doctorado en Filosofía fueron abonando en mi caso, sobre todo porque, hasta aquellos pensadores que, como Giordano Bruno, Galileo, George Berkeley o G. W. Leibniz, recurrían en alguna ocasión a la forma dialogada, se limitaban a poner en boca de personajes de cartón piedra una serie de monólogos sucesivos totalmente ajenos a las vidas de quienes los recitaban. De vez en cuando, alguna anomalía formal, como los aforismos de Nietzsche o las proposiciones de Ludwig Wittgenstein en el *Tractatus*, venían a romper la hegemonía del ensayo y el tratado como medios privilegiados de expresión de la reflexión filosófica. Había asimismo asignaturas cuyo programa incluía obras sobre las que tanto filósofos como estudiosos de la literatura se sentían legitimados para hacer sus aportaciones. Destacaban, entre estas, algunos títulos notables de la Ilustración y el Romanticismo alemanes, con cierta preponderancia del *Sturm und Drang*. El *Fausto* de J. W. Goethe, *Natán el sabio* de G. E. Lessing o los dramas teatrales de Friedrich Schiller son algunos ejemplos.

Los diálogos platónicos quedarían, no obstante, como caso único de perfecta conjugación entre vivacidad en la expresión literaria y calado filosófico. La fórmula que había cautivado a la estudiante de bachillerato que fui nunca se repetiría, quizá porque, como apunta



Emilio Lledó en *La memoria del Logos*, en la atmósfera de belleza y efervescencia intelectual de la Atenas del siglo V a. C., que se prolongaría hasta buena parte del siglo IV a. C., la eclosión del pensamiento filosófico tenía que darse en la forma del diálogo. Posteriormente, la filosofía se convertiría en un género literario reconocible, con sus propias normas, y jamás se volvería a aquellas conversaciones surgidas, casi como por azar, a la sombra de un plátano a orillas del río Iliso o en una sobremesa entre amigos después de una comida de gala.<sup>2</sup> Con el tiempo, la filosofía acabó siendo una actividad más bien solitaria, desarrollada preferentemente entre los muros de las universidades por individuos dispuestos a pasar largas horas ante un atril iluminado donde poder apoyar gruesos volúmenes. El silencio y no el diálogo pasó a ser condición necesaria del pensar. De este modo, Platón y Aristóteles, inmortalizados en discusión en *La escuela de Atenas*, con la mirada de cada uno vuelta hacia la del otro, terminaron por compartir su cetro como representación icónica de la filosofía con *El pensador* de Auguste Rodin, replegado sobre sí en actitud reconcentrada y reflexiva. Nada en esta figura trae a la memoria el ambiente distendido tan bien captado por Rafael en su obra maestra, donde la actividad del pensar aparece perfectamente integrada en la vida de la ciudad cuyas murallas no le gustaba traspasar a Sócrates, pues, como le confesaría a Fedro en el diálogo homónimo: «Me gusta aprender. Y el caso es que los campos y los árboles no quieren enseñarme nada; pero sí, en cambio, los hombres de la ciudad.»<sup>3</sup>

Esos hombres que tanto atraían el interés de Sócrates, fueron también los que ocuparon siempre la atención de Fiódor M. Dostoievski, a quien está dedicada esta tesis doctoral. El 16 de agosto de 1839, un jovencísimo Dostoievski le escribía a su hermano mayor

---

<sup>2</sup> Cfr. Emilio LLEDÓ, *La memoria del Logos: Estudios sobre el diálogo platónico*, (Madrid: Taurus), 1996, pp. 64-67.

<sup>3</sup> PLATÓN, *Fedro*, 230d. Ed. cast. cit.: PLATÓN, *Fedro*, trad. cast. de Emilio Lledó, en: *Id., Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*, (Madrid: Gredos), 2000, p. 313.

Mijaíl unas líneas que han devenido célebres por su carácter cuasi premonitorio en relación con la actividad posterior del narrador: «El ser humano es un misterio que hay que descifrar, y si pasas la vida entera descifrándolo, no digas al final que has perdido el tiempo; yo me dedico a este misterio, ya que quiero ser un ser humano.»<sup>4</sup> El Dostoievski maduro continuaría manteniendo esta idea. Así lo prueba que en *El ciudadano*, revista que llegó a dirigir durante un tiempo y que acogió la célebre sección *Diario de un escritor*, escribiera en 1873 lo siguiente: «Hombres, hombres; esto es lo más importante.»<sup>5</sup>

No resulta extraño, por tanto, que Stefan Zweig manifieste, a propósito del novelista ruso, que «su cosmos no es el mundo, sino sólo el hombre».<sup>6</sup> Si la polis era el espacio natural de Sócrates, donde podía abordar a sus vecinos para conversar con ellos, los personajes de Dostoievski son, salvo contadas excepciones que en ningún caso pertenecen a sus novelas de madurez, habitantes de un universo urbano localizado normalmente en San Petersburgo.<sup>7</sup> Por las calles de

---

<sup>4</sup> Fiódor DOSTOIEVSKI, *Cartas a Misha (1838-1864)*, trad. cast. de Selma Ancira, (Barcelona: Grijalbo), 1995, (16 de agosto de 1839, San Petersburgo), pp. 36-39, aquí p. 38; *Письма, ПССМ*, XV: 20-22, здесь стр. 21, (М. М. Достоевскому, 16 августа 1839, Петербург): «Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком.» Ofrecemos también la referencia de la traducción francesa en la edición dirigida por Jacques Catteau: DOSTOIEVSKI, *Correspondance, Tome 1: 1832-1864*, trad. fr. de Anne Coldefy-Faucard, (Paris: Éditions Bartillat), 1998, p. 183.

<sup>5</sup> Citado por Augusto VIDAL: *Dostoievski*, (Barcelona: Barral Editores), 1972, p. 261.

<sup>6</sup> Stefan ZWEIG, *Tres maestros (Balzac, Dickens, Dostoievski)*, trad. cast. de Joan Fontcuberta, (Barcelona: Acantilado), 2004, p. 172.

<sup>7</sup> *El sueño del tío: de las crónicas de Mordásov* y *La aldea de Stepánchikovo y sus moradores*, ambos de 1859, son los únicos textos de cierta envergadura —pues en los dos casos se trata de novelas breves— que se desarrollan en un ambiente rural. Presentan, además, otras dos anomalías compartidas que las convierten en obras muy curiosas dentro de la producción de Dostoievski: ambas están escritas en tono de comedia y giran en torno al arreglo de un matrimonio por interés. A diferencia de Tolstói, que abordó reiteradamente el tema del matrimonio en sus obras y estudió la evolución del amor de la pareja que lo contrae, Dostoievski nunca prestó mucha atención a esta institución. De hecho, ninguno de los héroes de sus grandes novelas está casado y sus amores, normalmente conflictivos, tienen lugar al margen del matrimonio. *Cfr.*

esta ciudad, que ya ha quedado identificada con la obra del escritor ruso en el imaginario colectivo, se pasean esas figuras de ficción que parecen carecer de cualquier ocupación que no sea la de meditar sobre los grandes temas por los que el ser humano se ha sentido concernido desde siempre, característica esta que comparten con los protagonistas de los diálogos de Platón. En su ya clásico libro *El espíritu de Dostoievski*, observa Nikolái Berdiáev que «desde el punto de vista corriente, los personajes de Dostoievski pueden dar la impresión de vagos, pero es que las relaciones entre las personas son el único “asunto”, el más serio».<sup>8</sup> Asimismo, en su estudio *Dostoievski: Filosofía, novela y experiencia religiosa*, Luigi Pareyson abunda sobre el vagabundeo típico de las criaturas dostoievskianas:

Los personajes de Dostoievski, en cuanto que físicamente vestidos, socialmente instalados y ambientados en un espacio y un tiempo determinados, viven en una desnudez espiritual y en una realidad superior. Esto se percibe también en el hecho de que nunca *hacen* nada en el sentido literal del término: no tienen ocupaciones, no tienen obligaciones, no tienen un trabajo, pero van y vienen, se encuentran y se cruzan, no cesan jamás de hablar y, sobre todo, viven experiencias importantes y decisivas. ¿Qué «hacen» estos hombres que no «hacen» nunca nada, pero que «viven» intensamente y no hacen más que «hablar» de la experiencia que han vivido?<sup>9</sup>

---

F. M. DOSTOIEVSKI, *El sueño del tío*. trad. cast. del ruso de Augusto Vidal y Luis Abollado, en: *Id.: Obras completas*. Vol. II. Ed. de Augusto Vidal, (Barcelona: Vergara), 1969, pp. 21-167; *Id.*, *Stepanchikovo y sus moradores: Notas de un desconocido*, trad. cast. de Lydia Kúper, (Barcelona: El Aleph Editores – El Taller de Mario Muchnik), 2010.

<sup>8</sup> Nikolay BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, trad. cast. de Olga Trankova Tabatadze (con la colaboración de Sebastián Montiel y Artur Mrowczynski-Van Allen), (Granada: Editorial Nuevo Inicio), 2008, pp. 38-39.

<sup>9</sup> Luigi PAREYSON, *Dostoievskij: Filosofía, romance ed esperienza religiosa*, (Torino: Einaudi), 1993, p. 16. También Romano Guardini llama la atención sobre la ociosidad de los personajes de Dostoievski, pero, a diferencia de Berdiáev y Pareyson, él interpreta esta falta de atención a las ocupaciones ordinarias como la objeción más sólida que se le pueda hacer al cuadro de la existencia humana dibujado por el autor ruso. Su

Pareyson encuentra la respuesta a esta pregunta en la monografía de Nikolái Berdiáev ya mencionada. Estos seres que ora se deslizan sigilosos, ora corretean apresurados por las calles de San Petersburgo, «hacen antropología cristiana, meditan sobre la tragedia del hombre, desvelan el enigma del mundo».<sup>10</sup> Y cita, para apoyar su argumento, un texto de Berdiáev en el que hallamos, precisamente, la tesis arriba enunciada por Zweig: «“La preocupación exclusiva de Dostoievski, el único tema al que dedicó su fuerza creadora, es el tema del hombre y su destino... Para él el hombre es un microcosmos, el centro del ser, un sol en torno al cual todo gira. En el hombre está comprendido el enigma del universo y resolver el problema del hombre es resolver el problema de Dios”».<sup>11</sup>

Sin duda, Berdiáev es el intérprete que ha hecho una defensa más firme de Dostoievski como antropólogo, o «pneumatólogo», como él lo define. Sin embargo, no está solo en su lectura, pues la crítica se muestra unánime a la hora de considerar que la filosofía de

---

enfoque se comprende desde su óptica religiosa y en el contexto de su controvertida interpretación de la «Leyenda del Gran Inquisidor». Él entiende que el Cristo que aparece aquí es una figura herética producto de la mente del rebelde Iván. Guardini, católico, identifica el espacio intermedio del trabajo con el de la actuación de la Iglesia y por eso ve como imperfección del arte de Dostoievski que sus criaturas tengan como lugar natural los extremos de la elevación o la caída. Rechaza al Cristo de la leyenda cuya exigencia de responsabilidad total le parece alejada de ese escenario intermedio de la existencia cotidiana ligada al trabajo que defiende como propio del cristianismo. (Cfr. Romano GUARDINI, *Il mondo religioso de Dostoievskij*, trad. it. de Maria Luisa Rossi, (Brescia: Morcelliana), 1968, pp. 127-129).

<sup>10</sup> Luigi PAREYSON, *Dostoevskij: Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, ed. cit., p. 16.

<sup>11</sup> *Idem*, pp. 16-17. Hemos traducido este fragmento de Berdiáev a partir de la cita en italiano que Luigi Pareyson hace en su libro. No obstante, el texto, que constituye el comienzo del capítulo «El hombre» de la monografía de Berdiáev, puede localizarse, directamente traducido del ruso, en la página 35 de la edición castellana de este libro publicada por la Editorial Nuevo Inicio. Ofrecemos aquí también esta versión: «Dostoievski sólo tuvo un interés que lo impregnaba todo, sólo un tema al que entregó todas sus fuerzas artísticas; ese tema es el hombre y su destino. [...] El hombre es un microcosmos, el centro de la existencia, el sol alrededor del cual gira todo. Todo en el hombre y para el hombre. En él radica el enigma de la vida universal. Resolver la cuestión del hombre significa resolver también la cuestión de Dios.» (Nikolay BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, ed. cit., p. 35)

Dostoievski es, ante todo, una antropología. Es justamente desde la perspectiva de la antropología filosófica como planteamos nuestra aproximación a la obra del escritor ruso, siempre conscientes de que la reflexión sobre el ser humano tiene implicaciones en otras áreas del saber filosófico, razón por la cual la presente investigación se adentrará también en el terreno de la filosofía de la religión o de la filosofía moral. En este sentido, compartimos plenamente el juicio de Reinhard Lauth cuando afirma que «el mundo especulativo de Dostoievski no tiene su centro en el pensamiento político-religioso, sino en el pensamiento antropológico, ético y religioso».<sup>12</sup> Contrariamente a lo que muchas veces se ha pensado, para Dostoievski no es la teología, sino la antropología la que ocupa el lugar primordial, sólo que, como señala Berdiáiev, al autor de *Los hermanos Karamázov* «Dios se le revela dentro del destino del hombre».<sup>13</sup>

Tan nuclear es el ser humano para Dostoievski que, en sus novelas, el espacio físico queda prácticamente reducido al que los personajes pueden ocupar. Por eso, aunque San Petersburgo forme parte del escenario habitual de las ficciones del ruso, sus calles aparecen sólo en cuanto que son recorridas por esos seres atormentados que, como Raskólnikov o el hombre del subsuelo, pasan la mayor parte del tiempo recluidos en la soledad de sus enmohecidos cuchitriles y, cuando socializan, tienen predilección por las tabernas hediondas donde conversan con sus congéneres sobre las cuestiones eternas. El viento gélido del invierno o la brisa perfumada de la primavera apenas ventilan una atmósfera humana demasiado humana, donde las estaciones que importan no son nunca las del año, sino las del ánimo y también, claro, las de las ánimas. Zweig lo expresa con gran lirismo cuando afirma que todas las obras de Dostoievski «se desarrollan en algún rincón oscuro del corazón que los

---

<sup>12</sup> Reinhard LAUTH, *«He visto la verdad»: La filosofía de Dostoievski en una exposición sistemática*, trad. cast. de Alberto Ciria, (Sevilla: Thémata), 2014, p. 15.

<sup>13</sup> Nikolay BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, ed. cit., p. 20.

rayos del saber iluminan esporádicamente, en la cavidad vacua del cerebro, sin estrellas ni flores, sin quietud ni silencio.»<sup>14</sup>

¿Pero a quiénes pertenecen esos cerebros y corazones? ¿Cómo son los seres nacidos de la imaginación de Dostoievski? De él afirma Berdiáev que «es un escritor “de ideas”, en el sentido platónico de la palabra».<sup>15</sup> Esto no significa que el mundo de las ideas de Dostoievski se parezca al de Platón. De hecho, nada tienen que ver las ideas del escritor ruso con los prototipos de la existencia o los modelos eternos. Sin embargo, cada uno de sus personajes confiere cuerpo a una idea. El hombre del subsuelo, Raskólnikov, Stavroguin, Shátov, Kirílov o Iván Karamázov son ideas que, relacionadas siempre con las cuestiones eternas, cobran vida y entran en un juego dialéctico.<sup>16</sup> También los personajes del *conte philosophique* del siglo XVIII a la manera de Voltaire encarnaban ideas, pero, al lado de los héroes de Dostoievski, Candide o Zadig palidecen como las abstracciones sin carne ni sangre que en realidad son.<sup>17</sup>

El escritor ruso, que, como recuerda Joseph Frank, bebió de la verosimilitud y la densidad psicológica de las grandes novelas del realismo social del siglo XIX y se nutrió también de las tensiones dramáticas del *roman-feuilleton* gótico-urbano, supo incorporar ambos elementos a su arte para concebir unas criaturas tan vivas que raro es el lector que no se recuerda discutiendo mentalmente con Iván Karamázov o el hombre del subsuelo. Más extraño sería, sin embargo, encontrar a quien, enzarzado en sus disputas imaginarias con estos entes de ficción, los concibiera, ni tan sólo por un momento, como marionetas al servicio de las intenciones de un creador omnisciente que moviera sus hilos tras las bambalinas. Tan velado queda el escritor tras sus héroes que Mijaíl Bajtín pudo desarrollar, a partir de

---

<sup>14</sup> Stefan ZWEIG, *Tres maestros (Balzac, Dickens, Dostoievski)*, ed. cit., p. 172. Cfr., asimismo, Nikolai BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, ed. cit., pp. 36-38.

<sup>15</sup> Nikolay BERDIAEV, *op. cit.*, p. 31.

<sup>16</sup> Cfr. *Idem*, pp. 6-7, 30-31.

<sup>17</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, trad. cast. de Juan José Utrilla, (México: F.C.E.), 1993, p. 468.

esta singularidad de la técnica del literato ruso, su teoría de la novela polifónica, argumentando que cada uno de los personajes de Dostoievski goza de perfecta autonomía y cuenta con una voz propia en ningún caso supeditada a la del autor.<sup>18</sup> Esto ha ocasionado, como el mismo Bajtín señala, no pocas dificultades hermenéuticas a quienes se han acercado a la obra de Dostoievski con la intención de destilar a partir de ella el pensamiento filosófico del escritor. Algo similar sucede en el caso de Platón, pues conocido es, entre la crítica, el debate en torno a cuánto hay de él mismo en el Sócrates de sus textos y hasta qué punto las ideas expresadas por su viejo maestro son platónicas o socráticas.<sup>19</sup> La dificultad exegética no termina aquí, pues aunque en los diálogos la voz que se impone es la de Sócrates y no se detecta nada asimilable a la polifonía que Bajtín considera característica de Dostoievski, el discurso de Sócrates nunca es monológico, sino que está constantemente replicado por otras voces ante las que está obligado a ir modulándose. Emilio Lledó lo explica de la siguiente manera:

Platón, aunque pretendió imprimir en los «diálogos» el sello de lo que el personaje Sócrates decía en ellos, y esta impresión podía configurar sus posibles «tesis fundamentales», dejó, sin embargo, que el «argumento», la *información* socrática se deslizase y se perdiese muchas veces en la trama de los personajes, en el deliciosamente ensordecedor ruido de los que hablan, en la voz de los interlocutores que se enfrentan al relativo protagonismo de Sócrates.<sup>20</sup>

Bajtín, que encontró en el diálogo socrático un antecedente de la novela polifónica dostoievskiana, destaca cómo en los textos de Platón no existe distancia entre los participantes en la discusión. Cuando

---

<sup>18</sup> Cfr. Mijaíl M. BAJTÍN, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. cast. de Tatiana Bubnova, (México: F.C.E.), 2003.

<sup>19</sup> Cfr. Emilio LLEDÓ, *La memoria del Logos: Estudios sobre el diálogo platónico*, ed. cit., p. 53.

<sup>20</sup> Cfr. Emilio LLEDÓ, *op. cit.*, p. 49.

debaten sobre las cuestiones más trascendentales, se da entre ellos una familiarización que el teórico ruso califica de carnavalesca y que está directamente relacionada con ese dinamismo típico del estilo platónico, compartido por Dostoievski, que no permite que el pensamiento se detenga.<sup>21</sup> Como sucede en las novelas del creador ruso, también en los diálogos platónicos «los problemas surgen en el desarrollo mismo de la conversación; los personajes sienten los planteamientos y los vemos asombrarse, ilusionarse, divagar, discutir, casi respirar a través de ese inmenso espacio teórico en que Platón los sumerge, y que cada vez se amplía más, a medida que hablan y piensan.»<sup>22</sup>

Teniendo en cuenta esta similitud estilística que atañe también al contenido conceptual, no es de extrañar que quien quedó seducida en su adolescencia por la brillantez y la vivacidad del pensamiento surgido al hilo natural del diálogo en las obras de Platón, se sintiera fascinada por el descubrimiento de un universo análogo en las novelas de Dostoievski. Sería arriesgado suponer que la afinidad de espíritu que Stefan Zweig, Nikolái Berdiáev y otros insignes intérpretes de Dostoievski han considerado como condición esencial para aproximarse a su obra consista exactamente en esta suerte de atracción magnética.<sup>23</sup> No obstante, lo cierto es que quien esto escribe percibió, desde la primera vez que una novela de Dostoievski cayó entre sus manos, que, como le sucediera al protagonista de «Continuidad de los parques», «un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo estaba decidido desde siempre.»<sup>24</sup> Con una certeza en nada cartesiana supo entonces que habría de dedicar su tesis doctoral a Dostoievski y que

---

<sup>21</sup> Cfr. Mijaíl M. BAJTÍN, *Problemas de la poética de Dostoievski*, ed. cit., p. 193; Nikolay BERDIÁEV, *El espíritu de Dostoievski*, ed. cit., pp. 55-57.

<sup>22</sup> Emilio LLEDÓ, *op. cit.*, p. 52.

<sup>23</sup> Cfr. Stefan ZWEIG, *Tres maestros (Balzac, Dickens, Dostoievski)*, ed. cit., p. 93; Nikolay BERDIAEV, *op. cit.*, p. 9.

<sup>24</sup> Julio CORTÁZAR, «Continuidad de los parques», en: *Id.*, *Final del juego*, (Madrid: Anaya & Mario Muchnik), 1995, p. 24.



no podría ser de otra manera. Si Luigi Pareyson tenía razón cuando afirmaba que era imposible hablar de Dostoievski sin hablar con él, pasando a convertirse en uno de sus obsesivos personajes,<sup>25</sup> quizá acabara como aquel lector inventado por Cortázar que se arrellanaba tranquilo en su sillón de terciopelo verde ajeno a su suerte, desconocedor de que un destino fatal le aguardaba por no haber sabido resistir a los cantos de sirena de aquellas líneas por las que deslizaba, curioso, la mirada. Pero, ¿cómo no arriesgarse ante un reto tan cautivador, pese a barruntar los peligros que entraña?

La obra de Dostoievski resulta sobrecogedora, en primer lugar, por sus dimensiones, tan vastas que obligan a acotar el objeto de estudio con la precisión de un hábil cirujano para no sentirse perdido entre miles de páginas pobladas por una nutrida galería de personajes a las que se añade la masa ingente de la correspondencia y los textos de carácter crítico y periodístico. Impone, en segundo lugar, la altura del genio de Dostoievski y la brillantez de muchos de sus intérpretes. ¿Qué añadir a lo ya dicho por Nikolái Berdiáev, Mijaíl Bajtún, Joseph Frank, André Gide, Reinhard Lauth, George Steiner o Luigi Pareyson? En tercer lugar, abordar al escritor ruso desde una óptica filosófica implica afrontar diversas dificultades hermenéuticas con las que la crítica lleva lidiando desde época muy temprana, cuando, a comienzos del siglo XX, autores como Vladímir S. Soloviov, Vasili V. Rózanov, Lev I. Shestóv o Dmitri S. Merezhkovski abrieron la senda de las interpretaciones filosóficas del autor de *Crimen y castigo*. A la historia de la recepción filosófica de Dostoievski está específicamente dedicada la primera parte de este trabajo. Por ello nos limitaremos a señalar aquí, en este contexto de exploración de afinidades entre Platón y Dostoievski en el que nos encontramos, que si ya resulta difícil saber quién habla en el fondo de los diálogos creados por el

---

<sup>25</sup> Cfr. Luigi PAREYSON, *Dostoevskij: Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, ed. cit., p. 143.

primero, aún es más complicado reconocer la voz de Dostoievski entre la polifonía orquestada por sus personajes.

Afirma Emilio Lledó, a propósito de los diálogos platónicos, que «cuando la filosofía se hace respuesta, cuando se configura sólo en el aséptico marco de su propio dogma, el pensamiento se seca y anquilosa; cuando la filosofía se configura como pregunta escuchada, pero nunca plenamente respondida, como búsqueda, dificultad, encuesta, el pensamiento se dinamiza, y gana así continuidad y, en consecuencia, futuro.»<sup>26</sup> Si en algo parecen coincidir los teóricos que han hecho su contribución a la historia de la recepción filosófica de Dostoievski, es precisamente en que esta no cesa de interpelarnos. Quien durante toda su vida se sintió atormentado por sus dudas de fe y combatió con firmeza el nihilismo, acorrala a sus lectores entre dos temibles abismos: la fe y la duda; el pecado y la expiación; la desesperación y la salvación; Dios y la nada. La respuesta más elocuente que Dostoievski da al problema de la existencia de Dios es también la más callada que encontramos en su obra: Cristo besa al Gran Inquisidor y Aliosha hace lo propio con su hermano Iván. El amor es la solución, pero también constituye, como veremos, parte del problema.

El libro de Manuel Cruz, *Amo, luego existo: Los filósofos y el amor*, arranca con una pregunta: «¿Ha prestado la filosofía suficiente atención al amor?»<sup>27</sup> El propio Cruz advierte que esta cuestión podría parecerle retórica a más de uno, a juzgar sobre todo por las más de doscientas páginas que siguen a su formulación, dedicadas precisamente a mostrar el tratamiento que a lo largo de la historia de la filosofía se le ha dispensado al amor. Ante parecida situación nos encontraríamos con probabilidad si, reformulando este interrogante, preguntáramos si la crítica literaria y filosófica se ha ocupado suficientemente del amor en la obra de Dostoievski. Uno tendería a

---

<sup>26</sup> Emilio LLEDÓ, *La memoria del Logos: Estudios sobre el diálogo platónico*, ed. cit., p. 53.

<sup>27</sup> Manuel CRUZ, *Amo, luego existo: Los filósofos y el amor*, (Madrid: Espasa), 2010, p. 17.

pensar que la respuesta ha de ser por fuerza afirmativa, pues cuesta creer que todos los insignes críticos que desde los tiempos de Dostoievski hasta nuestros días han consagrado sesudos estudios al escritor hayan pasado por alto un asunto de cuya importancia sirve como indicio el hecho de que se encuentre en el corazón mismo de la «Leyenda del Gran Inquisidor». Efectivamente, los intérpretes del escritor ruso se han referido al amor, pero la clave está, como insiste en recordar Manuel Cruz, en si lo han hecho de manera suficiente y, sobre todo, adecuada. Si se reconsidera la pregunta sin pasar por alto la diferencia que marcan estos adjetivos, la respuesta afirmativa ya no parece tan obvia. Ciertamente, los exégetas de Dostoievski —en particular los que abordan su obra desde una óptica filosófica y resultan, por tanto más cercanos a nuestro propósito—, mencionan el amor en numerosas ocasiones, pero siempre lo hacen de manera subsidiaria mientras tienen concentrada su atención en otros problemas, como la existencia de Dios, el nihilismo o el sentido del sufrimiento. De todos ellos, Luigi Pareyson es el único que reconoce expresamente que el amor merece un estudio específico que excede los límites que se ha fijado para su investigación. Por esta razón, antes que apresurarse a dar una interpretación poco fundada, prefiere guardar silencio al respecto.<sup>28</sup> El amor permanece, por tanto, como un tema por explorar de manera apropiada dentro de la obra de Dostoievski.

No se conforma Manuel Cruz con reivindicar que no se le ha concedido al amor toda la importancia filosófica que debiera, sino que, yendo un paso más allá, afirma que «el amor es mucho más que un tema filosófico de idéntico rango que los más importantes: es, en el fondo, por decirlo de manera un tanto abrupta, aquello que hace posible la filosofía misma.»<sup>29</sup> Cruz es consciente de que esta declaración puede causar perplejidad. Por ello la desarrolla a fin de

---

<sup>28</sup> Cfr. Luigi PAREYSON, *Dostoevskij: Filosofía, romanzo ed esperienza religiosa*, ed. cit., p. 112.

<sup>29</sup> Manuel CRUZ, *Amo, luego existo: Los filósofos y el amor*, ed. cit., p. 17.

hacerla más inteligible. Propone entonces considerar el amor una experiencia fundacional del mismo rango que el asombro, ya consagrado por los clásicos como la experiencia *prefilosófica* hegemónica, pues, en último término, «si nos asombramos es porque amamos saber».<sup>30</sup>

Si algún filósofo ha abogado por el amor como acicate del conocimiento, ese es sin duda Platón, particularmente en *El banquete*. No es difícil reparar, además, en que el ascenso progresivo que se describe en este diálogo y que va desde la admiración que despierta un cuerpo bello hasta la contemplación de la belleza en sí, tiene su equivalente en la subida del prisionero desde que es liberado de sus ligaduras en el fondo de la caverna hasta que alcanza la Idea de Bien. Recordemos que, en *El banquete*, del arrebató por un cuerpo hermoso se pasa a la apreciación de la belleza que hay en todos los cuerpos. A continuación, quien ya esté iniciado en los asuntos amorosos habrá de considerar que la belleza de las almas es más valiosa que la del cuerpo, lo cual le llevará a apreciar cuánto de hermoso hay en las normas de conducta y en las leyes. Tras haber pasado por este estadio, la belleza del cuerpo le parecerá ya insignificante y estará en condiciones de valorar la que reside en las ciencias. A quien haya llegado hasta aquí se le antojará mediocre y corto de espíritu su antiguo apego a la belleza de un solo ser, ya se trate de un muchacho, un hombre o una norma de conducta, pues ahora tendrá vueltos los ojos hacia un auténtico mar de lo bello, y al contemplarlo engendrará un gran número de magníficos discursos y de pensamientos, con un ilimitado amor hacia la sabiduría.<sup>31</sup> En *La república*, la ascensión es equiparable

---

<sup>30</sup> Manuel CRUZ, *Amo, luego existo: Los filósofos y el amor*, ed. cit., p. 18.

<sup>31</sup> Cfr. PLATÓN, *Banquete*, 210a-212a. Citamos un fragmento de toda la larga descripción de esta ascensión por los distintos grados de la belleza que Sócrates refiere a partir de las enseñanzas de Diótima: «Pues esta es justamente la manera correcta de acercarse a las cosas del amor o de ser conducido por otro: empezando por las cosas bellas de aquí y sirviéndose de ellas como de peldaños ir ascendiendo continuamente, sobre la base de aquella belleza, de uno solo a dos y de dos a todos los cuerpos bellos y de los cuerpos bellos a las bellas normas de conducta, y de las

a la descrita aquí y por eso el prisionero, al liberarse de las cadenas y dejar atrás las sombras, ve las imágenes de hombres y de otros objetos reflejados en las aguas antes de poder fijarse en los objetos mismos. A continuación, le resulta ya más fácil admirar de noche el cielo, fijando su vista en la luz de las estrellas y la luna y sólo en último término está en condiciones de contemplar el sol para colegir que este produce las estaciones y los años y gobierna todo lo de la región visible.<sup>32</sup>

Al comienzo del diálogo con Diotima, que Sócrates reproduce, queda establecido que el amor es deseo de poseer el bien para siempre y de engendrar en la belleza.<sup>33</sup> A este punto regresa la sacerdotisa de Mantinea en el cierre mismo de su discurso cuando se expresa en los siguientes términos:

¿O no crees –dijo– que sólo entonces, cuando vea la belleza con lo que es visible, le será posible engendrar, no ya imágenes de virtud, al no estar en contacto con una imagen, sino virtudes verdaderas, ya que está en contacto con la verdad? Y al que ha engendrado y criado una virtud verdadera, ¿no crees que le es posible hacerse amigo de los dioses y llegar a ser, si algún otro hombre puede serlo, inmortal también él?<sup>34</sup>

El amor tiene como objeto la belleza y el bien, pero no queda satisfecho con poseerlos y descansar en ellos, sino que ha de procrear a partir de ambos. De manera análoga, en *La república* no basta con que el prisionero liberado ascienda hasta contemplar la Idea de Bien, sino

---

normas de conducta a los bellos conocimientos, y partiendo de estos terminar en aquel conocimiento que es conocimiento no de otra cosa sino de aquella belleza absoluta, para que conozca al fin lo que es la belleza en sí. En este período de la vida, querido Sócrates –dijo la extranjera de Mantinea–, más que en ningún otro, le merece la pena al hombre vivir: cuando contempla la belleza en sí.» (PLATÓN, *Banquete*, 211b-d. Ed. cast. cit.: PLATÓN, *Banquete*, trad. cast. de M. Martínez Hernández, en: *Id., Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*, (Madrid: Gredos), 2000, p. 262.

<sup>32</sup> Cfr. PLATÓN, *La república*, , 516a-c, 532a-d. Ed. cast. cit.: PLATÓN, *La república*, trad. de José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano, (Barcelona: Círculo de Lectores), 1996, pp. 330, 356-357.

<sup>33</sup> Cfr. PLATÓN, *Banquete*, 206b.

<sup>34</sup> PLATÓN, *Banquete*, 212a. Ed. cast. cit., p. 263.

que, una vez en contacto con ella, es esencial que se produzca la imitación y, sobre todo, es necesario que vuelva sobre sus pasos y haga partícipes de su descubrimiento a sus antiguos compañeros. El camino de vuelta se augura mucho más penoso que el de ida, pues supone un reajuste de la visión a las tinieblas tras haber estado en presencia de la luz resplandeciente del sol. La dificultad se acrecienta porque aquellos que han permanecido plácidamente acomodados en el fondo de la caverna, difícilmente van a mostrar una disposición favorable a escuchar a quien asegura que ha accedido a una visión más clara pero regresa a las sombras andando a tientas, con los ojos estropeados. Es de esperar que se burlen de él y que incluso intenten asesinarlo.<sup>35</sup> Pese a estos riesgos evidentes, el filósofo, que es quien ha contemplado la Idea de Bien, no puede quedarse eternamente en las islas de los bienaventurados, sino que es preciso que actúe aunque haya que forzarlo a ello:

—Es, pues, labor nuestra —dije yo—, labor de los fundadores, el obligar a las mejores naturalezas a que lleguen al conocimiento del cual decíamos antes que era el más excelso y vean el bien y verifiquen la ascensión aquella; y, una vez que, después de haber subido, hayan gozado de una visión suficiente, no permitirles lo que ahora les está permitido.

—¿Y qué es ello?

—Que se queden allí —dije— y no accedan a bajar de nuevo junto a aquellos prisioneros ni a participar en sus trabajos ni tampoco en sus honores, sea mucho o poco lo que estos valgan.<sup>36</sup>

Una filosofía que se hiciera de espaldas a la polis, sin atender a todas las dimensiones de lo humano, sería completamente estéril, un perfecto sinsentido. Por ello, esta tesis doctoral se propone abordar uno de los asuntos que más han ocupado y preocupado a los hombres y las mujeres desde el inicio de los tiempos. Efectivamente, pocos

<sup>35</sup> Cfr. PLATÓN, *La república*, 514a-519d.

<sup>36</sup> PLATÓN, *La república*, 519c-d. Ed. cast. cit., p. 335.

temas en la historia del pensamiento, la literatura y el arte son tan recurrentes y complejos como el amor. Si exceptuamos la muerte, con la que está en íntima conexión, no existe experiencia alguna que se le pueda equiparar por lo que tiene de vivencia intransferible e íntima a la vez que universalmente compartida.

## II. AMOR Y FILOSOFÍA

Aunque, como señalaba Manuel Cruz, quizá la filosofía no haya prestado suficiente atención al amor, es innegable que son muchos los pensadores que se han ocupado de él. Hacer un repaso, siquiera somero, de las distintas concepciones filosóficas en torno al amor nos daría para varias tesis doctorales, así que nos conformaremos aquí con recordar algunos nombres fundamentales que jalonan la historia de este concepto tendiendo puentes desde Platón hasta nuestros días. Intentaremos, además, establecer posibles vínculos con Dostoievski según vayamos avanzando en la exposición. Seguramente, la primera parada obligada en la larga senda de la reflexión filosófica en torno al amor la constituya la propuesta de Agustín de Hipona. Encontramos en su obra una visión cristiana del amor, que es entendido en términos de *agápē*, orientándose al bien del otro, lo cual implica superar la autorreferencialidad del yo que es característica del deseo erótico. De Platón hereda el autor de *La Ciudad de Dios*, entre otras cuestiones, su visión del amor como una forma de anhelo (*appetitus*) ligado a un objeto determinado que lo desencadena revelando que somos seres carenciales. El amor es, para el obispo de Hipona, movimiento, de ahí su célebre sentencia «Pondus meum amor meus»<sup>37</sup> que da nombre a la tercera parte de nuestra tesis. Según sea el peso que vence al amor, se distinguen dos formas de este: aquel que se dirige al mundo

---

<sup>37</sup> «Mi peso es mi amor». Cfr. AGUSTÍN DE HIPONA, *Confesiones*, en: *Id., Obras de San Agustín. Vol II.: Las Confesiones*, texto bilingüe, (Madrid: BAC), 1979, pp. 560-561.

empujado por el deseo (*cupiditas*) o el que mira hacia Dios (*caritas*). Dios es lo único que debe ser amado por sí mismo, mientras que el amor orientado al mundo, que apetece cosas temporales, está corrompido si no se halla referido a Dios. En Dostoievski encontramos la contraposición entre un deseo que, excitado únicamente por la propia vanidad, arrastra a los abismos infernales y el auténtico amor que, aunque surja ligado al *érōs*, no puede prescindir de *agápē*, elevando hacia ese otro abismo, el de la fe y la redención, al que resulta igualmente vertiginoso asomarse. Esta concepción del amor puede rastrearse en las novelas de madurez del escritor ruso, de los *Apuntes del subsuelo* (1864) en adelante. De ahí que el título completo de la tercera parte de la tesis, a lo largo de la cual nos adentramos en estos libros, sea precisamente «*Pondus meum amor meus* o de la gravitación entre dos abismos».

En 1929, se publicó en Berlín, en una colección de filosofía dirigida por Jaspers, *El concepto de amor en San Agustín*,<sup>38</sup> obra de una jovencísima Hannah Arendt que se había doctorado el año anterior en la Universidad de Heidelberg con una versión apenas distinta de ese trabajo, dirigido por el propio Jaspers. En su libro, Arendt recurre a categorías existenciales, tomadas en particular de *Ser y tiempo*, para la dilucidación del concepto agustiniano del amor. La discípula de Heidegger manejaba con solvencia textos de fuerte carga teológica, en parte por haber frecuentado en la Universidad de Berlín las lecciones de Romano Guardini, uno de los intérpretes de Dostoievski a los que estudiaremos en la primera parte de la tesis. Realizando un cuidadoso examen de la filosofía agustiniana, Arendt va señalando distintas aporías que apuntan a la imposibilidad de legitimar el mandato cristiano del amor universal al prójimo en los planteamientos teóricos del autor de las *Confesiones*.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Cfr. Hannah ARENDT, *El concepto de amor en San Agustín*, trad. cast. de Agustín Serrano de Haro, (Madrid: Ediciones Encuentro), 2009.

<sup>39</sup> Cfr. Hannah ARENDT, *op. cit.*, «Presentación», pp. 7-11.



En *El resentimiento en la moral*, Max Scheler combate la acusación de resentimiento dirigida por Nietzsche contra el cristianismo y, en el curso de su exposición, traza una clara distinción entre las dos concepciones del amor que nos han aparecido hasta el momento como dominantes: la griega (particularmente en sentido platónico) y la cristiana.<sup>40</sup> En la primera de estas dos visiones, el amor supone la imperfección del amante, que aspira a alcanzar algo más perfecto que él mismo, representado por el amado. Este puede, incluso, ser la suma perfección, el bien y la belleza más completos. El amado mueve al amante ejerciendo sobre él una atracción, pero él mismo no se mueve, pues no necesita amar, caracterizándose por ser apetecible y deseable. En la concepción cristiana, el amor parte también de lo amado, pero este, a diferencia de lo que sucedía en el planteamiento griego, ha de moverse él mismo, pero no para ir de lo inferior a lo superior como hacía el amante, sino para descender hasta lo inferior a fin de atraer al amante hacia sí y salvarlo. Si el amado, en la visión griega, no era más que causa final, en la concepción cristiana él mismo está en movimiento y rebosa más amor que el amante. Por otra parte, cabe señalar que Max Scheler, aparte de trazar esta distinción entre la concepción griega y cristiana del amor, expone él mismo en distintos trabajos sus propias ideas respecto a este concepto, que se hallan ligadas a su teoría de los valores. Para Scheler, el amor es un proceso intencional dirigido hacia lo que es amado, que se convierte en tal precisamente porque es valorado de manera positiva. El amor no queda reducido a una tendencia o impulso propio del sujeto psicológico, sino que se trata de un acto valorativo que implica una elección. El hecho de que se introduzca este elemento selectivo permite hablar de un *ordo amoris*.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Cfr. Max SCHELER, *El resentimiento en la moral*, trad. cast. de José Gaos, ed. de José María Vegas, (Madrid: Caparrós), 1998.

<sup>41</sup> Cfr. Max SCHELER, *Ética: Nuevo ensayo de fundamentación de un personalismo ético*, trad. cast. de Hilario Rodríguez Sanz, introducción de Juan Miguel Palacios, (Madrid: Caparrós), 2001; *Id.*, *Sobre el pudor y el sentimiento de vergüenza*, trad. cast. de Ingrid

Regresamos atrás en el tiempo para no dejar de mencionar el libro más ilustre sobre el amor en la civilización islámica, que no es otro que *El collar de la paloma* de Ibn Hazm de Córdoba, gestado en torno al año 1022 en tierras de al-Ándalus. José Ortega y Gasset prologa en la edición de Alianza la versión castellana del texto, obra de Emilio García Gómez.<sup>42</sup> Según señala el traductor en su extensa introducción a la obra, se detecta en ciertos pasajes de *El collar de la paloma* el eco del mito del andrógino expuesto por Aristófanes en el *Banquete* de Platón, aunque Ibn Hazm de Córdoba no habría conocido el famoso diálogo de forma directa, sino únicamente a través de referencias.

Ya en el *Quattrocento* renacentista, Marsilio Ficino escribiría *De Amore*, cuyo subtítulo reza *Comentario a «El Banquete» de Platón*.<sup>43</sup> Con esta obra, Ficino inaugura el exitoso género de los tratados de amor de impronta neoplatónica, cuyo segundo gran hito lo marcan los *Diálogos de amor* de León Hebreo, convertidos en texto de referencia sobre la materia en la Europa del Renacimiento.<sup>44</sup> La obra está estructurada como una conversación entre Filón y Sofía, según el modelo de los diálogos de Platón, y su primera edición apareció de forma póstuma en 1535. De la relevancia que adquirió el libro en su época da fe el hecho de que Cervantes, al que volveremos en esta tesis, aluda a él en el prólogo del *Quijote*: «Si tratáredes de amores, con dos onzas que sepáis de la lengua toscana, toparéis con León Hebreo que os hincha las medidas.»<sup>45</sup> Los *Diálogos de amor* coexistieron con los numerosos

---

Vendrell Ferran, (Salamanca: Sígueme), 2004; *Id.*, *Esencia y formas de la simpatía*, trad. cast. de José Gaos revisada por Ingrid Vendrell Ferran, (Salamanca: Sígueme), 2005; *Id.*, *Ordo amoris*, trad. cast. de Xavier Zubiri, ed. de Juan Miguel Palacios, (Madrid: Caparros), 2008.

<sup>42</sup> Cfr. IBN HAZM DE CÓRDOBA, *El collar de la paloma*, versión e introducción de Emilio García Gómez, prólogo de José Ortega y Gasset, (Madrid: Alianza), 1998.

<sup>43</sup> Cfr. Marsilio FICINO, *De Amore: Comentario a «El Banquete» de Platón*, trad. cast. y estudio preliminar de Rocío de la Villa Ardura, (Madrid: Tecnos), 1994.

<sup>44</sup> Cfr. LEÓN HEBREO, *Diálogos de amor*, trad. cast. de David Romano, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo, (Madrid: Tecnos – Alianza), 2002.

<sup>45</sup> Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de La Mancha*, ed. de Francisco Rico, (Madrid: Real Academia Española), 2004, p. 12.

tratados sobre el tema que vieron la luz por entonces, aunque, como se indica en la introducción a la edición española, la creación de León Hebreo pertenece a una estirpe independiente de la que encabezan *Gli Asolani* (1505) de Pietro Bembo y *El cortesano* (1528) de Baldassare de Castiglione, que son textos ligados al platonismo florentino.<sup>46</sup> Son tres los diálogos contenidos en el libro de León Hebreo: el primero trata de la distinción entre amor y deseo, el segundo se ocupa de la universalidad del amor y el tercero aborda su origen. En la biblioteca de Baruch Spinoza se encontró un ejemplar de los *Diálogos de amor* de Abravanel y han llegado a señalarse en el *Tratado breve sobre Dios, el hombre y la salvación de su alma* del filósofo holandés huellas de la «philographia universal» de León Hebreo, así como de su definición del amor como unión con un objeto que el entendimiento juzga bueno y también de su idea de que el conocimiento debe preceder al amor.<sup>47</sup> Menor es quizá la presencia de estas tesis en la *Ética demostrada según el orden geométrico*, donde el amor queda definido en los siguientes términos: «El amor es una alegría acompañada por la idea de una causa exterior».<sup>48</sup> En cambio, «el deseo es el apetito acompañado de la conciencia del mismo».<sup>49</sup> Para Spinoza, el deseo es el afecto básico del cual derivan, en primer término, la alegría y la tristeza y, a partir de ambos, todos los demás afectos, incluido el amor, como se aprecia en la definición de este. El autor de la *Ética* pone el acento en la defensa de una dimensión cognitiva asociada a nuestras emociones. El amor, que es alegría, nos potencia al acercarnos a una perfección ideal. Por otro lado, según Spinoza, los seres humanos somos en esencia carenciales, razón por la cual nos es necesario ir en pos de nuestro mejoramiento y, en este sentido, el amor que empuja a esa búsqueda anida en nuestra naturaleza.

---

<sup>46</sup> Cfr. LEÓN HEBREO, *Diálogos de amor*, ed. cit., «Introducción», p. 13.

<sup>47</sup> Cfr. LEÓN HEBREO, *op. cit.*, «Introducción», pp. 12-13.

<sup>48</sup> Baruch SPINOZA, *Ética demostrada según el orden geométrico*, trad. cast. de Vidal Peña, (Madrid: Alianza), 1998, parte tercera, definición VI de los afectos, p. 265.

<sup>49</sup> Baruch SPINOZA, *Ética demostrada según el orden geométrico*, ed. cit., parte tercera, proposición IX, escolio, p. 206.

Además de continuar la aproximación al amor en sentido teológico y metafísico, en la época moderna comienza a atenderse a este fenómeno desde una perspectiva psicológica y sociológica. Un buen ejemplo de ello, aunque no se trate de un libro de filosofía en sentido estricto, es el influyente *Del amor* de Stendhal.<sup>50</sup> Con su conocida «teoría del amor como cristalización», el autor de *La cartuja de Parma* está proponiendo pensar este como un fenómeno de índole puramente subjetiva. Cuenta Stendhal que si se arroja en una de las minas de sal de Salzburgo una rama seca y deshojada por efecto del invierno y se la recoge al cabo del tiempo, dejándola secar, las partículas salinas adheridas a ella parecerán cristales brillantes. Como por efecto de magia, la oscura rama seca del principio habrá dado lugar a una suerte de rutilante ensamblaje de diamantes.<sup>51</sup> De manera análoga, el enamorado proyecta sobre el ser amado una serie de deslumbrantes perfecciones que encubren, al tiempo que lo magnifican, su verdadero ser. José Ortega y Gasset dedica uno de sus ensayos sobre el amor a polemizar con el artífice de la teoría de la cristalización. En «Amor en Stendhal», el filósofo critica por idealista esta doctrina que, además, no penetra en la dilucidación del amor, sino que se queda en el nivel del enamoramiento. Para Ortega, este último, que la teoría de la cristalización presenta como una hiperactividad del alma, supone, más bien, un angostamiento y una paralización relativa de la vida de conciencia. Estamos ante un fenómeno de la atención, pues esta se aparta de las urgencias vitales para concentrarse en un ser cuya dimensión se magnifica. Es importante tener en cuenta que esa desviación de la atención no se da, según Ortega, por obligación, sino de manera libre.<sup>52</sup> Además de este pequeño ensayo sobre Stendhal, el autor de *La rebelión de las masas* dedicó distintos trabajos al amor, que

---

<sup>50</sup> Cfr. STENDHAL, *Del amor*, trad. cast. de Consuelo Berges, (Madrid: Alianza), 2003.

<sup>51</sup> Cfr. STENDHAL, *Del amor*, ed. cit., pp. 374-385.

<sup>52</sup> Cfr. JOSÉ ORTEGA Y GASSET, «Amor en Stendhal», en: *Id.*, *Estudios sobre el amor*, (Madrid: Alianza), 2009. (1ª ed., 1939). El ensayo de Ortega está asimismo incluido como estudio introductorio en la edición de *Del amor* de Stendhal en Alianza.

aparecen recogidos en el volumen *Estudios sobre el amor*.<sup>53</sup> Quizá lo más relevante que añadir a lo ya dicho es la idea orteguiana del amor como «invención humana» surgida en determinado momento de la historia.

También en el contexto del siglo XX, Jean-Paul Sartre examina el amor dentro del análisis que hace en *El ser y la nada* del «para-otro», es decir, de las relaciones del «para-sí» con el «otro».<sup>54</sup> Para Sartre, la existencia de los demás se da, en primera instancia, en clave de negación, pues la existencia de otro es tal en cuanto que no es la mía. Podemos plantear la cuestión fijándonos en el funcionamiento del mecanismo de la mirada, como le gustaba hacer a Sartre, que coincidía en esto con Dostoievski. El otro es objeto de mi mirada, pero tiene además la particularidad de que, como persona, puede devolverme esa mirada, objetualizándose con su acción, es decir, anulándose como sujeto. Se produce una objetivación mutua que, sin embargo, no pretende convertir al otro en un mero objeto, pues lo que en verdad quiere el sujeto en el amor es apropiarse al otro como libertad. Cuando se ama, se genera la exigencia de que el otro exista únicamente para elegirme a mí como objeto de su amor. De acuerdo con este esquema, el amor aparece como problemático, revelando un conflicto de la libertad. Para Dostoievski, en cambio, el amor será el lugar privilegiado donde se manifieste esta última, que es condición inalienable de lo humano.

Erich Fromm, que se había ocupado de modo específico de la libertad en un conocido libro,<sup>55</sup> dedicaría también un trabajo al amor. De acuerdo con lo enunciado en su título, *El arte de amar* (1956) aboga por la idea de que el amor es un arte que, como tal, se debe cultivar y

---

<sup>53</sup> Cfr. José ORTEGA Y GASSET, *Estudios sobre el amor*, ed. cit.

<sup>54</sup> Cfr. Jean-Paul SARTRE, *El ser y la nada: ensayo de ontología fenomenológica*, trad. cast. de Juan Valmar, (Buenos Aires: Losada), 1968.

<sup>55</sup> Cfr. Erich FROMM, *El miedo a la libertad*, trad. cast. de Gino Germani, (Barcelona: Paidós), 1947.

requiere conocimiento.<sup>56</sup> Fromm destaca el componente activo del amor y la dimensión ligada al cuidado del otro. Hay en este ensayo una denuncia firme de la desintegración del amor en el Occidente capitalista. En este sentido, Fromm es pionero en una forma de aproximación al fenómeno amoroso que está íntimamente ligada a preocupaciones socioideológicas y que tiene plena vigencia en la actualidad. Quizá sea pertinente llamar la atención sobre el hecho de que, en las novelas de madurez de Dostoievski, varios de los protagonistas masculinos incapaces de amar son abanderados del nuevo credo nihilista. Ello prueba que, para el novelista, la dimensión afectiva no permanece al margen de las cuestiones ideológicas y sociales que, en su caso, son siempre de gran calado moral.

En el siglo XXI, no sólo seguimos enamorándonos, sufriendo y gozando por amor como nuestros antepasados más remotos, sino que este sentimiento conserva su plena vigencia como objeto de estudio a nivel académico. Así lo prueban, por citar sólo un par de casos, los trabajos que en los últimos años le han venido dedicando al amor dos de los más destacados sociólogos de la actualidad: Zygmunt Bauman y Eva Illouz, herederos, en cierto modo, de una preocupación que ya detectábamos en Erich Fromm. Según el diagnóstico de Bauman, ya devenido célebre, estamos instalados en una modernidad líquida, de fluir constante y formas variables. En este ambiente, los vínculos humanos parecen cada vez más endeble y el amor, que fue siempre el más potente de sus adhesivos, se ha contagiado también de esta transitoriedad. Bauman se ocupa de explorar este fenómeno en *Amor líquido: Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos* (2003),<sup>57</sup> mientras que, por su parte, Eva Illouz ha escrito varios libros en torno al fenómeno amoroso. Entre ellos cabe citar *El consumo de la utopía romántica: El amor y las contradicciones culturales del capitalismo* (1997); *Intimidades congeladas:*

---

<sup>56</sup> Cfr. Erich FROMM, *El arte de amar: Una investigación sobre la naturaleza del amor*, trad. cast. de Noemi Rosenblatt, (Barcelona: Paidós), 1959.

<sup>57</sup> Cfr. Zygmunt BAUMAN, *Amor líquido: Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, trad. cast. de Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide, (México: F.C.E.), 2005.

*Las emociones en el capitalismo* (2007); *Por qué duele el amor: Una explicación sociológica* (2012), o, el más reciente, *Erotismo de autoayuda: Cincuenta sombras de Grey y el nuevo orden romántico* (2014).<sup>58</sup> En todas estas obras, Illouz indaga en las mutaciones del amor romántico en nuestra época posmoderna y analiza sus contradicciones. Se sirve para ello de una metodología de trabajo en la que combina el uso de herramientas propias de la investigación en ciencias sociales, como la entrevista, los cuestionarios o el estudio estadístico, con el análisis de textos de muy distinto signo: novelas, películas, relatos autobiográficos, imágenes publicitarias, libros de autoayuda, revistas femeninas, etc.<sup>59</sup>

### III. OBJETO Y ESTRUCTURA DE LA TESIS

**E**scribir sobre el amor es, como advierte Manuel Cruz, una tarea endemoniada.<sup>60</sup> Y, sin embargo, aceptamos el reto de aplicarnos a ella en compañía de quien ha sabido descender hasta los tenebrosos abismos del corazón humano sin perder de vista la profundidad de los abismos divinos. Sobre ambos arroja Dostoievski haces de luz particularmente luminosos y a su maestría se debe que, como subraya Pareyson, aunque no es ni un teólogo ni un metafísico, ninguna de estas dos disciplinas pueda

---

<sup>58</sup> De todos ellos existe traducción castellana cuya referencia ofrecemos aquí: Eva ILLOUZ, *El consumo de la utopía romántica: El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*, trad. cast. de María Victoria Rodil, (Buenos Aires – Madrid: Katz), 2009; *Id.*, *Intimididades congeladas: Las emociones en el capitalismo*, trad. cast. de Joaquín Ibarburu, (Buenos Aires – Madrid: Katz), 2007; *Id.*, *Por qué duele el amor: Una explicación sociológica*, trad. cast. de María Victoria Rodil, (Buenos Aires – Madrid: Katz), 2012; *Id.*, *Erotismo de autoayuda: Cincuenta sombras de Grey y el nuevo orden romántico*, trad. cast. de Stella Mastrangelo, (Buenos Aires – Madrid: Katz), 2014.

<sup>59</sup> Hemos dedicado un artículo a poner en relación los análisis que Bauman e Illouz realizan del fenómeno del amor en las sociedades del capitalismo tardío con el retrato que de él hallamos en la novela breve de Dostoievski *El eterno marido*: Cfr. Lorena RIVERA LEÓN, «Lo que Dios no ha unido, lo conecta el hombre», *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, XLVII (2015), pp. 108-123.

<sup>60</sup> Cfr. Manuel CRUZ, *Amo, luego existo: Los filósofos y el amor*, ed. cit., p. 23.

prescindir hoy de él.<sup>61</sup> En el primer capítulo de su libro *El conocimiento del amor*, cuyo título es muy apropiado para el tema que nos ocupa, Martha C. Nussbaum expone su convencimiento de que ciertas verdades sobre la vida humana pueden hallar mejor expresión en el lenguaje del artista narrativo que en el discurso teórico abstracto.<sup>62</sup> Adoptando esta perspectiva como propia, en la presente tesis doctoral nos adentraremos en la obra de Dostoievski para descubrir cómo en los ojos del Tristán malherido que enamora a Isolda antes de la intervención del filtro hay, por decirlo con Eugenio Trías, «una demanda que es, a su vez, una respuesta (“unos ojos que miran”).»<sup>63</sup> La mirada que nos interpela desde el rostro del otro se revelará esencial en la exploración dostoievskiana en torno al amor, pues, a diferencia del amor abstracto a la humanidad en nombre del cual el Gran Inquisidor somete las conciencias, el amor activo se dirige a seres humanos concretos y sólo se entiende desde la libertad. El asunto que nos ocupa aquí cuenta con una dilatada tradición filosófica, correspondiéndole, además, un lugar central en la obra de Dostoievski, que está plagada de grandes intuiciones al respecto. Pese a ello, la crítica especializada, particularmente la que se ha acercado al escritor desde la filosofía, no le ha dedicado una atención preponderante. Nosotros pensamos, en cambio, que el amor está a la altura de los temas clásicos en los que se han detenido los exégetas interesados en el pensamiento filosófico de Dostoievski, como el nihilismo, la libertad o el conflicto entre razón y fe y a demostrarlo dedicaremos nuestro trabajo.

En lo que respecta a la estructura, la tesis está integrada por once capítulos repartidos en tres secciones. Cada una de estas cuenta con

---

<sup>61</sup> Cfr. Luigi PAREYSON, *Dostoevskij: Filosofía, romanzo ed esperienza religiosa*, ed. cit., p. 214.

<sup>62</sup> Cfr. Martha C. NUSSBAUM, *El conocimiento del amor: Ensayos sobre filosofía y literatura*, trad. cast. de Rocío Orsi y Juana María Inarejos, (Madrid: A. Machado Libros), 2005, pp. 25-112.

<sup>63</sup> Eugenio TRÍAS, *Tratado de la pasión*, (Barcelona: Random House Mondadori – Debolsillo), 2006, p. 164.



una introducción propia que tiene como objeto primordial indicarle brevemente al lector qué le aguarda de forma inmediata, aunque también se mencionan puntos de unión entre las distintas partes del trabajo y se ofrecen datos para poner en contexto los capítulos que vienen a continuación. Hemos optado por incluir pequeños prefacios en cada bloque porque creemos que hacen más cómodo el seguimiento de la exposición que una única introducción al comienzo, que quedaría demasiado distante de la parte segunda y tercera del texto para que tuviera sentido tratar determinadas cuestiones que nos interesaba precisar. Por otra parte, la sección primera, consagrada al examen de la recepción filosófica de Dostoievski a propósito del tema del amor, goza de una autonomía notoria con respecto al resto de la tesis y, por tanto, requiere de ciertos prolegómenos que desentonarían si los encorsetáramos en el apartado de introducción general en el que ahora nos encontramos. Ese carácter orgánico de la primera sección de nuestro trabajo explica también que sea la única de las tres que lo conforman que se cierra con un apartado de conclusiones y que incorpora el añadido de un escueto apéndice dedicado a la recepción filosófica de Dostoievski en España.

Dado que prologamos cada una de las tres partes de la tesis, pensamos que resulta innecesario realizar aquí una presentación detallada del conjunto y por eso nos limitaremos a ofrecer un mapa general que permita visualizar la coherencia de la totalidad. La primera parte lleva por título «Estado de la cuestión: el amor como problema a partir de la recepción filosófica de Dostoievski» y proponemos en ella un recorrido histórico por las interpretaciones que ha recibido la obra del escritor ruso desde la filosofía. En la exposición partimos del contexto de los exégetas coetáneos del autor de *Crimen y castigo* para llegar hasta nuestros días. Según parece, en febrero de 1887, Nietzsche dio por casualidad, en una librería de Niza, con un ejemplar de *L'esprit souterrain*, extraño híbrido de dos novelas breves de

Dostoievski que le descubrirían a un alma afín.<sup>64</sup> Desde entonces, han sido numerosos los pensadores notables que se han sentido interpelados por el novelista ruso, en particular a lo largo del siglo XX. Sin embargo, no nos ocuparemos de la huella de Dostoievski en la filosofía más o menos reciente, sino de las exégesis acometidas por quienes han querido desentrañar el pensamiento que aflora en sus textos. No conocemos ningún intento similar al nuestro en el ámbito de habla hispana, pero sí en el contexto italiano, donde Sergio Givone dedicó la primera parte de su monografía *Dostoievski y la filosofía*<sup>65</sup> a indagar acerca de cómo la filosofía contemporánea había leído al autor de los *Los hermanos Karamázov*. Su trabajo nos sirve de modelo, aunque su atención se centra primordialmente en la cuestión del nihilismo y del pensamiento religioso de Dostoievski, mientras que nosotros hemos escogido como hilo conductor dos perspectivas distintas. En primer lugar y por razones metodológicas, hemos querido esclarecer cómo la crítica se ha enfrentado al reto de decantar la filosofía de un escritor que, en cuanto tal, demuestra su genio en sus relatos y novelas, pero no en los textos de carácter periodístico donde, en calidad de articulista, Dostoievski expresaba con cierta frecuencia sus opiniones sobre diversas cuestiones. Este aspecto interesa también a Givone. Sin embargo, nos distanciamos decididamente de él en nuestra atención al amor, pues hemos purgado muy distintos estudios sobre Dostoievski en busca de lo que sus autores pudieran aportar acerca del asunto de nuestra tesis. Con estos dos objetivos en mente, realizamos un despliegue a lo largo de cuatro capítulos que se suceden en orden cronológico, aunque también hemos procurado que existiera cohesión interna en la exposición. En la introducción a la primera parte de la tesis el lector encontrará detallado el contenido de cada

---

<sup>64</sup> No nos entretenemos aquí en precisar detalles y referencias a propósito de este hallazgo casual porque lo abordamos con detenimiento en el capítulo inicial de la parte primera de la tesis, que lleva por título «El despertar del interés filosófico por Dostoievski (1880-1914)».

<sup>65</sup> Cfr. Sergio GIVONE, *Dostoievskij e la filosofia*, (Roma – Bari: Laterza), 2006, pp. 3-76.

uno de los cuatro capítulos y por ello consideramos innecesario incluir ese dato también aquí.

La crítica reconoce, de manera bastante unánime, que los *Apuntes del subsuelo* (1864) suponen un punto de inflexión en la trayectoria artística de Dostoievski. El escritor de los humillados y ofendidos, que se había prodigado en narrar historias melodramáticas donde los bellos sentimientos siempre terminaban por triunfar, descubre con esta obra lo trágico. La hondura de la escisión constitutiva del ser humano pasa a primer plano y la superación del orgullo, que sólo puede darse a través del amor, nunca vuelve a ser tan sencilla como lo había parecido en los textos anteriores. El conflicto entre razón y fe, así como el problema de la libertad, adquieren a partir de la novela breve de 1864 un protagonismo que estaba del todo ausente hasta entonces. Por estas razones, la mayor parte de los críticos pasan por alto las creaciones previas al hallazgo del hombre del subsuelo, limitándose en muchos casos a mencionarlas como vestigios de un tiempo que, afortunadamente, pasó después a ser mejor. Si acaso, quizá se detienen en alguna obra a la que otorgan cierto valor destacable. Los títulos favorecidos suelen ser *El doble*, *Humillados y ofendidos* y, a veces, también *Pobre gente* y *Noches blancas*. Creemos que acierta René Girard cuando estima que sólo con los *Apuntes del subsuelo* conquista Dostoievski la verdad novelesca y se libera definitivamente de la mentira romántica en la que, *grosso modo*, había permanecido instalado hasta entonces.<sup>66</sup> Sin embargo, pensamos al mismo tiempo que hay en estas composiciones de la etapa conocida como «romántica» material muy valioso en relación con el amor y anticipaciones más que notables que ponen de manifiesto que la sima que se abre entre el Dostoievski «romántico» y el «trágico» es más transitable de lo que *a priori* parecería.

---

<sup>66</sup> Cfr. René GIRARD, *Mentira romántica y verdad novelesca*, trad. cast. de Joaquín Jordá, (Barcelona: Anagrama), 1985.

De este convencimiento deriva nuestra decisión de dedicar la segunda parte de la tesis, «Del amor que aún no conoce el subsuelo», a indagar acerca de la presencia del motivo del amor en las obras previas a la publicación de los *Apuntes del subsuelo*. Esta sección está integrada por dos capítulos. En el primero de ellos, «Los años cuarenta: pequeños funcionarios y grandes soñadores», escogemos varios títulos del período indicado en el título, que analizamos con mayor o menor detenimiento dependiendo de la relevancia que en ellos adquiera el amor. *Pobre gente* (1846), *La patrona* (1847), *Corazón débil* (1848), *Noches blancas* (1848) y la inacabada *Nétochka Nezvánova* (1849) son los trabajos estudiados. En el segundo capítulo, que lleva por nombre «En la antesala de los *Apuntes del subsuelo*», avanzamos en el tiempo para abordar tres composiciones de la etapa postsiberiana: *El sueño del tío* (1859), *La aldea de Stepánchikovo y sus moradores* (1859) y *Humillados y ofendidos* (1861). Además de buscar en estas novelas aportaciones novedosas en lo relativo al amor, nos fijamos también en la autocrítica que Dostoievski ya comienza a realizar respecto de algunas de sus viejas convicciones. En este sentido, *Humillados y ofendidos* es una creación relevante por el cuestionamiento del alma bella schilleriana que ya es evidente en ella. Tendremos, sin embargo, ocasión de comprobar cómo pese a los amargos reproches que el novelista lanzaría contra el romanticismo y los ideales filantrópicos de la generación de los años cuarenta, persistió siempre en él la simpatía hacia quienes se habían sentido seducidos por estos principios, por fallidos que se hubieran demostrado. Por otra parte, la obra de Friedrich Schiller nunca dejaría de servirle de inspiración al autor ruso. Por ello, en *Los hermanos Karamázov*, obra magna con la que Dostoievski coronaría las alturas de su propio genio, no sólo se reconoce un manifiesto parentesco entre la figura del Gran Inquisidor de la leyenda narrada por Iván y el Inquisidor General que irrumpe en el último acto de *Don Carlos*, sino que el conflicto familiar que sirve de hilo conductor a la novela tiene un inequívoco precedente en *Los bandidos*.

Concluido el recorrido por las creaciones anteriores a los *Apuntes del subsuelo*, la última parte de la tesis, que lleva por título «*Pondus meum amor meus* o de la gravitación entre dos abismos», está centrada en el período de madurez de Dostoievski. Esta sección incluye cinco capítulos. En el primero de ellos, «De amor y soledad», se estudian los *Apuntes del subsuelo* y *La sumisa*, un bellissimo relato aparecido en el *Diario de un escritor* en noviembre de 1876. Sostenemos que entre ambos textos existe una vinculación que se hace patente precisamente al estudiar el tema del amor, pues en *La sumisa* Dostoievski ahonda en las consecuencias que sobrevienen cuando un temperamento vanidoso entiende el amor en términos de dominio y se relaciona con los demás buscando únicamente la exaltación de su ego. En este cuento, el escritor ruso realiza una profunda exploración en el tipo del hombre del subsuelo desde esta perspectiva y consigue que su prototípico antihéroe se nos revele como un ser sensible que se comporta de manera despótica por haber encerrado su natural necesidad de amor bajo la llave de su orgullo.

El segundo capítulo, «Sonia y Raskólnikov: la redención por amor», está dedicado a *Crimen y castigo* (1866). Analizamos en él el vínculo que se va forjando entre los dos protagonistas y sostenemos que este se comprende mejor si se percibe que hay un juego de espejos entre la pareja de Sonia y Raskólnikov y la que conforman Dunia y Razumijín y que también entra en esta dialéctica el fracasado intento de acercamiento a Dunia por parte del voluptuoso Svidrigáilov. Asimismo, exploramos el paralelismo que se detecta entre Raskólnikov y el Karl Moor de *Los bandidos* de Friedrich Schiller, sin perder de vista la importancia de *Padres e hijos* de Iván S. Turguénev, donde el joven médico Bazárov se anticipa en muchos aspectos al personaje central de la primera gran novela de Dostoievski.

En el tercer capítulo partimos de una tesis expuesta por René Girard en su primer libro, *Mentira romántica y verdad novelesca*,<sup>67</sup> según la

---

<sup>67</sup> Cfr. René GIRARD, *Mentira romántica y verdad novelesca*, ed. cit.

cual en las creaciones de algunos insignes novelistas, entre los que se incluyen Dostoievski y Cervantes, se descubriría el carácter imitativo del deseo y su estructura trágica, que se expresa en forma triangular. El teórico francés apunta a una comunión especial entre *El eterno marido* (1870) de Dostoievski y la novela breve de *El curioso impertinente*, incluida en el *Quijote*, a propósito de la estructura del triángulo del deseo mimético y por ello acometemos un estudio comparado de ambos textos. *El idiota* (1869), al cual está dedicado el cuarto capítulo, contiene el intento más firme, por parte de Dostoievski, de representar a un «ser humano enteramente bello»<sup>68</sup> en la persona del príncipe Myshkin. Este, sin embargo, queda escindido entre dos formas de amor hacia dos mujeres diferentes mostrándose incapaz de resolver su conflicto trágico. Mientras que la orgullosa Aglaia le atrae con un amor terrenal teñido por una atracción erótica sutil, pero innegable, la impetuosa Nastasia le inspira al príncipe una compasión infinita. De todas las novelas de Dostoievski, *El idiota* es la más rica en variaciones en torno a la figura del triángulo del deseo mimético cuya fatalidad se hace palmaria en la desgarradora escena del final, con el príncipe y Rogozhin, ya sumidos en la locura, abrazados ante el cadáver de la asesinada Nastasia. En ninguna otra novela Dostoievski muestra con tan descorazonadora lucidez las dificultades inherentes al ejercicio del amor. Frente a la negrura de *El idiota*, *Los hermanos Karamázov* (1880), al cual consagramos el último capítulo de la tesis, arroja luz sobre la potencia del amor activo con el que se vence el orgullo y el egoísmo. El amor late en el corazón de la novela y alcanza su grandeza simbólica en el beso con el que Jesús derrota la prédica del Gran Inquisidor, pues, en Dostoievski, el amor está siempre en las antípodas de la dialéctica.

---

<sup>68</sup> Cfr. DOSTOÏEVSKI, *Correspondance, Tome 2: 1865-1873*, (Carta a Apolón N. Máikov, 31 de diciembre de 1867 (12 de enero de 1868) Ginebra), trad. fr. de Anne Coldefy-Faucard, (Paris: Éditions Bartillat), 2000, pp. 274-284, aquí p. 277; *Письма, ПССМ*, XV: 334-341, здесь стр. 336, (А. Н. Майкову. 31 декабря 1867 (12 января 1868) Женева).

## METODOLOGÍA

La primera premisa de la que partimos al acometer el estudio del amor en Dostoievski fue la necesidad de conocer lo que la bibliografía especializada había dicho ya al respecto. Por eso decidimos dedicar la primera parte de la tesis a trazar una panorámica de la recepción filosófica del escritor ruso concentrándonos especialmente en las aportaciones en torno a esta cuestión. Al margen de este asunto esencial, el recorrido por la historia de la acogida que la crítica filosófica ha dispensado a Dostoievski se revela como un medio idóneo para clarificar la propia metodología de trabajo, pues con este examen recabamos información muy valiosa sobre cómo los más insignes exégetas procedentes del ámbito de la filosofía han desentrañado el pensamiento contenido en los textos de ficción del autor ruso, dado que, si en algo coinciden todos los intérpretes, es en que el análisis de las novelas y los relatos del escritor es ineludible para dilucidar su filosofía. A partir de aquí, algunos investigadores optan por ceñirse exclusivamente a los escritos narrativos, mientras que otros defienden la necesidad de acudir también a los artículos de opinión, la correspondencia o las notas personales.

Nuestro interés se concentra en el artista Dostoievski que resplandece en sus textos de ficción, mientras que dejamos de lado la faceta del autor ruso como ideólogo que gustaba de prodigarse en las revistas. En este sentido, compartimos el juicio de Berdiáev según el cual «la biografía de Dostoeivski es menos interesante que su arte. Las

cartas de Dostoievski son menos interesantes que sus novelas. Se puso a sí mismo por entero en sus obras. Lo podemos estudiar a través de ellas». <sup>1</sup> Estamos asimismo de acuerdo con George Steiner cuando sostiene que, pese al empeño habitual de la crítica por distinguir entre el filósofo y el novelista, en el arte maduro de Dostoievski la técnica y la metafísica son aspectos de una misma unidad. <sup>2</sup> Es en los relatos y sobre todo en las grandes novelas de madurez donde las ideas de Dostoievski alcanzan su máximo vigor y por ello tendremos que atrevernos, como Pareyson, a «participar activamente en esa polifonía de hombres e ideas en que consiste su obra», <sup>3</sup> sabedores de que «lo esencial es penetrar en su problemática, lo cual no puede hacerse sin recoger las perentorias provocaciones y los ineludibles llamamientos que manan continuamente de sus páginas, sin participar en sus discusiones hablando con voz propia, pero sin olvidar que hablamos en su presencia, expuestos a su severo juicio.» <sup>4</sup>

A lo largo de las páginas que siguen dialogamos con especialistas de la talla de Joseph Frank, René Girard, Luigi Pareyson, Nikolái A. Berdiáev, George Steiner, Jacques Catteau o Reinhard Lauth, por citar tan sólo algunos nombres ilustres. Sin embargo, hemos procurado, ante todo, permanecer en escucha atenta ante los textos de Dostoievski e interrogarlos de forma constante. No ha sido nuestro objetivo prioritario esclarecer el sistema de ideas atribuible al «pensador Dostoievski», sino que nos hemos preocupado, más bien, por seguir el modo en que determinadas posiciones ideológicas son pensadas y sometidas a prueba en sus creaciones. Como detectó Mijaíl

---

<sup>1</sup> Nikolay BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, trad. cast. de Olga Trankova Tabatadze (con la colaboración de Sebastián Montiel y Artur Mrowczynski-Van Allen), (Granada: Editorial Nuevo Inicio), 2008, p. 27.

<sup>2</sup> Cfr. George STEINER, *Tolstói o Dostoievski*, trad. cast. de Agustí Bartra, (Madrid: Siruela), 2002, p. 19.

<sup>3</sup> Luigi PAREYSON, *Dostoievskij: Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, (Torino: Einaudi), 1993, p. 143.

<sup>4</sup> *Ibidem*.



M. Bajtín,<sup>5</sup> la novelística del maduro Dostoievski posee carácter polifónico. Esto no impide, a nuestro juicio, detectar en cada caso, sobre todo si ya se tiene un conocimiento extenso de la obra del escritor, qué voces representan posturas ideológicas o morales más cercanas a las suyas. Sin embargo, incluso cuando Dostoievski cede a determinados personajes sus propias convicciones, lo interesante no reside en reconocer que ahí está reflejado el autor, sino en cómo esos principios entran en conflicto con otros de signo opuesto de una manera dinámica. Como reconocía Berdiáev, el novelista ruso «revela artísticamente la vida de las ideas»<sup>6</sup> y eso es lo que confiere grandeza especulativa a su propuesta.

Las novelas de Dostoievski han sido a menudo calificadas de tragedias, no sólo porque revelan la precariedad de la condición humana y el carácter irresoluble de muchos de nuestros conflictos, sino también por la preponderancia que en ellas adquiere el diálogo. Las voces que lo hacen posible aparecen, sin embargo, siempre encarnadas y eso provoca que los gestos de los personajes sean tan relevantes como sus palabras. Una sonrisa, una mirada o un abrazo pueden cambiar el sentido de un discurso o tornar superflua una frase. Por eso, hemos optado por permanecer muy apegados a los textos, adoptando muy a menudo un estilo de análisis bastante descriptivo que presta atención a los detalles, pues lo que se muestra en las ficciones de Dostoievski no es menos relevante que lo que se dice en ellas.

Aunque hemos privilegiado los escritos de ficción, no renunciamos a la consulta de los cuadernos de notas, la correspondencia o los artículos de periódico. Asimismo, recurrimos a la explicitación de datos biográficos si consideramos que estos pueden ayudar a una mejor comprensión o contextualización de los relatos o las novelas. Por esta razón, los diarios y las memorias de la segunda esposa del

---

<sup>5</sup> Cfr. Mijaíl M. BAJTÍN, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. cast. de Tatiana Bubnova, (México: F.C.E.), 2003.

<sup>6</sup> Nikolay BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, ed. cit., p. 31.

escritor, Anna Grigórievna Dostoiévskaja, aparecen entre las fuentes consultadas. En este proceder nos sirve de modelo la portentosa biografía de Joseph Frank en cinco volúmenes que es también un concienzudo estudio sobre el conjunto de la obra de Dostoievski. El profesor de Princeton tiene en cuenta el contexto histórico-social en el que nacen los textos del novelista ruso y narra hechos de la vida de este sólo si pueden iluminar sus creaciones. Nosotros hemos procurado actuar de la misma manera y a ello se debe que, por ejemplo, dediquemos un apartado del capítulo titulado «En la antesala de los *Apuntes del subsuelo*» a relatar cómo tuvo lugar el surgimiento de la historia amorosa de Dostoievski con su primera mujer, María Dmítrievna. En otros lugares del trabajo también hacemos algunos apuntes a propósito de la turbulenta relación del escritor con Apollinaria Prokófievna Súslova («Pollina») o nos referimos a otro tipo de acontecimientos que no son estrictamente de naturaleza amorosa, como la muerte de los hijos del autor ruso o su experiencia en el patíbulo y el posterior destierro a Siberia. Dostoievski utilizaría muchos de estos sucesos vitales en sus novelas, procediendo según el principio del «realismo fantástico» característico de su poética. Para el escritor, el realismo no tiene que ver con la mera aceptación de lo fáctico, sino con la significación que los hechos adquieren a la luz de los principios y fines comprendidos en su universo religioso-moral. Y es inevitable que lo fantástico entre en la ecuación cuando se intenta captar la significación última de estos principios y fines.<sup>7</sup> Él mismo explicaba este credo poético en el *Diario de un escritor*:

Suele decirse que la realidad es anodina y monótona; para amenizarla se recurre al arte, a la fantasía, a la lectura de novelas. Por lo que a mí se refiere, es al contrario: ¿puede haber algo más fantástico o más inesperado que la realidad? ¿Cabe, incluso, imaginarse nada más inverosímil que lo que es a veces la realidad? Jamás se le brindan a un novelista posibilidades

---

<sup>7</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años milagrosos 1865-1871*, trad. cast. de Mónica Utrilla, (México: F.C.E.), 1997, pp. 403-406.

como las que la realidad le ofrece cada día por miles, encarnadas en las cosas más extraordinarias. Algunas de ellas no sería capaz de concebirlas la fantasía más calenturienta.<sup>8</sup>

En cuanto al acceso a los textos de Dostoievski, hemos cotejado diversas traducciones en distintas lenguas, eligiendo para las citas en castellano la edición que nos ha parecido más adecuada para cada uno de los títulos. A esto se añade la referencia constante a los originales rusos, que se han consultado en la edición abreviada de las obras completas del escritor publicada por la Academia de las Ciencias de la Unión Soviética («Nauka») entre 1972 y 1990 en quince volúmenes. En el apartado de «Advertencia bibliográfica» se explican con mayor detenimiento estas cuestiones. Asimismo, en la sección «Fuentes y bibliografía» se aporta más información sobre ediciones y traducciones.

---

<sup>8</sup> F. M. DOSTOIEVSKI, *Obras completas, Volumen VIII: Diario de un escritor (1861-1876)*, ed. de Augusto Vidal, trad. cast. del ruso de Luis Abollado, (Barcelona: Vergara), 1969, p. 712.



## **PARTE PRIMERA**

**ESTADO DE LA CUESTIÓN: EL AMOR COMO PROBLEMA A  
PARTIR DE LA RECEPCIÓN FILOSÓFICA DE DOSTOIEVSKI**



—Todo eso es filosofía — indicó Adelaida —; usted es un filósofo y ha venido aquí a instruirnos.

—Quizá tenga usted razón —se sonrió el príncipe—; es posible que yo sea realmente un filósofo, y a lo mejor tengo en verdad el propósito de instruir... Es posible; sí, es posible.

F. M. DOSTOIEVSKI, *El idiota*





## INTRODUCCIÓN

**E**n el prólogo de su extenso y magníficamente documentado libro *La Création littéraire chez Dostoïevski*, afirma Jacques Catteau que la obra del escritor ruso «es un vasto universo que ninguna mirada puede abarcar en su totalidad.»<sup>1</sup> Para dar la razón al investigador francés basta con pensar en lo inagotable de los temas abordados por Dostoïevski en una producción ciertamente voluminosa, que comprende no sólo las novelas y los relatos, sino también artículos, cuadernos de trabajo y correspondencia. Es, en efecto, complicado, probablemente imposible, atender a todo como merece. Pero la dificultad se eleva, hasta alcanzar una altura de vértigo, para aquel que, tras haberse hecho el propósito de iniciar un estudio académico sobre Dostoïevski, comienza a bucear en un océano de bibliografía secundaria que amenaza con ahogarlo con cada nueva sacudida. Las acometidas del oleaje pueden llegar en forma de un polvoriento viejo ejemplar, despertado, por la magia del préstamo interbibliotecario, de un largo dormir en algún estante olvidado del frío depósito de una biblioteca en el otro extremo del mundo, o bien presentarse con el lustre de una flamante novedad editorial en el escaparate de la librería tantas veces frecuentada. En todos los casos, la sensación que tiene el investigador es siempre la del navegante que un día se hizo a la mar con un proyecto ilusionante

---

<sup>1</sup> Jacques CATTEAU, *La Création littéraire chez Dostoïevski*, (Paris: Institut d'Études Slaves), 1978, p. 11.

pergeñado en un mapa y no sabe si alguna vez volverá a sentir bajo sus pies la tierra firme.

El universo de Dostoievski tiene la vastedad de lo oceánico. Por eso, nunca nos encontraremos en terreno inamovible y seguro al avanzar por él, pero sí podremos, al menos, trazar una ruta imaginaria con un destino claro para la travesía que realicemos. Por supuesto, dejaremos de lado magníficos caminos por explorar en el viaje, pero, si el rumbo está bien definido y las corrientes son favorables, arribaremos a buen puerto. En la primera parte de esta tesis doctoral, proponemos, justamente, nuestro recorrido por uno de esos itinerarios escogidos: el de la historia de la recepción filosófica de Dostoievski. También en este caso serán inevitablemente muchas las vías prometedoras en las que no nos adentremos por la mera razón de que, sobre los cantos de sirena que intentarán seducirnos para que dejemos de lado la brújula, habrá de prevalecer la sensatez de no desertar de la vía elegida a fin de llegar al destino fijado sin que nos engulla la marea o nos flaqueen fatalmente las fuerzas.

Dostoievski ha sido siempre objeto de atención por parte de los filósofos, de modo que es extensa la lista de nombres notables en la historia de la disciplina que se han sentido interpelados por el autor ruso. De todos ellos nos hemos detenido únicamente en Nietzsche, no sólo porque su encuentro con Dostoievski resulta con probabilidad el más conocido de todos los que han tenido lugar entre un gran filósofo y el autor de *Crimen y castigo*, sino también porque, como tendremos ocasión de comprobar, el juego dialéctico que nace entre ambos recorre la historia de las interpretaciones filosóficas en torno a la obra del escritor. No obstante, son numerosos, como hemos señalado, los pensadores para quienes su trato con Dostoievski ha supuesto una influencia reseñable, con independencia de que esta se reconozca o no de manera explícita. Ninguno de los autores que se incluyen en este grupo ha emprendido la tarea de realizar una exégesis del pensamiento del novelista ruso, como tampoco lo hizo Nietzsche y, por tanto, no forman parte en sentido estricto de la historia de la

recepción filosófica de Dostoievski. Esto explica su ausencia en las páginas que siguen. Sin embargo, quizá no le estaríamos haciendo del todo justicia a la impronta filosófica del creador de *Los demonios* si nos abstuviéramos de mencionar la familiaridad que con él adquirieron destacados filósofos del siglo XX.

Comenzaremos este pequeño excurso acerca de Dostoievski y algunos de los grandes exponentes de la filosofía del siglo XX mencionando el caso curioso de Martin Heidegger. La peculiaridad reside en que, pese a la ausencia en su obra de signos destacables que permitan sospechar que albergara un entusiasmo particular por las creaciones de Dostoievski, si nos fiamos del testimonio de Hans Georg Gadamer, el autor de *Ser y tiempo* se habría aplicado con dedicación, durante sus primeros años como docente en Friburgo, a la lectura del escritor ruso. Él mismo, de hecho, habría gestionado la compra de la traducción completa de las obras de Dostoievski de cuya edición se estaba encargando por aquel entonces Arthur Moeller van den Bruck bajo la supervisión de Dmitri S. Merezhkovski.<sup>2</sup>

También de aquellos años de agitación política en Europa y de encendido interés por la obra de Dostoievski entre los miembros de la intelectualidad alemana, data el acercamiento de Ludwig Wittgenstein a sus textos del que tenemos constancia. En efecto, la lectura de *Los hermanos Karamázov* acompañó al filósofo vienés en el contexto de la Primera Guerra Mundial, en el período que pasó en la Escuela de oficiales de Olmütz, en Moravia, y durante su cautiverio poco después en Monte Cassino. Según su biógrafo Ray Monk, «era este un libro que Wittgenstein leía con tanta frecuencia que se sabía pasajes enteros de memoria, en particular los discursos del anciano Zósima, que para él representaban un poderoso ideal cristiano, un santo que podía “ver directamente en el interior del alma de las personas”.»<sup>3</sup> Por la misma época, concretamente en el verano de 1917, Walter Benjamin escribía

---

<sup>2</sup> Cfr. Sergio GIVONE, *Dostoevskij e la filosofia*, (Roma – Bari: Laterza), 2006, p. 27.

<sup>3</sup> Ray MONK, *Ludwig Wittgenstein: El deber de un genio*, trad. cast. de Damián Alou, (Barcelona: Anagrama), 1997, p. 138.

unos apuntes sobre *El idiota* en los que identificaba tácitamente la figura del príncipe Myshkin con la de su desaparecido amigo el poeta Fritz Heinle, que se había suicidado en agosto de 1914 junto con Rika Seligson en protesta contra la guerra. Gershom Scholem supo captar muy bien el paralelismo establecido por Benjamin, tal como puede comprobarse en esa peculiar autobiografía donde la vida del amigo cuenta no menos que la propia y que se llama, precisamente, *Walter Benjamin: Historia de una amistad*.<sup>4</sup>

Si Wittgenstein pudo sentirse cercano a Dostoievski en la esfera íntima de su religiosidad y Benjamin quedar seducido por el personaje del príncipe Myshkin, la huella del escritor sobre Emmanuel Lévinas trasciende sin duda el plano de la vida personal y alcanza al del pensamiento. Él mismo reconoce en una entrevista que sus tempranas lecturas de los clásicos rusos –Pushkin, Lérmontov, Tolstói, pero, sobre todo, Dostoievski–, que pudo realizar en su lengua original, promovieron su vocación filosófica.<sup>5</sup> La influencia de Dostoievski sobre Lévinas es tan marcada que su biógrafa Marie-Anne Lescouret llega a caracterizar de «cita fetiche» la que el filósofo lituano toma de manera recurrente de *Los hermanos Karamázov* para explicar su peculiar concepción de la ética y su caracterización de la subjetividad. Se trata de un pasaje del capítulo segundo del Libro VI donde el *stárets* Zósima refiere las palabras de su hermano mayor enfermo, fallecido cuando él era un niño. Confinado en su lecho, aquejado de una tisis que

---

<sup>4</sup> Anota Gershom Scholem lo siguiente: «En noviembre de 1917 me envió Benjamin una copia de sus apuntes, redactados durante el verano, sobre *El idiota* de Dostoievski, que me conmovieron tanto como a él mi respuesta. Le escribí que, por debajo de su concepción de la novela y del personaje del príncipe Myshkin, entreveía la figura de su amigo muerto.» (Gershom SCHOLEM, *Walter Benjamin: Historia de una amistad*, trad. cast. de J. F. Yvars y Vicente Jarque, (Barcelona: Random House Mondadori – Debolsillo), 2014, p. 93). Acerca de la aproximación de Benjamin a la novela *El idiota* puede consultarse el siguiente artículo: Irving WOHLFARTH, «Las políticas de la juventud: la lectura de Walter Benjamin de *El idiota*», trad. cast. de Erika Lindig, *Acta Poética*, XXIII (2002), pp. 143-164.

<sup>5</sup> Cfr. Jorge MEDINA DELGADILLO, «La influencia de Dostoievski en la filosofía de Emmanuel Lévinas», *Acta Universitaria*, XXIV/2 (2014), pp. 27-40, aquí p. 28.

resultará fatal, el joven Márkel afirma que «cada uno de nosotros es culpable de todo ante todos, y yo más que nadie.»<sup>6</sup> En un artículo titulado, precisamente, «“I more than the others”: Dostoevsky and Lévinas» recuerda Alain Toumayan la observación de Marie-Anne Lescourret a propósito de la importancia que el filósofo lituano concedía a estas palabras.<sup>7</sup>

También en un contexto ético, aunque con implicaciones para la filosofía política y la filosofía del derecho, es donde puede percibirse cierta influencia de Dostoievski sobre Paul Ricoeur, en concreto en lo relativo a la cuestión del perdón, que ha sido asimismo objeto de atención por parte de Jacques Derrida. Familiarizado con la lectura de Dostoievski, Ricoeur recuerda, en un momento de *La memoria, la historia, el olvido*, la «Leyenda del Gran Inquisidor», justamente en relación con las dificultades que surgen en torno al perdón.<sup>8</sup> Por otra parte, en un capítulo de su ensayo *Los géneros del discurso* que lleva por título «Notas de un subterráneo», Tzvetan Todorov se ocupa de los *Apuntes del subsuelo*, cuya importancia filosófica es equiparable a la que tiene la famosa leyenda narrada por Iván Karamázov.<sup>9</sup>

La influencia de Dostoievski sobre los pensadores existencialistas está, asimismo, fuera de toda duda. En las páginas que siguen expondremos la lectura que de él hicieron autores como Albert Camus o André Gide en el contexto francés, pero también la que llevaron a cabo destacados representantes del existencialismo cristiano ruso como Lev Shestóv o Nikolái Berdiáev. La relevancia de Dostoievski para el existencialismo es tan poco cuestionable que Walter Kaufmann comienza su recopilación de textos fundamentales

---

<sup>6</sup> НК, 457; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 324.

<sup>7</sup> Cfr. Alain TOUMAYAN: «“I more than the others”: Dostoevsky and Lévinas», en: Thomas TREZISE (ed.), *Encounters with Lévinas*, (London: Yale University Press), 2004, pp. 55-66, aquí p. 55.

<sup>8</sup> Cfr. Paul RICEUR, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, (Paris: Éditions du Seuil), 2000, p. 635.

<sup>9</sup> Cfr. Tzvetan TODOROV, «Notes d'un souterrain», en: *Id.*, *Les genres du discours*, (Paris: Éditions du Seuil), 1978, pp. 135-160.

sobre esta corriente con la reproducción de la primera parte de los *Apuntes del subsuelo*. No en vano, el libro de Kaufmann se titula *Existencialismo: de Dostoievski a Sartre*.<sup>10</sup>

Según refiere James P. Scanlan, el estudioso ruso Vasili Vanchugov parafraseó el célebre aforismo de Alfred N. Whitehead a propósito de la importancia de Platón para la historia de la filosofía occidental afirmando, en su caso, que la tradición filosófica rusa en el siglo XX podría quedar caracterizada como «una serie de notas al pie a la obra de Dostoievski». <sup>11</sup> El juicio de Vanchugov seguramente sea exagerado, pero lo que sí es seguro es que la obra de Dostoievski no sólo se ha constituido en tema de reflexión para notables pensadores rusos del siglo XX en los que nos detendremos, sino que, además, son muchos los filósofos que fuera de este ámbito cultural y geográfico se han sentido interpelados por el autor de *Crimen y castigo*. La influencia, por supuesto, se extiende más allá de las fronteras de la filosofía, aunque muy a menudo en diálogo con esta. Así, Isaiah Berlin incluye a Dostoievski entre el grupo de pensadores rusos en los que indaga para hablar de la Revolución de Octubre. <sup>12</sup> Por su parte, el premio Nobel de Literatura Czesław Miłosz, que, en 1961, cumplido ya el medio siglo de vida, comenzó una carrera como profesor en Estados Unidos, devino popular en el mundo universitario por los cursos que impartía sobre Dostoievski en la Universidad de California en Berkeley. <sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> *Cfr.* Walter KAUFMANN, *Existentialism: from Dostoevsky to Sartre*, introducción, prólogos y traducción de Walter Kaufmann, (New York: Penguin Books), 2004, pp. 52-82.

<sup>11</sup> Vasili VANCHUGOV, *Ocherk istorii filosofii «samobytno-russkoi»*, (Moskvá: RITS «Pilgrim»), 1994, p. 354. Citado por: James P. SCANLAN, *Dostoevsky the Thinker*, (Ithaca (New York): Cornell University Press), 2002, p. 2.

<sup>12</sup> *Cfr.* Isaiah BERLIN, *Pensadores rusos*, compilación de Henry Hardy y Aileen Kelly, trad. cast. de Juan José Utrilla, (México: F.C.E.), 2008.

<sup>13</sup> *Cfr.* Nathan GARDELS, «An Interview with Czeslaw Milosz», *The New York Review*, 27 de febrero de 1986.

<<http://www.nybooks.com/articles/archives/1986/feb/27/an-interview-with-czeslaw-milosz/>>

Por otro lado, László Földényi construye en *Dostoyevski lee a Hegel en Siberia y rompe a llorar* un ensayo donde reflexiona sobre la filosofía de la historia de Hegel a partir de una anécdota biográfica del escritor ruso. Para la crítica, está lejos de ser evidente que la filosofía de Hegel ejerciera una influencia destacable sobre Dostoiévski y es cuestionable que tuviera un sólido conocimiento de ella, adquirido de primera mano y no sólo a partir de lo que pudiera absorber en los círculos intelectuales frecuentados antes de su detención y, sobre todo, en su trato con el hegeliano Belinski.<sup>14</sup> No obstante, apenas pudo abandonar el penal de Omsk y comenzar su servicio como soldado raso en Semipalátinsk, el novelista le escribió a su hermano Mijaíl rogándole con vehemencia que le hiciera llegar libros de Hegel, y en particular su *Historia de la filosofía*.<sup>15</sup> La carta donde Fiódor Dostoiévski hacía esta petición está fechada el 22 de febrero de 1854. Algo más adelante, el 2 de abril del mismo año, el barón Wrangel, amigo suyo en Semipalátinsk, enviaba una misiva a su familia donde afirmaba que él y Dostoiévski proyectaban traducir la filosofía de Hegel y Carus.<sup>16</sup> En cualquier caso, lo que aquí nos interesa es que László Földényi se basa en la idea de que Dostoiévski leyó a Hegel durante su estancia en Siberia y le sobrecogió constatar que este inmenso lugar quedaba para el filósofo alemán fuera de la historia universal. La misma Europa cuyos valores él había defendido y por los cuales había sufrido el destierro después de pasar por el trance de un amago de ejecución, no

<sup>14</sup> Cfr. Malcolm V. JONES, «Some echoes of Hegel in Dostoyevsky», *The Slavonic and East European Review*, XLIX/117 (1971), pp. 500-520.

<sup>15</sup> Fiódor DOSTOIEVSKI, *Cartas a Misha (1838-1864)*, trad. cast. de Selma Ancira, (Barcelona: Grijalbo), 1995, (30 de enero – 22 de febrero de 1854, Omsk), pp. 159-171, aquí p. 169: «[...] envíame sin falta Hegel, en especial su *Historia de la filosofía*. ¡Todo mi futuro está ligado a esto!»; *Письма, ПССМ*, XV: 85-94, здесь стр. 93, (М. М. Достоевскому, 30 января—22 февраля 1854, Омск): «[...] то пришли непременно Гегеля, в особенности Гегелю «Историю философии». С этим вся моя будущность соединена!» Ofrecemos también la referencia de la traducción francesa en la edición dirigida por Jacques Catteau: DOSTOIEVSKI, *Correspondance, Tome 1: 1832-1864*, trad. fr. de Anne Coldefy-Faucard, (Paris: Éditions Bartillat), 1998, pp. 326-339, aquí p. 336.

<sup>16</sup> Cfr. Malcolm V. JONES, «Some echoes of Hegel in Dostoyevsky», ed. cit., p. 505.

lo tenía en cuenta ahora y lo expulsaba de la historia entendida desde un modelo racional. De acuerdo con esta perspectiva, no había esperanza de salvación para él, por lo cual se hacía necesario revalorizar otras dimensiones de la vida que no encontraban cabida en este esquema. Fue así como el sufrimiento que la cultura heredera de la Ilustración había rechazado pasó a ser percibido por Dostoievski como un modo de acceso a la trascendencia a la que Hegel había desatendido.<sup>17</sup>

Hemos lanzado hasta aquí una mirada somera hacia lo que podríamos considerar como el legado filosófico de Dostoievski en cuanto a su influencia sobre temas fundamentales de la filosofía del siglo XX, como el nihilismo, y en relación con su ascendiente sobre determinados pensadores o corrientes de este mismo período. Sin embargo, como ya hemos advertido, lo que nos proponemos realizar en las páginas que siguen no es tanto un rastreo de la huella de Dostoievski en las teorías o posiciones de determinados filósofos, como sí una aproximación a las lecturas que de su obra se han hecho partiendo de una orientación filosófica. Dostoievski se incluye entre los mentores filosóficos de más de un autor de los que nos ocuparemos y, por ello, en estos casos, habrá un inevitable solapamiento entre la interpretación que se ofrezca del escritor ruso y la propia cosmovisión del crítico.

Pese a la importancia que muchos pensadores han atribuido a Dostoievski, si se compara la atención dispensada al novelista por los teóricos e historiadores de la literatura con la que le han dedicado los estudiosos de la filosofía, la impresión que se obtiene es que su legado interesa primordialmente a los eslavistas y a la crítica literaria. Sin embargo, tanto quienes se han acercado a la obra del escritor ruso con un importante bagaje filosófico sobre sus espaldas como aquellos que lo han hecho más ligeros de equipaje conceptual, han sabido

---

<sup>17</sup> Cfr. László FÖLDÉNYI, *Dostoyevski lee a Hegel en Siberia y rompe a llorar*, trad. cast. de Adan Kovacsics, (Barcelona: Galaxia Gutenberg), 2006, en particular pp. 5-13.



reconocer la profundidad e incluso la originalidad de su pensamiento. Por este motivo, los trabajos de quienes han acometido la tarea de aproximarse a Dostoievski desde una óptica filosófica constituyen, en nuestra opinión, un capítulo notable de la bibliografía especializada sobre este autor a pesar de que su número sea muy inferior al de los estudios realizados dentro del ámbito de la teoría literaria.

La presente tesis viene a sumarse a esta tradición y por ello la primera parte de la misma consiste en una panorámica sobre la historia de la recepción filosófica de Dostoievski. Teniendo en cuenta que esta viene de antiguo y que resulta, por su propia naturaleza, sumamente compleja, hemos debido, por fuerza, acotar el campo de estudio limitándonos, por regla general, a los autores que ya gozan de cierto reconocimiento dentro de este ámbito. Aunque la gran mayoría de intérpretes en los que nos detendremos son pensadores o estudiosos de la filosofía, en algún caso hemos incluido a teóricos que no partían de una óptica filosófica, pero cuyas aportaciones al campo de la crítica dostoievskiana son tan relevantes que afectan al modo en que el autor de los *Apuntes del subsuelo* puede ser concebido como pensador.

La International Dostoevsky Society tiene por norma realizar congresos internacionales sobre el novelista ruso con periodicidad trianual. En junio de 2010, la edición XIV tuvo lugar en Nápoles bajo el lema «Dostoievski: Mente filosófica y mirada de escritor».<sup>18</sup> El encuentro, auspiciado por la Università degli Studi di Napoli “L’Orientale” y el Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, reunió a especialistas de los ámbitos literario y filosófico de muy distintas procedencias geográficas y culturales. Una parte de las conferencias y comunicaciones del simposio apareció en forma de libro en 2012 con

---

<sup>18</sup> XIV Symposium Internazionale Dostoevskij «Dostoevskij – Mente filosofica e sguardo di scrittore» / XIVth International Dostoevsky Symposium «Dostoevsky – Philosophical Mind, Writer’s Eye» / XIV Международный Симпозиум Достоевского «Достоевский – Философское мышление, взгляд писателя», Nápoles, 13-20 de junio de 2010. (Cfr. International Dostoevsky Society <<http://www.dostoevsky.org/>>).

el título *Sobre Fiódor Dostoievski: Visión filosófica y mirada de escritor*.<sup>19</sup> Este estudio está dividido en cuatro partes: «Dostoievski en el pensamiento filosófico italiano»; «Dostoievski y el pensamiento filosófico del siglo XIX»; «Dostoievski y la reflexión filosófico-religiosa en Rusia», y «Dostoievski: Poética y estética». Sólo los nombres de estas secciones y el amplio número de especialistas que integran cada una de ellas constituyen una prueba de que la reflexión filosófica sobre Dostoievski tiene plena vigencia y es de interés dentro de un ámbito tan especializado en la obra del escritor como el de la International Dostoevsky Society. Por otro lado, repasar el listado de autores presentes en esas páginas nos pone ante la evidencia de que, aunque la exposición que aquí realizamos tiene cierta pretensión de completud, indefectiblemente es mucho lo que queda fuera. La razón principal de ello radica, como se ha indicado, en que la vastedad oceánica de la crítica en torno a Dostoievski nos fuerza a no alejarnos mucho del camino escogido para no perdernos. Sin embargo, también hay algunas rutas que, simplemente, no estamos capacitados para explorar, en muchas ocasiones por limitaciones lingüísticas. Este es el caso de la tradición de estudios japoneses sobre el escritor o de la que existe en lenguas eslavas que no dominamos.

Además de la restricción referente a los autores tratados, nos hemos impuesto una segunda, que consiste en circunscribir el análisis únicamente a dos temas. El primero de ellos es el de la consideración misma de Dostoievski como pensador. Nos ha interesado estudiar de qué manera los intérpretes han sorteado las dificultades que implica extraer el pensamiento filosófico imbricado en la obra de un escritor que, salvo en sus artículos, nunca utiliza un registro expositivo-argumentativo. Hemos creído que observar cómo otros antes se habían enfrentado a la necesidad de demarcar dónde se encuentra la filosofía de Dostoievski, podía ayudarnos a fijar nuestra propia

---

<sup>19</sup> Cfr. Stefano ALOE, *Su Fëdor Dostoevskij: Visione filosofica e sguardo di scrittore*, (Napoli: La scuola di Pitagora), 2012.

metodología para acometer una exploración de los textos del novelista desde un punto de vista filosófico. En segundo lugar, hemos querido examinar cómo se había abordado el tema del amor en la obra de Dostoievski, pues, tratándose del objeto de estudio de la tesis, era importante clarificar cuál era el estado de la cuestión desde el que partíamos. El hecho de que hayamos delimitado la indagación concentrándonos en estas dos problemáticas explica que el tema filosófico clásico en la obra de Dostoievski, que es su conceptualización del nihilismo, permanezca en un segundo plano.<sup>20</sup> No obstante, ha sido inevitable atender a él en numerosas ocasiones, pues el tratamiento del amor en la obra del autor ruso reviste gran complejidad y tiene ramificaciones que afectan, de manera ineludible, a otras grandes cuestiones filosóficas que afloran en sus textos, como el ya mencionado asunto del nihilismo o también, en estrecha relación con él, el problema de la existencia de Dios o las dificultades y aporías en torno a la libertad y el mal.

No nos consta que exista, en lengua castellana, ningún intento de ofrecer una panorámica histórica de la recepción filosófica de Dostoievski similar al que nosotros hemos acometido. El libro de Javier Alcoriza, *Dostoyevski y su influencia en la cultura europea*, incluye un apartado sobre la fascinación que la figura del escritor provocó, primero en Nietzsche, y después entre la intelectualidad europea tras el fin de la Gran Guerra. Las páginas de Alcoriza dan buena cuenta de cómo afectó a Gide, Hesse, Zweig o Lukács, por citar sólo algunos

---

<sup>20</sup> La importancia de Dostoievski dentro de la historia del pensamiento en lo relativo al tema del nihilismo ha sido abiertamente señalada por Franco Volpi, que, en su ensayo *El nihilismo*, dedica varias referencias al autor de *Crimen y castigo*, afirmando además con rotundidad que «el escenario del nihilismo se abre de par en par, en toda su amplitud y su profundidad, en la obra de Dostoievski.» [Cfr. Franco VOLPI, *El nihilismo*, trad. cast. de Cristina I. del Rosso y Alejandro G. Vigo, (Madrid: Siruela), 2007, pp. 45-46, aquí p. 45]. Asimismo, Claudio Ciancio y Federico Vercellone han editado una recopilación de artículos cuyo mismo título –*Nietzsche y Dostoievski: Orígenes del nihilismo*– evidencia que la de Dostoievski es una aportación destacada en este terreno. [Cfr. Claudio CIANCIO & Federico Vercellone (eds.), *Nietzsche e Dostoevskij: Origini del nichilismo*, (Torino: Trauben), 2001].

nombres insignes, la lectura del escritor ruso. Sin embargo, su enfoque está muy restringido temporalmente y apenas se ahonda en el pensamiento filosófico del escritor ruso al margen de la consideración de cuál fue su ascendiente político y cultural sobre las figuras tratadas.<sup>21</sup> Por otra parte, en su tesis doctoral, *Nietzsche y Dostoievski: psicología, resentimiento y moral*, Paolo Stellino dedica un capítulo a realizar una presentación histórica general de lo que se conoce como la *Nietzsche-Dostojevskij Rezeption*.<sup>22</sup> El modelo que Stellino toma para su exposición es el mismo que nos ha servido a nosotros como guía: la primera parte del libro de Sergio Givone, *Dostoievski y la filosofía*, donde su autor explica, siguiendo un orden cronológico y a través del examen de múltiples autores, cómo la filosofía contemporánea ha leído a Dostoievski.<sup>23</sup> En el ensayo de Givone, el creador de los *Apuntes del subsuelo* aparece como uno de los pensadores que mejor ha reflexionado en la Modernidad sobre el nihilismo y sus consecuencias. Aunque nuestro trabajo no esté focalizado en este tema, sin duda nuclear en la filosofía de Dostoievski, creemos que la primera parte de la tesis doctoral, que aquí estamos presentando, viene a cubrir un hueco dentro de la bibliografía especializada en el escritor ruso en español, dada la ausencia en nuestro idioma de estudios que presenten el despliegue histórico de su recepción filosófica.

La exposición se ha dividido en cuatro capítulos o grandes bloques que siguen un orden cronológico y que constan, a su vez, de distintos apartados. Además de incluir unas conclusiones que tienen en cuenta todo el recorrido realizado a lo largo de los cuatro capítulos, se añade a ellos un apéndice donde se ofrecen algunos datos sobre la recepción

---

<sup>21</sup> Cfr. Javier ALCORIZA, *Dostoyevski y su influencia en la cultura europea*, (Madrid: Editorial Verbum), 2005, pp. 61-94.

<sup>22</sup> Cfr. Paolo STELLINO, «La *Nietzsche-Dostojevskij Rezeption*. De los primeros estudios rusos hasta las aportaciones más recientes», en: *Id.*, *Nietzsche y Dostoievski: psicología, resentimiento y moral*. Tesis doctoral, (Valencia: Universitat de València), 2010, pp. 91-144.

<sup>23</sup> Cfr. Sergio GIVONE, «Come la filosofia contemporanea ha letto Dostoevskij», en: *Id.*, *Dostoevskij e la filosofia*, ed. cit., pp. 3-76.

filosófica de Dostoievski en España. El primer capítulo está pensado como presentación del núcleo temático sobre el que iremos ampliando el círculo en los siguientes bloques, todos ellos de mayor extensión. Se titula «El despertar del interés filosófico por Dostoievski (1880-1914)» y comprende dos secciones. En la primera de ellas se aborda el descubrimiento del escritor ruso por parte de Nietzsche. Como tendremos ocasión de constatar, las similitudes y diferencias entre los planteamientos de ambos autores son una constante a lo largo de toda la historia de la recepción filosófica de Dostoievski, razón por la cual hemos creído pertinente empezar nuestra panorámica estudiando cuál fue la acogida que el propio Nietzsche le dispensó al novelista. En un segundo apartado dentro de este conjunto inicial examinamos cómo se gestaron las dos corrientes interpretativas dominantes en relación con la filosofía de Dostoievski. La primera de ellas enfatiza la centralidad del problema de la existencia de Dios en la obra del escritor, pero lo hace minimizando las implicaciones trágicas inherentes a esta cuestión. Su primer abanderado es Vladímir V. Soloviov, amigo personal de Dostoievski. A su visión se opone la de Lev I. Shestóv, que subraya precisamente el carácter trágico del pensamiento del autor de *Los demonios*. Dmitri S. Merezhkovski se suma a esta óptica, mientras que Georg Lukács ponderará el carácter «luciferino» del novelista.

El segundo capítulo, «Visiones posteriores a la Primera Guerra Mundial y grandes monografías (1914-1940)», está integrado por cuatro apartados. En el primero de ellos se expone la lectura que importantes escritores como Hesse, Gide o Zweig realizan de Dostoievski en el contexto del fin de la Primera Guerra Mundial. A continuación, se presenta la exégesis religiosa del autor ruso elaborada por Romano Guardini, de notable influencia en la hermenéutica que posteriormente llevaron a cabo distintos exégetas católicos como el

francés Henri de Lubac o el suizo Hans-Urs von Balthasar.<sup>24</sup> Sigue a esta sección la destinada a desgranar las tesis de Mijaíl Bajtín en su ya clásica monografía *Problemas de la poética de Dostoievski*. Por último, se atiende a la interpretación de Nikolái Berdiáev, que es quien más ha insistido en la importancia de Dostoievski como antropólogo.

El tercer capítulo, «La Segunda Guerra Mundial como trasfondo exegético (1940-1951)», consta de cinco apartados. En el primero de ellos se mencionan las aportaciones al debate de dos herederos intelectuales de Berdiáev en el exilio: Pável N. Evdokímov y Fiódor A. Stepún. En segundo lugar, se aborda la lectura que Thomas Mann realizó de Dostoievski, en la que Nietzsche vuelve a cobrar gran protagonismo. En la tercera sección se estudia una nueva interpretación del autor ruso desde el catolicismo: la que desarrolla Henri de Lubac en su libro *El drama del humanismo ateo*. La cuarta sección está reservada a Reinhard Lauth y a su propuesta de sistematizar la filosofía de Dostoievski. En último lugar, nos asomamos al diálogo que Albert Camus entabla con Iván Karamázov en *El hombre rebelde*.

El cuarto y último capítulo lleva por título «El pensador del subsuelo conquista las aulas (1951-2015)», está conformado por siete apartados y aspira a brindar una selección de las aportaciones más relevantes que, desde el ámbito universitario, se han hecho al estudio de Dostoievski en época reciente. En primer término se estudia la propuesta comparativa de George Steiner entre Tolstói y Dostoievski. El segundo apartado está consagrado a Joseph Frank y su enciclopédico trabajo sobre el novelista ruso en cinco volúmenes. Pese a que el enfoque de Frank no es, en esencia, filosófico, su particular biografía de Dostoievski resulta tan indispensable para cualquier

---

<sup>24</sup> A la interpretación que Henri de Lubac realiza de Dostoievski en *El drama del humanismo ateo* le dedicamos un apartado en el tercer capítulo de nuestra panorámica sobre la recepción filosófica de Dostoievski. Por su parte, Hans-Urs von Balthasar se ocupa del autor de *Crimen y castigo* en el quinto volumen de su estética teológica, *Gloria*. Cfr. Jorge MEDINA DELGADILLO, «La influencia de Dostoievski en la filosofía de Emmanuel Lévinas», ed. cit., p. 29.

estudioso del literato ruso que no hemos querido prescindir de su presencia en estas páginas. La tercera sección está dedicada a René Girard que, con su teoría del triángulo del deseo mimético, será uno de los referentes ineludibles en la indagación sobre el amor dentro de la obra de Dostoievski que desarrollaremos en la presente tesis. En cuarto lugar, encontramos a Jacques Cattaui, otro autor que, como ya sucediera con Joseph Frank, consideramos que debía aparecer en estas páginas. La razón de ello es que, pese a no haber ofrecido una lectura estrictamente filosófica de Dostoievski, ha realizado una notable contribución a su estudio, de utilidad para quienes se aproximen al escritor ruso desde una óptica filosófica. Un tratamiento específico merece también la filosofía italiana por la atención que ha dispensado a Dostoievski en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. La obra de Luigi Pareyson es en este ámbito la referencia fundamental. Por otro lado, en la esfera universitaria francesa de los últimos años se han multiplicado los estudios que acometen una interpretación filosófica de Dostoievski. Por ello, examinamos, en un sexto apartado, las aportaciones hechas en este terreno por tres investigadores: Michel Eltchaninoff, Pierre Lamblé y Brigitte Breen. Hemos decidido, por último, presentar dos monografías escritas ya en el siglo XXI por dos profesores de Filosofía que trabajan en universidades norteamericanas: James P. Scanlan y Predrag Cicovacki. Tras este último capítulo, bastante extenso, exponemos nuestras conclusiones sobre la historia de la recepción filosófica de Dostoievski y el tratamiento del amor en ella. No obstante, el cierre de la primera parte de la tesis sólo llega con un apéndice que contiene algunos apuntes sobre la acogida que el mundo filosófico español ha dispensado a Dostoievski.





# I. EL DESPERTAR DEL INTERÉS FILOSÓFICO POR DOSTOIEVSKI (1880-1914)

## I.1. DOSTOIEVSKI Y NIETZSCHE: UNA AFINIDAD CON HISTORIA FILOSÓFICA<sup>1</sup>

**F**iódor M. Dostoievski pertenece a esa selecta nómina de literatos cuya obra ha interesado desde siempre a los filósofos. Resulta revelador que Friedrich Nietzsche (1844-1900), que tuvo un acceso muy limitado a sus textos, se refiriera a él en estos términos en el aforismo 45 de *Crepúsculo de los ídolos* (1888): «Dostoievski, el único psicólogo, dicho sea de paso, del que yo he tenido que aprender algo». <sup>2</sup> Como recuerda Joan B. Llinares, estudioso de la obra del autor alemán y traductor suyo al español y al catalán, el primer lugar donde el nombre de Dostoievski aparece citado por Nietzsche es una carta a Franz Overbeck fechada en Niza el 12 de febrero de 1887. <sup>3</sup> La referencia al escritor se repetiría en una

---

<sup>1</sup> Ampliamos en este apartado la exposición sobre el descubrimiento de Dostoievski por parte de Nietzsche que ya preparáramos para la parte introductoria de nuestra comunicación «Dostoievski: una lección de anatomía desde el subsuelo», presentada en el VII Congreso Internacional de la Sociedad Académica de Filosofía (SAF), «Filosofía y cuerpo desde el pensamiento greco-romano hasta la actualidad», que se celebró en la Universidad de Cádiz entre el 27 y el 29 de mayo de 2015 y cuyas actas están pendientes de publicación.

<sup>2</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Crepúsculo de los ídolos*, trad. cast. de Andrés Sánchez Pascual, (Madrid: Alianza), 1998, p. 129.

<sup>3</sup> El descubrimiento de Dostoievski por parte de Nietzsche ha sido descrito con gran rigor bibliográfico por parte de Joan B. Llinares. De hecho, la breve presentación de

misiva a Heinrich Köselitz redactada al día siguiente. En ella, Nietzsche muestra con claridad el entusiasmo que le ha generado su último descubrimiento: «¿Conoce a Dostoievski? Fuera de Stendhal, nadie me ha dado tanto placer y sorprendido tanto: un psicólogo con el que “me entiendo”.»<sup>4</sup> Tan sólo diez días después, el 23 de febrero, Nietzsche vuelve a dirigirle unas líneas a Overbeck donde insiste en la asociación entre el hallazgo feliz de Stendhal y el de Dostoievski y ofrece más detalles sobre la lectura que está realizando. Según se deduce de la correspondencia, unas semanas antes, probablemente a mediados o finales de enero de aquel año, el filósofo había encontrado por casualidad en una librería de Niza un libro intitulado *L'esprit souterrain*, teóricamente obra de Dostoievski. Hoy sabemos que esa traducción francesa era en realidad un híbrido conformado a partir de dos novelas del escritor ruso, pertenecientes a distintos períodos creativos: *La patrona* (1847) y *Apuntes del subsuelo* (1864), esta última con graves mutilaciones y añadidos que no habían salido de la pluma de Dostoievski.<sup>5</sup> La crítica nietzscheana ha llegado a la conclusión de que

---

esta cuestión que realizamos aquí es deudora de sus trabajos al respecto. Cfr. Joan B. LLINARES, «La intensa relación de Nietzsche con Dostoievski», *La Torre del Virrey. Revista de estudios culturales*, Serie 3 (2009).

<[http://www.latorredelvirrey.org/viejaltv/libros/libros\\_verano09/pdf/069.pdf](http://www.latorredelvirrey.org/viejaltv/libros/libros_verano09/pdf/069.pdf)>; *Id.*, «Lecciones de psicología: Notas sobre la lectura nietzscheana de *Humillados y ofendidos* de Dostoievski», *Estudios Nietzsche*, XII (2012), pp. 117-132, aquí pp. 119-121.

<sup>4</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Correspondencia V: Enero 1885 – octubre 1887*, trad. cast. de Juan Luis Vermal, (Madrid: Trotta), 2010, p. 267. Las misivas a Franz Overbeck del 12 y el 23 de febrero de 1887 también pueden encontrarse en este volumen: pp. 264-265, 270-271. Por otra parte, en su artículo, ya citado, «La intensa relación de Nietzsche con Dostoievski», Joan B. Llinares ofrece traducción propia de todos estos fragmentos de la correspondencia a partir de la edición crítica de G. Colli y M. Montinari.

<sup>5</sup> Joan B. Llinares ha dedicado tres artículos a estudiar las afinidades entre el pensamiento de Nietzsche y los *Apuntes del subsuelo*: Joan B. LLINARES, «Una lectura antropológica de *Memorias del subsuelo* de Dostoievski». *Thémata. Revista de Filosofía*, XXXIX (2007), pp. 443-450; *Id.*, «Nietzsche descubre a Dostoievski: Notas sobre la lectura nietzscheana de *La patrona*», *Estudios Nietzsche*, IX (2009), pp. 67-90; *Id.*, «Antropología filosófica i literatura: La lectura nietzscheana d'*Apunts del subsòl* de F. Dostoievski», *Quaderns de filosofia i ciència*, XXXVIII (2008), pp. 41-57. Los dos

el filósofo conoció también, siempre en traducciones francesas, *La maison des morts* y *Humiliés et offensés*. De las cuatro grandes novelas de madurez de Dostoievski (*Crimen y castigo*, *El idiota*, *Los demonios* y *Los hermanos Karamázov*), sólo cabe afirmar con seguridad que Nietzsche leyó *Les possédés*, de la que llegó a copiar varios pasajes en sus cuadernos.<sup>6</sup>

Más allá del interés que los textos de Dostoievski suscitaban en Nietzsche como lector suyo, el estudio de los vínculos entre la producción de los dos autores constituye, si no un capítulo, sí al menos un apartado notable de la crítica filosófica contemporánea. La historia viene de antiguo, hasta el punto de que el primer nombre reseñable en ella es el de Georg Brandes, crítico literario danés que llegó a mantener correspondencia con Nietzsche. Aunque no realizó ninguna comparación explícita entre el filósofo y Dostoievski, dedicó un capítulo a este último en un libro sobre Rusia publicado en 1888 y, al

---

últimos se detienen en estudiar las vinculaciones entre la filosofía de Nietzsche y cada una de las dos partes en que estaba dividido *L'esprit souterrain*. El primer relato, «Katia», correspondía a *La patrona*, mientras que el segundo, «Lisa», estaba tomado de los *Apuntes del subsuelo*. La referencia del texto al que accedió Nietzsche con el título, inexistente en la producción de Dostoievski, de *L'esprit souterrain*, es la siguiente: F. M. DOSTOIEVSKI, *L'esprit souterrain*, traduit et adapté par E. Halpérine [-Kaminsky] et Ch. Morice, (Paris: Librairie Plon), déposé au ministère de l'intérieur en novembre 1886. También Paolo Stellino se ha ocupado en un capítulo de su tesis doctoral de la lectura nietzscheana de *L'esprit souterrain*: cfr. Paolo STELLINO, «L'esprit souterrain», en: *Id.*, *Nietzsche y Dostoievski: psicología, resentimiento y moral*, tesis doctoral, (Valencia: Universitat de València), 2010, pp. 145-190. Además, ya durante los años setenta, Charles Anthony Miller había publicado dos importantes artículos en los que analizaba la lectura nietzscheana de cada uno de los dos relatos contenidos en *L'esprit souterrain*: cfr. Charles ANTHONY MILLER, «Nietzsche's "Discovery" of Dostoevsky», *Nietzsche-Studien*, II (1973), pp. 202-257; *Id.*, «Nietzsches "Soteriopsychologie" im Spiegel von Dostoevskijs Auseinandersetzung mit dem europäischen Nihilismus», *Nietzsche-Studien*, VII (1978), pp. 130-157. Los dos artículos de Miller aparecen citados y reseñados brevemente por Stellino en su tesis doctoral: cfr. Paolo STELLINO, *Nietzsche y Dostoievski: psicología, resentimiento y moral*, ed. cit., pp. 124-128.

<sup>6</sup> Los hermanos Antonio y Jordi Morillas han estudiado con minuciosidad el conocimiento que Nietzsche pudiera tener de Dostoievski en el siguiente artículo: Antonio y Jordi MORILLAS, «Bases filológicas para una comparación entre F. M. Dostoievski y F. W. Nietzsche», *Estudios Nietzsche*, XI (2011), pp. 163-190.

analizar su obra, creyó detectar cierta proximidad entre sus planteamientos y lo que Nietzsche había definido como la «moral de esclavos». Ya a comienzos del siglo XX fueron los intérpretes rusos quienes se mostraron en primer término interesados por abordar la relación entre Nietzsche y Dostoievski, aunque no siempre poniendo a los dos al mismo nivel. Así, los libros *Tolstói y Dostoievski* (1901-1902) de Dmitri Merezhkovski y *El espíritu de Dostoievski* de Nikolái Berdiáev (1923) contienen, en distinto grado, referencias a la filosofía de Nietzsche a propósito de la obra literaria de Dostoievski, pero es esta última la que constituye el verdadero objeto de estas monografías, quedando las alusiones al pensador alemán como una cuestión de segundo orden.<sup>7</sup> No puede, pues, hablarse en estos casos de un estudio comparativo entre ambos autores como sí lo encontramos, en cambio, en *La filosofía de la tragedia: Dostoievski y Nietzsche* (1903) de Lev Shestóv – tradicionalmente castellanizado como León Chestov–.<sup>8</sup> Este trabajo es un clásico para todo aquel que quiera adentrarse en la investigación sobre las afinidades entre el escritor ruso y el filósofo alemán, aunque hoy la crítica ya no aceptaría que los planteamientos del hombre del subsuelo fueran atribuibles a Dostoievski, como pretende Shestóv. Sin embargo, su texto tiene la virtud de señalar sugerentes paralelismos biográficos entre el filósofo y el novelista y, sobre todo, abre el camino para una fructífera vía interpretativa que ve emerger de la obra de ambos una filosofía de la tragedia.

Los exégetas rusos iniciaron una tarea que aún hoy está lejos de darse por concluida. Joan B. Llinares menciona cómo K. Schlechta y H. W. Reichert reseñaron en 1968 unos treinta libros y artículos en torno a las relaciones entre Nietzsche y Dostoievski y su número no ha

---

<sup>7</sup> Del libro de Nikolái Berdiáev existe traducción castellana: Nikolay BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, trad. cast. del ruso de Olga Trankova, con la colaboración de Sebastián Montiel y Artur Mrowczynski-Van Allen, (Granada: Editorial Nuevo Inicio), 2008.

<sup>8</sup> Cfr. León CHESTOV, *La filosofía de la tragedia: Dostoievski y Nietzsche*, (Buenos Aires: Emecé), 1949.

cesado de incrementarse desde entonces.<sup>9</sup> Como ya se ha indicado en la introducción, Paolo Stellino ha dedicado un capítulo de su tesis doctoral a presentar lo que se ha dado en llamar la *Nietzsche-Dostojevskij Rezeption*. A diferencia de su trabajo, el nuestro no viene a sumarse en ningún caso a la bibliografía sobre esta cuestión, por lo que carecería de sentido que nos extendiéramos mucho más allá de lo que ya lo hemos hecho sobre la misma. Quienes estén interesados en esta temática pueden acudir en busca de información tanto a la tesis de Stellino como al artículo de Llinares, «La intensa relación de Nietzsche con Dostoievski», ya citado en nota a pie de página. De hecho, ambos textos nos han guiado en la pequeña exposición que hemos realizado en este apartado.

En todo caso, no ha sido un mero afán de erudición académica lo que nos ha incitado a iniciar la panorámica sobre la recepción filosófica de Dostoievski aludiendo a la entusiasta acogida que Nietzsche dispensó a lo poco que conoció de su obra de ficción y a cómo después la crítica ha trabajado sobre las concomitancias entre ambos. Hay, por el contrario, al menos dos razones poderosas para esta elección. La primera de ellas tiene que ver con lo que podríamos llamar un cierto principio de autoridad, pues si el olfato filosófico de un pensador de la talla de Nietzsche detectó una afinidad esencial con el «psicólogo» Dostoievski, el propósito de acceder a su obra desde una perspectiva filosófica no puede andar errado. Así lo confirma la circunstancia de que el autor de *La genealogía de la moral* no sea el único pensador notable, aunque sí el más ilustre, que se ha sentido interpelado por Dostoievski. En segundo lugar, como señala Stellino, «[...] el problema de la confrontación entre el filósofo alemán y el escritor ruso atraviesa toda la historia de las interpretaciones filosóficas del pensamiento de Dostoievski»,<sup>10</sup> de modo que Nietzsche va a ser inevitablemente un compañero de viaje en nuestro repaso por esta

---

<sup>9</sup> Cfr. Joan B. LLINARES, «La intensa relación de Nietzsche con Dostoievski», ed. cit., p. 1.

<sup>10</sup> Paolo STELLINO, *Nietzsche y Dostoievski: psicología, resentimiento y moral*, ed. cit., p. 130.

historia hermenéutica en la que nos encontraremos con los exégetas más destacados de la filosofía contenida en los textos del escritor.

**I.2. LA GESTACIÓN DE LAS CORRIENTES INTERPRETATIVAS  
DOMINANTES: VLADÍMIR S. SOLOVIOV, VASILÍ V.  
RÓZANOV, LEV I. SHESTÓV, DMITRI S. MEREZHKOVSKI,  
GEORG LUKÁCS**

**A**l adentrarse en los trabajos que la crítica filosófica ha dedicado a Dostoievski llama la atención una queja recurrente, que se repite particularmente en las monografías de cierta extensión y entre los analistas más recientes. El lamento en cuestión consiste en la referencia a la «ocasión perdida» que el autor ruso ha supuesto para la filosofía. Tomamos prestada esta expresión de Sergio Givone, que la emplea en la introducción de su libro *Dostoievski y la filosofía* (1984).<sup>11</sup> A su modo de ver, pese a que interpretar al autor ruso se ha convertido en una tentación continua para el pensamiento del último siglo, casi todas las propuestas hechas al respecto han resultado insatisfactorias. Él atribuye este fracaso a la incapacidad de la mayor parte de los estudiosos para articular los dos polos de la dialéctica religiosa de Dostoievski: la duda radical y el nihilismo, por un lado, y la fe y el cristianismo, por otro. Lo habitual, a su modo de ver, ha sido que los críticos se enroquen en uno de los extremos, sin asumir la paradoja de que, para el escritor ruso, «el nihilismo sólo se deja pensar en profundidad desde el punto de vista de la fe».<sup>12</sup> Compartimos con Givone la convicción de que para entender el pensamiento de Dostoievski es imprescindible hacerse cargo de la dialéctica entre nihilismo y fe. Por ello no resulta extraño que dos de los autores que nos servirán de referente en el presente

<sup>11</sup> Cfr. Sergio GIVONE, *Dostoievskij e la filosofia*, (Roma – Bari: Laterza), 2006, p. XII.

<sup>12</sup> *Idem*, p. XV.

trabajo –Nicolái Berdiáev y Luigi Pareyson– sean citados por Givone como excepciones a la tendencia general de escorar los planteamientos de Dostoievski hacia uno de los dos extremos señalados. El tercer nombre que él incluye en este reducido listado es el de uno de los primeros intérpretes de la obra del escritor: su contemporáneo Vasili V. Rózanov, que publicó en 1890 un importante estudio crítico dedicado a la «Leyenda del Gran Inquisidor».<sup>13</sup> Rózanov mantiene una posición con la que conseguirá conciliar los dos polos que desde el comienzo de la historia de la recepción filosófica de Dostoievski se apoderan del debate y que en este momento enfrentan principalmente a Soloviov y Shestóv, siendo la postura de este último refrendada también por Merezhkovski.

Las dos líneas dominantes en la interpretación del pensamiento de Dostoievski surgen y se contraponen, efectivamente, de manera muy temprana. Vladímir S. Soloviov –filósofo a quien Dostoievski le dispensaba un gran afecto y que, tras su muerte, se encargó de pronunciar un discurso fúnebre en su honor– es el primero que subraya la centralidad del problema de la existencia de Dios en la obra del escritor, pero lo hace restándole importancia a los aspectos trágicos implicados en ello y apostando por una concepción idealista donde las tinieblas por las que transitan los humanos quedan superadas por el triunfo final de la luz y la negatividad se aniquila a sí misma. El contrapunto a esta visión lo encontramos en la obra del ya mencionado Shestóv, que enfatiza, precisamente, el carácter trágico de la filosofía que emerge de los textos de Dostoievski. Shestóv capta el punto de inflexión que los *Apuntes del subsuelo* representan en la trayectoria artística de Dostoievski, puesto que la caracterización de su protagonista, el hombre del subsuelo, representa una ruptura con cualquier humanitarismo de corte schilleriano que pudiera haber encontrado eco en su producción anterior. Sin embargo, Shestóv no

---

<sup>13</sup> Cfr. Vasilij ROZANOV, *La Leggenda del Grande Inquisitore*, trad. it. del ruso de Nadia Caprioglio, (Genova – Milano: Marietti), 1989.

acepta la posibilidad, a la que parece aferrarse Dostoievski, de una salida positiva del subterráneo y por ello rechazará cualquier atisbo de redención que implique una derrota del mal, como por ejemplo la promesa de regeneración moral de Raskólnikov en el final de *Crimen y castigo*. Su pesimismo trágico se convierte así en la antítesis del optimismo metafísico de Soloviov.

Merezhkovski comparte la tesis principal de Shestóv según la cual Dostoievski se habría sentido consternado por las consecuencias últimas de su pensamiento y habría rectificado al contemplar el abismo desde el borde, apostando por un cristianismo donde se apaciguarían las potencias negativas. Afirma Givone, cuya exposición nos está guiando en este apartado, que la aportación de Merezhkovski «supone el preámbulo, después eliminado, de la irrupción del pensamiento de Dostoievski en la escena de la filosofía europea por intercesión de autores que, como sobre todo Lukács, exaltarán unívocamente sus virtualidades demoníacas y “luciferinas”, bien desde la perspectiva de un mesianismo apocalíptico y teúrgico, o desde la de un nihilismo aporético y melancólico.»<sup>14</sup> En el epílogo de su edición del *Dostoievski* del filósofo húngaro, Michele Cometa destaca el valor mítico que la obra del escritor ruso adquirió entre la intelectualidad alemana de los años veinte, que creyó encontrar en él un aliado para las causas más diversas, forzándose de nuevo interpretaciones escoradas hacia los extremos y poco receptivas al juego dialéctico presente en la obra del escritor al que ya nos hemos referido. Afirma Cometa:

La historia de la recepción de Dostoievski en la Alemania del segundo decenio del siglo es la historia de un mito. La utopía del «reino de los cielos sobre la tierra» o, por el contrario, la esperanza de una palingenesia nihilista, que habían animado ya a Friedrich Nietzsche, se le legaron sin solución de continuidad a la joven generación de Mann, Ernst, Weber y Lukács. En nombre de Dostoievski se agitaron

---

<sup>14</sup> Sergio GIVONE, *Dostoevskij e la filosofia*, ed. cit., p. 27.



entonces esperanzas revolucionarias y se defendió el más profundo conservadurismo: el «sagrado nombre» del demonio ruso se había convertido en el punto de referencia ideológica de los grupos más heterogéneos. A Dostoievski se le atribuyeron, a menudo en el mismo contexto, el anuncio de la «muerte de Dios» y el «renacimiento del Cristo redentor»; el triunfo del realismo psicológico y la creación de una nueva estética nihilista. Y todo aquello que podía ser atribuido a Dostoievski se convertía en un mito, en una clave: de la enfermedad mental al nihilismo teorético; de la teorización del terrorismo como «higiene del mundo» al cristianismo comunitario de los orígenes.<sup>15</sup>

En este contexto cultural y seguramente entre los años 1914 y 1915, coincidiendo con la elaboración de la *Teoría de la novela*, hizo Georg Lukács una serie de anotaciones sobre Dostoievski que dejó de lado después, negando incluso que se hubiera ocupado jamás del escritor. Estos apuntes fueron recuperados póstumamente, en 1971, y se conservan en el Archivo Lukács de Budapest.<sup>16</sup> Pese a que resultan muy difíciles de ordenar y descifrar, se aprecia cómo se subraya el carácter «luciferino» del pensamiento de Dostoievski y por tanto su vertiente negativa. Iván Karamázov es el más refinado de todos los personajes rebeldes del escritor y su protesta contra el mundo abandonado por Dios supone el necesario desarrollo completo del nihilismo. Conviene tener en cuenta que Lukács hace estos apuntes contemporáneamente a la redacción de la *Teoría de la novela*, en cuyo último párrafo afirma, provocativamente, que «Dostoievski no ha escrito novelas».<sup>17</sup> Si el autor ruso pertenece a una nueva época y no

---

<sup>15</sup> György LUKÁCS, *Dostoievskij*, ed. de Michele Cometa, (Milano: SE), 2012, pp. 137-138.

<sup>16</sup> Hemos consultado la edición italiana preparada por M. Cometa, ya citada, que recoge los fragmentos de Lukács. Nos consta también la existencia de una traducción castellana: Georg LUKÁCS, *Dostoyevski*, trad. de J. Alcoriza y A. Lastra, (Murcia: Leserwelt), 2000.

<sup>17</sup> Georg LUKÁCS, *Teoría de la novela*, trad. cast. de Juan José Sebrelli, (Barcelona: Edhasa), 1971, p. 166.

tiene cabida en el marco del estudio de Lukács, entonces cobra sentido lo que Cometa resume en esta frase: «El ateísmo de los héroes de Dostoievski es sólo el último acto de la era de la pecaminosidad completa, el último gesto que se puede describir en una novela.»<sup>18</sup> En 1943 Lukács redactaría un ensayo sobre el creador de *Los demonios* con el foco puesto en la cuestión social.<sup>19</sup> George Steiner califica a este texto de «indeciso y superficial» y lo considera una empresa fallida desde el momento mismo de su concepción en la medida en que, efectivamente, la obra de Dostoievski se opone a la visión del mundo sostenida por un revolucionario marxista.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> György LUKÁCS, *Dostoevskij*, ed. cit., p. 152.

<sup>19</sup> Cfr. György LUKÁCS, «Dostoevskij», en: *Id.: Saggi sul realismo*, trad. it. de M. y A. Brelich, (Torino: Einaudi), 1950, pp. 274-293. [Trad. cast. de esta edición italiana: *Id.: «Dostoievski»*, en: *Id., Ensayos sobre el realismo*, trad. cast. de Juan José Sebrelli, (Buenos Aires: Siglo XXI), pp. 265-284].

<sup>20</sup> George STEINER, *Tolstói o Dostoievski*, trad. cast. de Agustí Bartra, (Madrid: Siruela), 2002, p. 350.

## II. VISIONES POSTERIORES A LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL Y GRANDES MONOGRAFÍAS (1914-1940)

### II. 1. DOSTOIEVSKI LEÍDO POR LOS ESCRITORES TRAS LA GRAN GUERRA: HERMANN HESSE, ANDRÉ GIDE, STEFAN ZWEIG, VIACHESLÁV I. IVANÓV

Dostoievski suscitó gran interés entre la intelectualidad europea en los años inmediatamente posteriores al fin de la Primera Guerra Mundial. Hermann Hesse, André Gide y Stefan Zweig le dedicaron entonces distintos textos. El autor de *El lobo estepario* publicó en 1920 en Berna una obra que recoge dos ensayos consagrados, respectivamente, a *El idiota* y *Los hermanos Karamázov*.<sup>1</sup> La lectura de ambas novelas se hace en una clave marcadamente político-social, que se comprende teniendo en cuenta el contexto de crisis en el que se enmarca. El estudio de los textos dostoiévskianos le proporciona a Hesse el material para entrar en diálogo con las tesis de Oswald Spengler respecto a la decadencia de

---

<sup>1</sup> Proporcionamos la referencia de los dos ensayos, tomada del libro de Givone (Sergio GIVONE, *Dostoevskij e la filosofia*, (Roma – Bari: Laterza), 2006, p. 34, nota al pie n° 3): Hermann HESSE: «Gedanken zu Dostojewskis *Idiot*», «Die Brüder Karamasoff oder der Untergang Europas», en: *Id.: Gesammelte Schriften*, vol. VII: *Betrachtungen und Briefe*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp), 1957.

Occidente y criticar su dependencia de categorías ligadas a un paradigma positivista como es el caso de «ciclo» o «proceso».

Gide había abordado a Dostoievski en dos artículos publicados en *Le Figaro* ya en los años diez. En «Dostoievski a partir de su correspondencia» (1908), el escritor francés traza un recorrido por algunos fragmentos de las cartas del ruso. A partir de este rastreo resalta su irrenunciable vocación literaria, así como su gran capacidad para sobreponerse al infortunio y perseverar en su amor a la vida.<sup>2</sup> En el artículo «Los hermanos Karamázov», Gide reconoce el papel central que Eugène-Melchior de Vogüé desempeñó en la difusión de la literatura rusa en Europa. Este texto fue compuesto para *Le Figaro* con ocasión de la representación del drama teatral homónimo que Jacques Copeau y J. Croué crearon a partir de la obra maestra de Dostoievski.<sup>3</sup> Al autor ruso volvería Gide en una conferencia pronunciada en Vieux-Colombier en 1921 con motivo de la celebración del primer centenario de su nacimiento. Aproximándose a las tesis que Bajtín desarrollaría pocos años después con gran éxito, Gide observa que:

El prodigio realizado por Dostoievski es que cada uno de sus personajes –y ha creado toda una pléyade– existe en primer término en función de sí mismo y que cada uno de sus seres íntimos, con su secreto particular, se nos presenta con toda su complejidad problemática; el prodigio son esos problemas que vive cada uno de sus personajes –debería decir, más bien, que viven a costa de sus personajes– esos problemas que se enfrentan, se combaten y se humanizan para agonizar o triunfar ante nosotros.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Cfr. André GIDE, «Dostoïevski d'après sa correspondance», en: *Id.*, *Dostoïevski: Articles et causeries*, (Paris: Gallimard), 1970, pp. 11-56.

<sup>3</sup> Cfr. André GIDE, «Les Frères Karamazov», en: *Id.*, *Dostoïevski: Articles et causeries*, ed. cit., pp. 57-64.

<sup>4</sup> André GIDE, «Allocution lue au Vieux-Colombier», en: *Id.*, *Dostoïevski: Articles et causeries*, ed. cit., p. 70.

Gide insiste sobre el carácter vivo de los personajes de Dostoievski, que nunca se convierten en figuras simbólicas, pese a que los libros del autor ruso están cargados de pensamiento.<sup>5</sup> Sin embargo, este no tiene carácter sistemático y por eso en las «Conferencias de Vieux-Colombier» Gide afirmará que no ha conocido escritor más rico en contradicciones y en inconsecuencias (o en «antagonismos», como diría Nietzsche) que Dostoievski. Y añade que «si hubiera sido filósofo en lugar de novelista, habría intentado sin duda poner en orden sus ideas y nos habríamos perdido lo mejor.»<sup>6</sup> Gide previene de hecho contra la tentación de acudir al *Diario de un escritor* para descubrir cuál era el auténtico pensamiento de Dostoievski. Las páginas aquí recogidas le parecen decepcionantes y destaca, sobre todo, que los problemas que en ellas trata su autor no son en verdad los que más le importaban. Mientras que en el *Diario de un escritor* predomina la atención a los asuntos políticos y en segundo término a los sociales, son en realidad las cuestiones morales e individuales las que más preocupan a Dostoievski. Para Gide las verdades más profundas que nos aguardan en su obra son de índole psicológica y además aparecen casi siempre en la forma de problemas no resueltos. A su modo de ver, Dostoievski estaría interesado no tanto en la búsqueda de soluciones como en la exposición de esas cuestiones de naturaleza enrevesada. Y concluye: «A fin de cuentas, Dostoievski no es, hablando con propiedad, un pensador; es un novelista.»<sup>7</sup> Continúa además afirmando que, en consecuencia, sus ideas más valiosas, sutiles y novedosas han de buscarse en las propuestas de sus personajes y no necesariamente en los protagonistas. Se da incluso el caso de que tales ideas se refieran a esos entes de ficción en un momento determinado

---

<sup>5</sup> Cfr. André GIDE, «Allocution lue au Vieux-Colombier», en: *Id., Dostoïevski: Articles et causeries*, ed. cit., p. 71.

<sup>6</sup> André GIDE, «Conférences du Vieux-Colombier», en: *Id., Dostoïevski: Articles et causeries*, ed. cit., p. 81.

<sup>7</sup> *Idem*, p. 132.

de su existencia, por lo cual no pueden de ningún modo ser consideradas como absolutas.

Gide sostiene que el propio *Diario de un escritor* nos da la prueba de que Dostoievski era, en esencia, un novelista. En 1873, cuando ya gozaba de consideración como autor de prestigio, asumió la dirección de la revista *El ciudadano*. Él, que contaba con amplia experiencia como periodista, decidió reservarse para sí un pequeño espacio desde el que poder expresarse sobre todas aquellas cuestiones que llamaran su atención o le indujeran a pensar. Surgió así el *Diario de un escritor* como miscelánea bajo cuyo rótulo vieron la luz desde artículos de opinión y crónicas hasta algún pequeño relato. Pues bien, según Gide, mientras que los artículos teóricos y las críticas resultan aburridos y monolíticos, el genio del creador de *Crimen y castigo* vuelve a brillar en los cuentos breves e incluso asoma, casi de manera involuntaria, cuando a Dostoievski se le presenta alguna ocasión de detenerse en un personaje. Como ejemplo, Gide cita un pasaje donde, después de describir el placer que le produce observar a los paseantes, se detiene en trazar el retrato de una pareja triste, pero muy unida: la que conforman un obrero vestido de domingo y su pequeño al que lleva cogido de la mano. En otro lugar hace referencia a *La centenaria*, un texto de difícil catalogación, a medio camino entre la crónica y el relato, donde Dostoievski imagina, a partir de la anécdota del encuentro con una mujer centenaria que alguien le ha contado, cómo sería el regreso a casa de la anciana, donde la aguardan los suyos, y su muerte en ese ambiente.<sup>8</sup>

La postura de Gide en relación con el estudio de Dostoievski como filósofo es en esencia asimilable a la que le veremos mantener a Mijaíl Bajtín cuando ponga en entredicho la historia de las interpretaciones filosóficas del escritor por considerar que el carácter polifónico de sus novelas impide reconstruir a partir de ellas una imagen unitaria del

---

<sup>8</sup> Cfr. André GIDE, «Conférences du Vieux-Colombier», en: *Id.*, *Dostoïevski: Articles et causeries*, ed. cit., pp. 131-137.

mundo. El punto de vista opuesto lo encontraremos en Reinhard Lauth, cuyo estudio *«He visto la verdad»: La filosofía de Dostoievski en una exposición sistemática* asume, ya desde su mismo título, el reto de recomponer un sistema filosófico a partir de los textos del escritor ruso.<sup>9</sup> Precisamente en la introducción de este libro, Lauth se refiere a la lectura que Gide hace de Dostoievski juzgándola bastante libre y surgida de un diálogo con su concepción del mundo, lo cual hace que no ponga el foco en sacar a la luz la filosofía de Dostoievski:

A. Gide se interesa por Dostoievski sobre todo desde el punto de vista de su propia visión inmoralista del mundo, y por medio de ciertas reinterpretaciones encuentra preelaboradas en él las importantes ideas del «*acte gratuit*» y de la «*disponibilité*». También trata de que le resulte fructífera la teoría de Dostoievski del «paraíso entre nosotros», reinterpretando el «Reino de los cielos» del que hablan los Evangelios y dándole un contenido subjetivo e inmanente.<sup>10</sup>

La apreciación de Lauth es refrendada por el propio Gide, que no se retrae a la hora de afirmar que «[...] a menudo Dostoievski no me es aquí más que un pretexto para expresar mis propios pensamientos».<sup>11</sup> Sin embargo, se muestra convencido de que no ha falseado por ello las ideas del autor ruso, sino que se ha limitado a hacer lo mismo que las abejas de las que habla Montaigne: buscar en su obra lo que más le conviniera a su miel. Como tendremos ocasión de ver, también Luigi Pareyson sostendrá la necesidad de «co-filosofar» con Dostoievski, participando activamente en sus discusiones con voz propia, casi como si el crítico se hubiera convertido en uno más de sus personajes soberanos.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Cfr. Reinhard LAUTH, *«He visto la verdad»: La filosofía de Dostoievski en una exposición sistemática*, trad. cast. de Alberto Ciria, (Sevilla: Thémata), 2014.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 13.

<sup>11</sup> André GIDE, «Conférences du Vieux-Colombier», en: *Id.*, *Dostoievski: Articles et causeries*, ed. cit., p. 206; cfr. *Idem*, p. 229.

<sup>12</sup> Cfr. Luigi PAREYSON, *Dostoievskij: Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, (Torino: Einaudi), 1993, p. 143.

En las «Conférences de Vieux-Colombier» Gide repasa el itinerario biográfico de Dostoievski sirviéndose también aquí de fragmentos de su correspondencia. La panorámica sobre la vida del escritor se completa con comentarios a algunas de sus obras más importantes, de las que en ocasiones se citan pasajes bastante largos. Especial atención reciben *Los demonios* porque Gide ve en el suicidio de Kirílov un «acto gratuito».<sup>13</sup> En diferentes ocasiones se comparan las figuras de Nietzsche y Dostoievski. Así, analizando la reacción de ambos frente al Evangelio, Gide mantiene que, mientras que el primero se habría sentido celoso de Cristo hasta la locura, odiando por ello el texto sagrado, Dostoievski, por el contrario, percibió desde el primer momento la superioridad de Cristo, al que se sometió con humildad.<sup>14</sup> Por otra parte, Gide considera que la pregunta «¿qué puede el ser humano?», magníficamente formulada por Nietzsche, remite al ateísmo y así lo comprendió Dostoievski, para quien «es la negación de Dios la que fatalmente entraña la afirmación del hombre».<sup>15</sup> Gide constata, asimismo, cómo en las novelas del autor ruso fracasan vitalmente todos los personajes que hacen una apuesta por el ateísmo y entienden que todo les está permitido.<sup>16</sup>

En cuanto al tema del amor, que es el que nos ocupa en este trabajo, a Gide le resulta llamativa la «poligamia» característica de las ficciones de Dostoievski. Un ejemplo de ella lo tenemos en las relaciones que, en *El idiota*, mantienen el príncipe Myshkin, Rogozhin y Nastasia Filíppovna por un lado, pero también Myshkin, Aglaia y Nastasia. Lo mismo acontece en *Los hermanos Karamázov* con Dmitri, Grúshenka y Katerina Ivánovna y así sucesivamente. Gide se anticipa con algunas intuiciones al análisis que después hará René Girard de *El*

---

<sup>13</sup> Cfr. André GIDE, «Conférences du Vieux-Colombier», en: *Id., Dostoievski: Articles et causeries*, ed. cit., p. 219

<sup>14</sup> Cfr. *Idem*, pp. 105-106.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 191; cfr. Paolo STELLINO, *Nietzsche y Dostoievski: psicología, resentimiento y moral*, tesis doctoral, (Valencia: Universitat de València), 2010, pp. 104-105.

<sup>16</sup> Cfr. André GIDE, «Conférences du Vieux-Colombier», en: *Id., Dostoievski: Articles et causeries*, ed. cit., pp. 191-195.



*eterno marido*, novela breve a la que el autor de *El inmoralista* le dedica bastante espacio. Observa en su análisis cómo Pável Pávlovich Trusotski, el esposo engañado, no desarrolla hacia su rival exactamente celos, sino más bien un sentimiento de amor-odio que le lleva a experimentar cierto deleite en su propio agravio, lo cual conecta a este personaje con el hombre del subsuelo. Sin embargo, mientras que con los *Apuntes del subsuelo* entramos, según Gide, en la región intelectual de la producción de Dostoievski, con *El eterno marido* nos mantenemos por entero en el terreno de las pasiones.<sup>17</sup>

Stefan Zweig conforma, junto con Hesse y Gide, el triunvirato de destacados literatos que, tras la conclusión de la Gran Guerra, escribieron de manera específica sobre Dostoievski. Zweig publicó en 1920 un libro titulado *Tres maestros (Balzac, Dickens, Dostoievski)*, donde se aprecia la gran fascinación que sentía por el autor de *Crimen y castigo*, al que, en su opinión, sólo pueden aproximarse aquellos que tienen una especial disposición de ánimo, pues «Dostoievski no es nada si no lo vivimos desde dentro».<sup>18</sup> Una premisa similar encontraremos en Nikolái Berdiáev cuando afirme que «para comprender a Dostoievski hace falta una formación especial del alma. Para conocer a Dostoievski tiene que existir en el estudioso una afinidad con el objeto, con el mismo Dostoievski, algo de su espíritu».<sup>19</sup>

Zweig delinea con brevedad el itinerario biográfico de una existencia que juzga trágica. Comparte con Gide la admiración por la capacidad del escritor ruso para afrontar las desventuras y salir fortalecido de la experiencia del sufrimiento. De hecho, considera que el genio de Dostoievski le debe mucho a su condición de epiléptico,

---

<sup>17</sup> Cfr. André GIDE, «Conférences du Vieux-Colombier», en: *Id., Dostoievski: Articles et causeries*, ed. cit., pp. 157-177.

<sup>18</sup> Stefan ZWEIG, *Tres maestros (Balzac, Dickens, Dostoievski)*, trad. cast. de Joan Fontcuberta, (Barcelona: Acantilado), 2004, p. 93.

<sup>19</sup> Nikolay BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, trad. cast. de Olga Trankova Tabatadze, con la colaboración de Sebastián Montiel y Artur Mrowczynski-Van Allen, (Granada: Editorial Nuevo Inicio), 2008, p. 9.

pues la enfermedad lo dotó de una hipersensibilidad que le procuró un acceso privilegiado a los intersticios del alma humana. Zweig traza el retrato de un temperamento titánico que huye de la armonía y gusta de llevarlo todo hasta el extremo sin temor a las contradicciones. Nunca busca la reconciliación y por eso, en el terreno del amor, sus personajes aparecen frecuentemente desdoblados entre dos afectos. El conflicto gobierna sus relaciones que rara vez desembocan en la paz de la unión. El amor, además, produce víctimas que se recrean en su condición extrayendo un placer morboso de su derrota. En las novelas de Dostoievski, según Zweig, «el odio siempre se parece al amor y el amor al odio».<sup>20</sup>

Idéntica lucha se libra en la obra del autor ruso, y en su propia vida, en torno al que es su tema fundamental: la existencia de Dios. Esta cuestión angustia a sus personajes y lo atormenta a él mismo, que «necesita a Dios, pero no lo encuentra».<sup>21</sup> La contradicción que es característica de Dostoievski alcanza su punto culminante en torno a esta cuestión esencial, pues el creador de *Los hermanos Karamázov* es «el más creyente de todos los hombres y el ateo más extremado en una misma alma».<sup>22</sup> Según Zweig, Dostoievski es incapaz de superar esta escisión y así predica la fe con tanto más ardor cuanto más padece su ausencia. Su corazón se encuentra dividido entre Aliosha, el siervo de Dios, e Iván, el ateo, sin que sea capaz de decidirse por ninguno de los dos bandos. Así, «se queda con los creyentes y con los heréticos. Su fe es una corriente de fuego alterna entre el Sí y el No, los dos polos del mundo. También ante Dios Dostoievski es el gran réprobo de la unidad.»<sup>23</sup> Y, sin embargo, pese a todas las dudas, las aflicciones y los dolores, se afirma un amor a la vida que permanece como el mensaje último de su obra.

---

<sup>20</sup> Stefan ZWEIG, *Tres maestros (Balzac, Dickens, Dostoievski)*, ed. cit., p. 204.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 210.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 212.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

En la exposición realizada hasta aquí hemos visto cómo Hesse, Gide y Zweig se suman con sus textos a la corriente que, a partir sobre todo de Shestóv y pasando por Lukács, subrayaba el nihilismo trágico de la obra de Dostoievski. Estas interpretaciones que, en particular en el caso del autor de *Teoría de la novela*, ponían el énfasis en el carácter «luciferino» del escritor, dieron pábulo a que su nombre se contara entre el de los autores malditos. En este contexto, también en los años inmediatamente posteriores al final de la Primera Guerra Mundial, el poeta y dramaturgo ruso Viachesláv Ivanóv publica su trabajo *Dostoievski: Tragedia, mito, mística* dividido en tres secciones que corresponden «al triple análisis de Dostoievski en cuanto autor trágico, creador de mitos y procurador de una enseñanza religiosa».<sup>24</sup> El libro será traducido al alemán algún tiempo después, en 1932.<sup>25</sup> Ivanóv defiende en él el componente trágico del pensamiento de Dostoievski, pero se distancia de las lecturas que habían promovido la inclusión del ruso entre las listas de los autores malditos. La propuesta de Ivanóv consiste en aproximarse a los personajes salidos de su pluma teniendo en cuenta los mitos y las tragedias de la Antigüedad, pero también del folclore ruso. Ya en la primera década del siglo Ivánov había escrito un ensayo muy influyente, en el que el propio Bajtín reconoció la anticipación de algunas de sus ideas, aunque no en lo tocante a la tesis principal de la novela polifónica.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Viatcheslav IVANOV, *Dostoievski: Tragédie, Mythe, Religion*, trad. francesa del ruso de Louis Martínez, (Paris: Éditions des Syrtes), 2000, p. 27.

<sup>25</sup> Ofrecemos la referencia de la edición alemana: V. IVANOV, *Dostojevski: Tragödie, Mythos, Mystic*, (Tübingen: J. C. B. Mohr), 1932. Givone hace una reseña más amplia que la nuestra de la obra de Ivanóv, a la que también se refiere Lauth: *cfr.* Sergio GIVONE, *Dostoievskij e la filosofia*, ed. cit., pp. 37-38; *cfr.* Reinhard LAUTH, «*He visto la verdad: La filosofía de Dostoievski en una exposición sistemática*», ed. cit., p. 13.

<sup>26</sup> *Cfr.* Mijaíl M. BAJTÍN, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. cast. de Tatiana Bubnova, (México: F.C.E.), 2003, pp. 20-22.

## II. 2. LA EXÉGESIS RELIGIOSA DE ROMANO GUARDINI

**A**l mismo tiempo que Hesse, Gide o Zweig situaban en primer plano el nihilismo de ciertos personajes dostoievskianos, sin delimitarlo del pensamiento y las intenciones creativas de Dostoievski, otros autores desarrollaban, principalmente en Alemania, una aproximación a la obra del novelista desde coordenadas religiosas. Ernst Thurneysen y Paul Natorp son dos casos paradigmáticos, aunque aquí no expondremos sus posturas y daremos en cambio un salto hasta Romano Guardini.<sup>27</sup> Este sacerdote y académico de origen italiano, pero cultura y lengua alemanas, publicó en 1939 *Figuras religiosas en la obra de Dostoievski*, libro que examina las grandes novelas de madurez poniendo el foco en algunos de sus protagonistas desde la óptica religiosa enunciada en el título.<sup>28</sup> Guardini está convencido de que «en última instancia todos los personajes de Dostoyevski están determinados por fuerzas y elementos de orden religioso de que dependen las decisiones que les son propias.»<sup>29</sup>

Guardini comienza preguntándose cuál es la idea de ser humano que maneja Dostoievski. Esto no carece de importancia, sobre todo si se tiene en cuenta que el punto de partida del estudioso alemán es religioso, lo cual podría hacernos concebir la expectativa de que su primer interrogante sería acerca de Dios y no, como sucede, sobre el hombre. Su enfoque apuntala nuestra convicción, ya expuesta en la introducción, de que la filosofía de Dostoievski es, en esencia, una antropología. Al indagar sobre la concepción que el autor de *Crimen y castigo* tiene de lo humano, Guardini observa que hace un uso bastante

---

<sup>27</sup> Sergio Givone sí dedica algo de espacio a tratar las figuras de Thurneysen y Natorp dentro de la crítica dostoievskiana: cfr. Sergio GIVONE, *op. cit.*, pp. 40-42.

<sup>28</sup> Cfr. Romano GUARDINI, *El universo religioso de Dostoyevski*, trad. cast. de Alberto Luis Bixio, (Buenos Aires: Emecé), 1954 [Ed. original: *Id.*, *Religiöse Gestalten in Dostojewskis Werk*, (Leipzig: J. Hegner), 1939].

<sup>29</sup> Romano GUARDINI, *El universo religioso de Dostoyevski*, ed. cit., p. 11.

flexible y general de los conceptos psicológicos habituales como intelecto, intuición, fantasía, voluntad, acción, creación, sentimiento y pasión, porque estas facultades no existen de manera separada, sino que están siempre vinculadas entre sí dentro de la unidad que es el hombre. Esta circunstancia provoca que Guardini considere conveniente no concentrar su atención en los actos individuales y dirigirla, en cambio, hacia los distintos planos que componen el ser total del hombre: la vida sensible e intelectual, el corazón y el alma, sueños y símbolos, el espíritu y el *pneuma*.<sup>30</sup>

La exposición de Guardini tiene como eje el diseño de una tipología de los personajes de Dostoievski a partir de sus cinco grandes novelas de madurez: *Crimen y castigo*, *El idiota*, *Los demonios*, *El adolescente* y *Los hermanos Karamázov*. Con este material y tomando como referencia la actitud que mantienen hacia lo religioso, el teórico alemán distingue tres categorías de hombres y mujeres. En el primer grupo, de carácter positivo, hay hasta cuatro niveles, que van de lo más básico a lo más complejo y se distribuyen en otros tantos capítulos: el primero está dedicado al pueblo y a su modo de acceder a lo sagrado; el segundo se consagra a las mujeres creyentes y sobre todo a las grandes silenciosas de las novelas de Dostoievski, en concreto a las dos Sonias, la de *Crimen y Castigo* y la madre del adolescente Arkadi Makaróvich Dolgoruki; el tercero se concentra en los hombres espirituales como el *stárets* Zósima y el peregrino Makár Ivánovich Dolgoruki, esposo de la ya mencionada Sofía Andréievna de *El adolescente*; en último lugar se analiza la extraordinaria figura de Aliosha, el pequeño de *Los hermanos Karamázov*, dotado de una virtud angélica.

Dentro de la segunda categoría se incluyen dos grupos: los rebeldes, que se estudian en el capítulo quinto; y los ateos, protagonistas del sexto. El personaje más representativo de los rebeldes es Iván Karamázov. Precisamente al examinarlo, Guardini

---

<sup>30</sup> Cfr. Romano GUARDINI, *El universo religioso de Dostoyevski*, ed. cit., p. 12.

ofrece una interpretación muy problemática de la «Leyenda del Gran Inquisidor», de la que descarta, en primer término, que consista en una mera prosecución de la histórica contienda entre Roma y Bizancio. Acierta a nuestro juicio Guardini al considerar que el alcance de esta célebre narración trasciende con mucho el carácter de la simple polémica contra una forma determinada de catolicismo. Sin embargo, mucho más difícil de aceptar resulta su análisis de la personalidad de Iván y del significado del Cristo de la leyenda. El primero es considerado por Guardini alguien perverso que ama el mal y que construye en su imaginación una figura herética de Cristo, dado que este no acepta el orden del mundo creado y por tanto mantiene con el Padre un pulso similar al que Iván sostiene con su progenitor, el viejo y lascivo Fiódor Pávlovich Karamázov. Con su silencio, Cristo legitima la rebelión de Iván y priva al mundo de su salvación, dejándolo en manos del Gran Inquisidor y los suyos, esto es, rendido ante Satanás.<sup>31</sup> La hermenéutica de Guardini pasa por alto el valor simbólico del beso de Cristo al Gran Inquisidor, que tiene su réplica en el que Aliosha le dará a su hermano Iván cuando este termine su exposición y que evidencia muy gráficamente la apuesta de Dostoievski por el mensaje de amor de Cristo, tal como veremos a lo largo de la tesis y, más en concreto, al analizar *Los hermanos Karamázov*, pues dispensaremos especial atención a la «Leyenda del Gran Inquisidor».

Si Iván es el prototipo del rebelde, Kiríllov y Stavroguin, personajes ambos de *Los demonios*, son los representantes del ateísmo que se analizan en el capítulo sexto del libro de Guardini. El estudioso detecta en Kiríllov un paralelismo con el mundo de las representaciones del *Así habló Zaratustra* de Nietzsche. De nuevo, pues, el nombre del filósofo alemán aparece al repasar la historia de las interpretaciones filosóficas de Dostoievski. Según Guardini, Kiríllov «viene a constituir un comentario formal, una explicación de la

---

<sup>31</sup> Cfr. Romano GUARDINI, *El universo religioso de Dostoyevski*, ed. cit., pp. 121-171.

filosofía o, mejor dicho, del mensaje de salvación que trae el libro de Nietzsche. En efecto, es común a Kirílov y Zaratustra el pensamiento fundamental de que sería necesario que *Dios* muriera a fin de que el hombre pudiera vivir». <sup>32</sup>

El príncipe Myshkin, protagonista de *El idiota*, es estudiado en el capítulo séptimo de la obra de Guardini como una categoría aparte, la tercera de las enunciadas al principio de este apartado y la más próxima a lo religioso. En Myshkin, de hecho, «manifiéstase claramente Cristo». <sup>33</sup> Dostoievski habría conseguido, según Guardini, que la imagen del hombre-Dios se encarnara en una personalidad humana sin caer en el ridículo ni despojar al Hijo de Dios de su divinidad. <sup>34</sup> En la sobrecogedora imagen del príncipe acariciando el rostro del enajenado Rogozhin ante el cuerpo inerte de Nastasia, Guardini percibe la representación del Redentor, del Cristo que, con un amor tan hondo que implica el olvido de sí, muere diciendo «Padre, perdónalos, porque no saben lo que hacen». <sup>35</sup> No parece que haya lugar para Nastasia y Rogozhin en este mundo y por eso, según Guardini: «Nace aquí la redención de una situación aparentemente sin remedio, pero pensemos que “lo que es imposible para los hombres, es posible para Dios”». <sup>36</sup>

---

<sup>32</sup> Romano GUARDINI, *El universo religioso de Dostoyevski*, ed. cit., p. 201.

<sup>33</sup> *Idem*, p. 293.

<sup>34</sup> *Cfr. Idem*, pp. 293-295.

<sup>35</sup> *Cfr. Idem*, p. 303. La cita bíblica es de *Lc. 23, 34*.

<sup>36</sup> *Ibidem*. La cita bíblica es de *Lc. 18, 27*.

### II. 3. LA INTERPRETACIÓN DE MIJAÍL M. BAJTÍN: DOSTOIEVSKI, CREADOR DE LA NOVELA POLIFÓNICA<sup>37</sup>

**P**roblemas de la poética de Dostoievski, libro publicado por Mijaíl Bajtín en 1963 como reelaboración de un texto anterior de 1929, constituye un clásico indiscutible dentro de la bibliografía en torno al escritor ruso y es uno de los estudios que más influencia ha ejercido sobre los intérpretes posteriores. Así lo demuestra el hecho de que prácticamente todos ellos se hayan sentido poco menos que compelidos a manifestar su postura frente a las propuestas de este acreditado investigador. A partir de la obra de Dostoievski, Bajtín introdujo dos nuevos conceptos en la teoría literaria: polifonía y dialogismo. En relación con ellos se encontraba una tercera categoría: la de carnavalización literaria. Antes de definir cada uno de estos términos, creemos que resulta interesante, para el tema que nos está ocupando en este capítulo de la tesis, indicar que Bajtín arranca su exposición señalando precisamente las dificultades que la técnica de Dostoievski les plantea a quienes aspiran a desentrañar la concepción filosófica del escritor. Bajtín constata, en el primer párrafo de su monografía, una perplejidad que asalta a todo aquel que acomete la tarea de adentrarse en el ingente material bibliográfico existente sobre Dostoievski:

Cuando uno empieza a estudiar la abundante literatura crítica acerca de Dostoievski, da la impresión de que se trata no de un autor que escribió novelas y cuentos, sino de autores y

---

<sup>37</sup> La exposición de la propuesta de Bajtín que presentamos en este apartado amplía la que realizamos centrándonos en *Problemas de la poética de Dostoievski* en la primera parte de la comunicación «La risa es un asunto serio: lo carnavalesco en *El idiota* (Dostoievski y Kurosawa)» leída en el XI Congreso de la Sociedad Hispánica de Antropología Filosófica (SHAF), «La interculturalidad en diálogo. Estudios filosóficos», que se celebró en la Universitat Jaume I de Castellón del 14 al 16 de mayo de 2014. La publicación de este trabajo, a cargo de *Thémata*, de la Universidad de Sevilla, está prevista para diciembre de 2015. El texto aparecerá como capítulo de un libro electrónico.



pensadores varios que plantean un conjunto de exposiciones filosóficas: Raskólnikov, Myshkin, Stavroguin, Iván Karamázov, el Gran Inquisidor, etc. Para el pensamiento crítico, la obra de Dostoievski se ha fragmentado en un conjunto de construcciones filosóficas independientes y mutuamente contradictorias, defendidas por sus héroes. Entre ellas, los puntos de vista filosóficos del mismo autor están lejos de ocupar el primer lugar. Para unos investigadores, la voz de Dostoievski se funde con las voces de algunos de sus héroes; para otros, representa una síntesis específica de todas estas voces ideológicas y, finalmente, para terceros, su voz se pierde entre las últimas. Con los héroes se polemiza, se aprende, se intenta desarrollar sus puntos de vista hasta formar un sistema acabado. El héroe posee una autoridad ideológica y es independiente, se percibe como autor de una concepción ideológica propia y no como objeto de la visión artística de Dostoievski. Para la conciencia de los críticos, el significado directo y válido en sí mismo de las palabras del héroe rompe el plano monológico de la novela y provoca una respuesta inmediata, como si el héroe no fuese objeto del discurso del autor sino el portador autónomo de su propia palabra.<sup>38</sup>

Dostoievski, sostiene Bajtín, «es el creador de la novela polifónica.»<sup>39</sup> Es este un género novelesco en esencia nuevo cuya particularidad consiste en que los distintos personajes son seres libres, dueños de una pluralidad de voces y conciencias independientes, cada una con sus mundos correspondientes, que combinan a la perfección entre sí y también en pie de igualdad con la voz del autor. La novela polifónica de Dostoievski se opone así a la novela monológica históricamente preponderante, en la que sobresale la voz del autor y de la cual tenemos magníficos ejemplos en escritores contemporáneos a Dostoievski de la talla de Lev Tolstói o Iván Turguénev. Además,

---

<sup>38</sup> Mijaíl M. BAJTÍN, *Problemas de la poética de Dostoievski*, ed. cit., p. 13.

<sup>39</sup> *Idem*, p. 15.

«la novela polifónica es enteramente dialógica»<sup>40</sup> precisamente porque el héroe no queda definido y objetivado a partir del autor, sino que es un sujeto con una voz y una conciencia propias que ha de entrar en diálogo con otros sujetos e incluso con el autor mismo. Las novelas de Dostoievski están compuestas al modo del contrapunto musical, como si varias voces cantaran de manera distinta un mismo tema. Al concebir así sus creaciones Dostoievski evidencia que para él «todo en la vida es *diálogo, es decir, una contraposición dialógica.*»<sup>41</sup>

La novela polifónica constituye un género peculiar que no podría catalogarse dentro de ninguna de las formas estructurales de la novela predominantes en la época de Dostoievski, es decir, la novela biográfica, psicológico-social, costumbrista y familiar. Por este motivo, Bajtín se interroga por los nexos que unen a la novela polifónica con la tradición y llega a la conclusión de que esta se sitúa en la línea de la literatura carnavalizada que hundiría sus raíces en la sátira menipea y en el diálogo socrático de la Antigüedad, pero que vivió su momento de esplendor durante la Edad Media y el Renacimiento. Bajtín examina de manera aislada algunos de los rasgos del carnaval que pasaron a la literatura carnavalizada hasta distinguir cuatro categorías carnalescas.

La vida carnalesca se caracteriza por desviarse del curso normal y producir algo así como un *monde à l'envers*. Las leyes, prohibiciones y limitaciones habituales se cancelan, las jerarquías fundadas en cualquier tipo de desigualdad (rango social, edad, fortuna etc.) se suprimen y de esta manera desaparece la distancia entre las personas surgiendo la primera categoría carnalesca específica: *el contacto libre y familiar entre la gente*. Por otra parte, en el carnaval las relaciones se dan de manera opuesta a la marcada por la jerarquización en la vida cotidiana. Así, el comportamiento, el gesto y la palabra se liberan de las reglas asumidas convirtiéndose en impertinentes desde las

---

<sup>40</sup> Mijaíl M. BAJTÍN, *Problemas de la poética de Dostoievski*, ed. cit., p. 67.

<sup>41</sup> *Idem*, p. 70.

coordinadas usuales. Este segundo rasgo de la percepción carnavalesca del mundo, íntimamente ligado con el del contacto familiar, es la *excentricidad*. Las *disparidades carnavalescas* constituyen la tercera categoría, que también tiene que ver con el contacto libre y familiar, puesto que este se extiende a todos los valores, ideas y fenómenos uniéndose o combinándose lo que antes había estado separado: lo alto con lo bajo, lo grandioso con lo miserable, la sabiduría con la ignorancia etc. De todo ello deriva la última categoría: la *profanación*, es decir, el catálogo de sacrilegios y transgresiones propios del carnaval.

Además de estas cuatro categorías carnavalescas, que fueron pasando a la literatura, Bajtín menciona algunos otros aspectos característicos del carnaval. Aborda en primer término las *acciones carnavalescas*. De estas la principal es la *coronación burlesca y el subsiguiente destronamiento* del rey del carnaval en cuya base el intérprete ruso detecta el núcleo de la percepción carnavalesca del mundo que sería «el *pathos de cambios y transformaciones, de muerte y renovación*. El carnaval es la fiesta del tiempo que aniquila y renueva todo».<sup>42</sup> Bajtín subraya el carácter doble del rito coronación-destronamiento repetido en todos los símbolos carnavalescos, que siempre incluyen la perspectiva de la negación (muerte) o su contrario. En este sentido resulta tremendamente ilustrativa la representación de la muerte como una mujer embarazada, pues no hay nacimiento que no esté preñado de finitud ni aniquilación que no lleve en su seno la esperanza de una regeneración. Las imágenes de pares contrastantes (alto/bajo, gordo/flaco, joven/viejo, etc.), así como las de los dobles-gemelos, son típicas de la carnavalización. La ambivalencia se extiende al fuego, omnipresente en las celebraciones rituales, que destruye a la vez que renueva. También la risa carnavalesca tiene este carácter ambivalente y apunta a un momento de cambio o *crisis*, de modo que muerte y resurrección se conjugan en su seno. Con ella se relaciona la parodia,

---

<sup>42</sup> Mijaíl M. BAJTÍN, *Problemas de la poética de Dostoievski*, ed. cit., p. 181.

que implica la creación de un mundo al revés o de un doble destronador. Bajtín remarca en este punto la asiduidad con la que Dostoievski introduce dobles de sus protagonistas que hasta cierto punto los parodian a la manera de espejos cóncavos o convexos que les devuelven, amplificados o distorsionados, muchas veces hasta hacer difícil su reconocimiento, rasgos que, sin embargo, no les son ajenos. Hay otra circunstancia que explica la profusión de personajes dobles en las novelas de Dostoievski. El escritor, según Bajtín, «veía y pensaba su mundo por excelencia en el espacio y no en el tiempo»,<sup>43</sup> lo cual permite entender su tendencia hacia la forma dramatizada, a la que se mantiene fiel incluso cuando el conflicto es interno a un solo sujeto. En estos casos, opta por desdoblarlo en dos personajes para poder escenificar el diálogo y el enfrentamiento.

En cuanto al uso del espacio, Bajtín realiza la siguiente observación:

Umbral, vestíbulo, corredor, descanso de escalera, escalera, escalones, puertas abiertas a la escalera, portones y, fuera de todo esto, la ciudad: plazas, calles, fachadas, cantinas, antros, puentes, canales. Este es el espacio de la novela. En realidad, están ausentes los interiores de salones, comedores, salas, gabinetes, dormitorios, espacios que olvidan la existencia del umbral y en los que transcurren la vida biográfica y los sucesos de las novelas de Turguénev, Tolstói, Goncharov, etc.<sup>44</sup>

De este pasaje se desprende que la concepción del tiempo de Dostoievski influye en su elección de los espacios. No le interesa el tiempo biográfico que se despliega parsimonioso en los interiores, en las estancias alejadas del umbral, sino el que tiene cabida en la plaza, donde «sólo es posible un *tiempo de crisis*, en el que un *instante* equivale a años, decenios e incluso a “billones de años”». <sup>45</sup> La plaza, con sus calles adjuntas, es la arena principal de las acciones carnavalescas,

---

<sup>43</sup> Mijaíl M. BAJTÍN, *Problemas de la poética de Dostoievski*, ed. cit., p. 47.

<sup>44</sup> Mijaíl M. BAJTÍN, *Problemas de la poética de Dostoievski*, ed. cit., p. 251.

<sup>45</sup> *Idem*, p. 250.

escenario del libre contacto familiar, así como de las coronaciones y destronamientos universales. La carnavalización «permite ampliar el escenario de la vida particular en una época determinada y delimitada hasta el *escenario* absolutamente universal del *misterio*»,<sup>46</sup> pues «todos los encuentros decisivos de un hombre con otro, de una conciencia con otra siempre se cumplen en las novelas de Dostoievski “en el infinito” y “por última vez” (en los últimos minutos de una crisis), esto es, se llevan a cabo en un tiempo-espacio del *misterio carnavalesco*».<sup>47</sup> La risa ambivalente que resuena en la arena pública de los umbrales dostoievskianos cumple su función esencial, según observa Bajtín, en la posición última del autor, que, al excluir toda seriedad unilateral dogmática, «no permite que ningún punto de vista se convierta en absoluto, ni en un polo único de la realidad y del pensamiento».<sup>48</sup> La polifonía y el dialogismo perduran hasta el final y más allá de él, pues: «Toda la seriedad unilateral (tanto en la vida como en el pensamiento) y todo el patetismo directo se atribuye a los personajes, pero el autor al enfrentarlos en el “gran diálogo” de la novela, deja abierto este diálogo y no le pone el punto final».<sup>49</sup>

Son los rasgos propios de la narrativa del escritor ruso que aquí hemos descrito —es decir, el dialogismo, la polifonía y la carnavalización— los que, según Bajtín, ponen en entredicho la posibilidad de analizar filosóficamente a Dostoievski como ha pretendido de manera recurrente la crítica. El novelista dota a sus personajes de autonomía e incluso les permite contradecirse sin que ningún punto de vista superior ponga orden en esa discordia. Es más, las duplicidades y los desdoblamientos son tan frecuentes entre los héroes de Dostoievski que ni siquiera cabe sostener que el principio de identidad persista en muchos casos. Por todo ello, Bajtín sitúa bajo sospecha la historia de la recepción filosófica del escritor ruso. Aquí se

---

<sup>46</sup> Mijaíl M. BAJTÍN, *Problemas de la poética de Dostoievski*, ed. cit., p. 262.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> Mijaíl M. BAJTÍN, *Problemas de la poética de Dostoievski*, ed. cit., p. 243.

<sup>49</sup> *Idem*, p. 243.

incluyen tanto los intentos por extraer de sus textos de ficción un supuesto pensamiento unitario, que se desarrollaría de forma dialéctica, como también aquellas soluciones que han entendido que lo que subyacía a esa falta de unidad era una filosofía original y experimental. Sin embargo, como bien describe Givone, lo que en verdad hace Bajtín cuando critica la legitimidad misma de acometer una interpretación en clave filosófica de Dostoievski, es añadir su contribución a un debate cuyo sentido cuestiona, pues continúa fiel al «problema acerca de la filosoficidad (condiciones, contenido, superación) de la obra dostoievskiana.»<sup>50</sup> Givone va todavía un paso más allá y señala que la perspectiva que Bajtín atribuye a Dostoievski está filosóficamente impostada. Efectivamente, al dejarlo al margen de una filosofía entendida, en un sentido muy restrictivo, como pensamiento sistemático y totalizante, lo coloca del lado de esa otra filosofía, cercana a la carnavalización, que trabaja sobre la ruptura del concepto y que subraya la negatividad en la que tanto había insistido la línea dominante en la hermenéutica filosófica de Dostoievski.<sup>51</sup> Paradójicamente, las sospechas de Bajtín contra la historia de la recepción filosófica del escritor ruso se han concretado en su contribución a ella con un nuevo capítulo.

## II. 4. LA INTERPRETACIÓN DE NIKOLÁI A. BERDIÁEV: DOSTOIEVSKI COMO PNEUMATÓLOGO

### ***II. 4. 1. Dostoievski: el antropólogo que devino profeta del socialismo ruso***

**P**ara Nikolái Berdiáev, pensador cristiano en la Rusia soviética, la obra de Dostoievski devino en un acompañamiento vital. Así lo reconoce él mismo en el

---

<sup>50</sup> Sergio GIVONE, *Dostoievskij e la filosofia*, ed. cit., p. 48.

<sup>51</sup> *Cfr. Idem*, p. 48.

prefacio de *El espíritu de Dostoievski*, donde recogió, para dotarlo de orden, todo lo que había expuesto sobre el escritor en distintos artículos y seminarios. Durante los primeros años veinte, al tiempo que Gide incidía en Europa en el nihilismo trágico del autor de *Los demonios* y Bajtín comenzaba a analizar su poética para terminar extrayendo de ella su teoría de la novela polifónica, Berdiáev impartía conferencias en el Moscú soviético en las que examinaba la «Leyenda del Gran Inquisidor» y no evitaba entrar en el terreno religioso. Esto, por supuesto, habría de ocasionarle problemas con los guardianes de la Revolución y finalmente fue expulsado de su país junto con otros intelectuales.

Reproducimos a continuación un fragmento extenso del prefacio al que ya nos hemos referido, donde Berdiáev confiesa su afinidad con el escritor ruso y el impacto que la familiaridad con sus textos supuso para su desarrollo intelectual y espiritual:

Dostoievski tuvo un significado determinante para mi vida espiritual; siendo todavía un muchacho recibí como un injerto de Dostoievski. Él conmovió mi alma más que ningún otro escritor y pensador. Yo siempre dividí a la gente entre la cercana a Dostoievski y la ajena a su espíritu. La muy temprana inclinación de mi conciencia hacia las cuestiones filosóficas estuvo relacionada con las «cuestiones malditas» de Dostoievski. Cada vez que releía a Dostoievski se volvía a desvelar para mí desde una nueva perspectiva. En la juventud, con una agudeza penetrante, se me grabó en el alma el tema de *La leyenda del Gran Inquisidor*. Mi primer acercamiento a Cristo fue el acercamiento a la imagen del Cristo de la *Leyenda*. La idea de la libertad siempre fue esencial para mi modo religioso de sentir y ver el mundo, y en esta primera intuición de la libertad me encontré con Dostoievski como patria espiritual mía.<sup>52</sup>

A la libertad mencionada aquí le dedica Berdiáev uno de los capítulos del libro, así como otro queda reservado a analizar la

---

<sup>52</sup> Nikolay BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, ed. cit., p. 3.

«Leyenda del Gran Inquisidor». También el mal, el amor y el hombre reciben un tratamiento específico amplio y se estudia, asimismo, el origen religioso del socialismo, en particular del ruso. En cuanto a la posibilidad de acometer una lectura filosófica de Dostoievski, el planteamiento de Berdiáev es opuesto al de Bajtín. No duda en ningún caso de que una aproximación al escritor desde esta óptica está perfectamente fundada y por ello encontramos en él afirmaciones tan rotundas en este sentido como la siguiente: «La obra de Dostoievski es un auténtico festín del pensamiento y los que se niegan a tomar parte en este festín porque su escepticismo sospecha del valor de todo pensamiento y de toda idea, se condenan a una existencia abatida, pobre y hambrienta.»<sup>53</sup> Berdiáev mantiene la convicción de que «Dostoievski no sólo fue un gran artista, sino también un gran pensador y un gran contemplador del espíritu. Fue un dialéctico genial, un gran metafísico ruso.»<sup>54</sup>

Berdiáev considera a Dostoievski un extraordinario pneumatólogo por su exploración del hombre entendido no sólo como ser psicológico, sino sobre todo espiritual.<sup>55</sup> Para desentrañar su filosofía analiza principalmente sus obras de ficción pues es en ellas donde, a su modo de ver, Dostoievski ofreció lo mejor de sí.<sup>56</sup> Esto no significa que en los textos de carácter periodístico y crítico no pueda rastrearse información relevante para comprender el pensamiento del autor de *Crimen y castigo*. Todo lo contrario, pues Berdiáev sostiene que «*El diario de un escritor* contiene todas las ideas principales de Dostoievski, dispersas en diferentes lugares.»<sup>57</sup> Esas ideas, sin embargo, se repiten con más fuerza en las novelas y es aquí donde el estudioso ruso centrará su análisis, pues la cosmovisión de un escritor ha de buscarse en sus creaciones. Debido a su condición de artista, la concepción del

---

<sup>53</sup> Nikolay BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, ed. cit., p. 7.

<sup>54</sup> *Idem*, p. 5.

<sup>55</sup> *Cfr. Idem*, pp. 21, 32.

<sup>56</sup> *Cfr. Idem*, p. 27.

<sup>57</sup> *Idem*, p. 33.



mundo de Dostoievski no puede ser un sistema abstracto de ideas ni tener carácter sistemático. «El modo de ver el mundo de Dostoievski – afirma Berdiáev– es su genial intuición del destino humano y universal. Es una intuición artística, pero no solamente artística, sino también ideológica, cognitiva, una intuición filosófica, esto es, gnóstica. Dostoievski fue un gnóstico en un sentido particular. Su creación es conocimiento, ciencia sobre el espíritu.»<sup>58</sup>

Dostoievski desarrolla su cosmovisión de manera dinámica y así consigue, según Berdiáev, no incurrir en contradicción alguna y realizar el principio de la *coincidentia oppositorum*.<sup>59</sup> Al igual que los intérpretes que se sumaban a la línea exegética abierta por Shéstov y Merezhkovski, Berdiáev sabe que «Dostoievski conduce al hombre a través de los abismos del desdoblamiento». <sup>60</sup> Sin embargo, a diferencia de ellos, defiende que «este desdoblamiento no destruirá finalmente al hombre». <sup>61</sup> Sin duda, es a los partidarios de esta corriente hermenéutica a quienes Berdiáev tiene en mente como adversarios ideológicos cuando defiende el carácter antinihilista de Dostoievski y su *pathos* afirmativo en el siguiente pasaje:

En contraposición a una opinión que se expresa a menudo, hay que insistir enérgicamente en que el espíritu de Dostoievski poseía una tendencia positiva, no negativa. Su *pathos* era el *pathos* de la afirmación, no el de la negación. Recibía a Dios, al hombre y el mundo a través de todos los sufrimientos del desdoblamiento y las tinieblas. Dostoievski entendía a fondo la naturaleza del nihilismo ruso, pero si rechazaba algo, rechazaba el nihilismo, fue antinihilista.<sup>62</sup>

Este fragmento se sitúa al final de un capítulo donde halla cabida una comparación entre Dostoievski y Tolstói. Posiblemente al trazarla

---

<sup>58</sup> Nikolay BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, ed. cit., pp. 7-8.

<sup>59</sup> *Cf. Idem*, p. 8.

<sup>60</sup> *Idem*, p. 26.

<sup>61</sup> *Idem*, p. 26.

<sup>62</sup> *Idem*, pp. 33-34.

Berdiáev tuviera presente el libro de Merezhkovski, *Tolstói y Dostoievski*, al que ensalza al principio de su trabajo a pesar de que considera que su autor no fue capaz de captar la singular originalidad del espíritu de Dostoievski. En cualquier caso, al contraponer las figuras de estos dos gigantes de la literatura, Berdiáev se sirve de una imagen de inspiración nietzscheana: «El arte de Tolstói es el arte de Apolo. El arte de Dostoievski es el arte de Dionisio.»<sup>63</sup> La obra de este último está en el punto más alto de lo dionisiaco que engendra la tragedia. En su célebre estudio *Tolstói o Dostoievski*, también George Steiner situará a Dostoievski del lado de lo trágico al tiempo que la épica quedará reservada para el autor de *Guerra y paz*. Según Berdiáev, mientras que Tolstói se sintió atormentado por Dios y lo buscó como un pagano, Dostoievski se aproximó a su misterio como cristiano. Si el primero hizo teología, el segundo se ocupó de antropología, poniendo en primer plano el tema del hombre y su destino:

Ciertamente, la pregunta acerca de Dios es una pregunta humana. La pregunta acerca del hombre es una pregunta divina y, tal vez, el misterio de Dios se revele mejor a través del misterio humano que a través de la invocación a Dios fuera del hombre. Dostoievski no es un teólogo, pero ha estado más cerca del Dios vivo que Tolstói. Dios se le revela dentro del destino del hombre. Quizás haya que ser menos teólogo y más antropólogo.<sup>64</sup>

Berdiáev ha subrayado con mayor firmeza que nadie el antropocentrismo de Dostoievski, su preocupación antropológica fundamental, que es, en esencia, de signo cristiano.<sup>65</sup> Al examinar al ser humano, el escritor ruso descubre que su naturaleza es dinámica y que la quietud, de existir, sólo se da en un plano muy superficial, mientras que, internamente, el hombre está agitado por tempestades y dominado por la antinomia. «Dios y el diablo luchan en las

---

<sup>63</sup> Nikolay BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, ed. cit., p. 19.

<sup>64</sup> *Idem*, pp. 19-20.

<sup>65</sup> *Cfr. Idem*, p. 35-36.

profundidades mismas del espíritu humano»,<sup>66</sup> afirma Berdiáev con una frase en la que resuena la célebre confesión en verso de Dmitri Karamázov a su hermano Aliosha durante la cual, precisamente en relación con la belleza, sostiene Mítia lo siguiente: «Es terrible que la belleza no sólo sea algo espantoso, sino, además, un misterio. Aquí lucha el diablo contra Dios, y el campo de batalla es el corazón del hombre.»<sup>67</sup> Según Berdiáev, Dostoievski comparte con Mítia esa percepción de un oscuro principio demoníaco en la belleza y lo hace extensivo, además, al amor. Lo que restaría entonces por resolver es de qué manera puede conciliarse este carácter terrible de la belleza y del amor con la misteriosa sentencia que el tísico Ippolít atribuye al príncipe Myshkin en *El idiota*: «¿Es cierto, príncipe, que usted dijo en cierta ocasión que la “belleza” salvaría al mundo? ¿Señores –se puso a gritar, dirigiéndose a todos–, el príncipe afirma que al mundo lo salvará la belleza!». <sup>68</sup> ¿Podrán la belleza y el amor salvar al mundo? Berdiáev no proporciona una respuesta para este interrogante que, sin embargo, reaparecerá de manera inevitable en el núcleo de nuestra investigación.

Según Berdiáev, la diferencia entre «lo divino» y «lo diabólico» no coincide simplemente en Dostoievski con la que se da entre «lo bueno» y «lo malo», que es de mucho menor calado. El estudioso ruso llega a sostener que si Dostoievski hubiera desenmarañado hasta el final la enseñanza sobre Dios, sobre el Absoluto, habría llegado a la conclusión de que la polaridad alcanza a la misma naturaleza divina. El resultado habría sido el «abismo en Dios», en cuyo apoyo cita la teoría de Jacob Böhme sobre el *Ungrund*.<sup>69</sup>

Aparte de referirse a Böhme, Berdiáev trae a colación al filósofo con el que ya anunciamos que nos iríamos encontrando de manera reiterada a lo largo de la exposición: Nietzsche. Según el teórico ruso,

<sup>66</sup> Nikolay BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, ed. cit., p. 56.

<sup>67</sup> НК, 215; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 123.

<sup>68</sup> I, 486; *Идиот*, ПССМ, VI: 383-384.

<sup>69</sup> Cfr. Nikolay BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, ed. cit., pp. 56-57.

tanto el autor de *Así habló Zaratustra* como Dostoievski percibieron que la libertad del hombre es trágica y que supone una terrible carga y un sufrimiento. Ambos se dieron cuenta de que al ser humano se le abre ante sí un doble camino que le obliga a tomar una decisión. Por un lado está la senda que lleva al Dios-Hombre, es decir, a Cristo; y por otro la vía que conduce hacia el hombre-dios. Por esta última optaron personajes trágicos del tipo de Raskólnikov, Kirílov, Stavroguin o Iván Karamázov y el resultado fue la perdición. De un modo bastante problemático, Berdiáev identifica a este hombre-dios con el superhombre nietzscheano, operación en la que se hace evidente la influencia ejercida por la lectura de Merezhkovski. En cualquier caso, Berdiáev sostiene, creemos que con acierto, que Nietzsche y Dostoievski marcan no ya la crisis, sino la derrota del antiguo humanismo racionalista. La diferencia entre ambos reside, según el pensador ruso, en que Dostoievski es capaz de vencer la tentación del hombre-dios y elige el camino de Cristo, mientras que Nietzsche fue dominado por esta idea del hombre-dios, que terminó por matar en él al hombre.<sup>70</sup> Como ya apuntábamos, resulta muy cuestionable asimilar el superhombre de Nietzsche a ciertos personajes dostoievskianos caracterizados por su nihilismo de consecuencias fatales.<sup>71</sup>

Berdiáev mantiene que es siempre la libertad la que se encuentra en el centro de la concepción del mundo de Dostoievski. «Para él la libertad es tanto una antropodicea como una teodicea y en ella hay que buscar la justificación del hombre y la justificación de Dios.»<sup>72</sup> Berdiáev distingue, con Agustín de Hipona, entre dos tipos de libertad: la primera y la última; la libertad de elección entre el bien y el mal y la libertad en el bien; la libertad del primer Adán y la del

<sup>70</sup> Cfr. Nikolay BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, ed. cit., pp. 61-64.

<sup>71</sup> Para una mayor profundización en los paralelismos y las diferencias que Berdiáev establece entre Nietzsche y Dostoievski puede consultarse el trabajo de Stellino ya referido anteriormente: cfr. Paolo STELLINO, *Nietzsche y Dostoievski: psicología, resentimiento y moral*, ed. cit., pp. 100-102.

<sup>72</sup> Cfr. Nikolay BERDIAEV, *op. cit.*, p. 68.

segundo, que es la libertad en Cristo. De las dos, la verdaderamente importante es esta última. Resulta fundamental, a juicio de Berdiáev, tener bien claro que la libertad no equivale al bien. Un bien necesario se convertiría inmediatamente en mal y el bien libre, que es el único posible, supone la libertad del mal. Hay dos peligros que acechan al hombre: el primero de ellos es la mala libertad, a saber, el camino de la arbitrariedad que desemboca en la esclavitud y que han emprendido quienes, como Raskólnikov o Stavroguin, no reconocen nada superior a sí mismos; el segundo peligro es la necesidad del bien. El cristianismo, según Berdiáev, es la religión de la libertad y supone la superación de la tragedia de la libertad y la obligatoriedad: «La gracia de Cristo es la libertad que no es destruida por el mal (peculiaridad de la primera libertad) y no es aniquilada por la obligación del bien (peculiaridad de la segunda libertad).»<sup>73</sup>

Berdiáev se percató, por otro lado, de que persiste la sempiterna objeción contra Dios, aducida precisamente por Iván Karamázov en la «Leyenda del Gran Inquisidor». La solución del pensador ruso a este problema es arriesgada, pues viene a hallar en la existencia del mal no una objeción contra Dios, sino una prueba de su existencia: «Dios existe precisamente porque existen el mal y el sufrimiento en el mundo. La existencia del mal es la prueba de la existencia de Dios. Si el mundo fuese exclusivamente bueno y bondadoso, entonces Dios no haría falta, entonces el mundo ya sería Dios. Dios existe porque existe el mal. Esto significa que Dios existe porque existe la libertad.»<sup>74</sup>

Para comprender de manera adecuada el planteamiento de Berdiáev es necesario tener presente que no está limitado al ámbito de la metafísica, sino que se extiende a la dimensión histórica. Concretamente, a este intelectual le preocupa el socialismo, particularmente el ruso, en el que detecta un origen religioso que lleva aparejadas una antropología y una escatología características. En cuanto a la concepción del ser humano, el socialismo ruso comparte la

<sup>73</sup> Nikolay BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, ed. cit., p. 72; cfr. *Idem*, pp. 68-72.

<sup>74</sup> *Idem*, p. 90.

visión empobrecida del Gran Inquisidor: los hombres son demasiado débiles para soportar su libertad, que los sobrecarga de sufrimientos. Por esta razón, la entregarán gustosamente a cambio del pan terrenal y de una esclavitud disfrazada de felicidad. «El punto de vista del eudemonismo –afirma Berdiáev– es inevitablemente hostil a la libertad.»<sup>75</sup> Por lo que respecta a la escatología, el socialismo postula el reino de Dios pero, para que este sea posible, ha de negarse a Dios, puesto que Él implica la libertad y, con ella, el mal. Por otro lado, el socialismo revolucionario ruso nunca piensa en sí mismo como en un estado transitorio, sino que se autoproclama la solución al destino de la humanidad, cual si se tratara de la llegada del reino de Dios a la tierra: «El socialismo ruso es totalmente apocalíptico y se dirige hacia un fin de la historia que lo resuelve todo.»<sup>76</sup>

Berdiáev entiende que Dostoievski es «el profeta de la revolución rusa en el sentido más indiscutible de la palabra.»<sup>77</sup> Él reveló su dialéctica interior, comprendiendo que el socialismo era la cuestión atea por excelencia, que suponía la negación de Dios y de la inmortalidad del alma y que, por tanto, también negaba la libertad del espíritu humano. Mucho antes de que los Stavroguin, Kiríllov, Shátov o Verjovensky proliferaran en la Rusia del siglo XX, Dostoievski supo captar cómo el socialismo y la revolución se gestaban en las sucias tabernas donde sus personajes discuten sobre las cuestiones eternas y, en caso de no creer en Dios, lo hacen sobre el socialismo o el anarquismo.<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> Nikolay BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, ed. cit., p. 209.

<sup>76</sup> *Idem*, p. 148.

<sup>77</sup> *Idem*, p. 144.

<sup>78</sup> *Cfr.* Nikolay BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, ed. cit., pp. 143-171.

### II. 4. 2. *El amor, esa escisión del varón*

A demás de ocuparse del hombre, la libertad, el mal, la revolución y el socialismo, Berdiáev dedica un capítulo de su libro específicamente al amor. Reconoce que este es fundamental en la obra de Dostoievski, pero considera que no se le concede un lugar independiente en ella ni goza de un valor propio, sino que es solamente la revelación del camino trágico del hombre (человек / *chelovék*), la prueba de su libertad.<sup>79</sup> De manera indefectible, en las novelas y los relatos del escritor ruso, el amor lleva a la perdición. Nunca es unión ni conduce a ella, sino que evidencia la arbitrariedad que desdobra la naturaleza humana. Lo paradójico es que cuando Berdiáev se refiere en este contexto a lo humano, parece entenderlo como privativo del varón, pues mantiene que «en la tragedia del espíritu del varón, la mujer significa el desdoblamiento.»<sup>80</sup> El amor se divide en dos principios que representan dos abismos igualmente fatales: la voluptuosidad y la compasión. A causa de la mujer, que suscita estos sentimientos, los héroes masculinos de Dostoievski pivotan entre ambos extremos, hallándose siempre escindidos y en riesgo de despeñarse en los infiernos.<sup>81</sup> Esta caracterización que Berdiáev realiza del amor está íntimamente relacionada con su convicción de que a la mujer no le corresponde un espacio propio y autónomo en los textos de Dostoievski, puesto que «su antropología es exclusivamente masculina».<sup>82</sup> A este respecto, Berdiáev llega a afirmar lo siguiente: «En ninguna parte se encuentra una imagen hermosa de amor, ni tampoco una imagen femenina que tenga un significado independiente. [...] La mujer es solamente una tragedia interior del varón.»<sup>83</sup>

<sup>79</sup> Cfr. Nikolay BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, ed. cit., p. 120.

<sup>80</sup> *Idem*, p. 124. «В трагедии мужского духа женщина означает раздвоение.»

<sup>81</sup> Cfr. *Idem*, pp. 124-130.

<sup>82</sup> *Idem*, p. 120.

<sup>83</sup> Nikolay BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, ed. cit., p. 121.

En nuestra opinión, este planteamiento está completamente equivocado. En primer término y sobre todo, porque si Berdiáev tuviera razón cuando sostiene que la antropología de Dostoievski es exclusivamente masculina, eso anularía la tesis principal de su estudio, con la que sí comulgamos, a saber, la defensa del escritor ruso como un aventajado conocedor del espíritu humano, esto es, como un agudo antropólogo. ¿Cómo podría decir algo relevante sobre el ser humano aquel que prescindiera de las mujeres en sus observaciones y análisis? En segundo lugar, es cierto que la pluma de Dostoievski dio muchos más personajes masculinos memorables que femeninos y que ellos son los protagonistas indiscutibles de sus novelas de madurez, pues el escritor no concibió ninguna Anna Karénina. No obstante, esto no les resta un ápice de valor y originalidad a figuras como las de Sonia Marmeládova en *Crimen y castigo* o Nastasia Filíppovna en *El idiota*, por no mencionar a secundarias tan bien logradas como la generala Lizaveta Yepánchina de esta última obra o la madre de Stavroguin, Varvara Petrovna, de *Los demonios*, por citar sólo dos casos paradigmáticos.

Al concluir que a Dostoievski no le interesa la mujer más que como escisión en el seno del varón, como tragedia suya, Berdiáev parece más arrastrado por una tendencia irresistible a proyectar su propio sentido de la superioridad masculina en el universo de Dostoievski que guiado por un juicio crítico que le permita evaluar con imparcialidad los caracteres femeninos creados por el artista ruso. Así lo sugiere Frank Friedeberg Seeley en su artículo «Dostoyevsky's Women» y nosotros compartimos su percepción.<sup>84</sup> La distorsión en la mirada de que da muestras Berdiáev frente a la galería de ricos personajes femeninos que desfilan ante sus ojos lo ciega, además, para captar que, del mismo modo que una presencia menos evidente del bien no implica la capitulación de Dostoievski ante el mal, la opacidad

---

<sup>84</sup> Cfr. Frank Friedeberg SEELEY, «Dostoyevsky's Women», *The Slavonic and East European Review*, XXXIX/93 (1961), pp. 291-312, aquí p. 292.



de la mujer no le resta brillo. Afirma Berdiáev a propósito de la victoria discreta del bien sobre el mal lo siguiente: «El sufrimiento es la consecuencia del mal. Pero, en el suplicio, el mal se abrasa. En sus obras, Dostoievski conduce al hombre a través del purgatorio y el infierno. Lo lleva hasta el umbral del paraíso. Pero el paraíso no se manifiesta con tanta fuerza como el infierno.»<sup>85</sup> Pues bien, como tendremos ocasión de demostrar a lo largo de este trabajo, en todos los umbrales dostoiévskianos hay una mujer que ama.

Una perspectiva que se concentra solamente en la experiencia del amor por parte de los varones resulta necesariamente miope. Y eso a pesar de que hay en Berdiáev hallazgos valiosos en el terreno del amor, como el que realiza cuando establece que «el libertinaje no es un fenómeno de orden físico, sino metafísico.»<sup>86</sup> Efectivamente, el libertino no se caracteriza tanto por un erotismo desbordado como por su incapacidad de implicarse en un amor electivo en el que el otro sea reconocido como sujeto. Expresándolo en los términos lévinasianos que reaparecerán en estas páginas puede decirse que el libertino está impedido para asumir su responsabilidad frente a la demanda del rostro del otro. Su problema, en último término, consiste en que ha pervertido su libertad, renunciando a ella, y quien no es libre no puede amar.<sup>87</sup>

También capta Berdiáev con tino la crítica de Dostoievski a una pretendida filantropía que, como la que propugna el Gran Inquisidor, sólo se da en abstracto, pero es incapaz de concentrarse en cada hombre particular. Esta supuesta forma de amor al prójimo es anticristiana, pues no reconoce la eternidad que hay en todo ser humano. Para Dostoievski, el amor es inescindible de la libertad y supone la afirmación de la inmortalidad del alma.<sup>88</sup> Así pues, la concepción del amor de Dostoievski se entrelaza con los grandes

---

<sup>85</sup> Nikolay BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, ed. cit., p. 115.

<sup>86</sup> *Idem*, p. 132.

<sup>87</sup> *Cfr. Idem*, pp. 132-136.

<sup>88</sup> *Cfr. Nikolay BERDIAEV, El espíritu de Dostoievski*, ed. cit., pp. 139-141.

temas de la historia del pensamiento y todo ello sin necesidad de abandonar el marco de las grandes novelas. Recuerda Berdiáev cómo Dostoievski se consideraba débil en filosofía, pero fuerte en amor a ella. La filosofía académica no era el terreno del escritor ruso, pero su genio supo encontrar su propio camino del pensar. De ahí las palabras entusiastas con las que Berdiáev reconoce su preciosa aportación a la filosofía. Ellas nos servirán como cierre de este capítulo:

Fue un verdadero filósofo, un gran filósofo ruso. Para la filosofía supone infinitamente mucho. El pensamiento filosófico debería saciarse con su contemplación. La obra creadora de Dostoievski es infinitamente importante para la antropología filosófica, para la filosofía de la historia, para la filosofía de la religión, para la filosofía moral. Tal vez aprendió poca filosofía, pero puede enseñar mucha, y nosotros, desde hace tiempo, filosofamos sobre *lo último* bajo el signo de Dostoievski. Sólo el filosofar sobre *lo penúltimo* está relacionado con la filosofía tradicional.<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> Nikolay BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, ed. cit., p. 31.

### III. LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL COMO TRASFONDO EXEGÉTICO (1940-1951)

#### III. 1. PÁVEL N. EVDOKÍMOV Y FIÓDOR A. STEPÚN, HEREDEROS INTELECTUALES DE BERDIÁEV EN EL EXILIO

En la estela de Berdiáev se sitúan dos pensadores rusos que se ocuparon de Dostoievki a partir de los años cuarenta. Se trata de Pável N. Evdokímov y Fiódor A. Stepún, exiliados respectivamente en París y Heidelberg. Givone les dedica un apartado dentro de su repaso por la historia de la recepción filosófica del novelista ruso y aquí seguiremos su exposición.<sup>1</sup> *Dostoievski y el problema del mal* es el título de la tesis doctoral que Evdokímov escribió en 1942. Posteriormente volvería sobre algunos planteamientos expuestos aquí en su libro *Gógol y Dostoievski o el descenso a los infiernos* (1961), donde desarrolló particularmente la paradójica afirmación de Berdiáev según la cual el mal es la prueba de la existencia de Dios. En cuanto a Stepún, publicó en 1950 una monografía titulada *El punto de vista sobre el mundo y la visión del mundo de Dostoievski*, que fue reeditada en 1961 con el añadido de dos ensayos: «El análisis profético de Dostoievski sobre la Revolución bolchevique» y «La tragedia religiosa de Tolstói».<sup>2</sup> Lo que resulta más significativo para el contexto de la presente

---

<sup>1</sup> Cfr. Sergio GIVONE, «Poetica, etica, mistica: Evdokimov e Stepun», en: *Id., Dostoievskij e la filosofia*, (Roma – Bari: Laterza), 2006, pp. 53-58.

<sup>2</sup> Cfr. Fedor STEPUN, *Dostojevskij und Tolstoj: Christentum und soziale Revolution – Drei Essays*, (München: Carl Hanser Verlag), 1961.

investigación es que Stepún inquiera de manera específica qué significa leer filosóficamente a Dostoievski, si es que esto fuera posible. Observa que su obra carece de un principio ordenador que la dote de una unidad de sentido. Precisamente, como son múltiples y contrapuestas las perspectivas que atraviesan sus textos, puede suceder que ese desorden febril constituya el todo. El peligro que acecha es siempre el nihilismo, el riesgo de que, si todas las vías son válidas, se llegue a un estancamiento sin salida. Es esto lo que le sucedería a Stavroguin, que termina en la parálisis del «ni frío ni caliente», una tibieza que representa, como recuerda el obispo Tijón, el punto más alejado posible de la fe.<sup>3</sup> La única forma de conjurar el peligro del nihilismo que Stepún contempla es que la religión, que a su modo de ver siempre estuvo en la raíz de la filosofía, tome la voz para poner orden en el caos. Ya un decenio antes, en 1940, el teólogo suizo Walter Nigg había apostado por una victoria religiosa frente al nihilismo en un libro de título muy revelador: *Dostoievski: La superación religiosa del nihilismo*.<sup>4</sup>

### III. 2. THOMAS MANN: COMUNIÓN DE ENFERMEDAD Y GENIO ENTRE NIETZSCHE Y DOSTOIEVSKI

Walter Nigg no fue el único en dirigir su atención hacia la obra de Dostoievski en los años inmediatamente posteriores al fin de la Segunda Guerra Mundial. Esta época, de hecho, fue fecunda en trabajos críticos en torno a la obra del escritor ruso. Thomas Mann publicó en 1945 el texto «Dostoievski con medida», que vio la luz por primera vez en traducción inglesa como prefacio a una selección de relatos y novelas breves titulada *The*

<sup>3</sup> Cfr. D, 801-803; *Бесы*, ПССМ, VII: 640-641.

<sup>4</sup> Cfr. Walter NIGG, *Dostojevskij: Die religiöse Überwindung des Nihilismus*, (Hamburg: Agentur des Rauhen Hauses), 1960.

*Short Novels of Dostoevsky*.<sup>5</sup> Aparte de este pequeño artículo, Givone cita como documentos en los que Mann se ocupa del autor de *Crimen y castigo* las páginas del diario escritas en los meses a caballo entre 1944 y 1945, trasladadas después a *Los orígenes del Doctor Faustus: la novela de una novela* y,<sup>6</sup> principalmente, el célebre capítulo XXV del *Doktor Faustus* donde el encuentro con Mefistófeles remite, desarrollando sus implicaciones, a la pesadilla de Iván Karamázov con el diablo en el conocidísimo capítulo IX del libro undécimo de *Los hermanos Karamázov*. Aunque Givone compara ambas entrevistas con el demonio, la de Iván y la de Adrian Leverkühn, no entraremos en ese terreno, limitando nuestras observaciones al prólogo de 1945.

Reaparece en este breve ensayo el tema de la relación entre Nietzsche y Dostoievski, dos de los autores que más influencia habían ejercido sobre Mann, pero a los cuales él mismo reconoce no haberles dedicado un estudio específico como sí lo había hecho en el caso de Tolstói y Goethe, cuya lectura también había supuesto una importante experiencia formativa para él. La razón de ello la resume el creador de *La montaña mágica* en la siguiente frase: «Sobre lo demoníaco hay que hacer literatura, no escribir, esa es mi convicción.»<sup>7</sup> Pronto aduce otro motivo que completa de algún modo este: «Es incomparablemente más fácil y saludable escribir sobre el vigor divino-pagano que sobre la enfermedad sagrada.» Y prosigue: «[...] mi reverencia ante los íntimos del infierno, los grandes religiosos y enfermos, es mucho más profunda, y por eso más callada, que la que siento ante los hijos de la luz.»<sup>8</sup> Así pues, Mann establece una distinción de carácter espiritual entre la salud olímpica de Tolstói y

---

<sup>5</sup> Cfr. Thomas MANN, «Dostoievski con medida», en: *Ensayos sobre música, teatro y literatura*, trad. cast. de Genoveva Dietrich, (Barcelona: Alba), 2002, pp. 189-211. [Ed. original: Thomas MANN, «Dostojewski – mit Maßen», en: F. DOSTOEVSKY, *The Short Novels of Dostoevsky*, (New York: Dial Press), 1945].

<sup>6</sup> Cfr. Thomas MANN, *Los orígenes del Doctor Faustus: la novela de una novela*, trad. cast. de Pedro Gálvez, (Madrid: Alianza), 1976.

<sup>7</sup> Thomas MANN, «Dostoievski con medida», ed. cit., p. 190.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 191.

Goethe por un lado y la enfermedad del genio de Nietzsche y Dostoievski por otro. «Criminal» es, según Mann, la palabra que mejor expresa la afinidad de destino que existe entre los dos últimos. Por eso es inevitable que la fisonomía sufriente y siniestra del ruso le venga al pensamiento al leer el título de ese capítulo de *Así habló Zaratustra* llamado «Del transgresor pálido».<sup>9</sup> Si Nietzsche llegó en sus indagaciones a un frío saber criminal, criminales son también los secretos que Dostoievski desvela en el interior del alma humana. Con esta aproximación a Dostoievski, Mann se sitúa en la línea de quienes, desde Shestóv, pasando por Lukács, Gide o Zweig, habían subrayado la impronta luciferina de la obra del novelista ruso.

### III. 3. LA VISIÓN DE HENRI DE LUBAC: DOSTOIEVSKI Y EL ATEÍSMO

Contemporáneamente a la redacción por parte de Thomas Mann de su sucinto artículo sobre Dostoievski, Henri de Lubac publica en Francia *El drama del humanismo ateo* (1944), escribiendo así un nuevo capítulo de la historia de la recepción católica del escritor ruso cuyo pionero había sido Guardini. El grueso del libro de Lubac está dedicado a estudiar las posiciones de Ludwig Feuerbach y su discípulo Karl Marx, así como de Auguste Comte y Friedrich Nietzsche en cuanto que teorizadores de distintas versiones de un ateísmo que Lubac califica de «antiteísmo» o, incluso con mayor exactitud, de «anticristianismo», pues estos pensadores insisten en interpretar al Dios del cristianismo como si se tratara de un

---

<sup>9</sup> Cfr. Thomas MANN, «Dostoievski con medida», ed. cit., p. 191. «Vom bleichen Verbrecher» es el título del capítulo referido por Mann, que Andrés Sánchez Pascual traduce como «Del pálido delincuente» en su versión castellana del clásico de Nietzsche: cfr. Friedrich NIETZSCHE, *Así habló Zaratustra*, trad. cast. de Andrés Sánchez Pascual, (Madrid: Alianza), 1972.

antagonista del ser humano.<sup>10</sup> Estamos ante tres «humanismos» (marxista, positivista y nietzscheano) que, según Lubac, pretenden prescindir de Dios para organizar la tierra sin percatarse de que, en verdad, sin Dios la tierra no puede organizarse más que contra el hombre. Este es el drama del humanismo ateo al que hace referencia el título del volumen.<sup>11</sup>

El último tramo del ensayo, que responde al lema «Dostoievski profeta», está centrado en el escritor ruso. En contraste con los representantes de las tres corrientes examinadas, el autor de *Los demonios* aparece como heraldo visionario de «la victoria de Dios en el alma humana».<sup>12</sup> Lubac afirma en el prólogo que «Dostoievski no es más que un novelista. No ofrece en modo alguno un sistema.»<sup>13</sup> Sin embargo, esto no le impide reconocerlo también como un metafísico. Para apoyar precisamente este juicio, el teólogo francés trae a colación un pasaje del libro de Gide sobre el escritor ruso al que nos hemos referido extensamente en un apartado anterior. En este fragmento, Gide observa cómo en la obra de Dostoievski predomina el tratamiento de las relaciones del individuo consigo mismo o con Dios, que son temas apenas abordados en la tradición de la novela occidental.<sup>14</sup> Para dar mayor respaldo a su postura, Lubac cita también a Henri Troyat, que pocos años antes, en 1940, había publicado su biografía sobre el literato ruso.<sup>15</sup>

El primer capítulo de la parte reservada en el libro al tratamiento de Dostoievski presenta una comparación del novelista con Nietzsche. Lubac se suma así al largo listado de estudiosos que, como estamos

---

<sup>10</sup> Cfr. Henri de LUBAC, *El drama del humanismo ateo*, trad. cast. de Carlos Castro Cubells, (Madrid: Epesa), 1967, p. 8.

<sup>11</sup> Cfr. *Idem*, p. 11.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>14</sup> Cfr. *Idem*, p. 320.

<sup>15</sup> Cfr. *Idem*, p. 321. El libro de Troyat citado por Lubac es el siguiente: Henri TROYAT, *Dostoïevski*, Paris, Fayard, 2005. [Trad. cast.: *Id. Dostoyevski*, trad. de Irene Andresco, Barcelona, Destino, 1946].

teniendo ocasión de comprobar, encuentran afinidades notables entre ambos autores. No obstante, de manera hartó problemática, el teólogo galo le resta importancia a una posible influencia directa de Dostoievski sobre Nietzsche, aduciendo que el filósofo lo descubrió demasiado tardíamente para que tuviera un impacto reseñable en su obra. Aun así, Lubac reconoce en Dostoievski a un precursor de Nietzsche que ha asistido a la «muerte de Dios» que el alemán anunciará. Más exactamente, el novelista ruso no se limitaría a anticiparse al filósofo, sino que lo prevendría de la tentación de la fascinación del mal que él superó, pero a la que Nietzsche, en cambio, sucumbirá.<sup>16</sup>

En otro capítulo, Lubac estudia las tres principales variantes del ateísmo que Dostoievski parece distinguir dentro de su obra. En primer lugar, está el filósofo que rechaza todo misterio y se entrega al ideal del hombre que aspira a devenir Dios (el ideal del «hombre-dios» en la terminología de Berdiáev). Iván Karamázov es el caso más paradigmático, aunque Rodión Raskólnikov pertenece al mismo tipo a pesar de que no lo encarna de manera tan completa. En segundo lugar encontramos al revolucionario que persigue la realización de la utopía en la tierra y que no se detiene ante ningún obstáculo para conseguir su objetivo. El sanguinario Piotr Verjovenski de *Los demonios* es el ejemplo más característico, aunque el Gran Inquisidor se incluye en el mismo grupo debido a su defensa de un peculiar eudemonismo social por el que se arroga el derecho de corregir la obra del Creador. Por último, la tercera categoría es la del individualista radical que se sitúa más allá de toda ley moral. Stavroguin es el personaje más representativo de esta forma de ateísmo, aunque Raskólnikov, con sus anhelos por convertirse en un Napoleón, coquetea también con la pretensión de alzarse por encima del bien y del mal.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Cfr. Henri de LUBAC, *El drama del humanismo ateo*, ed. cit., pp. 331-332, 341.

<sup>17</sup> Cfr. *Idem*, pp. 361-406.



### III. 4. REINHARD LAUTH: EL SISTEMA FILOSÓFICO DE DOSTOIEVSKI

**E**n 1950 Reinhard Lauth, profesor de Filosofía en la Ludwig-Maximilians-Universität München, publica su monografía *«He visto la verdad»: La filosofía de Dostoievski en una exposición sistemática*.<sup>18</sup> El título es toda una declaración de intenciones, que evidencia desde el comienzo la pretensión de Lauth de ofrecer una visión unitaria de la obra del escritor ruso desde una óptica filosófica. El índice del trabajo refuerza la apuesta por la coherencia y el orden. Además de la introducción, las conclusiones, los apéndices y un pequeño capítulo dedicado a aclarar la relación de Dostoievski con la filosofía y su método, el libro contiene seis partes: tres de ellas están reservadas a la psicología, la ética y la estética y las tres restantes a la metafísica.

Es imposible dar cuenta de la compleja y extensa exposición de Lauth en el espacio, por fuerza limitado, que hemos de concederle dentro de la panorámica sobre la recepción filosófica de Dostoievski que estamos realizando. Por ello hemos optado por fijarnos únicamente en tres cuestiones que consideramos especialmente relevantes en el contexto de nuestra investigación: en primer término, expondremos la defensa que Lauth realiza de Dostoievski como filósofo; en segundo lugar, desarrollaremos la distinción que el

---

<sup>18</sup> Hemos accedido a esta obra en su reciente traducción castellana: Reinhard LAUTH, *«He visto la verdad»: La filosofía de Dostoievski en una exposición sistemática*, trad. cast. de Alberto Ciria, (Sevilla: Thémata), 2014. [Ed. original: *Id.*, *«Ich habe die Wahrheit gesehen»: Die Philosophie Dostojewskis in systematischer Darstellung*, (München: R. Piper & Co. Verlag), 1950]. Además de esta extensa monografía, Lauth escribió a lo largo de su vida distintos artículos sobre el autor de *Crimen y castigo*. Existe en castellano una recopilación en la que cincuenta años separan al texto más antiguo [«Introducción ¿De qué es capaz el hombre?» (1949)] del más reciente [«Los demonios de Dostoievski como explicación homeotética del nihilismo» (1999)]: *cfr.* Reinhard LAUTH, *Dostoievski: Su siglo y el nuestro*, trad. cast. de Alberto Ciria, (Barcelona: Prohom Edicions), 2005.

profesor alemán establece entre la «filosofía negativa» y la «filosofía positiva» de Dostoievski, viendo cómo se da el triunfo de esta última, pues aquí es donde reside el núcleo de la propuesta exegética de Lauth; por último, nos detendremos en el análisis que este estudioso realiza de la concepción del amor del novelista.

### **III. 4. 1. Dostoievski, filósofo**

Lauth es muy claro en la formulación de la tesis que va a defender: «Dostoievski no sólo fue escritor, sino también filósofo.»<sup>19</sup> Aunque apenas dedica espacio a recoger la historia de las interpretaciones filosóficas del literato ruso, declara que «sabe que comparte su convencimiento en el filósofo Dostoievski con los testimonios de Soloviov, Berdiáev, Claudel, Gide y otros que lo contaron entre sus maestros filosóficos.»<sup>20</sup> El más destacado de los escépticos con respecto a la posibilidad de reconstruir el pensamiento filosófico de Dostoievski es, como hemos comprobado, Bajtín. Por ello la perspectiva de Lauth, que apuesta por una exposición sistemática de la filosofía del creador ruso, está en las antípodas del planteamiento del teórico de la novela polifónica.

Afirmaba Berdiáev que «la obra de Dostoievski es la palabra rusa sobre lo universal y, por eso, de todos los escritores rusos, es el más interesante para los lectores del Occidente europeo.»<sup>21</sup> Lauth completa esta observación sosteniendo que el núcleo del mundo especulativo de Dostoievski no se halla en el pensamiento político-religioso, sino en la reflexión antropológica, ética y religiosa. Sólo por este motivo la visión de Dostoievski trascenderá siempre el ámbito restringido de las corrientes político-ideológicas de la Rusia del siglo

---

<sup>19</sup> Reinhard LAUTH, *«He visto la verdad»: La filosofía de Dostoievski en una exposición sistemática*, ed. cit., p. 14.

<sup>20</sup> *Idem*, p. 14.

<sup>21</sup> Nikolay BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, trad. cast. de Olga Trankova Tabatadze, con la colaboración de Sebastián Montiel y Artur Mrowczynski-Van Allen, (Granada: Editorial Nuevo Inicio), 2008, p. 10.

XIX, no agotándose jamás en ellas. De este modo, Dostoievski seguirá teniendo algo esencial que decir a la humanidad aun cuando la problemática político-social de aquellos años en Rusia nos parezca resuelta de una vez por todas y, por tanto, inactual.<sup>22</sup>

En 1952, esto es, dos años después de la aparición de la monografía a la que nos venimos refiriendo, Lauth publicó un artículo titulado «El acceso metódico a la visión del mundo filosófica de Dostoievski». En determinado momento de este texto insiste en la idea de que los trabajos del escritor ruso encierran siempre en lo más profundo un problema moral-religioso. Reside en ello una ligazón con la circunstancia de que el espacio metafísico que se manifiesta en sus obras sea un espacio de la gran antítesis donde «reina la alternativa entre un orden de salvación divino-moral o entre un caos y destrucción demoníacos.»<sup>23</sup> Esto último tiene a su vez implicaciones sobre la forma en que el escritor construye sus personajes. Lauth se refiere a «la disposición antitética de los personajes actuantes, que de obra en obra se va volviendo más estricta, según su estar atrapado en y resuelto al polo metafísico positivo o negativo.»<sup>24</sup>

Lauth reconoce en su libro *«He visto la verdad»: La filosofía de Dostoievski en una exposición sistemática* que Dostoievski escribió pocos textos que fueran predominantemente filosóficos y ninguno que respondiera a las exigencias de la disciplina si se toman en sentido estricto. Sin embargo, con sus novelas, relatos y artículos se sitúa en la cumbre, aun por encima de Tolstói, de un período literario filosóficamente significativo al que también pertenecen Belinski, Herzen, Turguénev o Chernyshevski. Esta edad dorada de la literatura rusa es comparable al clasicismo alemán donde coincidieron Goethe, Schiller o Herder, lo que anima a buscar en la obra de

---

<sup>22</sup> Cfr. Reinhard LAUTH, *«He visto la verdad»: La filosofía de Dostoievski en una exposición sistemática*, ed. cit., p. 15.

<sup>23</sup> Reinhard LAUTH, «El acceso metódico a la visión del mundo filosófica de Dostoievski» (1952), en: *Id.*, *Dostoievski: Su siglo y el nuestro*, ed. cit., pp. 99-140, aquí pp. 132-133.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 133.

Dostoievski puntos de contacto con las teorías filosóficas de su época. Además, siempre según Lauth, en la creación literaria de Dostoievski hay dos nuevos tipos de narración: la novela psicológica y la filosófica. La primera, que hallaba inspiración en el esbozo psicológico propio de la escuela naturalista de los años cuarenta, la cultivó durante la primera parte de su carrera, fundamentalmente antes del exilio en Siberia. A partir de ella desarrolló la novela filosófica que era un género nuevo en aquel momento. Lo característico de este tipo de creación es que la filosofía es vivida por los personajes que llevan sus propios planteamientos hasta sus últimas consecuencias existenciales.<sup>25</sup>

Lauth llega a enumerar las principales exposiciones hilvanadas de naturaleza filosófica que pueden rastrearse en la producción de Dostoievski, aunque el contenido filosófico de su obra no se limita a estos textos. Reproducimos aquí este listado porque se observa bien en él cómo los lugares donde se desarrollan de forma más sistemática las cuestiones filosóficas se reparten casi al cincuenta por ciento entre los escritos de ficción y los artículos y apuntes preparatorios para las grandes novelas. James P. Scanlan, que en los últimos años ha hecho el intento más reseñable de acometer un estudio estrictamente filosófico de Dostoievski, insiste en la necesidad de tener en cuenta, para este propósito, la heterogeneidad de los registros en los que el escritor ruso se prodigó:<sup>26</sup>

1. En los *Apuntes del subsuelo*, sobre todo en los capítulos 7 a 10 de la primera parte, Dostoievski trata los problemas del libre albedrío, del intelectualismo ético, de la pregunta por el sentido, del voluntarismo, de la escisión, etc.

2. En su meditación titulada «Sobre Cristo», que no llegó a publicar pero que más tarde fue editada en su obra póstuma, y que él escribió ante el féretro de su primera mujer, Dostoievski

---

<sup>25</sup> Cfr. Reinhard LAUTH, *«He visto la verdad»: La filosofía de Dostoievski en una exposición sistemática*, ed. cit., pp. 17-18.

<sup>26</sup> Cfr. James P. SCANLAN, *Dostoevsky the Thinker*, (Ithaca (New York): Cornell University Press), 2002, pp. 2-4.

trata los temas del desarrollo del hombre, de la realización práctica del ideal, de la síntesis y de la inmortalidad.

3. En *Crimen y castigo*, en los pensamientos y en el artículo de Raskólnikov Dostoievski explica la voluntad de poder y describe su intento de dividir a los hombres en dos grupos desiguales.

4. En *El idiota* se encuentran los últimos apuntes de Ippolít, que se ocupan de la cuestión de la exigencia del derecho a la libertad y de la esencia del fundamento del mundo.

5. En los proyectos para *Los demonios* se encuentran explicaciones sobre la inmortalidad, sobre el significado de la religión y la moralidad para la vida, sobre la posibilidad del conocimiento del ser percibido como ajeno, sobre las consecuencias éticas del ateísmo y del nihilismo.

6. En *Los demonios* hay una confrontación con el fenómeno del miedo y el intento de hallar una felicidad inmanente.

7. En el artículo «El medio», del *Diario de un escritor del año 1873*, Dostoievski investiga la influencia del medio sobre el criminal y la cuestión de la responsabilidad y la libre voluntad.

8. En «Suicidio e inmortalidad» se plantea la cuestión del sentido de la vida y se examina la posibilidad de si el hombre puede vivir sin el convencimiento en la inmortalidad del alma.

9. En los artículos «Una de las cuestiones de actualidad más importantes» y «Sobre *Anna Karénina* de Tolstói» Dostoievski se confronta con las ideas de Tolstói y trata la cuestión de la propiedad y el problema del origen y aplicación de la ley moral.

10. En «El sueño de un hombre ridículo» se debate el tema de la voluntad de vivir, el problema del suicidio, la caída en pecado y el significado de la indiferencia.

11. En los proyectos para *Los hermanos Karamázov* se encuentra una exposición prácticamente completa de los fundamentos de la filosofía positiva de la religión de Dostoievski en frases puntuales.

12. En las «Conversaciones y enseñanzas del *stárets Zósima*» se bosqueja la filosofía de la religión de Dostoievski.

13. En el artículo polémico «Una ocasión propicia para cuatro lecciones sobre diversos temas con motivo de una lección

que me impartió el señor Gradovski» Dostoievski desarrolla sus ideas sobre el pueblo, sobre el significado de la idea en la historia y sobre la ilustración.<sup>27</sup>

Además de recoger los lugares donde Dostoievski realiza sus exposiciones filosóficas más explícitas, Lauth trata de dar respuesta al interrogante de por qué el escritor se abstuvo de consignar su pensamiento en una forma puramente teórica. Muchos críticos han señalado que Dostoievski poseía un conocimiento muy deficitario de la historia de la filosofía occidental. Lauth, sin embargo, pese a reconocer que el novelista no había recibido una instrucción formal, indica también que siempre estuvo al tanto de los debates más en boga de su época y que, además, se hizo educar en asuntos filosóficos por distintos pensadores con los que mantuvo una estrecha relación personal e intercambió a menudo puntos de vista. El primero de ellos fue Belinski, al que seguirían Nikolái N. Strájov y Soloviov.

Dostoievski contaba, por otra parte, con una visión del mundo original y propia, uno de cuyos rasgos más notables era su «realismo fantástico» con el que se apartó del realismo estético de autores como Nikolái A. Dobroliúbov, Nikolái G. Chernyshevski o Dmitri I. Písarev. Todos ellos se esforzaban por ver sus presupuestos teóricos reflejados en la naturaleza, mientras que a Dostoievski le interesaba la realidad anímica del hombre, que es, por fuerza, enmarañada y compleja. En la medida en que lo interior se ve reflejado en lo exterior, el enredo se reproduce en las acciones y las actitudes de los personajes, dando la falsa impresión de que lo fantástico se adueña de las novelas del ruso. Dostoievski creó estos caracteres a partir de la observación particular, tanto propia como de los demás. Convirtió a sus héroes en configuraciones exteriorizadas de las diversas potencias y pulsiones del alma humana. Como bien supo apreciar Bajtún, su técnica para que todo este agitado universo interno aflorara consistía en provocar un

---

<sup>27</sup> Reinhard LAUTH, *«He visto la verdad»: La filosofía de Dostoievski en una exposición sistemática*, ed. cit., pp. 19-20.

agravamiento que, muchas veces en la forma de la anticipación cómica del escándalo, antecedió a la catástrofe. Recurriendo únicamente al pensamiento filosófico y abstracto, Dostoievski no habría podido llegar a estas soluciones y, de hecho, el escritor desconfiaba del esquematismo propio del idealismo, que llegó a ejercer una influencia notable entre los pensadores rusos de la época. Él no partía de la soberanía de la razón, sino de una multiplicidad de experiencias sobre la naturaleza humana a partir de las cuales se alcanzaría una visión global. En este procedimiento, el amor y la conmiseración procuraban una forma de conocimiento en cuanto que permitían acceder a dominios del ser anímico de los demás hombres que habrían permanecido inaccesibles por otros medios.<sup>28</sup> Teniendo todo esto en cuenta, Lauth resume las razones por las cuales Dostoievski no escribió libros puramente filosóficos:

1) necesitaba una intensa experiencia interior, que sólo podía obtener en el caso particular vivo, para alcanzar verdades universales; 2) el surgimiento de sentimientos y nociones desde el inconsciente sólo podía observarlo en la experiencia interior, y a menudo sólo sintiéndolo, mientras que toda concepción abstracta anticipada le hubiera bloqueado el acceso; 3) para juzgar una idea necesitaba la deducción práctica, su examen en la lógica de los hechos; 4) la literatura le servía para exponer fenómenos anímicos, pues sólo exteriorizándolos podía expresar las diversas voces que había en él, mientras que un sistema filosófico con su construcción lógica le hubiera sido un obstáculo para ello; 5) conocía la diferencia entre la lógica del pensamiento y la lógica de los hechos, y dio la prioridad a la última. Por todos estos motivos prefirió depositar sus experiencias e ideas en forma de novela, dejando a la filosofía y a los resultados universales de su observación y su reflexión,

---

<sup>28</sup> Cfr. Reinhard LAUTH, *«He visto la verdad»: La filosofía de Dostoievski en una exposición sistemática*, ed. cit., pp. 20-44.

como verdad próxima a la vida, en estrecha conexión con la exposición de la realidad.<sup>29</sup>

### **III. 4. 2. Las dos filosofías de Dostoievski**

Como ya hemos señalado, Lauth distingue entre una «filosofía negativa» y una «filosofía positiva» en Dostoievski. La primera parte de la convicción del sinsentido del ser, con la decepción y el aburrimiento como las causas psicológicas que conducen hasta ella.<sup>30</sup> La proclamación del sinsentido del ser lleva prácticamente implícita la negación de la existencia de Dios, pues una vida carente de sentido no puede proceder de Dios si entendemos por tal, como no podría ser de otra manera, un ser omnipotente y bondadoso.<sup>31</sup> El paso siguiente es la negación de la inmortalidad del alma. Si la existencia carece de sentido, no hace falta que haya inmortalidad y si la hay, será también sin sentido. Además, si Dios no existe, no hay garante posible de la inmortalidad y sin esta última, la voluntad moral quedaría incumplida en todos los casos, pues para desarrollarse de lo malo hacia lo mejor necesita de la infinitud.<sup>32</sup> De este modo, la afirmación del sinsentido del ser junto con la negación de la existencia de Dios y de la inmortalidad del alma constituyen las tres puntas de lanza del tridente de la filosofía negativa que encontramos en la obra de Dostoievski.

De la conjunción de las tres se deduce la imposibilidad de una ley moral objetiva. En primer lugar, una realidad sin sentido no puede plantear ninguna exigencia de deber. La motivación para la acción moral quedará debilitada y el hombre, preso de una inercia sin objeto, tenderá a realizar aquello que le resulte más provechoso. Además, no sólo no se le podrá reprochar nada a quien obre mal, sino que quienes

---

<sup>29</sup> Reinhard LAUTH, *«He visto la verdad»: La filosofía de Dostoievski en una exposición sistemática*, ed. cit., p. 41.

<sup>30</sup> *Cfr. Idem*, p. 229.

<sup>31</sup> *Cfr. Idem*, p. 239.

<sup>32</sup> *Cfr. Idem*, pp. 249-251.



apuesten por el bien se verán paralizados en su querer y actuar porque todo aquello que pudieran hacer volverá a destruirse en el curso del desarrollo natural. Lo mismo vale para el ateísmo, dado que nada puede quedar de la moral cuando falta el Dios que ratifica y sanciona. Por último, también la inmortalidad del alma es un presupuesto para una ley moral objetiva, puesto que un ser que no acceda a la inmortalidad no puede tener un sentido absoluto. Es más, sin inmortalidad al hombre no le es dado amar verdaderamente.

Sigue Lauth en este punto la exposición que Dostoievski realiza en el *Diario de un escritor* dentro del epígrafe «Afirmaciones gratuitas» fechado en diciembre de 1876.<sup>33</sup> Se señala aquí que, sin esperanza en la inmortalidad del alma, a los humanos se nos hace insoportable el fallecimiento de un ser querido. Dostoievski observa a este respecto que, en más de una ocasión, el padre o la madre de una familia que estaba muriendo de hambre, una vez alcanzado el extremo en que el sufrimiento de los hijos le resulta insoportable, empieza a odiarlos. Quien niega la inmortalidad del alma puede llegar a ver trocado su amor por la humanidad en odio hacia ella si, siendo consciente del dolor de sus semejantes, está convencido de que le es imposible ayudarlos. Por ello, frente a los socialistas de corte racionalista que sostienen que se puede persuadir a los hombres, por medio de la razón, de la conveniencia de amarse los unos a los otros, Dostoievski defiende que «el amor a la humanidad es incluso impensable, incomprensible y *completamente imposible sin la colectiva fe en la inmortalidad del alma humana.*» Y continúa añadiendo: «Incluso afirmo y me atrevo a expresar que el amor a la humanidad es *en general, como idea*, una de las más inaccesibles para la inteligencia humana. Precisamente como idea. Sólo el sentimiento puede justificarlo. Pero el sentimiento sólo es

---

<sup>33</sup> Cfr. Fiódor M. DOSTOIEVSKI, *Diario de un escritor: Crónicas, artículos, crítica y apuntes*, ed. de Paul Viejo, trad. cast. del ruso de Elisa de Beaumont Alcalde, Eugenia Bulátova y Liudmila Rabdanó, (Madrid: Editorial Páginas de Espuma), 2010, pp. 972-976.

posible cuando existe una convicción común en la inmortalidad del alma.»<sup>34</sup>

En este escenario, lo que le corresponde a la filosofía positiva es hacerse cargo de las objeciones que proceden de la negativa y superarlas.<sup>35</sup> Aminorar la importancia del sufrimiento, la muerte o el mal en el mundo resultaría contraproducente para la filosofía positiva que se busca, que tendrá como piedra angular la afirmación de la existencia de Dios.<sup>36</sup> A partir de aquí el sinsentido de la existencia se transforma en sentido del sufrimiento mediante la intercesión de una forma de pensamiento «de otros mundos» que escapa a la lógica «euclidiana» a la que apelaba Iván Karamázov al narrar la «Leyenda del Gran Inquisidor». La fe es una experiencia de segundo grado que se superpone a la experiencia habitual y la sacude. Es en este contexto donde cobra significado la conocida declaración de Dostoievski en la «Carta a la señora Fonvizina» en la que afirma que si alguien le demostrara que Cristo está apartado de la verdad (истина / *ístina*) y que la verdad está alejada de Cristo, preferiría permanecer con Cristo y no con la verdad.<sup>37</sup> No es de extrañar que sea en la correspondencia

---

<sup>34</sup> Fiódor M. DOSTOIEVSKI, *Diario de un escritor: Crónicas, artículos, crítica y apuntes*, ed. cit., p. 975. Cfr., asimismo: Reinhard LAUTH, «He visto la verdad: La filosofía de Dostoievski en una exposición sistemática», ed. cit., pp. 253-256. También Steiner presta atención a esta cita de Dostoievski, destacando el contraste entre su concepción del amor a la humanidad y la de quienes, como Tolstói, tenían planteamientos más radicales en cuestiones sociales: cfr. George STEINER, *Tolstói o Dostoievski*, trad. cast. de Agustí Bartra, (Madrid: Siruela), 2002, pp. 300-301.

<sup>35</sup> Cfr. Reinhard LAUTH, «He visto la verdad: La filosofía de Dostoievski en una exposición sistemática», ed. cit., p. 353.

<sup>36</sup> Cfr. *Idem*, p. 419.

<sup>37</sup> Cfr. DOSTOIEVSKI, *Correspondance, Tome 1: 1832-1864*, ed. cit., («Carta a Natalia Dmítrievna Fonvizina», finales de enero – 20 de febrero de 1854, Omsk), pp. 339-343, aquí p. 341; *Письма*, ПССМ, XV: 95-98, здесь стр. 96, (Н. Д. Фонвизиной, конец января — 20-е числа февраля 1854, Омск): «Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной.» Conviene tener en cuenta que en ruso existen dos términos que en español traduciríamos por «verdad»: «истина» (*ístina*) y «правда» (*pravda*). El primero

personal donde hallamos una de las referencias al conflicto entre razón y fe que más célebres se han hecho dentro de la obra de Dostoievski, pues él vivió esta pugna en carne propia, debiendo rescatar su fe de los abismos de la duda. Así lo recuerda Lauth:

Hasta el final de su vida Dostoievski se mantuvo vivo espiritualmente en la antítesis entre la fe cristiana y el ateísmo nihilista, hallando el empuje creador de su pensamiento entre estos dos polos. Pero el rostro de Cristo y su verdad habían triunfado en él, los subsuelos del nihilismo fueron puestos al descubierto y quedó demostrada su imposibilidad interna.<sup>38</sup>

### **III. 4. 3. El amor como parte de la filosofía positiva**

Dentro de la filosofía positiva le corresponde un capítulo destacado al amor y, de hecho, Lauth se lo dedica en el curso de su exposición.<sup>39</sup> Nada más comenzar su tratamiento de este tema, el profesor alemán traza una clara frontera entre el amor espiritual, que es la virtud teológica más importante del cristianismo, y todo aquel amor que, en el fondo, queda reducido a sensualidad.<sup>40</sup> Dostoievski, afirma Lauth, coincide con la doctrina de Cristo al considerar que el amor es el contenido de la ley moral que proclama: «ama a la humanidad como a ti mismo, ama al Señor tu Dios, ama a todos y a todo.»<sup>41</sup> No obstante, el amor no se limita a ser la ley ideal del ser humano, sino que constituye también su voluntad primordial más propia, pues en todos nosotros anida el anhelo de poder demostrar un amor completo y recibirlo recíprocamente del ser amado. El amor lleva implícita la tendencia hacia la síntesis y la unión

---

designa la verdad de tipo lógico-científico, mientras que el segundo tiene una connotación moral, pues se opone a la mentira.

<sup>38</sup> Reinhard LAUTH, «He visto la verdad»: *La filosofía de Dostoievski en una exposición sistemática*, ed. cit., p. 41.

<sup>39</sup> *Cfr. Idem*, pp. 383-392.

<sup>40</sup> *Cfr. Idem*, p. 383.

<sup>41</sup> *Idem*, pp. 383-384.

y da asimismo acceso al conocimiento pleno. El amor, por otro lado, «hace que su objeto se vuelva transparente para el que ama: este se da cuenta de la bondad de aquel, de que está a resguardo del mal, y de la belleza espiritual a la que está destinado.»<sup>42</sup> Además, aunque el amor perfecto es gratuito y no busca ninguna recompensa, espera por su propia naturaleza hacerse cada vez mayor y engendrar amor en el ser amado. Sin embargo, ningún hombre es capaz de corresponder con un amor completo y por eso este sólo puede alcanzar su plena satisfacción en Dios.

Lauth se detiene, por otra parte, en la diferenciación esencial que Dostoievski establece entre el amor abstracto y conceptual por un lado y el amor concreto y activo por otro. Los nihilistas sostienen que el hombre está incapacitado para amar a sus semejantes con un amor del segundo tipo. Así, justo antes de comenzar el relato de la «Leyenda del Gran Inquisidor», Iván le confiesa a su hermano Aliosha que a su entender es imposible amar al prójimo, pues su mismo rostro representa ya un obstáculo. Cualquier imperfección, mal olor, o gesto desagradable podrían destruir las buenas intenciones y aniquilar el germen de ese afecto. Quizá sea posible amar a los otros de lejos, en abstracto, pero nunca en su inmediatez y cercanía.<sup>43</sup> Dostoievski llega a conceder que a muchos hombres les resulta imposible amar a ciertos semejantes o incluso a cualquier otro ser humano, pero niega que esto implique que la caridad y el amor al prójimo sean una quimera. No obstante, la solución nunca está en el amor abstracto hacia la humanidad que propugnan los nihilistas, pues mediante él no se ama al otro, sino a la representación que nos hemos creado de él y, por tanto, no salimos de nosotros mismos. Como bien lo intuye Nastasia Filippovna en una de las cartas que le escribe a

---

<sup>42</sup> Reinhard LAUTH, *«He visto la verdad»: La filosofía de Dostoievski en una exposición sistemática*, ed. cit., p. 386.

<sup>43</sup> *Cfr.* НК, 386-387; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 265-266.

Aglaia, «en el amor abstracto (отвлечённая любовь / *otvlechiónnaiia liubóv*) a la humanidad uno se ama casi siempre solo a sí mismo.»<sup>44</sup>

El auténtico amor es concreto, activo y sostenido en el tiempo y, como bien advierte el *stárets* Zósima, implica una gran dificultad.<sup>45</sup> Por su mediación, sin embargo, el hombre aprende a salir de sí mismo para entregarse a otros. El infierno, afirma también el *stárets* Zósima, «es el sufrimiento de no poder volver a amar jamás».<sup>46</sup> Este tormento le aguarda a quien ha despreciado en la tierra la posibilidad de amar desde la libertad que le es propia y advierte tras la muerte que habría tenido que asumir en vida el riesgo del amor. Sólo una humildad callada podrá entonces aproximarle a la imagen del amor activo que desdeñó en este mundo y sus tormentos se verán así apaciguados. Concluye Lauth que «nadie como Dostoievski ha puesto al descubierto el horror del alma, nadie como él ha alumbrado hasta el rincón más silenciado del mal, y al mismo tiempo, no obstante, nadie ha confiado tan inquebrantablemente en el triunfo del bien.»<sup>47</sup> Y el amor, como cabía esperar, no podía sustraerse a este principio.

Más de dos décadas después de que viera la luz su extensa monografía sobre Dostoievski, Lauth publicó un artículo en el que se ocupaba brevemente de la concepción de la mujer en la obra del escritor ruso. El texto, aparecido en 1975, se titula «Inocencia y culpa de la mujer en la obra de Dostoievski».<sup>48</sup> Al hilo de la indagación que se propone en él, Lauth se adentra en una reflexión acerca de cómo aman las figuras femeninas de Dostoievski. El profesor alemán parece cercano al planteamiento de Berdiáev al considerar que «ya a una primera mirada resulta ostensible que para Dostoievski la relación de

---

<sup>44</sup> I, 575; *Идиот*, ПССМ, VI: 456.

<sup>45</sup> *Cfr.* НК, 143; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 64.

<sup>46</sup> НК, 501; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 362.

<sup>47</sup> Reinhard LAUTH, «*He visto la verdad: La filosofía de Dostoievski en una exposición sistemática*, ed. cit., p. 44.

<sup>48</sup> *Cfr.* Reinhard LAUTH, «Inocencia y culpa de la mujer en la obra de Dostoievski» (1975), en: *Id.*, *Dostoievski: Su siglo y el nuestro*, ed. cit., pp. 161-180.

la mujer con el hombre es lo esencial para ella.»<sup>49</sup> Recordemos que para el autor de *El espíritu de Dostoievski*, la mujer no gozaría de autonomía ni de un espacio propio en la novelística del escritor ruso, pues se limitaría a ser la tragedia interior del varón.<sup>50</sup>

Al examinar el artículo de Lauth se observa que, efectivamente, el profesor alemán coincide con Berdiáev en su convencimiento de que la mujer desempeña un rol subsidiario con respecto al varón en la obra de Dostoievski. Sin embargo, hay una diferencia radical en los planteamientos de ambos estudiosos. Para el crítico ruso, las creaciones de Dostoievski no contienen ninguna imagen hermosa del amor, que, encarnado en los extremos de la voluptuosidad y la compasión que provoca la mujer, condena al hombre a una escisión constante. Para Lauth, en cambio, el amor es el único camino hacia la verdad y es precisamente la mujer la que, con un amor incondicional, puede poner al hombre en esa senda.<sup>51</sup> Hay una única condición para llegar a buen puerto: que él sea capaz de *reconocer* ese amor y responda amando a su vez. Por tanto, el amor de la mujer no es, como juzgaba Berdiáev, la perdición del varón, sino su salvación. Si lo expresamos en los términos del segundo epílogo de *Crimen y castigo*, puede afirmarse que el amor permite al hombre salir de la *dialéctica* y entrar en la *vida*.<sup>52</sup>

Al entender que el destino femenino consiste en promover que el hombre alcance la verdad otorgándole un amor absoluto, Lauth considera que las mujeres se polarizan en dos tipos fundamentales dentro de la obra de Dostoievski: las que tratan de cumplir su destino

---

<sup>49</sup> Reinhard LAUTH, «Inocencia y culpa de la mujer en la obra de Dostoievski» (1975), en: *Id., Dostoievski: Su siglo y el nuestro*, ed. cit., p. 161.

<sup>50</sup> Cfr. Nikolay BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, pp. 120-130.

<sup>51</sup> La siguiente cita es muy elocuente al respecto: «A los ojos de Dostoievski, a la mujer le es más bien destinado el ser el cumplimiento del hombre en el conjunto de la aspiración de este, incluida su más suprema aspiración espiritual, el ser “una fuente inagotable de vida” y una fuerza cobijadora para el hombre que lucha por la realización de la verdad.» Reinhard LAUTH, «Inocencia y culpa de la mujer en la obra de Dostoievski» (1975), ed. cit., p. 163.

<sup>52</sup> Cfr. Reinhard LAUTH, «Inocencia y culpa de la mujer en la obra de Dostoievski» (1975), ed. cit., pp. 179-180.

y las que renuncian a él. Las primeras suelen llevar el nombre de Sofía y las segundas el de Katerina, en respectiva alusión a la santa sabiduría y a Santa Catalina de Alejandría, patrona de los filósofos.<sup>53</sup> Aunque es cierto que en la novelística de Dostoievski pueden distinguirse estos dos perfiles de mujeres, creemos que eso no agota la riqueza de matices y variantes que se observan en las distintas figuras femeninas que salieron de la pluma del escritor ruso. El propio Lauth, tras haber presentado su clasificación de caracteres femeninos, se detiene sin embargo en el personaje de Nastasia Filíppovna afirmando que el suyo es «un caso particular, trágico.»<sup>54</sup>

Lauth no lo hace en su artículo, pero, al abordar *El idiota*, nosotros nos preguntaremos si esta mujer deshonrada puede amar y ser amada, si le es dado resucitar a la *vida* a quien lleva la resurrección en el nombre. El profesor alemán no entra a examinar el papel que para las mujeres de Dostoievski desempeña el amor de los hombres. Esto probablemente se deba a que juzgarlas el destino del varón anula el sentido mismo de la pregunta. Pero, ¿de verdad resulta impertinente plantearse qué habría sido de Sonia sin el amor de Raskólnikov, o de Grúshenka sin el de Mitia, o, incluso, qué fue seguramente de Liza después de que el hombre del subsuelo, en su adiós, le estrechara la mano con el tacto áspero de un billete de cinco rublos arrugado? En nuestra opinión, basta otra forma de mirar para que cobren significación todos estos interrogantes. Sin embargo, no es momento todavía de proponer ese cambio de óptica. Lauth, a quien regresamos tras esta pequeña digresión, concluye que el equivalente de la dialéctica que constituye el pecado del hombre es, en el caso de la mujer, la desgracia de un amor entregado con reservas. «Por el contrario, con la verdad incondicional en el hombre se corresponde

---

<sup>53</sup> Cfr. Reinhard LAUTH, «Inocencia y culpa de la mujer en la obra de Dostoievski» (1975), ed. cit., pp. 163-164.

<sup>54</sup> *Idem*, p. 173.

aquel amor de la mujer que todo lo afirma, que es capaz de soportarlo y redimirlo todo.»<sup>55</sup>

### III. 5. ALBERT CAMUS: LA REBELIÓN METAFÍSICA DE IVÁN KARAMÁZOV

En 1951, aún con el trasfondo de la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias muy presente, publica Albert Camus *El hombre rebelde*, donde analiza la figura a la que hace referencia el título. En el apartado dedicado a la rebelión metafísica son objeto de atención específica tanto el personaje de Iván Karamázov por su narración de la «Leyenda del Gran Inquisidor» como la filosofía de Nietzsche. El pensador alemán y el escritor ruso habían ejercido una notable influencia en la formación de Camus, que, al poner en relación las tesis de Iván con el pensamiento de Nietzsche, agrega un nuevo y destacado capítulo a la ya dilatada historia sobre los vínculos entre ambos autores.

Según Camus, con el «todo está permitido» de Iván da verdaderamente comienzo la historia del nihilismo contemporáneo.<sup>56</sup> El rebelde romántico exalta al individuo y el mal, pero, al hacerlo, no toma el partido de los hombres, sino el suyo propio. Pese a renegar de Dios, el rebelde romántico lo necesita para subsistir en el papel que él mismo se ha otorgado y por eso mantiene con él una relación de oscura coquetería.<sup>57</sup> Iván, en cambio, sí que se pone del lado de los hombres y declara su inocencia. Al hacerlo no niega a Dios, sino que lo somete a un tribunal más alto que él mismo: el de la justicia. Desde el punto de vista de esta, un mundo donde es posible el sufrimiento

---

<sup>55</sup> Reinhard LAUTH, «Inocencia y culpa de la mujer en la obra de Dostoievski» (1975), ed. cit., p. 180.

<sup>56</sup> Cfr. Albert CAMUS, *El hombre rebelde*, trad. cast. de Luis Echávarri, (Buenos Aires: Losada), 1978, p. 57.

<sup>57</sup> Cfr. *Idem*, p. 55.



absurdo de los niños carece de sentido, lo cual conlleva la inexistencia de Dios que es así refutado en nombre de un valor moral. Tras este rechazo de Dios y del mundo se abre paso el «todo está permitido».

El rebelde romántico no llegaba hasta ese extremo, pues pensaba en realidad que no todo estaba permitido, pero que él se permitía, por insolencia, lo que estaba prohibido. Los románticos se concedían bulas de complacencia, mientras que Iván se obligará a hacer el mal por coherencia. «No se permitirá ser bueno. El nihilismo no es solamente desesperación y negación, sino sobre todo voluntad de desesperar y de negar.»<sup>58</sup> Llegamos con esto a la contradicción que se sigue de un planteamiento punto por punto coherente: quien sentía como insoportable el sufrimiento inútil de una sola criatura, ha de reconocer, de acuerdo con su propia regla, la legitimidad del asesinato de su padre. La pregunta verdaderamente interesante es si resulta factible vivir y mantener al mismo tiempo la rebelión. «Iván deja adivinar su respuesta: no se puede vivir en la rebelión sino llevándola hasta el extremo. ¿Cuál es la extremidad de la rebelión metafísica? La revolución metafísica. El amo de este mundo, después de haber sido impugnado en su legitimidad, debe ser derribado. El hombre debe ocupar su lugar.»<sup>59</sup> El ser humano se convierte en Dios y esto equivale a admitir que todo está permitido, con lo cual se acepta el crimen. La consecuencia, para Iván, es la locura.

La única alternativa consistiría, como él propio Iván atisbó, en corregir la creación, es decir, en ponerse del lado del Gran Inquisidor. Dilema trágico el que se da entre la locura y el totalitarismo, pero fundado sobre un nihilismo consecuente. El mediano de los Karamázov, sin embargo, no llega hasta ahí, pues se queda en la locura, ofreciendo «el rostro deshecho del rebelde en los abismos, incapaz de acción, desgarrado entre la idea de su inocencia y la voluntad del asesinato.»<sup>60</sup> Porque, sin Dios, ¿cuál es el fundamento de

---

<sup>58</sup> Albert CAMUS, *El hombre rebelde*, ed. cit., p. 58.

<sup>59</sup> *Idem*, pp. 58-59.

<sup>60</sup> *Idem*, p. 61.

la moral? ¿Puede comprenderse la idea de justicia si se prescinde de la de Dios? Camus se pregunta si caemos entonces en la absurdidad y precisamente ante este interrogante es donde encuentra su lugar la filosofía nietzscheana: «Es la absurdidad lo que Nietzsche encara de frente. Para rebasarla mejor la lleva al extremo: la moral es el último rostro de Dios que hay que destruir antes de reconstruir. Entonces Dios no existe ya y no garantiza ya nuestro ser; el hombre debe decidirse a hacer para ser.»<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Albert CAMUS, *El hombre rebelde*, ed. cit., pp. 61-62.

## **IV. EL PENSADOR DEL SUBSUELO CONQUISTA LAS AULAS (1951-2015)**

Aunque Dostoievski fue objeto de atención por parte de las élites académicas durante todo el siglo XX, es sobre todo a partir de los años cincuenta cuando comienzan a proliferar los estudios especializados en su obra entre los círculos universitarios tanto europeos como norteamericanos. Ya nos hemos detenido en el caso de Reinhard Lauth, cuya monografía sobre el escritor, publicada en 1950, era producto del trabajo realizado para su tesis de habilitación en 1948. En el último capítulo que consagramos a la recepción filosófica de Dostoievski, nos ocuparemos de varios autores, todos ellos vinculados con el mundo universitario, que han hecho aportaciones valiosas al debate. El orden seguido en la exposición obedece, esencialmente, a un planteamiento sistemático en el que prima el orden de las ideas sobre la cronología, aunque esta también sea tenida en cuenta. El primero de los intérpretes abordados será George Steiner, que realiza un estudio comparativo entre Tolstói y Dostoievski. Como Steiner, también René Girard ha desarrollado su carrera a caballo entre Europa y Estados Unidos. En su ya clásico trabajo de 1961, *Mentira romántica y verdad novelesca*, así como en el ensayo *Dostoievski: del doble a la unidad*, publicado dos años más tarde, Girard propone una lectura de la obra del escritor ruso a partir de su teoría del triángulo del deseo mimético. Una mención especial, dentro del ámbito de la Universidad estadounidense, merece la monumental biografía de Dostoievski en cinco tomos escrita por Joseph Frank, a

pesar de que su enfoque no sea filosófico. Algo parecido sucede en el caso de Jacques Catteau, cuya dedicación al escritor ruso dentro del ámbito francófono es tan destacable como la de Frank en el contexto anglosajón. Eminentemente eslavista, Catteau coordinó y anotó, con Anne Coldefy-Faucard como traductora, la edición íntegra de la correspondencia de Dostoievski en francés. Asimismo, escribió numerosos trabajos sobre el escritor ruso, destacando entre ellos su voluminoso estudio *La creación literaria en Dostoievski*, al que nos referiremos aquí.

La bibliografía especializada en torno a Dostoievski se ha incrementado tanto en los últimos tiempos que la tarea de dar cuenta de ella de manera minuciosa sería digna de Sísifo y, además, de resultado seguramente tedioso para el lector, aun cuando se optara por restringir el campo de estudio a un solo ámbito lingüístico, por ejemplo el anglosajón o el francés, y a los trabajos más estrictamente filosóficos. Por eso, dejando de lado, entre otros textos, interesantes estudios comparativos de índole filosófica, como los que abordan, por citar sólo dos casos, la relación entre Schiller y Dostoievski o entre este último y Nietzsche,<sup>1</sup> hemos optado por detenernos únicamente en un puñado de autores que, en Francia y en Estados Unidos, han publicado de manera muy reciente trabajos reseñables sobre el novelista ruso. En el caso del país galo serán tres los intérpretes a los que prestemos atención: Michel Eltchaninoff, Pierre Lamblé y Brigitte

---

<sup>1</sup> En cuanto a los trabajos que se ocupan de la relación entre Schiller y Dostoievski, al ya clásico artículo de Dmytro Čyževskýj, de 1925, «Schiller und *Die Brüder Karamazov*», se han añadido más recientemente muchos otros estudios que hemos dejado fuera de nuestro repaso general sobre la recepción filosófica de Dostoievski. Entre ellos, cabe citar los siguientes: Alexandra H. LYGSTAD, *Dostoevsky and Schiller*, (The Hague – Paris: Mouton), 1975; John Donald SIMONS, *Schiller's Influence on Dostoevsky*, tesis doctoral, (Houston: Rice University), 1966. Incluimos, asimismo, la referencia al mencionado artículo de Dmytro ČYŽEVSKYJ: *Id.*, «Schiller und *Die Brüder Karamazov*», *Zeitschrift für Slavische Philologie*, VI(1/2) (1929), pp. 1-42. En lo relativo a los vínculos entre Nietzsche y Dostoievski, Stellino se detiene, en su ya referido trabajo, en aquellos autores que, más recientemente, se han ocupado de esta temática: *cfr.* Paolo STELLINO, *Nietzsche y Dostoievski: psicología, resentimiento y moral*, tesis doctoral, (Valencia: Universitat de València), 2010, pp. 91-144.

Breen. De lo aparecido en Estados Unidos, hemos elegido dos monografías, escritas, ya en el siglo XXI, por dos profesores universitarios de filosofía: *Dostoievski, el pensador* de James P. Scanlan y *Dostoievski y la afirmación de la vida* de Predrag Cicovacki. Por otra parte, la tradición italiana es sin duda digna de contar con un apartado propio dentro de la historia de la recepción filosófica de Dostoievski en las últimas décadas. La aportación de Luigi Pareyson es una de las más valiosas en época cercana, mientras que el libro de Sergio Givone, *Dostoievski y la filosofía*, además de contener una propuesta de lectura filosófica del novelista ruso, nos ha servido de modelo, en su primera parte, para la panorámica sobre la recepción filosófica de Dostoievski que hemos trazado y, por tanto, su presencia en estas páginas es prácticamente obligada.

#### IV. 1. LA LECTURA DE GEORGE STEINER: DOSTOIEVSKI, UNIDAD DE TÉCNICA Y METAFÍSICA

**E**n 1959 ve la luz *Tolstói o Dostoievski: un ensayo sobre la antigua crítica*. En el momento de esplendor de los estudios estructuralistas, su autor, George Steiner, se posiciona del lado de la antigua crítica mencionada significativamente en el subtítulo del libro a fin de acometer un estudio comparativo entre los dos titanes de la literatura rusa del siglo XIX. Recoge así el relevo de Merezhkovski, que, como ya se ha señalado, a comienzos de siglo había dedicado un ensayo a contraponer la obra de los dos novelistas. Steiner sostiene que Tolstói es el gran autor épico, constructor de la Historia y digno heredero de Homero, mientras que Dostoievski es un artista del drama trágico, descendiente de la tragedia clásica y de Shakespeare. Aunque el crítico elogia sin reservas la maestría de Tolstói, sus simpatías están con Dostoievski, puesto que con él mantiene esa afinidad esencial de espíritu que Berdiáev consideraba

imprescindible para entender al autor de *Crimen y castigo*.<sup>2</sup> Él mismo saca a colación, para hacerla suya, la distinción del filósofo ruso entre dos tipos de almas humanas: las que se inclinan hacia Tolstói y su universo y las que lo hacen hacia Dostoievski y su mundo. A la apreciación de Berdiáev, Steiner añade las siguientes palabras: «La experiencia lo apoya. Un lector puede considerar a Tolstói y a Dostoievski como los dos principales maestros de la novela, es decir, puede hallar en sus obras el más completo y penetrante retrato de la vida. Pero si se le apremia mucho, escogerá entre los dos. Si nos dice a cuál prefiere y por qué, comprenderemos, creo, su verdadera naturaleza.»<sup>3</sup> Steiner, que renuncia a la posibilidad de una demostración racional en el plano de la estética y la crítica del arte,<sup>4</sup> elige a Dostoievski, «el que despreciaba el racionalismo, el gran amante de la paradoja», frente a Tolstói, «la mente embriagada de razón y de hechos».<sup>5</sup>

Al margen de su preferencia por Dostoievski, resulta importante remarcar que, metodológicamente, Steiner se aproxima a ambos narradores desde las premisas de la antigua crítica, que es, por definición, filosófica y que, según él mismo explica, responde a la siguiente idea, expresada por Jean-Paul Sartre en un ensayo sobre William Faulkner: «La técnica de una novela siempre nos remite a la metafísica del novelista.»<sup>6</sup> Sin embargo, lo habitual cuando se han estudiado las aportaciones de Tolstói o Dostoievski al campo de la teoría política, la teología o la historiografía ha sido separar al filósofo del novelista. Esto, en opinión de Steiner, es un error, pues «en el arte

---

<sup>2</sup> Cfr. Nikolay BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, trad. cast. de Olga Trankova Tabatadze, con la colaboración de Sebastián Montiel y Artur Mrowczynski-Van Allen, (Granada: Editorial Nuevo Inicio), 2008, p. 9.

<sup>3</sup> George STEINER, *Tolstói o Dostoievski*, trad. cast. de Agustí Bartra, (Madrid: Siruela), 2002, p. 20.

<sup>4</sup> Cfr. *Idem*, p. 17.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 351.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 16.

maduro, la técnica y la metafísica son aspectos de la unidad.»<sup>7</sup> El determinismo histórico de Tolstói está presente en *Guerra y paz* del mismo modo que el mesianismo de Dostoievski y su visión apocalíptica de las cosas están imbricados en *Los demonios* o en *Los hermanos Karamázov*.<sup>8</sup>

Steiner llega a afirmar que incluso si las novelas de Dostoievski gozaran de menos grandeza de la que les es propia, las seguiríamos leyendo como obras capitales de la historia de las ideas. Menciona, a este respecto, la notable literatura que ha surgido como comentario a la teología radical de Dostoievski y enumera una serie de autores que, en su mayoría, nos resultan ya conocidos por la atención que les hemos dispensado en este trabajo: Rózanov, Shestóv, Soloviov, Merezhkovski, Ivanóv, Leóntiev y Berdiáev. También desde el punto de vista de la filosofía contemporánea, en particular del existencialismo, las obras de Dostoievski se cuentan, sostiene Steiner, entre los libros proféticos.<sup>9</sup> En este contexto, el crítico añade una diferencia adicional a las ya señaladas entre Tolstói y Dostoievski: la metafísica de este último, por contraste con la que desarrolló el autor de *Confesión*, encuentra su formulación acabada dentro de las novelas. Es en ellas y no en los artículos y demás textos expositivos donde la visión del mundo de Dostoievski se manifiesta en todo su esplendor y con su máxima coherencia. De ahí que Steiner llegue a la siguiente conclusión:

Al leer *Crimen y castigo*, *El idiota*, *Los demonios* y, sobre todo, *Los hermanos Karamázov*, no podemos separar la interpretación filosófica de la forma literaria. El teólogo y el estudioso de la narrativa, el crítico y el historiador de la filosofía, se dan cita en el mismo lugar. A cada uno de ellos ofrece Dostoievski un rico dominio.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> George STEINER, *Tolstói o Dostoievski*, ed. cit., p. 19.

<sup>8</sup> Cfr. *Idem*, pp. 19-20.

<sup>9</sup> Cfr. *Idem*, pp. 292-293.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 293.

#### IV. 2. JOSEPH FRANK: LA REINVENCION DE LA BIOGRAFÍA

**E**n 1957 Joseph Frank, profesor de Literatura Comparada en la Universidad de Princeton, comenzó a trabajar en los *Apuntes del subsuelo* a fin de preparar una conferencia sobre el existencialismo en la literatura moderna que debía impartir dentro de un ciclo al que había sido invitado. En su exposición sobre esta novela breve se alineó con los planteamientos de Shestóv y Berdiáev, pero pronto se percató de que había muchos puntos esenciales que permanecían oscuros en el texto. Esta sensación de insatisfacción le llevó a estudiar más a fondo los *Apuntes del subsuelo* y al poco tiempo, tras iniciarse incluso en el aprendizaje del ruso, se dio cuenta de que su interés por el existencialismo disminuía al tiempo que se incrementaba su fascinación por Dostoievski y la literatura rusa del siglo XIX. Decidió entonces dejar de lado las conferencias y dedicarse a escribir un libro sobre el novelista ruso. Poco a poco el proyecto fue creciendo hasta convertirse en una monumental biografía en cinco volúmenes que, en su traducción castellana publicada por la editorial Fondo de Cultura Económica, excede las tres mil páginas en formato grande.<sup>11</sup> Su redacción se extendió a lo largo de casi medio siglo de vida, apareciendo el primer tomo en 1976 y el último en 2002. El joven profesor que con treinta y ocho años se había asomado inocentemente a los *Apuntes del subsuelo* con el propósito de completar el marco teórico sobre el existencialismo para una ponencia, terminaría entregando a imprenta el último pliego o, con mayor probabilidad, el

---

<sup>11</sup> Todos los volúmenes se titulan *Dostoievski*, aunque cada uno de ellos incorpora un subtítulo que los diferencia. Los mencionamos a continuación uno por uno con la indicación, entre paréntesis, de la fecha de publicación de la edición original en inglés: *Las semillas de la rebelión, 1821-1849* (1976); *Los años de prueba, 1850-1859* (1983); *La secuela de la liberación, 1860-1865* (1986); *Los años milagrosos, 1865-1871* (1995), y *El manto del profeta, 1871-1881* (2002).



último documento electrónico de su titánico proyecto convertido en un anciano octogenario.<sup>12</sup>

Joseph Frank no se aproxima a Dostoievski desde una óptica eminentemente filosófica. Sin embargo, la génesis de su interés por el escritor ruso está ligada a su intento de leer los *Apuntes del subsuelo* desde postulados existencialistas, lo cual denota que estamos ante un crítico literario con una especial sensibilidad para la filosofía. A esto se añade el hecho de que su obra constituye un hito indiscutible dentro del género de la biografía en el siglo XX y es, además, un trabajo de referencia obligada para todos los estudiosos de Dostoievski, con independencia de la disciplina de la que provengan y de cómo enfoquen su acercamiento a la obra del escritor. Por esta razón, hemos optado por incluir a Frank entre los autores tratados en la primera parte de la tesis. Creemos que su presencia en estas páginas no resultará disonante por varios motivos. En primer lugar, aunque la filosofía no sea para él una preocupación o un referente esencial a la hora de desarrollar su trabajo, lo cierto es que conoce muy bien la bibliografía que los filósofos han generado en torno a la obra de Dostoievski y tiene presente toda esa literatura en su estudio, aunque ello no resulte evidente porque Frank tiende a evitar el enfrentamiento directo con otros intérpretes del escritor ruso. Aun así, encontramos una crítica firme a las propuestas de Freud y Bajtín.

En el apéndice al primer volumen de su trabajo, que titula «Historia clínica de Dostoievski, según Freud», Frank ofrece su réplica al ensayo «Dostoievski y el parricidio», al que ya había venido refiriéndose en varios lugares del mismo tomo.<sup>13</sup> Este texto, que vio la luz en otoño de 1928, constaba de dos partes, en las que la epilepsia y la adicción al juego del autor de *Crimen y castigo* eran, respectivamente,

---

<sup>12</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Las semillas de la rebelión, 1821-1849*, trad. cast. de Celia Haydée Paschero, (México: F.C.E.), 1984, pp. 11-12.

<sup>13</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Las semillas de la rebelión, 1821-1849*, ed. cit., pp. 50-54, 124-129, 471-487.

objeto de un análisis cuidadoso.<sup>14</sup> Frank demuestra que Freud se basó en datos insuficientemente contrastados sobre las fechas en las que Dostoievski padeció sus primeros ataques de epilepsia para obtener, a partir de estas informaciones parciales y movido por su propio interés, un retrato psicológico del escritor que cuadrara con sus teorías. Según Freud, Dostoievski deseaba la muerte de su padre y cuando esta se produjo en circunstancias trágicas, el futuro escritor habría quedado tan embargado por el sentimiento de culpa que ello le habría llevado, muchísimos años después, ya al final de su vida, a hacer de *Los hermanos Karamázov* la historia de un parricidio. Su propio impulso homicida reprimido en relación con su padre lo habría predisuesto, asimismo, a sentir cierta simpatía, por identificación, hacia los delincuentes y criminales que a menudo cobran un papel protagonista en sus obras.

Por otra parte, con su crítica a la tesis principal de Bajtín, el profesor de Princeton abre la puerta a la posibilidad de reconstruir la voz del pensador Dostoievski a partir del diálogo de sus personajes. Aunque Frank considera muy certeras las observaciones de Bajtín acerca del uso dialógico del lenguaje por parte de Dostoievski e incluso cree que es meritorio que haya planteado la cuestión en torno a la dramaticidad del novelista ruso, no admite que este sea el creador de un nuevo tipo de novela a la que cabría llamar «polifónica». Asimismo, pese a que valora el hallazgo de conexiones con géneros más antiguos hecho por Bajtín, tampoco le parece que esté justificado colocar a Dostoievski en una tradición de sátira menipea derivada de la Antigüedad en vez de mantenerlo en el marco de la novela europea de los siglos XVIII y XIX que le queda mucho más cercano. Según Frank, a partir de los *Apuntes del subsuelo* Dostoievski encuentra el gran tema de su novelística posterior con la que busca oponerse a la ideología de la intelectualidad radical rusa. Por este motivo, el núcleo

---

<sup>14</sup> Cfr. Sigmund FREUD, «Dostoievski y el parricidio», en: *Id., Obras completas. Volumen XXI (1927-31). El porvenir de una ilusión, El malestar en la cultura y otras obras*, trad. cast. de José Luis Etcheverry, (Buenos Aires: Amorrortu), 1976, pp. 171-191.

de sus narraciones puede compararse con el del *conte philosophique* del siglo XVIII, con la salvedad de que sus personajes no son meras abstracciones de ideas como Candide o Zadig, sino que las encarnan con toda la verosimilitud y densidad psicológica de la novela del realismo social del siglo XIX y en una atmósfera rica en tensiones dramáticas como las que se daban en el *roman-feuilleton* gótico-urbano del que también bebe Dostoievski. Precisamente su originalidad consistiría, en opinión de Frank, en haber sabido fundir con maestría estilos narrativos en apariencia antitéticos como estos.<sup>15</sup>

La valoración del profesor Frank contrasta con la opinión expresada por Vladímir V. Nabókov en las encendidas diatribas contra Dostoievski en que convirtió sus lecciones universitarias sobre el escritor enmarcadas en el curso de literatura rusa que impartió en universidades norteamericanas desde comienzos de los años cuarenta. Afirma el autor de *Lolita* en este contexto que «Dostoievski no llegó a sacudirse nunca la influencia que habían ejercido sobre él la novela europea de misterio y la novela sentimental. La influencia sentimental implicaba ese tipo de conflicto que a él le gustaba: situar a personas virtuosas en situaciones patéticas y después extraer de esas situaciones hasta la última gota de patetismo.»<sup>16</sup> Nabókov, que capta la habilidad de Dostoievski para la acción dramática hasta el punto de considerarlo, quizá exageradamente, más dramaturgo que novelista,<sup>17</sup> es, sin embargo, incapaz de apreciar la singularidad de su estilo y de juzgar sus creaciones al margen de consideraciones de tipo ideológico. Sus lecturas de *Crimen y castigo*, *Apuntes del subsuelo*, *El idiota*, *Los demonios* y *Los hermanos Karamázov* son un ejemplo de cómo la adopción de una idea preconcebida desde la que asomarse a un texto puede enturbiar la mirada del crítico hasta el extremo de cegararlo para ver lo esencial.

---

<sup>15</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, trad. cast. de Juan José Utrilla, (México: F.C.E.), 1993, p. 468.

<sup>16</sup> Vladímir NABOKOV, *Curso de literatura rusa*, trad. cast. de María Luisa Balseiro, (Barcelona: Ediciones B), 2009, p. 204.

<sup>17</sup> Cfr. *Idem*, p. 206.

En el caso de Nabókov el presupuesto de partida es que las novelas de Dostoievski son la herramienta de este «profeta» para propagar los principios que se habían apropiado de su espíritu tras su estancia en Siberia, a saber, «la idea de la salvación a través de la transgresión, la supremacía ética del sufrimiento y la sumisión por encima de la lucha y la resistencia, la defensa del libre albedrío como postulado no metafísico sino moral, y la fórmula final de Europa, egoísmo-Anticristo, frente a Rusia, fraternidad-Cristo».<sup>18</sup> Nabókov reconoce no tener oído para la música y dice carecer de él también para el Dostoievski profeta.<sup>19</sup> Ciertamente, se aprecia en sus análisis un exceso de percusión violenta que ensordece la polifonía vocal orquestada por quien tuvo la habilidad de tocar las cuerdas del alma humana esquivando casi siempre el patetismo sentimental que Nabókov le reprocha.

Retomamos el hilo de la exposición sobre Joseph Frank, que ha quedado interrumpida por este excursus sobre Freud y Nabókov. Seguiremos, a partir de aquí, aduciendo razones por las cuales está justificada la presencia del profesor de Princeton en el contexto de una panorámica sobre la recepción filosófica de Dostoievski. Uno de estos motivos es que su aproximación a este autor se produjo, como ya se ha indicado, a raíz de su estudio de la que seguramente sea su creación más filosófica, con permiso de *Los hermanos Karamázov* y su «Leyenda del Gran Inquisidor». No es de extrañar que Konstantin Mochulsky, autor de una biografía sobre Dostoievski, defina los *Apuntes del subsuelo* como el prólogo filosófico al ciclo de sus grandes novelas.<sup>20</sup> Precisamente la motivación que Frank encuentra para ocuparse de Dostoievski es en parte la causa de que su trabajo no sea una biografía al uso como las que escribieron con acierto Henri Troyat (1940), Leonid P. Grossman (1962), Edward H. Carr (1973) o,

---

<sup>18</sup> Vladimir NABOKOV, *Curso de literatura rusa*, ed. cit., p. 204.

<sup>19</sup> *Cfr. Idem*, p. 205.

<sup>20</sup> *Cfr. Predrag CICOVACKI, Dostoevsky and the Affirmation of Life*, (New Jersey: Transaction Publishers), 2014, p. 45.

en español, Augusto Vidal (1972).<sup>21</sup> Su propuesta está también muy alejada de lo que hace Ludmila Saraskina en *Fiódor Dostoievski: Una victoria sobre los demonios*, pues aquí la autora pone el acento, según ella misma manifiesta en el prólogo, en la pasión del novelista que lo llevaba a escribir de la forma en que lo hacía.<sup>22</sup>

El propio Frank declara en el prefacio al primer volumen de su enciclopédica obra que su interés por la vida personal de Dostoievski es muy limitado, por lo que se centra únicamente en aquellos aspectos de su existencia cotidiana que ayudan a entender mejor sus libros. Precisamente por ello se detiene en explicitar cuál era la formación filosófica con la que Dostoievski podía contar o en estudiar la influencia que sobre él ejerció probablemente el pensamiento de Schiller, al que admiraba.<sup>23</sup> Frank está convencido de que es imposible comprender al autor de *Los demonios* sin conocer adecuadamente las circunstancias políticas y socioculturales que rodearon la composición de sus novelas de madurez, cuyo carácter es

---

<sup>21</sup> Ofrecemos las referencias de las ediciones originales de estas biografías: Henri TROYAT, *Dostoievski*, (Paris: Fayard), 1940; Leonid P. GROSSMAN, *Dostoievski*, (Moskvá: Molodaia Grávdiaia), 1962; Edward H. CARR, *Dostoevsky 1821-1881*, (London: George Allen & Unwin Ltd.), 1962; Augusto VIDAL, *Dostoievski*, (Barcelona: Barral Editores), 1972.

<sup>22</sup> Cfr. Ludmila SARASKINA, *Fiódor Dostoievski: Une victoire sur les démons*, trad. francesa del ruso de Bruno Bisson, (Lausanne: Éditions l'Age d'Homme), 2008, pp. 9-10. Como en esa recreación sólo ficticiamente biográfica que J. M. Coetzee hizo de Dostoievski en *El maestro de Petersburgo*, también en el libro de Ludmila Saraskina el protagonismo recae sobre *Los demonios* y el personaje de Stavroguin. Recuérdese que en el último capítulo de la novela de Coetzee, que no en vano se titula «Stavroguin», el escritor protagonista, que ha de parecerse a Dostoievski sin ser exactamente él, está entregado a la composición de *Los demonios*. (Cfr. J. M. COETZEE, *El maestro de Petersburgo*, trad. cast. de Miguel Martínez-Lage, (Barcelona: Random House Mondadori-Debolsillo), 2007, en particular, pp. 255-271).

<sup>23</sup> Las referencias a Schiller son muy numerosas a lo largo de los cinco volúmenes de la biografía de Frank. Por otra parte, un ejemplo de cómo Frank estudia el contacto probable de Dostoievski con algunas ideas y pensadores fundamentales de la filosofía occidental lo encontramos en el primer tomo, donde se hace referencia a cómo el escritor ruso pudo familiarizarse con las tesis de la *Crítica de la razón práctica* de Kant a partir de sus lecturas de Nikolái M. Karamzín, autor de *Historia del Estado ruso*: cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Las semillas de la rebelión, 1821-1849*, ed. cit., pp. 88-91.

ideológico, pues aspiran a polemizar con las tesis nihilistas mantenidas por los revolucionarios de la época. Por ello, el seguimiento de la vida y la obra del escritor que Frank realiza, acaba convirtiéndose en un portentoso fresco de la vida intelectual de la Rusia del siglo XIX.

Por otro lado, Frank examina las novelas y los relatos de Dostoievski con una atención siempre cuidada y una finura exquisita e inaudita en cualquier otro biógrafo. Un ejemplo de su capacidad crítica lo encontramos en el estudio que realiza de los *Apuntes del subsuelo*, la obra que, como ya se ha indicado, hizo prender la chispa de su interés por Dostoievski. Su perspectiva sobre esta novela breve es tan novedosa y esclarecedora que un crítico como James P. Scanlan, que declara expresamente, hasta en el mismo título de su ensayo, su intención de considerar a Dostoievski como pensador, se ve obligado a referirse a ella en el capítulo que reserva a examinar los *Apuntes del subsuelo*.<sup>24</sup> Sin duda, esta tesis doctoral estaría muy lograda si, en nuestros análisis de la presencia del amor en distintas novelas del escritor ruso, consiguiéramos acercarnos al nivel de agudeza de Frank para captar el tono de los textos de Dostoievski.

---

<sup>24</sup> Cfr. James P. SCANLAN, *Dostoevsky the Thinker*, (Ithaca (New York): Cornell University Press), 2002, pp. 57-80. También Joan B. Llinares reconoce explícitamente que en el planteamiento de su artículo «La crítica de F. Dostoievski a la antropología de N. Chernishevski: *Memorias del subsuelo* como réplica a ¿Qué hacer?» parte de una sugerencia de Frank. Cfr. Joan B. LLINARES, «La crítica de F. Dostoievski a la antropología de N. Chernishevski: *Memorias del subsuelo* como réplica a ¿Qué hacer?», en: Javier SAN MARTÍN y Tomás Domingo Moratalla (eds.), *La imagen del ser humano: Historia, literatura y hermenéutica*, (Madrid: Biblioteca Nueva), 2011, pp. 131-141, aquí p. 131.

### IV. 3. RENÉ GIRARD: EL TRIÁNGULO DEL DESEO MIMÉTICO EN EL CORAZÓN DE LA NOVELÍSTICA DE DOSTOIEVSKI

**E**n 1961 René Girard publica su ensayo *Mentira romántica y verdad novelesca* donde traza las líneas maestras de su teoría del deseo mimético. Según esta, el deseo humano tiene carácter imitativo y pasa siempre a través de un mediador, por lo que obedece a una estructura triangular. El impulso hacia el objeto lo es siempre hacia ese mediador por el que el sujeto experimenta sentimientos ambivalentes, de tal modo que desprecia todo lo que procede de él a la vez que, de forma paradójica, lo desea. Por otra parte, el prestigio del mediador pasa al objeto deseado y le confiere un valor ilusorio. De esta manera, el deseo triangular transfigura su objeto. El romanticismo no desconoce esta metamorfosis, de la que de hecho se aprovecha, pero, obnubilado por la idea de originalidad, defiende la mentira del deseo espontáneo; una ilusión de autonomía a la que el hombre moderno está apasionadamente vinculado. En cambio, novelistas como Cervantes, Dostoievski, Stendhal o Proust le devuelven al mediador el lugar usurpado por el objeto invirtiendo la jerarquía del deseo admitida comúnmente. He aquí la razón del título del libro de Girard: frente a la mentira del romanticismo, que es incapaz de hacerse cargo de la naturaleza imitativa del deseo aun cuando este se encuentra de manera larvada en sus creaciones, se erige la verdad de la novela que sí revela esta condición.<sup>25</sup> Dentro de las obras novelescas —es decir, de aquellas que no desdeñan al mediador— René Girard distingue dos grupos, según se dé en ellas la mediación externa o la interna:

Hablaremos de *mediación externa* cuando la distancia es suficiente para que las dos esferas de *posibilidades*, cuyos

---

<sup>25</sup> Afirma René Girard: «Reservaremos el término *romántico* para las obras que reflejan la presencia del mediador sin revelarla jamás y el término *novelesco* para las obras que revelan dicha presencia.» Cfr. RENÉ GIRARD, *Mentira romántica y verdad novelesca*, trad. cast. de Joaquín Jordá, (Barcelona: Anagrama), 1985, p. 22.

respectivos centros ocupan el mediador y el sujeto, no entren en contacto. Hablaremos de *mediación interna* cuando esta misma distancia es suficientemente reducida como para que las dos esferas penetren, más o menos profundamente, la una en la otra.<sup>26</sup>

El ejemplo más claro de mediación externa se encuentra en *Don Quijote de La Mancha*, puesto que el hidalgo toma como modelo a Amadís de Gaula, que está obviamente fuera de su campo de acción. Las novelas de Dostoievski son, en cambio, el paradigma de la mediación interna. El análisis de René Girard parte de la creación de Cervantes para pasar después a *Emma Bovary* de Flaubert, que se mueve todavía en el terreno de la mediación externa. Posteriormente da el salto a novelas de la mediación interna como *El rojo y el negro* de Stendhal y *A la búsqueda del tiempo perdido* de Marcel Proust, para culminar en la galería de almas atormentadas de Dostoievski. Tan sólo dos años después de la publicación de *Mentira romántica y verdad novelesca*, el crítico francés dedicaba íntegramente al novelista ruso un ensayo titulado *Dostoievski: del doble a la unidad*, pues, «a excepción de unos pocos personajes que escapan por completo al deseo según el Otro, no existe en Dostoievski amor sin celos, amistad sin envidia, atracción sin repulsión.»<sup>27</sup> En *El eterno marido*, *Humillados y ofendidos*, *El idiota*, *Los demonios* y *Los hermanos Karamázov* encontramos los frutos más logrados de la mediación interna.

Para Girard, el triángulo del deseo mimético es el resultado de una trascendencia desviada en un mundo cada vez más secularizado. En lugar de adoptar el ejemplo divino del amor encarnado en Cristo, la imitación se dirige hacia un igual, el mediador, al que se diviniza porque en realidad se aspira a suplantarle. Interviene aquí toda una dinámica de orgullo herido y autoexaltación narcisista, pues la fascinación por el otro que experimenta el sujeto surge del desprecio que se tiene a sí mismo, pero es a su vez expresión de su vanidad, pues

---

<sup>26</sup> René GIRARD, *Mentira romántica y verdad novelesca*, ed. cit., p. 15.

<sup>27</sup> *Idem*, p. 42.



en verdad se cree capaz de vencer al rival, aunque cada nueva derrota suponga ahondar más en su humillación. En palabras de Girard: «La negación de Dios no suprime la trascendencia pero la desvía del más allá al más acá. La imitación de Jesucristo se convierte en la imitación del prójimo. El impulso del orgullo se rompe sobre la humanidad del mediador; el odio es el resultado de este conflicto.»<sup>28</sup>

En *Dostoievski: del doble a la unidad*, Girard parte de la convicción, prácticamente unánime entre los intérpretes del escritor, de que los *Apuntes del subsuelo* suponen un punto de inflexión en su obra. El crítico francés observa que en las narraciones anteriores a esta novela breve se adivina la presencia del triángulo del deseo mimético, pero siempre disimulada dentro del marco de un idealismo romántico. Así sucede, por ejemplo, en *Noches blancas*, *La patrona* o *Humillados y ofendidos*. Tan sólo *El doble* parece anticiparse a lo que representan las obras que vendrán a partir del hallazgo de la figura del hombre del subsuelo. En ellas Dostoievski abandona el sentimentalismo patético, así como el optimismo romántico y socializante de su primera etapa, haciéndose evidente que recurre a la creación de dobles para plasmar los conflictos esenciales de sus personajes. Esta duplicidad se va exacerbando paulatinamente en las novelas sucesivas hasta culminar en el desdoblamiento de Iván durante su conversación alucinatoria con el diablo. Sin embargo, el desdoblamiento máximo es también el comienzo de la reconciliación, el atisbo de una unidad recuperada. Esa promesa de resurrección se anuncia en el final de *Crimen y castigo*, se adivina también en la muerte de Stepán Trofimovich en *Los demonios*, que supone una curación espiritual, y está presente a lo largo de *El adolescente* en la medida en que su protagonista se va haciendo consciente del infierno en el que ha caído y del que finalmente escapa. El subterráneo no es ya una condición irrevocable, sino un tránsito, y al concebirlo así cobran sentido las palabras que el *stárets* Zósima le

---

<sup>28</sup> René GIRARD, *Mentira romántica y verdad novelesca*, ed. cit., p. 58.

dirige a una confundida madame Jojlakova a propósito del amor activo:

[...] lo que en su interior le parezca malo, por el mero hecho de que lo vea usted en sí se purifica. [...] en el momento mismo en que vea usted horrorizada, como, pese a todos sus esfuerzos, no sólo no se ha aproximado al fin, sino que incluso parece que se ha alejado de él, en ese mismo instante, se lo predigo, alcanzará usted de pronto el fin y verá claramente sobre sí la fuerza milagrosa del Señor, que siempre ha tenido puesto en usted su amor y siempre la habrá guiado misteriosamente.<sup>29</sup>

Girard, como Berdiáev, Pareyson y Lauth, no suaviza el retrato trágico que Dostoievski traza de la existencia humana, pero recuerda, con estos intérpretes, que en el mismo cuadro hay lugar para Dios. Por otra parte, encuentra una conexión entre la representación del subterráneo en la novelística de Dostoievski y la presencia de este espacio simbólico en su carrera como escritor y en su propia vida. Según Girard, el novelista permanece en el subterráneo durante toda su primera etapa romántica y desciende hasta el nivel más oscuro con *Humillados y ofendidos*. A partir de los *Apuntes del subsuelo* se inicia, en cambio, su ascenso desde las profundidades hacia una nueva luz.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> НК, 145; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 66. Cfr. René GIRARD, «Dostoïevski – du double à l'unité», en: *Id.*, *Critique dans un souterrain*, (Laussane: Éditions l'Age d'Homme), 1976, pp. 35-111, aquí pp. 110-111.

<sup>30</sup> Cfr. René GIRARD, «Dostoïevski – du double à l'unité», en: *Id.*, *Critique dans un souterrain*, ed. cit., pp. 46, 110.

#### IV. 4. JACQUES CATTEAU EN EL LABORATORIO DEL ESCRITOR DOSTOIEVSKI

Jacques Catteau, fallecido en 2013, fue profesor emérito de Lengua y Literatura Eslavas en la Université de Paris-Sorbonne (Paris IV). Además de encargarse de coordinar y anotar la edición íntegra de la correspondencia de Dostoievski en francés, con traducción de Anne Colderfy-Faucard, reflexionó ampliamente sobre la obra de Dostoievski. Su trabajo más destacado al respecto es el grueso volumen *La creación literaria en Dostoievski*, aparecido en 1978 y ganador del Grand prix de la critique littéraire al año siguiente. Aunque, al igual que sucedía en el caso de Joseph Frank, el enfoque de Catteau no es filosófico, sus aportaciones son tan relevantes que conviene conocerlas con independencia de cuál sea el tipo de aproximación a la obra de Dostoievski que se pretenda llevar a cabo.

Precisamente en el prólogo de su libro repasa Catteau, de manera esquemática, las tres tendencias predominantes en los estudios consagrados al escritor ruso. Una primera forma de acercamiento es la llevada a cabo por aquellos que, fascinados por la carga ideológica de la obra de Dostoievski, olvidan al novelista para concentrarse en el pensador siempre ocupado en las cuestiones eternas. Son lógicamente los filósofos quienes mayor tendencia muestran a sucumbir a la tentación, legítima por otra parte, de disertar acerca de las posiciones morales o religiosas del teórico Dostoievski. Un segundo modo común de abordarlo consiste en remontarse desde la obra hasta la apasionante personalidad del escritor. Las abundantes publicaciones de testimonios y recuerdos del autor ruso son las que han dado pábulo a esta forma de proceder que, aunque pueda resultar interesante y sea perfectamente válida si se realiza de forma seria y documentada, tiene el riesgo de producir construcciones arbitrarias y falsamente explicativas en torno a Dostoievski y su obra. Catteau se decanta por una tercera vía que deja de lado los discursos ideológicos en torno al

autor ruso, así como los juicios de orden moral y estético y las elucubraciones a propósito de su personalidad, para volverse hacia el texto y aplicarse a extraer sus estructuras profundas. Para ello el investigador francés bucea en los cuadernos preparatorios del escritor ya entonces accesibles gracias a la edición de las *Obras completas* de Dostoievski emprendida por la Academia de Ciencias de la Unión Soviética.<sup>31</sup>

Catteau entiende que la originalidad y la riqueza de la obra de Dostoievski explican la atomización de la crítica que la ha abordado, que, forzada a elegir entre la forma y el fondo, el hombre y su obra, se ha hecho prisionera de la tradicional dicotomía entre la idea y la expresión. Sostiene así el crítico que «en cada analista de Dostoievski late un filósofo, un moralista, un psicólogo o un artista que, sin saberlo, intenta acallar a los otros.»<sup>32</sup> Ante esta amenaza, Catteau coincide con Steiner en considerar que lo prioritario es no perder de vista que «todo arte remite a una metafísica.»<sup>33</sup> El estudioso francés se adentra en el laboratorio creativo de Dostoievski indagando, sobre todo, en los cuadernos de notas para *El adolescente*, disponibles ya de forma completa en el momento en que redactó su libro. Estos apuntes son tan voluminosos y detallados que constituyen un espacio privilegiado donde Catteau puede poner a prueba su metodología.

*La creación literaria en Dostoievski* consta de tres partes: «El medio creativo», «El proceso de la creación» y «El tiempo y el espacio en la obra novelística». En la primera de ellas, Catteau se detiene en una serie de datos biográficos cuyo valor reside en haber servido como materiales o en haber ejercido una influencia notable en la producción creativa de Dostoievski. Un tratamiento especialmente meticuloso se le da a la herencia que el escritor recibió del ámbito de la literatura,

---

<sup>31</sup> Cfr. Jacques CATTEAU, *La Création littéraire chez Dostoievski*, (Paris: Institut d'Études Slaves), 1978, pp. 11-15.

<sup>32</sup> *Idem*, p. 14.

<sup>33</sup> Jacques CATTEAU, *op. cit.*, p. 14. Cfr. George STEINER, *Tolstói o Dostoievski*, ed. cit., p. 19.

aunque también se abordan en este sentido la historia, la filosofía, las ciencias o las artes plásticas. Dos extensos capítulos están consagrados al análisis del papel de la enfermedad y del dinero tanto en la vida como en la novelística de Dostoievski. En la segunda parte, Catteau se concentra en explorar el proceso de creación del escritor. Repasa, por tanto, desde sus horarios y espacio de trabajo hasta la forma en que dialogaba con su época obteniendo materiales e ideas de su lectura de la prensa de actualidad. Se incluye asimismo en esta sección el examen que Catteau lleva a cabo de los cuadernos de notas de la proyectada *Vida de un gran pecador*, así como, sobre todo, de *El adolescente*, texto privilegiado donde estudiar la evolución desde la idea novelesca hasta la obra acabada, debido a la gran cantidad de materiales preparatorios disponibles sobre él. Catteau encuentra en este libro el lugar idóneo en el que observar el desarrollo de la dialéctica entre el poeta y el artista a la que se había referido ya en el prólogo de su trabajo.<sup>34</sup> Por último, en la tercera sección, el investigador francés analiza el tratamiento del tiempo y del espacio en las novelas de Dostoievski, teniendo como inevitable interlocutor a Bajtín.

## IV. 5. DOSTOIEVSKI Y LA FILOSOFÍA ITALIANA

### ***IV. 5. 1. Los inicios: la interpretación de Remo Cantoni***

Señala Givone que la filosofía italiana sólo comienza a acercarse a Dostoievski tras el final de la Segunda Guerra Mundial. Es en 1948 cuando Remo Cantoni publica un amplio estudio sobre el novelista ruso titulado *Crisis del hombre: El pensamiento de Dostoievski*.<sup>35</sup> El hombre en crisis es precisamente el

---

<sup>34</sup> Cfr. Jacques CATTEAU, *op. cit.*, p. 14.

<sup>35</sup> Cfr. Remo CANTONI, *Crisi dell'uomo: Il pensiero di Dostoevskij*, (Milano: Mondadori), 1948.

habitante del subsuelo con el que Cantoni identifica al hombre contemporáneo, tan escindido como los héroes de Dostoievski. El pensador italiano otorga un valor esencial a los *Apuntes del subsuelo* considerándolos la obra que dota de sentido tanto a la producción posterior de Dostoievski como a lo que ya había escrito hasta ese momento. Cantoni se sitúa en la estela de Shestóv, oponiéndose a cualquier salida reconciliatoria que presente el carácter trágico de la existencia subterránea como meramente transitorio. Por ello reprueba el mesianismo ruso de Dostoievski y no cree que la opción cristiana representada por el *stárets* Zósima o el peregrino Makár Ivánovich Dolgoruki tenga la fuerza suficiente como para iluminar las tinieblas del subterráneo.

Para Cantoni, la filosofía primaria de Dostoievski no se halla en las teorizaciones de naturaleza ideológico-social que desarrolla en los textos periodísticos, sino que está encarnada en los diálogos, en las acciones y en las reflexiones de sus personajes. Frente al carácter clausurado de los artículos donde el escritor ruso expone su filosofía secundaria, la que encontramos en los textos de ficción tiene siempre un carácter problemático e incluso ambiguo. Cantoni considera que el pensamiento de Dostoievski es dialéctico, pero no en el sentido en que entendería este término el idealismo. La dialéctica en la novelística de Dostoievski viene dada porque se rompe definitivamente la fe en la unidad del hombre, en cuyo interior pugnan una multiplicidad de pulsiones que oscilan entre dos polos antitéticos: lo divino y lo demoníaco. El mal y la santidad están ligados, pero no en un sentido lógico, y no se da una superación racional del primero para llegar al segundo. El hombre nuevo no se desprende del hombre del subsuelo. En la interpretación de Cantoni se aprecia la atracción que sobre él ejercieron las tesis del entonces germinal existencialismo italiano y de nuevo son constantes las referencias a Nietzsche.

#### ***IV. 5. 2. Dostoievski a partir de la hermenéutica filosófica de la experiencia religiosa de Luigi Pareyson***

**T**ras Cantoni, fue Enzo Paci el siguiente pensador italiano en ocuparse de Dostoievski. En 1955, Paci ofreció, con notable éxito, una serie de lecciones radiofónicas sobre el escritor ruso que serían recogidas al año siguiente en el volumen *L'opera di Dostoevskij*. Paci mantiene que para estudiar la obra del novelista es esencial prestar atención a la relación que en ella se establece entre arte y pensamiento.<sup>36</sup> No obstante, no nos vamos a detener en Paci, sino que avanzaremos en el tiempo hasta llegar al más insigne de los intérpretes italianos de Dostoievski, cuyos trabajos constituyen una aportación de primer orden al debate general sobre el pensamiento del autor ruso. Nos referimos a Luigi Pareyson, autor de la «teoría de la formatividad» y uno de los nombres clave de la hermenéutica filosófica, cuya obra, aunque menos conocida que la de Hans Georg Gadamer o Paul Ricoeur, a los que asociamos de inmediato con esta corriente, es de notable relevancia dentro de la filosofía de la segunda mitad del siglo XX.

La hermenéutica filosófica de la experiencia religiosa es el gran tema del último Pareyson, un pensador que siempre tuvo a Dostoievski como referente y que, poco antes de morir, había dejado establecido el esquema de un libro sobre el novelista que estaba pronto a completarse, pero que finalmente vería la luz póstumamente. Esta monografía lleva por título *Dostoievski: filosofía, novela y experiencia religiosa* y en el prólogo a la edición italiana, publicada por la editorial Einaudi en 1993, Giuseppe Riconda y Gianni Vattimo relatan cómo entre la correspondencia de Pareyson se encontró la propuesta de división en dos partes del material que este venía recogiendo. En la primera de ellas, cuyo lema sería «Primera mirada», debía incluirse un curso, *El pensamiento ético de Dostoievski*, impartido por Pareyson en la

---

<sup>36</sup> Cfr. Enzo PACI, *L'opera di Dostoevskij*, (Torino: Edizioni Radio Italiana), 1956.

Universidad de Turín durante el curso 1966-67. La segunda parte, llamada «Profundizaciones», estaría constituida por una serie de ensayos que, haciendo honor al título del conjunto, se adentrarían en los temas nucleares de la filosofía dostoievskiana. Según la intención primigenia de Pareyson, estos artículos debían ser cinco, aunque sólo concluyó tres, que tienen respectivamente por tema la libertad, la ambigüedad del ser humano y el sufrimiento inútil. Givone los cita, indicando su fecha de publicación: *La experiencia de la libertad en Dostoievski* (1978); *La ambigüedad del hombre en Dostoievski* (1980), y *El sufrimiento inútil en Dostoievski* (1982).<sup>37</sup> El cuarto ensayo debía estar centrado en la figura de Iván Karamázov y de él quedaron algunos apuntes muy preliminares que en la edición de Einaudi se ofrecen en apéndice. El quinto y último texto tendría por tema el «tercero». No se encontraron anotaciones al respecto, aunque Riconda y Vattimo aventuran que con toda probabilidad este ensayo versaría sobre la elección humana entre Dios y Satanás contemplada en su trágico realismo.<sup>38</sup>

Riconda y Vattimo señalan en su prólogo que, aun cuando Pareyson no pudo darle a su libro una forma definitiva, los textos ya acabados y el esquema que dejó permiten articular una propuesta unitaria de lectura de Dostoievski, parangonable, por su solidez y originalidad, a las de los grandes intérpretes con los que comparte algunos planteamientos. Así, toma de Ivanóv la idea de la novela-tragedia, que hemos visto adoptar posteriormente a muchos críticos. Por otra parte, tiene en común con Shestóv la importancia atribuida a la figura del hombre del subsuelo. No obstante, es Berdiáev el crítico que, sin duda, resulta más afín a Pareyson. De él recoge la idea de que Dostoievski no es un psicólogo, sino un «pneumatólogo», como corresponde a quien abandera un «realismo trágico» y una filosofía de la tragedia. También con Berdiáev comparte el estudioso italiano la

---

<sup>37</sup> Cfr. Sergio GIVONE, *Dostoievskij e la filosofia*, (Roma – Bari: Laterza), 2006, p. 72.

<sup>38</sup> Cfr. Luigi PAREYSON, *Dostoievskij: Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, (Torino: Einaudi), 1993, «Prefazione», pp. VII-XI.



defensa encendida de Dostoievski como filósofo del que no se puede prescindir. Por último, ambos colocan en el centro el problema de la libertad como facultad de escoger entre el bien y el mal. Con Evdokímov, que, recordemos, desarrollaba la idea de Berdiáev según la cual el mal es la prueba de la existencia de Dios, coincide Pareyson en considerar que Dostoievski llevó la meditación sobre el mal hasta el límite, abriendo así nuevas vías para el pensamiento religioso.<sup>39</sup>

Pareyson dialogó durante toda su vida con Dostoievski y así lo reconoce, consciente de que, en ocasiones, es difícil distinguir en su exposición dónde se ha expresado el autor ruso y dónde, en cambio, ha sido él quien ha tomado la palabra. Sin embargo, le resta importancia a esta particularidad de su estilo hermenéutico que podría preocupar a los críticos y a los literatos y lo hace sosteniendo que «en filosofía no es posible acceder a un pensador sin cofilosofar con él.»<sup>40</sup> Más allá de la tan llevada y traída «indistinguibilidad» entre exposición e interpretación que atraviesa todo discurso sobre cualquier autor, Pareyson se pregunta si es posible exponer e interpretar a Dostoievski sin intervenir continuamente en el discurso, si es factible hablar de él sin hablar con él. Su respuesta a esta cuestión es, como cabía esperar, negativa:

Es este el tipo de fidelidad que requiere: de él no se puede hablar sin convertirse en cierto modo en uno de sus personajes, que bregan continuamente y de las más diversas maneras con los problemas que son suyos; sin participar activamente en esa polifonía de hombres y de ideas en que consiste su obra. Es tan poco delicado con sus lectores, involucrándolos con determinación en sus problemas, que estos no pueden responder más que con la misma dosis de indelicadeza, interviniendo directamente en su debate.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Cfr. Luigi PAREYSON, *Dostoievski: Filosofía, romanzo ed esperienza religiosa*, ed. cit., pp. VIII-IX.

<sup>40</sup> *Idem*, p. 143.

<sup>41</sup> Luigi PAREYSON, *op. cit.*, p. 143.

Quizá al proceder de esta manera se corra el riesgo de atribuirle a Dostoievski tesis que no ha explicitado, pero esto no resulta relevante para Pareyson siempre y cuando se penetre en su problemática con honestidad, de modo que el crítico se exprese con voz propia, pero sin olvidar que está sometido a la vigilancia despierta y al juicio severo de Dostoievski. En este sentido, el pensador italiano está convencido de que su fidelidad al novelista ruso ha sido absoluta.<sup>42</sup>

Además de sostener la particular apuesta metodológica aquí enunciada, Pareyson tiene muy claro que es en las obras de ficción y no en los textos periodísticos de Dostoievski donde hay que ir a buscar su filosofía. Reconoce que Stepún tiene razón cuando observa que es difícil dar con la concepción del mundo del novelista indagando en la de sus héroes, puesto que cada uno de ellos mantiene la suya propia, a menudo irreconciliable con la defendida por otros. Sin embargo, a diferencia de Stepún, Pareyson no renuncia a hallar un principio ordenador de esa multiplicidad de posiciones, puesto que todas las perspectivas parten de Dostoievski, se gestan en su corazón y se nutren de su pasión. Lo fundamental es que ese punto de vista unificador no se encontrará preguntándose por el contenido de las obras del ruso, sino indagando en su visión artística, que está expresada en sus textos de ficción y no en los escritos más puramente doctrinales y filosóficos.<sup>43</sup> En otras palabras: hay que dirigirse a las novelas y no al *Diario de un escritor*:

Aunque sea interesante desde el punto de vista filosófico y de ningún modo despreciable desde el punto de vista artístico, el *Diario de un escritor* es decididamente inferior a las grandes novelas no sólo en el plano artístico, sino también en el plano especulativo: lo que en el diario es un simple punto de vista, esto es, una opinión o una toma de postura, en las novelas es plenamente una idea, un principio viviente y una carga espiritual. Esto significa, justamente, que se debe captar el

---

<sup>42</sup> Cfr. *Idem*, p. 143.

<sup>43</sup> Cfr. *Idem*, pp. 12-13.

pensamiento de Dostoievski haciéndolo brotar de la complejidad misma de su arte y no extrayéndolo de los contenidos.<sup>44</sup>

Pareyson remarca que los intérpretes más agudos de Dostoievski, y en particular Berdiáev, con quien él mantiene una evidente afinidad, procedieron de esta manera para rescatarlo del callejón sin salida en el que lo habían acorralado, por una parte, aquellos que lo veían como un autor humanitario y socializante, defensor de los «humillados y ofendidos» y, por otra, quienes decantaban la balanza a favor de un Dostoievski más religioso. En verdad, su arte se caracteriza, como captó Berdiáev, por un «realismo superior» que constituye, de por sí, una interpretación de lo real en la cual la realidad se convierte en fantasía y esta última en una realidad más alta.<sup>45</sup> También con Berdiáev comparte Pareyson, como ya se ha indicado, el convencimiento de que Dostoievski no se limita a ser un gran psicólogo, sino que estamos ante un excelente antropólogo.<sup>46</sup>

Afirma Pareyson, uniéndose a la opinión mantenida por muchos críticos a partir de Ivanóv, que las obras de Dostoievski no son propiamente «novelas», sino «tragedias» o, incluso, «tratados filosóficos», pues lo que está en juego en ellas no son «sucesos», sino más bien «destinos» o incluso «problemas».<sup>47</sup> Los personajes de las novelas de Dostoievski son auténticas «ideas personificadas». Sin embargo, resulta inútil buscar en la obra del autor ruso una definición de lo que entiende por «idea». Dostoievski es, a juicio de Pareyson, un filósofo profundo y original, de quien afirma que «ha llegado a ser una de las cumbres de la filosofía contemporánea y un punto de referencia indispensable en el debate especulativo del mundo de hoy.»<sup>48</sup> A pesar

---

<sup>44</sup> Luigi PAREYSON, *Dostoevskij: Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, ed. cit., pp. 12-13.

<sup>45</sup> *Cfr. Idem*, p. 13.

<sup>46</sup> *Cfr. Idem*, p. 156.

<sup>47</sup> *Cfr. Idem*, p. 20.

<sup>48</sup> *Idem*, p. 156.

de ello, no estamos en presencia de un filósofo profesional y técnico. A diferencia de lo que sostenía Lauth, Pareyson piensa que el novelista ruso carece de sistema filosófico y no suministra definiciones ni delimita conceptos lógicos y unívocos. No obstante, esta característica no constituye una debilidad *per se*, pues la definición no es la única forma de determinar aquello que está contenido en el pensamiento ni este ha de configurar por fuerza un sistema. La obra de Dostoievski está preñada de intuiciones artísticas y de perspectivas profundas. Por ello, un procedimiento apropiado para indagar acerca del significado del término «idea» consistirá en interpretar las imágenes con las que Dostoievski se propone configurarlo.<sup>49</sup>

El estudio que Pareyson realiza de la obra del autor de *Crimen y castigo* es tan rico y complejo que nos resulta imposible dar cuenta de todo él en el limitado espacio que podemos dedicarle al pensador italiano en esta panorámica sobre la recepción filosófica de Dostoievski. Ya hemos expuesto cuál es la visión que Pareyson tiene del escritor como filósofo, por lo cual nos resta, para cumplir con los dos temas que centran nuestra atención en la primera parte de la tesis, recoger sus apreciaciones sobre el tratamiento que Dostoievski dispensa al amor. Por último, nos detendremos también en la interpretación que Pareyson hace de la «Leyenda del Gran Inquisidor», pues en las páginas que le dedica a este texto confluyen todas sus ideas acerca de los temas principales de la obra de Dostoievski: la experiencia del bien y el mal; la centralidad de la libertad; la ambigüedad constitutiva del ser humano; el sufrimiento inútil, y la existencia de Dios.

Las observaciones más específicas de Pareyson sobre el amor en los escritos de Dostoievski se enmarcan dentro del capítulo «La ambigüedad del hombre», que es, como anticipa su título, un estudio sobre la antropología de Dostoievski en el que se defiende la tesis de que el ser humano se caracteriza, precisamente, por su ambivalencia y

---

<sup>49</sup> Cfr. *Idem*, pp. 20-25.

naturaleza bifronte, que penetran en todo lo que tiene que ver con él: en la razón, la conciencia moral, el bien y el mal, el sufrimiento, la belleza y, por supuesto, también en el amor. Al abordar la libertad en un capítulo anterior, Pareyson ya había hecho hincapié en la dramática ambivalencia del amor dentro de un apartado cuyo significativo lema era «Ambigüedad y contradictoriedad de la naturaleza humana». Observa aquí Pareyson cómo en las mujeres de Dostoievski, ardientes y apasionadas y en sus hombres, fogosos y violentos, no sólo se alternan, sino que coexisten sentimientos opuestos: el arrebató sincero y la hostilidad despiadada; el abandono confiado y la reserva adusta; el deseo de amar y ser amados y la necesidad de sufrir y hacer sufrir. Estos movimientos contrarios y simultáneos se vuelven en ocasiones tan intensos y exasperados que dan lugar a la terrible copresencia del amor y el odio.<sup>50</sup> Insiste Pareyson en la naturaleza ambivalente del amor al ocuparse de él en el contexto del capítulo «La ambigüedad del hombre», pero, pese a reconocer el refinamiento de Dostoievski para captar este sentimiento, deja pendiente el tratamiento específico de este tema, al que considera digno de un análisis cuidadoso:

En el inagotable reino de la ambivalencia ocupa un lugar muy especial el amor, siempre en tensión entre la alegría y el tormento, la atracción y la repulsión, la ternura y la crueldad, la elevación más sublime y la más innoble abyección. Dostoievski fue un finísimo analista del amor, con intuiciones de una profundidad extraordinaria, que merecerían un estudio específico. Antes que tentar una interpretación precipitada sobre este tema es preferible guardar silencio al respecto o limitarse a recordar que, para Dostoievski, el amor –ejemplos incomparables de ello lo son, aunque de maneras distintas, Rogozhin y Dmitri– es una auténtica tragedia de la personalidad, no sólo por su carácter ambivalente que lo sitúa

---

<sup>50</sup> Cfr. Luigi PAREYSON, *Dostoevskij: Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, ed. cit., p. 112.

entre el amor y el odio, la dulzura y la tortura, la ebriedad y la aversión, el éxtasis y el rencor; no sólo tampoco por ser fatalmente infeliz, debido a que el torbellino de pasión y desesperación, de ardor y angustia en que consiste se dirige en una sola dirección; sino también porque ulteriormente vienen a complicarlo la crudeza del sexo, la impetuosa naturaleza cósmica del *érōs* y la desconcertante ambigüedad de la belleza.<sup>51</sup>

La ambivalencia del ser humano también aflora en la lectura que Pareyson realiza de la «Leyenda del Gran Inquisidor», con cuyo repaso vamos a concluir el apartado reservado a este intérprete. Para Pareyson, al igual que para Rózanov, a quien el primero se refiere en varias ocasiones a lo largo de su análisis, es Iván, y no Aliosha, la figura principal de *Los hermanos Karamázov*. Pareyson considera al mediano de los Karamázov un gran pensador digno de figurar en cualquier manual de historia de la filosofía, pues, a su juicio, representa el espíritu del nihilismo mejor que el propio Nietzsche.<sup>52</sup> El profesor italiano insiste, por otro lado, en la necesidad de no desvincular la «Leyenda del Gran Inquisidor» del capítulo «La rebelión» que la precede en la novela, pues ambos textos gozan de la misma importancia, funcionando como los dos movimientos esenciales de un tratado único, orgánico y continuo en el que se expone el pensamiento de Iván que será combatido en el resto del libro.<sup>53</sup>

En «La rebelión», Iván se fija en el mayor de los escándalos posibles, que es el sufrimiento inútil, particularmente el de los niños. Despliega entonces el catálogo de horrores soportados por muchos de ellos para concluir que el dolor de uno solo de estos inocentes supone un precio demasiado elevado que abonar en pos de la consecución de

---

<sup>51</sup> Luigi PAREYSON, *Dostoevskij: Filosofía, romanzo ed esperienza religiosa*, ed. cit., pp. 155-156.

<sup>52</sup> Cfr. *Idem*, pp. 179-180.

<sup>53</sup> Cfr. Luigi PAREYSON, «El sufrimiento inútil», en: *Id.*, *Dostoevskij: Filosofía, romanzo ed esperienza religiosa*, ed. cit., pp. 170-217, aquí p. 180.

una supuesta armonía futura. Para Iván no hay justificación posible del sufrimiento y, si esta se hallara en ese ideal por venir, se daría una instrumentalización tan deleznable del padecimiento de los inocentes que por fuerza habría que concluir no sólo que el Dios que él había aceptado como hipótesis es injusto, sino que en realidad no puede existir. Iván denuncia, por tanto, el fracaso de la creación en este primer movimiento contenido en «La rebelión» y llega al ateísmo tras haber admitido como hipótesis la existencia de Dios. En la «Leyenda del Gran Inquisidor», que es el movimiento que completa esta particular sinfonía filosófica, Iván va a dinamitar el segundo pilar del cristianismo, arremetiendo contra la figura de Cristo e impugnando la redención. Lejos de liberar al hombre del dolor derivado de una creación imperfecta, Cristo no ha hecho sino acrecentar su desdicha al cargarlo con el insoportable peso de la libertad. Su obra, por tanto, ha resultado contraproducente y puede considerarse fallida. Por amor a la humanidad, Iván acaba abrazando un programa de nihilismo radical mucho más contundente que la mera negación de Dios.

¿Existe respuesta posible al desafío de Iván? Según las intenciones de Dostoievski, el libro sexto, titulado «Un monje ruso», estaba destinado a refutar los razonamientos de Iván con el ejemplo positivo del *stárets* Zósima. Sin embargo, al propio novelista le preocupaba que estas páginas parecieran deslucidas al lado de la brillantez de la narrativa de Iván y que por ello no se comprendiera el mensaje que él quería transmitir. Restándole importancia a esta declaración, numerosos intérpretes han mantenido que Dostoievski estaba con Iván, aun sin saberlo. ¿Hay que darles la razón? Pareyson cree que no y coincide en esto con la objeción que Lubac le planteaba a Shestóv en *El drama del humanismo ateo* pensando en Dante. Afirmaba aquí Lubac que «siempre ha sido más difícil describir el cielo que el

infierno, lo que no quiere decir que el autor de la descripción crea más en el infierno que en el cielo». <sup>54</sup>

Al margen del ejemplo del *stárets* Zósima y de la aceptación del sufrimiento por parte de Dmitri aun no habiendo cometido el asesinato de su padre, la respuesta más potente a las diatribas de Iván se encuentra dentro de la «Leyenda del Gran Inquisidor». Hay que buscarla en la silenciosa escucha de Aliosha, que es también la de Cristo ante el anciano Gran Inquisidor, y en el beso con el que ambos sellan las bocas de esas dos almas atormentadas. Antes de proceder a narrar su leyenda y una vez concluida su dolorosa exposición sobre los sufrimientos de los niños, Iván le pregunta a su hermano si puede existir alguien con el derecho a perdonar todos los horrores que él ha referido. Aliosha contesta que ese ser existe y que goza de la potestad de perdonar a todos y por todo, puesto que él mismo permitió que se vertiera su sangre inocente por todos y por todo. La respuesta de Aliosha, que excede los límites del entendimiento euclidiano, no puede sino resultar paradójica: el sufrimiento inútil es tan inexplicable, que Dios mismo, en lugar de dar razones de él, se carga ese sufrimiento sobre sus espaldas dotándolo así del único sentido posible, que no puede dilucidarse desde las coordenadas del entendimiento euclidiano. El escándalo del mal sigue estando vigente, pero, mientras que Iván deducía de él el fracaso de la creación y de la redención, reduciendo el mundo a un sinsentido, Aliosha vislumbra que el sufrimiento del mismo Dios hace todavía más escandaloso el escándalo, pero a su vez lo dota de un sentido de otro tipo. Sin la existencia del Redentor, esto es, del Dios sufriente, nuestro dolor sí carecería totalmente de sentido y el sufrimiento no tendría perdón.

---

<sup>54</sup> Henri de LUBAC, *El drama del humanismo ateo*, trad. cast. de Carlos Castro Cubells, (Madrid: Epesa), 1967, p. 431. Reinhard Lauth cita este fragmento de *El drama del humanismo ateo* en la introducción de su monografía sobre Dostoievski. Cfr. Reinhard LAUTH, «He visto la verdad»: *La filosofía de Dostoievski en una exposición sistemática*, trad. cast. de Alberto Ciria, (Sevilla: Thémata), 2014, p. 12.



Hasta aquí alcanza Dostoievski. Sin embargo, según Pareyson, se puede e incluso se debe ir más allá, continuando su pensamiento hasta hacer que el conflicto sacuda el corazón mismo de la tragedia divina:

Justamente en esta lucha consigo mismo en que consiste el momento ateo de la divinidad, Dios vence al mal y al dolor, demuele la negación, desvanece el velo de la angustia que envuelve el centro doliente de la realidad. El mal y el dolor son el fondo abisal, impenetrable, no suprimible, de lo real, que Dios puede iluminar y vencer sólo si lo asume en su interior. Constituye un misterio grande y terrible, profundo e insondable, que, por un lado, el acto con el que Dios redime el dolor, cargándolo sobre sí, sea también el acto mediante el cual Dios se opone a sí mismo, se rebela en su contra y golpea a su Hijo de tal modo que agrava el dolor, lo aumenta y lo extiende por el mundo hasta el punto de transformarlo, de humano que era, en cósmico y teogónico; y que, por otro lado, el acto con el que Dios se opone a sí mismo, queriendo sufrir y morir, abandonando al Hijo, callando ante su máximo dolor, e incluso destruyéndose a sí mismo al entregarse a las potencias triunfantes del dolor y la muerte, sea también aquel con el cual vence al sufrimiento, redime a la humanidad y se confirma a sí mismo. El momento ateo de la divinidad es también su momento teísta.<sup>55</sup>

Pareyson recuerda en este punto la tesis de Berdiáev según la cual, si Dostoievski hubiese profundizado de manera coherente en su propia concepción, habría llegado a la idea de la antinomia presente en Dios. Sin embargo, el crítico italiano rechaza que esto deba entenderse en el sentido boehmiano que defiende Berdiáev, pues hacerlo así supondría admitir que la presencia del mal en Dios implica su necesidad, con lo cual el mal se sustraería a la libertad humana, solución esta que resulta de todo punto inadmisibile. La antinomia presente en Dios debe entenderse en el sentido trágico del Cristo crucificado. Este representa

---

<sup>55</sup> Luigi PAREYSON, *Dostoievskij: Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, ed. cit., p. 216.

el hecho de que el dolor se convierte, de humano y cósmico, en teogónico y ahí, en el interior del propio Dios, que lucha consigo mismo, ese dolor se consume y se destruye. «El problema del dolor no tiene otra respuesta posible que la del Cristo sufriente» y aun cuando Dostoievski no haya proporcionado ni una teología ni una metafísica, la conclusión de Pareyson es que «ni la teología ni la metafísica pueden hoy prescindir de él.»<sup>56</sup>

#### ***IV. 5. 3. La propuesta de Sergio Givone: Dostoievski, entre dos abismos***

**E**n 1984 Sergio Givone, discípulo de Luigi Pareyson en la Universidad de Turín, publica el libro *Dostoievski y la filosofía*, que será reeditado en 2006 con el añadido de un prólogo. Esta última versión es la que hemos venido manejando como guía para diseñar la panorámica sobre la historia de la recepción filosófica de Dostoievski, pues la primera mitad de esta obra tiene precisamente por objeto hacer un cuidado repaso de esa tradición interpretativa. Givone concluye su recorrido con Pareyson y, pese a que, como no podía ser de otra manera, coincidimos en buena medida en la elección de los autores estudiados, el ensayo de Givone se diferencia esencialmente de nuestra exposición en el contenido temático. Mientras que el teórico italiano centra su atención en la problemática del nihilismo, a nosotros nos ha interesado, sobre todo, indagar en la consideración misma de Dostoievski como filósofo, así como rastrear el tratamiento que los críticos hubieran hecho del amor en la obra del novelista.

Al margen de la perspectiva histórica acerca de la recepción filosófica de Dostoievski, la monografía de Givone ofrece, en su segunda mitad, una propuesta hermenéutica propia. Recordemos que el crítico italiano comenzaba su exposición sobre las visiones filosóficas

---

<sup>56</sup> *Idem*, p. 214.

en torno a Dostoievski denunciando la «ocasión perdida» que el autor ruso había representado para la filosofía desde el momento en que la mayoría de los intérpretes habían sido incapaces de reconciliar los dos polos de su dialéctica religiosa: la duda radical y el nihilismo, por un lado, y la fe y el cristianismo, por otro.<sup>57</sup> De este planteamiento inicial sólo cabía esperar que la apuesta personal de Givone fuera, precisamente, la de situarse al borde de los dos abismos para mirar en sus profundidades y concluir que Dostoievski llevó el ateísmo hasta el corazón mismo del cristianismo para reencontrar el sentido en Dios tras la más profunda de las crisis. Al igual que hiciera su maestro Pareyson, también Givone le otorga una importancia esencial a la «Leyenda del Gran Inquisidor» dentro de su exposición, que se despliega en tres planos: estético, ético y teorético.<sup>58</sup>

#### IV. 6. LOS ESTUDIOS MÁS RECIENTES EN FRANCIA: MICHEL ELTCHANINOFF, PIERRE LAMBLÉ Y BRIGITTE BREEN

**A**cabamos de ver cómo el trabajo de Sergio Givone representa un notable ejemplo de aproximación filosófica a la obra de Dostoievski dentro del contexto universitario italiano de los últimos años. Si nos fijamos, de manera análoga, en el ámbito académico francés contemporáneo, constatamos cómo se multiplican en él los casos equiparables al de Givone. Por ello, en este apartado nos referiremos a tres de los autores que, de manera más destacada, se han ocupado en época reciente del autor de *Crimen y castigo* desde un punto de vista filosófico: Michel Eltchaninoff, Pierre Lamblé y Brigitte Breen.

---

<sup>57</sup> Cfr. Sergio GIVONE, *Dostoevskij e la filosofia*, ed. cit., p. XII.

<sup>58</sup> Cfr. Sergio GIVONE, *Dostoevskij e la filosofia*, ed. cit., «Per una lettura filosofica di Dostoevskij: tre spunti», pp. 77-165.

#### **IV. 6. 1. La propuesta de Michel Eltchaninoff: Dostoievski y la filosofía de la alteridad**

**E**n el año 2000, Michel Eltchaninoff, ligado a la enseñanza de la Filosofía en el ámbito universitario galo, defendía su tesis doctoral, *L'expression du corps chez Dostoïevski*, bajo la supervisión de Françoise Dastur. Dos años antes, este investigador había publicado un pequeño libro titulado *Dostoïevski: Novela y filosofía* en el que abogaba por la existencia de una filosofía de la novela dostoievskiana en la que el problema de la alteridad y la cuestión de la realidad humana descollaban como los puntos más reseñables.

El estudio de Eltchaninoff se divide en cuatro apartados en cuyos rótulos se aprecia ya la orientación filosófica del trabajo: «La escritura y las ideas», «Una filosofía de la libertad», «Una poética de la alteridad» y «Nuevas perspectivas». En el primero de ellos, el autor francés se enfrenta al problema de lo que él llama «la filosofía de la novela dostoievskiana». Observa Eltchaninoff que el escritor ruso presenta la peculiaridad de que, cuando uno se adentra en su universo, desaparece la distancia habitual entre el lector y la novela.<sup>59</sup> En esta característica el crítico francés halla una explicación factible del sentimiento de revelación que a menudo suscitan los textos de Dostoievski y que es constatable en la mayoría de relatos que se han hecho sobre la experiencia de su lectura. Un caso paradigmático en este sentido lo representa su descubrimiento por parte de Nietzsche. Pocos escritores, observa Eltchaninoff, han provocado entre los grandes filósofos una fascinación equiparable a la ejercida por Dostoievski y han logrado un influjo tan notable en sus reflexiones como el que él ha generado. El crítico francés cita, a este respecto, al igual que lo hemos hecho nosotros en la introducción, los casos de Heidegger, Lévinas o Ricœur, así como la circunstancia de que la

---

<sup>59</sup> Cfr. Michel ELTCHANINOFF, *Dostoïevski: Roman et philosophie*. (Paris: PUF), 1998, p. 9.

filosofía rusa idealista y simbolista haya escogido, a partir de finales del siglo XIX, a Dostoievski como padre espiritual.<sup>60</sup>

Eltchaninoff repasa las objeciones críticas que Nabókov lanza contra Dostoievski, para concluir, acertadamente a nuestro modo de ver, que sus juicios estilísticos son injustos y no aciertan a captar que las cualidades literarias del escritor ruso residen en un lugar distinto al de la fidelidad a una supuesta belleza poética ideal a la que se aproximaría más la prosa de Tolstói o Turguénev. El realismo fantástico de Dostoievski, al que él mismo apelaba,<sup>61</sup> necesita de una escritura propia que dote de voz a la vida espiritual de los personajes, puesto que «en Dostoievski todos son teóricos, el borracho y el intelectual, el pobre funcionario y el aristócrata.»<sup>62</sup> Esto no implica, aclara Eltchaninoff, que las creaciones del autor ruso constituyan una literatura de tesis. Sin duda, el escritor tiene sus propios puntos de vista sobre cuestiones fundamentales, que pueden rastrearse, sobre todo, en los artículos contenidos en el *Diario de un escritor*, pero en sus novelas y relatos «Dostoievski no expone teorías, sino que examina su acción sobre las almas y los cuerpos.»<sup>63</sup> Y, al encarnarse, la idea «cambia de estatus, se hace novelesca y se convierte en un nuevo objeto para la filosofía.»<sup>64</sup>

En la segunda parte de su trabajo, «Una filosofía de la libertad», Eltchaninoff dialoga con Shestóv y Berdiáev para analizar las que pueden ser consideradas como las dos cumbres filosóficas de la novelística de Dostoievski, a saber, los *Apuntes del subsuelo* y la «Leyenda del Gran Inquisidor». El trabajo de Shestóv le sirve a Eltchaninoff para adentrarse en los *Apuntes del subsuelo*, ese texto donde aflora en todo su esplendor la que es, a su juicio, la contribución esencial de

---

<sup>60</sup> Cf. Michel ELTCHANINOFF, *Dostoievski: Roman et philosophie*, ed. cit., pp. 10-12.

<sup>61</sup> Cf. DOSTOIEVSKI, *Correspondance, Tome 2: 1865-1873*, (Carta a Nikolái N. Strájov, 26 de febrero (10 de marzo) de 1869, Florencia), trad. fr. de Anne Coldefy-Faucard, (Paris: Éditions Bartillat), 2000, pp. 430-441.

<sup>62</sup> Michel ELTCHANINOFF, *Dostoievski: Roman et philosophie*, ed. cit., p. 26.

<sup>63</sup> *Idem*, p. 28.

<sup>64</sup> *Idem*, p. 30.

Dostoievski a la historia del pensamiento, a saber: «el descubrimiento de un “estrato” de la realidad humana ignorado hasta ese momento por los escritores y los filósofos.»<sup>65</sup> Esta región es el subsuelo donde «dejan de tener validez los principios tradicionales de la metafísica, la estética y la moral».<sup>66</sup> Por otra parte, la obra de Berdiáev le proporciona a este investigador el mapa para explorar la «Leyenda del Gran Inquisidor».

La tercera sección del estudio de Eltchaninoff, «Una poética de la alteridad», comienza con un apartado donde su autor denuncia lo que califica como defectos de las interpretaciones filosóficas tradicionales a propósito de Dostoievski. La posición del estudioso francés se aproxima bastante a la de Bajtín al considerar que están destinados a fracasar todos los intentos de reconstruir, rastreando novela tras novela, una filosofía sistemática atribuible a Dostoievski. Quienes así proceden olvidan que la especificidad del escritor ruso reside en la forma novelesca de su pensamiento, en la pluralidad irreductible de las voces que se expresan en sus creaciones.<sup>67</sup> No resulta por ello extraño que, tras haber lanzado esta crítica contra las exégesis filosóficas totalizantes de la obra de Dostoievski, Eltchaninoff se entregue a exponer los puntos fundamentales de la propuesta exegética de Bajtín.<sup>68</sup>

Una vez que ha quedado descartado que haya en las creaciones de Dostoievski un principio ordenador que, bajo la forma de una voz jerárquicamente autorizada, dote de unidad al conjunto, Eltchaninoff se pregunta si podría encontrarse otra forma de ligazón entre los distintos componentes del discurso. Su conclusión es que este principio integrador es justamente el diálogo. El investigador francés distingue hasta tres formas de diálogo: la primera de ellas es la habitual, que ocupa el mayor espacio de las novelas de Dostoievski; a la segunda la

---

<sup>65</sup> Michel ELTCHANINOFF, *op. cit.*, p. 33.

<sup>66</sup> *Ibidem.*

<sup>67</sup> *Cf.* Michel ELTCHANINOFF, *Dostoievski: Roman et philosophie*, ed. cit., pp. 63-67.

<sup>68</sup> *Cf. Idem*, pp. 67-77.

llama el «gran diálogo» y entiende por tal el juego dialéctico que se establece entre los distintos segmentos de la novela iluminándolos mutuamente; en tercer lugar, encontramos el «microdiálogo», que sería el monólogo interior que los héroes de Dostoievski siempre desarrollan en diálogo con interlocutores imaginarios.<sup>69</sup>

Eltchaninoff sostiene, además, que en las novelas de Dostoievski se despliega una filosofía de la alteridad en la que la ética depende estrechamente de la cuestión del otro.<sup>70</sup> Se trata de una filosofía «novelesca» porque está fijada de manera irreductible dentro de un marco literario preciso que concierne justamente a la escritura en torno al cuerpo y a la psique. Esta filosofía de la alteridad no se nutre sólo de las ideas de los personajes sino, sobre todo, de su carne. Acompasada por la tensión del cuerpo, vibrante o ahogada por su intercesión, la palabra constituye su última expresión, «la transformación de la vida corporal y perceptiva en significados.»<sup>71</sup> Las cuestiones poéticas y estilísticas recubren, en realidad, una precisa concepción filosófica del fenómeno humano. Eltchaninoff sostiene que toda novela, y no sólo la conocida como «novela filosófica», es susceptible de interesar a la filosofía, sobre todo si, como sucede en el caso de Dostoievski, la vida perceptiva, lingüística o ética del ser humano se expresa de manera inédita, poniéndose en entredicho la caracterización tradicional del hombre.<sup>72</sup> «El universo novelesco representa efectivamente un mundo imaginado, una cuasi realidad, un cuasi presente donde coexiste una pluralidad de seres que actúan y que hablan. A través de estos personajes, el mundo es captado de manera viva y no sólo conceptual.»<sup>73</sup> Estamos ante el «mundo de la vida» que el escritor desvela y pone en orden ayudándose del lenguaje y con un arraigo en el punto de vista del sujeto. En conclusión, puede

---

<sup>69</sup> Cfr. Michel ELTCHANINOFF, *Dostoievski: Roman et philosophie*, ed. cit., pp. 77-83.

<sup>70</sup> Cfr. *Idem*, pp. 83-95.

<sup>71</sup> *Idem*, p. 115.

<sup>72</sup> Cfr. *Idem*, p. 98.

<sup>73</sup> *Idem*, p. 99.

afirmarse que para el filósofo que aspire a describir el compromiso concreto del sujeto en la existencia, la novela se presenta como un objeto de análisis óptimo, constituyendo un terreno filosófico fundamental.<sup>74</sup>

#### **IV. 6. 2. Pierre Lamblé: Dostoievski como filósofo de la historia**

**E**n 2001, Pierre Lamblé, doctor en Literatura Comparada, publica en dos extensos volúmenes la tesis doctoral que dedicó a estudiar el pensamiento filosófico de Dostoievski. *La filosofía de Dostoievski* es precisamente el título común a ambos tomos, que se presentan de manera autónoma, aunque conectada, bajo los rótulos respectivos de *Los fundamentos del sistema filosófico de Dostoievski* y *La metafísica de la historia de Dostoievski*. En el primer volumen, Lamblé se propone extraer las líneas maestras de la filosofía de Dostoievski a partir, principalmente, del examen de *El idiota*, que él considera la primera novela de plena madurez del escritor. En su indagación le sirven de apoyo los cuadernos preparatorios disponibles sobre ella.

Lamblé mantiene que la originalidad de Dostoievski reside en su utilización de la forma novelesca para expresar un pensamiento totalmente filosófico.<sup>75</sup> Los dos niveles del discurso –el novelístico y el filosófico– le parecen indisolubles,<sup>76</sup> lo cual podría llevarnos a creer que su planteamiento habrá de estar en la línea del ya expuesto por su compatriota Eltchaninoff. Sin embargo, esto dista mucho de ser así, pues, mientras que Michel Eltchaninoff no disimulaba sus simpatías por Bajtín y desarrollaba en su pequeño libro sus posiciones esenciales,

<sup>74</sup> Cfr. Michel ELTCHANINOFF, *Dostoievski: Roman et philosophie*, ed. cit., p. 99.

<sup>75</sup> Cfr. Pierre LAMBLÉ, *La Philosophie de Dostoievski: Essai de Littérature et Philosophie Comparée*. Vol. 1: *Les Fondements du système philosophique de Dostoievski*, (Paris: L'Harmattan), 2001, p. 9.

<sup>76</sup> Cfr. *Idem*, p. 10.



Pierre Lamblé se va a mostrar, por el contrario, totalmente en desacuerdo con las tesis del autor de *Problemas de la poética de Dostoievski*. Es incluso palpable cierta atmósfera de hostilidad en sus valoraciones, pues no duda en sostener que la motivación fundamental de Bajtín al desarrollar su teoría de la novela polifónica no sería de carácter académico, sino político. Según Lamblé, al diluir la autoridad que le corresponde a Dostoievski como creador entre una supuesta multiplicidad de voces autónomas, Bajtín estaría tratando de evitar la censura a la que en cualquier caso acabaría sometido el escritor por parte de las autoridades soviéticas. Su rechazo se extiende a las tesis del dialogismo y la carnavalización literaria y responsabiliza en buena medida a la alargada sombra de Bajtín planeando sobre las cabezas de los críticos de la sequía que, a su modo de ver, se ha producido en el siglo XX en el terreno de la interpretación filosófica de Dostoievski.<sup>77</sup> En la introducción del primer tomo de su trabajo sobre el escritor ruso, Lamblé llega a afirmar que «hasta el día de hoy no se ha emprendido seriamente ningún intento de explicación global de su pensamiento».<sup>78</sup> Obviamente, no podemos estar de acuerdo con este juicio por cuanto la monografía que Reinhard Lauth dedicara en 1950 a Dostoievski —y de la cual nos hemos ocupado por extenso en estas páginas— nos parece una meditada y lograda tentativa de presentar la filosofía de Dostoievski con pretensiones de sistematicidad.

Tan convencido está Lamblé de que la filosofía de Dostoievski se presta a sistematización que, al final del primer volumen de su trabajo, incluye una suerte de apéndice donde, de forma ordenada, desgrana, en unos pocos párrafos, las conclusiones que ha obtenido en su estudio de *El idiota* en lo tocante a muy distintas ramas del saber filosófico: filosofía de la naturaleza; gnoseología; antropología; ontología; visión

---

<sup>77</sup> Cfr. Pierre LAMBLÉ, *La Philosophie de Dostoïevski: Essai de Littérature et Philosophie Comparée*. Vol. 1: *Les Fondements du système philosophique de Dostoïevski*, ed. cit., pp. 11-15.

<sup>78</sup> *Idem*, p. 15.

del mundo; ética, y filosofía de la historia.<sup>79</sup> Esta última constituye, de hecho, el objeto del segundo de los tomos publicados por Lamblé, de mayor extensión que el primero. Defiende aquí la existencia de una filosofía de la historia propia de Dostoievski que presentaría un rasgo que la diferenciaría de manera notable de las propuestas hechas por los grandes nombres de la disciplina. Contrariamente a Bossuet, Montesquieu, Herder, Vico, Hegel o incluso Spengler y Toynbee, Dostoievski no se volvería hacia el pasado con la intención de establecer cuál podría ser el sentido de la historia, pues su mirada analiza el presente y está siempre orientada hacia el futuro. Aunque esta forma de proceder parece sumamente arriesgada, Lamblé considera que los grandes acontecimientos que marcaron el siglo XX, sobre todo en lo relativo a la preponderancia de los totalitarismos, son una prueba de lo acertado de la óptica de Dostoievski. Una segunda peculiaridad de su filosofía de la historia residiría, según Lamblé, en estar construida de acuerdo con un «modelo físico» con el que estaría familiarizado el ingeniero Dostoievski.<sup>80</sup>

#### ***IV. 6. 3. Brigitte Breen: El encuentro de justicia y metafísica en Dostoievski***

**E**n 2004, Brigitte Breen, profesora de Filosofía en la enseñanza secundaria francesa, publica su libro *Dostoievski: Decir la culpa*, donde se interroga sobre el papel que ocupa la justicia en la obra del escritor ruso, cuya orientación es, según su diagnóstico, fundamentalmente religiosa. Breen halla en las novelas del escritor ruso un entrecruzamiento entre la meditación jurídica y la metafísica, que tiene arraigo en su tragedia biográfica: su encarcelamiento por pertenencia al círculo de Petrashevski, seguida

---

<sup>79</sup> Cfr. *Idem*, pp. 183-187.

<sup>80</sup> Cfr. Pierre LAMBLÉ, *La Philosophie de Dostoïevski: Essai de Littérature et Philosophie Comparée*. Vol. 2: *La Métaphysique de l'Histoire de Dostoïevski*, (Paris : L'Harmattan), 2001, pp. 11-12.

del simulacro de ejecución y el destierro en Siberia. Breen afirma que «la reflexión de Dostoievski sobre la institución judicial hunde sus raíces en un cuestionamiento metafísico. Sin embargo, debe su origen al encuentro extraordinario del escritor y la justicia.»<sup>81</sup>

El contacto entre lo jurídico y lo metafísico se produce principalmente en *Crimen y castigo*, *Los hermanos Karamázov* y *Memorias de la casa muerta*, donde son preponderantes los temas de la confesión y de la redención de la culpa.<sup>82</sup> Breen muestra la complejidad que el concepto de justicia adquiere en la obra de Dostoievski, distinguiendo hasta tres importantes visiones diferentes sobre ella: la del *stárets* Zósima, la de Iván Karamázov y la de Sonia Marmeládova. Asimismo, la autora profundiza en el sentido de la sentencia que tanto ha hecho pensar a Emmanuel Lévinas: «cada uno de nosotros es culpable de todo ante todos, y yo más que nadie.»<sup>83</sup> En definitiva, la propuesta de esta estudiosa explora caminos poco frecuentados en la investigación sobre Dostoievski, pero de gran potencialidad para la problemática contemporánea en torno a la justicia y el perdón que tanto ha preocupado a autores como Jacques Derrida o Paul Ricœur. Si no nos detenemos más en el trabajo de Breen es porque en él no se aborda la temática del amor que aquí nos ocupa ni tampoco aparece tratada de manera explícita la problemática en torno al modo de aproximación filosófica a la obra de Dostoievski. No obstante, creemos que el enfoque ofrecido en *Dostoievski: Decir la culpa* es de gran interés para debates filosóficos plenamente vigentes y por ello hemos querido mencionar aquí este trabajo de aparición relativamente reciente.

---

<sup>81</sup> Brigitte BREEN, *Dostoievski: Dire la faute*, (Paris: Éditions Michalon), 2004, p. 12.

<sup>82</sup> *Cfr. Idem*, p. 15.

<sup>83</sup> НК, 457; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 324.

#### IV. 7. LOS ESTUDIOS DEL NUEVO SIGLO EN EE.UU: JAMES P. SCANLAN Y PREDRAG CICOVACKI

**E**n este último apartado nos vamos a detener en dos estudios sobre el pensamiento de Dostoievski que tienen en común el haber sido escritos, ya en el siglo XXI, por profesores de Filosofía que trabajan en el ámbito universitario de Estados Unidos. Sin embargo, las coincidencias terminan aquí, pues las posiciones que en estas dos obras se defienden son muy distintas, lo cual se aprecia, para comenzar, en la metodología empleada por sus autores. Así, James P. Scanlan opta por acudir a los textos más estrictamente filosóficos de Dostoievski para que le ayuden a delinear un pensamiento que permanece ambiguo en las obras de ficción. Cicovacki, en cambio, les otorga tanta importancia a las novelas y narraciones del escritor ruso que prácticamente se nombra una de ellas en cada uno de sus capítulos.

##### ***IV. 7. 1. James P. Scanlan: la «escritura fantasma» como método para analizar a Dostoievski***

**E**n 2002, James P. Scanlan, profesor de Filosofía en la Ohio State University, publica su libro *Dostoievski, el pensador*. Tal como se desprende del título, Scanlan realiza en su monografía una defensa de Dostoievski como filósofo. A estas alturas, esto ya nos suena sobradamente conocido. Sin embargo, lo que resulta novedoso es que Scanlan considera que los artículos, aparecidos sobre todo en el *Diario de un escritor*, así como la correspondencia personal de Dostoievski y sus apuntes en los cuadernos de trabajo, tienen un valor parangonable al de las obras literarias como fuente a partir de la cual reconstruir una filosofía que él juzga coherente y racional. Así, haciendo un juego de palabras que remite a la tesis de la novela

polifónica de Bajtín, Scanlan afirma que el filosofar de Dostoievski es «dialógico en cuanto al estilo, pero monológico en esencia.»<sup>84</sup>

El profesor norteamericano defiende que en la bibliografía especializada sobre Dostoievski continúa faltando un análisis completo de su obra realizado desde un punto de vista específicamente filosófico. En su opinión, los libros que publicaron los primeros filósofos rusos que se ocuparon de Dostoievski, como por ejemplo Berdiáev, son de alcance muy limitado, sobre todo porque estos autores presentan el problema de que utilizan al novelista, en primer término, como un vehículo para la exposición de su propio pensamiento. La monografía de Lauth es el único trabajo, en cualquier lengua, que a Scanlan le parece un intento digno de examinar la filosofía de Dostoievski con rigor y amplitud de miras, pero cree que el tono del profesor alemán es siempre laudatorio, de manera que su admiración por el escritor le impide tomar distancia crítica con respecto al objeto de estudio.<sup>85</sup> Una vez que ha establecido la existencia de una deficiencia de base en el tratamiento que se le ha dispensado a Dostoievski como filósofo, Scanlan explica cuál es el propósito de su proyecto en los siguientes términos:

El objetivo primordial de este libro es hacer algo que el propio Dostoievski podría haber llevado a cabo de no haberle faltado la ocasión y, quizá, en último término, la inclinación para ello. Se trata de dar cuenta de manera abarcadora de sus reflexiones filosóficas en aquellos ámbitos hacia los que dirigió su atención. Esto supone, en la práctica, presentar los resultados de su exploración acerca de qué significa ser un ser humano. Me propongo ante todo examinar la estructura conceptual de sus convicciones filosóficas y tratar de identificar qué fundamentos creía tener para ellas. Se intentará, en resumen, presentar un retrato del pensamiento filosófico de Dostoievski que él mismo, con ánimo generoso y sin esperar adulación,

---

<sup>84</sup> James P. SCANLAN, *Dostoevsky the Thinker*, ed. cit., 2002, p. 4.

<sup>85</sup> James P. SCANLAN, *Dostoevsky the Thinker*, ed. cit., pp. IX-X.

podiera reconocer como bastante fiel tanto a su letra como a su espíritu.<sup>86</sup>

El propósito que Scanlan persigue le exige, según él mismo declara, pasar de la «escritura filosófica fantasma» a la «crítica filosófica» (*a transition from philosophical ghostwriting to philosophical critique*).<sup>87</sup> Scanlan, que defiende, como antes Berdiáev, el antropocentrismo de Dostoievski,<sup>88</sup> consigue extraer sus ideas filosóficas sobre una gran variedad de temas. Las expone, asimismo, de forma clara y ordenada para que puedan ser examinadas y está siempre pronto a criticarlas, evidenciando cuáles son los puntos débiles del razonamiento de Dostoievski. Entre las cuestiones donde Scanlan se detiene pueden citarse la libertad, la inmortalidad del alma, el sentido del sufrimiento, la existencia de Dios, el altruismo, o la idea de Rusia. Apoyándose en los textos de tono más filosófico de Dostoievski, el profesor estadounidense se esfuerza por darle la palabra allí donde, debido al efecto dramático, su perspectiva parece enmudecer por la potencia de las voces de sus personajes.

Scanlan llega a refutar algunas creencias bastante extendidas sobre el autor ruso. Por ejemplo, ataca la idea de que se trata de un irracionalista si por ello se entiende que no juzga necesario presentar pruebas que apoyen sus puntos de vista. Dostoievski aporta constantemente este tipo de evidencia, aunque a la crítica le haya confundido que lo haga, sobre todo, para oponerse a las formas de racionalismo más comunes en su época, como el determinismo materialista ingenuo y el egoísmo ético propugnados por Chernyshevski y Pisarev. Los *Apuntes del subsuelo* son la obra donde mejor combate Dostoievski las tesis del racionalismo egoísta y lo hace considerándolo contradictorio e incoherente por su olvido de la libertad de la voluntad.<sup>89</sup>

---

<sup>86</sup> James P. SCANLAN, *Dostoevsky the Thinker*, ed. cit., pp. 9-10.

<sup>87</sup> *Idem*, p. 10.

<sup>88</sup> *Cfr.* James P. SCANLAN, *Dostoevsky the Thinker*, ed. cit., p. 9.

<sup>89</sup> *Cfr. Idem*, «The Case against Rational Egoism», pp. 57-80.

Aplicando su método, Scanlan consigue en muchas ocasiones captar sutilezas del pensamiento de Dostoievski que con otro tipo de lectura menos analítica corren el riesgo de pasarse por alto. Así, por ejemplo, delimita muy bien cuál es el tipo de sufrimiento al que el novelista le concede valor, aunque, por otra parte, esto es algo que ya había logrado hacer Frank de manera brillante con sus observaciones en torno al significado del masoquismo en Dostoievski.<sup>90</sup> En el mismo sentido, en el capítulo titulado «La lógica de la estética», Scanlan examina los argumentos de Dostoievski contra aquellos que defienden que el arte ha de tener ante todo un valor social y una utilidad, por lo cual la búsqueda de la belleza no sería su fin esencial. Según el profesor norteamericano, Dostoievski no se opondría a la opinión de que pueda haber en el arte contenido ideológico, pues, de hecho, sus propias novelas están cargadas de él. Sin embargo, arremetería contra la estrechez de miras de aquellos que no entienden la complejidad de las necesidades humanas. En el hombre hay también una necesidad de belleza y quienes no son capaces de comprender esto elaboran un arte que no es digno de tal nombre. Puede que una obra artística llegue a tener utilidad social, pero, en cualquier caso, el futuro es por definición incierto, por lo cual nunca se podrá saber con seguridad si el arte utilitario alcanzará o no a dar sus frutos. En cambio, la belleza se reconoce de forma inmediata y constituye la única necesidad a la que debe atender el arte.<sup>91</sup>

Hemos resumido algunos de los análisis que Scanlan realiza sirviéndose de su método, que consiste, como se ha mencionado, en llevar a cabo un tipo de «escritura fantasma» mediante la cual se pretende hallar la voz reconocible de Dostoievski tras el diálogo de sus personajes. Es justo reconocer que Scanlan tiene notable éxito en su empresa. Sin embargo, al cerrar su libro aflora la sensación de que quizá la riqueza de Dostoievski estaba precisamente en esa

---

<sup>90</sup> Cfr. James P. SCANLAN, *Dostoevsky the Thinker*, ed. cit., pp. 110-117.

<sup>91</sup> Cfr. James P. SCANLAN, *Dostoevsky the Thinker*, ed. cit., pp. 134-137.

complejidad dialógica que él tanto ha insistido en desenmarañar y uno siente que, con su precisa y eficaz operación de cirugía, Scanlan le ha amputado algo esencial al paciente: aquello, justamente, que convertía en tal a una novela de Dostoievski.

#### **IV. 7. 2. Predrag Cicovacki: Dostoievski, optimista pese a todo**

**E**n 2012, Predrag Cicovacki, profesor de Filosofía en el College of the Holy Cross de Worcester (Massachusetts), publica su libro *Dostoievski y la afirmación de la vida*, reeditado después en 2014. Propone en él un análisis de las que están consideradas como las cinco obras fundamentales del escritor: *Apuntes del subsuelo*, *Crimen y castigo*, *El idiota*, *Los demonios* y *Los hermanos Karamázov*. La decisión de centrarse en las grandes novelas y no atender prácticamente a los escritos periodísticos o a la correspondencia se explica porque, a diferencia de Scanlan, Cicovacki considera que «cuando Dostoievski intenta articular sus más profundas convicciones religiosas y filosóficas en voluminosos escritos periodísticos, su visión aflora como dogmática, estrecha de miras y nacionalista. Toda la vitalidad y pureza que intuimos mientras leemos *El idiota* o *Los hermanos Karamázov* parece pervertida o irremediabilmente perdida en su obra de no ficción.»<sup>92</sup>

El problema que Cicovacki se plantea en su trabajo es cómo en la obra de Dostoievski pueden conciliarse la afirmación de la vida y un razonable optimismo en cuanto a las posibilidades del ser humano con la crudeza con la que el novelista retrata la naturaleza del hombre y el dolor en el mundo. El personaje de Iván Karamázov, con su lúcida visión sobre la injusticia en la tierra y el sufrimiento inútil, vuelve a ser el más duro de los adversarios contra los que combatir si se quiere alcanzar una visión que haga compatibles el realismo y el optimismo.

---

<sup>92</sup> Predrag CICOVACKI, *Dostoevsky and the Affirmation of Life*, ed. cit., pp. 9-10.



Cicovacki entiende que Dostoievski afirma la vida a pesar de la existencia del mal basándose en dos puntos fundamentales. En primer lugar, para él el mal es inherente a la naturaleza humana, pero su presencia, lejos de ser completamente negativa, estimula nuestro crecimiento espiritual, pudiendo llevarnos a la grandeza y al heroísmo. En segundo lugar, el escritor concibe la vida como un regalo, lo cual le hace valorar la belleza y el amor en sentido cristiano.

Iván, que representa el punto de vista del racionalismo de Occidente, pide una prueba de que la vida merece la pena de ser vivida. Sin embargo, lo único que Aliosha, primero, y el *stárets* Zósima, después, pueden ofrecerle, es su propia apreciación de la belleza de la vida. Ellos dos encarnan el espíritu de la religiosidad rusa y saben que si Iván tuviera sensibilidad para la dimensión estética, se daría cuenta de que la prueba racional que reclama es no sólo imposible, sino innecesaria. El componente estético abre la puerta a la afirmación de la vida y al amor por ella y así se recupera la confianza en el sentido de la existencia que sólo se alcanza mediante la fe. De este modo, con una muy certera distinción entre los planos de la razón y la fe, donde esta última permanece ligada a la dimensión estética del ser humano, Cicovacki se suma a la corriente interpretativa que, auspiciada sobre todo por los pensadores cristianos, viene poniendo el acento en la dimensión positiva de la filosofía de Dostoievski.



## CONCLUSIONES

Indicábamos al comienzo de la exposición que eran dos los motivos fundamentales que nos movían a trazar una panorámica sobre la historia de la recepción filosófica de Dostoievski. En primer lugar, nos interesaba estudiar cómo la crítica había abordado la tarea de sacar a la luz el pensamiento filosófico de un escritor que, precisamente en cuanto tal, revelaba su genio en sus creaciones de ficción, pese a que, como articulista, defendiera con cierta frecuencia determinadas posiciones ideológicas hablando en su propio nombre y ofreciendo argumentos en textos expositivos. En su mayor parte, la filosofía de Dostoievski, en caso de que pudiera hablarse de tal cosa, habría que ir a buscarla en creaciones de ficción donde la vivacidad y potencia de las voces de los personajes ahogan la de su creador, si es que alguna vez esta quiso prevalecer o, al menos, dejarse oír. En segundo lugar, el examen de cómo la tradición hermenéutica se había enfrentado al problema de encontrar al «pensador Dostoievski» nos indicaría cuáles eran los temas filosóficos que mayor interés habían suscitado entre la crítica y podríamos saber así cuál había sido el tratamiento dado al motivo del amor, que centraría nuestra tesis doctoral.

En cuanto al segundo punto, la conclusión alcanzada ha sido que, pese a que la mayor parte de los exégetas se refieren al amor, este permanece como una cuestión subsidiaria en la que se repara cuando se investigan otros grandes asuntos filosóficos, que son los que verdaderamente parecen atraer la atención de los estudiosos. Entre

ellos cabe citar el problema de la existencia de Dios, el nihilismo, la inmortalidad del alma o el sentido del sufrimiento en el mundo. Por otra parte, pocas veces se aborda la naturaleza dual del amor, que, coincidiendo con el desdoblamiento humano, puede llevar a la condena y la destrucción o a la salvación y la redención. En su mayoría, los críticos tienden a centrarse en uno de los dos polos, de modo que, o bien se subraya el carácter fatídico de la pasión, o bien se pone el acento en el ejemplo del amor de Cristo que el ser humano encuentra muchas dificultades en imitar o, incluso, se pasa ya a hablar directamente del amor divino. La denuncia que Givone hacía de la incapacidad de la mayor parte de los exégetas para articular la dialéctica religiosa de Dostoievski, mirando sin pavor a sus dos abismos, se hace extensiva al tratamiento del amor. A este respecto, pocos son quienes captan que una fina membrana, completamente permeable, separa la tragedia del amor de su potencia afirmativa y nadie desarrolla este tema de manera específica.

Nuestra primera motivación al acometer el estudio de la recepción filosófica de Dostoievski era indagar acerca de cómo esclarecer el pensamiento de este autor, si es que ello fuera posible. En relación con este tema, hemos visto cómo prácticamente de manera unánime, con la excepción notable de Bajtín, los investigadores han defendido la existencia de una serie de ideas filosóficas atribuibles a Dostoievski y rastreables en su obra, ya fuera que se limitaran a examinar sus creaciones de ficción o que se apoyaran, además, en otro tipo de textos más argumentativos. Para algunos estudiosos, alineados en la corriente interpretativa que surge a partir de Shestóv, Dostoievski, posiblemente sin ser del todo consciente de ello, estaría de parte de Iván. Otros, en cambio, parecen no apreciar el calado de la radiografía trágica de la existencia humana que el novelista presenta en sus creaciones y ponen todo el énfasis en la solución salvífica. En este sentido, creemos que acierta Givone al referirse a la «ocasión perdida» que el autor ruso ha supuesto para la filosofía, a pesar de que

son muchos quienes se han acercado a su obra desde esta disciplina.<sup>1</sup> De manera coherente con esta apreciación, nuestra opción hermenéutica consistirá en asumir que es necesario asomarse al borde de los dos abismos donde nos sitúa Dostoievski e intentar superar el vértigo que surge ante el reto que nos plantea.

Hemos comprobado cómo, metodológicamente, un número notable de intérpretes se concentraban únicamente en los escritos de ficción de Dostoievski, mientras que otros, como James P. Scanlan, consideraban que sin los artículos periodísticos, la correspondencia personal y los cuadernos de trabajo no se podía reconstruir la voz del pensador Dostoievski. Muchos otros críticos otorgaban preeminencia a las creaciones narrativas, pero sin desdeñar por ello la consulta ocasional de los textos expositivos y argumentativos. Nosotros hemos optado por adoptar esta última estrategia. Creemos que Steiner acierta al sostener que en el maduro Dostoievski la técnica y la metafísica son aspectos de una misma unidad, de tal modo que el debate en el que tantas veces se ha enzarzado la crítica, intentando distinguir al novelista del pensador, resulta ser esencialmente estéril.<sup>2</sup> La filosofía del autor de *Crimen y castigo* está fundamentalmente contenida en sus novelas y en sus relatos que, no sólo desde el punto de vista artístico, sino también especulativo, son superiores a los artículos periodísticos que encontramos en el *Diario de un escritor*. Así lo juzgan, entre otros, Berdiáev y Pareyson, y nosotros compartimos su criterio.<sup>3</sup> Sin embargo, esto no significa que no haya informaciones valiosas en los artículos, las cartas o los borradores de las grandes novelas. Todos estos documentos se encuentran a disposición de los investigadores gracias a la labor de edición de las obras completas

---

<sup>1</sup> Cfr. Sergio GIVONE, *Dostoievskij e la filosofia*, (Roma – Bari: Laterza), 2006, p. XII.

<sup>2</sup> Cfr. George STEINER, *Tolstói o Dostoievski*, trad. cast. de Agustí Bartra, (Madrid: Siruela), 2002, p. 19.

<sup>3</sup> Cfr. Nikolay BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, trad. cast. de Olga Trankova Tabatadze, con la colaboración de Sebastián Montiel y Artur Mrowczynski-Van Allen, (Granada: Editorial Nuevo Inicio), 2008, p. 27; Luigi PAREYSON, *Dostoievskij: Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, (Torino: Einaudi), 1993, pp. 12-13.

llevada a cabo por la Academia de las Ciencias de la Unión Soviética («Nauka») en Leningrado entre 1972 y 1990 y resultaría prejuicioso proceder como si no pudiéramos hallar ahí nada de utilidad. No obstante, el recurso a textos de carácter expositivo será siempre subsidiario con respecto al que les dispensemos a las narraciones y, sobre todo, a las grandes novelas.

Este último punto queda aclarado en la sección dedicada a exponer la metodología que se sigue en este trabajo, en el cual nos interesa más lo que dicen las creaciones de Dostoievski que lo que su autor en ellas dice. Esta posición hermenéutica, que podría parecer ingenua, no lo es tanto si tenemos en cuenta todo el debate suscitado en torno al estilo polifónico de Dostoievski. Por otra parte, yendo un poco más allá, creemos que las obras del escritor ruso continúan interpelándonos no sólo por lo que se dice en ellas, sino, sobre todo, por aquello que, en un sentido wittgensteniano, nos muestran al leerlas. Ocupándonos del amor, desembocaremos una y otra vez en la cuestión del ser humano, que es el gran tema del «antropólogo» Dostoievski, el enigma al que no dudó en consagrarle toda su existencia.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Cfr. Fiódor DOSTOIEVSKI, *Cartas a Misha (1838-1864)*, trad. cast. de Selma Ancira, (Barcelona: Grijalbo), 1995, (16 de agosto de 1839, San Petersburgo), pp. 36-39, aquí p. 38; *Письма, ПССМ*, XV: 20-22, здесь стр. 21, (М. М. Достоевскому, 16 августа 1839, Петербург); DOSTOÏEVSKI, *Correspondance, Tome 1: 1832-1864*, trad. fr. de Anne Coldefy-Faucard, (Paris: Éditions Bartillat), 1998, pp. 181-183, aquí p. 183.

## APÉNDICE: LA RECEPCIÓN FILOSÓFICA DE DOSTOIEVSKI EN ESPAÑA: ALGUNOS APUNTES

**E**n abril de 1887, Emilia Pardo Bazán impartió en el Ateneo de Madrid unas conferencias agrupadas bajo el título de «La revolución y la literatura en Rusia» que fueron muy bien acogidas. Parcialmente guiada por *Le Roman russe* de Eugène-Melchior de Vogüé, la escritora dedicó espacio en estas lecciones a la vida y la obra de Dostoievski. Sin duda, este acontecimiento cultural, del que fue por ejemplo testigo Benito Pérez Galdós, avivó el interés por la figura del escritor ruso, del que ya se había ocupado con anterioridad Juan Varela, descubridor de la literatura rusa para el gran público español.<sup>1</sup> Las conferencias de Pardo Bazán ofrecieron el empuje para que comenzara a traducirse a Dostoievski al castellano. Las primeras versiones, sólo de relatos, y realizadas a partir de traducciones francesas, aparecieron en la revista *La España Moderna* en 1890 y a ellas se fue sumando un goteo de títulos entre los que se incluían ya las grandes novelas. Fue, no obstante, en los años veinte cuando empezaron a surgir traducciones directas del ruso y, ya en la década de 1930, Rafael Cansinos Assens acometió la encomiable y ardua tarea de traducir todo lo entonces conocido de Dostoievski. Su edición de las *Obras completas* del escritor ruso vio la luz en 1935 en dos

---

<sup>1</sup> Jordi Morillas Esteban presenta con mayor detenimiento y amplitud que nosotros cómo tuvo lugar la penetración de Dostoievski en España: *cf.* Jordi MORILLAS ESTEBAN, «F. M. Dostoievski en España», *Mundo eslavo*, X (2011), pp. 119-143, aquí pp. 119-121.

volúmenes, publicados por el sello Aguilar, y en 1949 esta traducción se reeditaría en tres tomos con añadidos y correcciones.<sup>2</sup>

Este es el contexto en el que tuvo lugar el descubrimiento de Dostoievski por parte de autores como Miguel de Unamuno y Pío Baroja. En el caso del primero, se ha estudiado la impronta del novelista ruso en *Niebla* (1914) y *San Manuel Bueno, mártir* (1931). Esta última mantiene una familiaridad temática innegable con la «Leyenda del Gran Inquisidor», pues en ambas ficciones sus protagonistas, descreídos, defienden la conveniencia de mantener la fe de sus feligreses para hacer más llevaderas sus vidas. Unamuno reconoce, por otra parte, que su visión de Rusia está muy mediada por sus lecturas de Dostoievski,<sup>3</sup> sobre cuya obra reflexionó en algún artículo, como también lo hizo Baroja.<sup>4</sup> Asimismo, José Ortega y Gasset hacía referencia al escritor ruso en su texto «Ideas sobre la novela» (1925).<sup>5</sup>

Ya en 1969, en el primer volumen de la edición de las *Obras completas* de Dostoievski coordinada por Augusto Vidal para la editorial Vergara, el filósofo José Luis L. Aranguren publicaría un breve ensayo titulado «El cristianismo de Dostoievski», donde acomete una lectura del escritor ruso centrada en aspectos religiosos y

---

<sup>2</sup> Para más detalles acerca de las traducciones de Dostoievski en España puede consultarse el ya citado artículo de Jordi Morillas: *cf.* Jordi MORILLAS ESTEBAN, *op. cit.*, pp. 122-123.

<sup>3</sup> *Cfr.* Miguel de UNAMUNO, «Un extraño rusófilo» (1924), en: *Id.*, *Obras completas*, vol. IX: *Discursos y artículos*, (Madrid: Turner), 2007, pp. 1246-1251.

<sup>4</sup> De nuevo, en el artículo ya citado de Jordi Morillas se proporciona información minuciosa sobre los textos donde Unamuno y Pío Baroja se refieren a Dostoievski. Detenernos en desgranar esta bibliografía sobrepasaría el propósito que nos hemos marcado en este apéndice, pero el lector interesado en el tema puede consultarla aquí: *cf.* Jordi MORILLAS ESTEBAN, *op. cit.*, pp. 124-125. Asimismo, para adquirir una idea más amplia de la visión de Rusia que tenía Unamuno, puede consultarse el siguiente artículo: Kirill KORKONOSENKO, «Miguel de Unamuno, “un extraño rusófilo”», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, XXXV (2000), pp. 13-25.

<sup>5</sup> José ORTEGA Y GASSET, *Ideas sobre la novela* (1925), en: *Id.*: *Obras completas. Tomo III (1917-1925)*, (Madrid: Fundación José Ortega y Gasset & Santillana), 2005, pp. 879-908. Véase, en particular, el apartado «Dostoyewsky y Proust», pp. 890-893.



políticos.<sup>6</sup> En cuanto al tema del amor, que nos ocupa en esta tesis, Aranguren no duda en apelar a él y a la fe como las actitudes existenciales que fundamentan todo el edificio dostoiévskiano.<sup>7</sup> Asimismo, tiene en cuenta que la cuestión del amor plantea grandes interrogantes como el de cómo y hasta dónde es posible amar. Su conclusión es que «el amor es quizás, ante todo, amor al hombre nuevo que en el pecado y su expiación resucita en mí.»<sup>8</sup> Pocos años después de que Aranguren escribiera este texto, Joan Gomis publicaba un libro dedicado también a indagar en el cristianismo de Dostoiévski mediante un examen de sus cuatro grandes novelas de madurez: *Crimen y castigo*, *El idiota*, *Los demonios*, y *Los hermanos Karamázov*. Esta obra, aparecida en 1974, lleva por título *La respuesta de Dostoiévski*.<sup>9</sup>

En época reciente, Dostoiévski ha sido objeto de interés por parte de investigadores que o bien le han dedicado trabajos y tesis doctorales en el contexto de las Facultades de Filosofía de nuestro país o bien, cuanto menos, se han acercado a su obra contando con una notable formación filosófica. Este último es, por ejemplo, el caso de Isabel Martínez Fernández (ahora Bela Martinova), que, tras cursar estudios de Filosofía en la UNED, se doctoró en Filología Eslava por la Universidad de Barcelona en 1999 con una tesis titulada *Una lectura filosófica de «El doble» y el concepto de funcionario en Dostoiévski*. Este trabajo terminaría por dar lugar al libro *Dostoiévski: de la igualdad a la diferencia. Ensayo sobre la burocracia*, que, aparecido en 2003, presenta una indagación acerca de la figura del funcionario en Dostoiévski.<sup>10</sup> Más

---

<sup>6</sup> Cfr. José Luis L. ARANGUREN, «El cristianismo de Dostoiévski», en: F. M. DOSTOIÉVSKI, *Obras completas, Vol. I*. Ed. de Augusto Vidal, (Barcelona: Vergara), 1969, pp. 9-57.

<sup>7</sup> Cfr. *Idem*, p. 16.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 18.

<sup>9</sup> Cfr. Joan GOMIS, *La respuesta de Dostoiévski*, (Barcelona: Editorial Nova Terra), 1974.

<sup>10</sup> Cfr. Isabel MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, *Dostoiévski: de la igualdad a la diferencia. Ensayo sobre la burocracia*. (Madrid: Biblioteca Nueva), 2003. Su tesis doctoral, *Una lectura filosófica de «El doble» y el concepto de funcionario en Dostoiévski*, realizada bajo la dirección del profesor Ricardo San Vicente, se encuentra depositada en la Universidad de Barcelona.

recientemente, en 2014, Javier Llop, catedrático de Filosofía en enseñanza secundaria en Valencia, ha publicado *La decisión de Ippolit: Ensayo sobre El idiota de F. Dostoievski*. Tal como enuncia su título, el libro está centrado en *El idiota* y en él se reflexiona sobre las figuras de la muerte que encontramos en esta novela, así como acerca del valor transfigurador de los sueños y sobre la significación de un instante de plena libertad.<sup>11</sup>

Si nos centramos en el ámbito de la investigación universitaria en Filosofía, el campo, siempre fértil, de las relaciones entre Nietzsche y Dostoievski fue objeto de la tesis doctoral defendida en 2008 en la Universitat de València por parte de Paolo Stellino con el título de *Nietzsche y Dostoievski: psicología, resentimiento y moral*, y realizada bajo la dirección de los profesores Jesús Conill Sancho y Juan Carlos Siurana Aparisi.<sup>12</sup> Dentro de la misma esfera de estudio, Stellino ha publicado dos artículos más: «El descubrimiento de Dostoievski por parte de Nietzsche» y «Notas sobre la lectura nietzscheana de *Apuntes del subsuelo*».<sup>13</sup> Asimismo, el profesor Joan B. Llinares Chover, catedrático de Filosofía en la Universitat de València, cuenta con varios artículos en los que se ha ocupado de manera preponderante de Dostoievski en relación con Nietzsche, aunque en varias ocasiones se ha centrado sólo en el pensador ruso abordando aspectos concretos de obras como los *Apuntes del subsuelo* o *Crimen y castigo*.<sup>14</sup> Hemos mencionado ya en

<sup>11</sup> Cfr. Javier LLOP, *La decisión de Ippolit: Ensayo sobre El idiota de F. Dostoievski*, (Valencia: Rasmia Ediciones), 2014.

<sup>12</sup> Cfr. Paolo STELLINO, *Nietzsche y Dostoievski: psicología, resentimiento y moral*, tesis doctoral, (Valencia: Universitat de València), 2010.

<sup>13</sup> Cfr. Paolo STELLINO, «El descubrimiento de Dostoievski por parte de Nietzsche», *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, XIII (2008), pp. 79-99; *Id.*, «Notas sobre la lectura nietzscheana de *Apuntes del subsuelo*», *Estudios Nietzsche*, XI (2011), pp. 113-126.

<sup>14</sup> Joan B. Llinares se ha ocupado de Dostoievski en los siguientes artículos: Joan B. LLINARES, «Las voces del cuerpo en *Crimen y castigo* de Dostoievski», en: Araceli CALLEJO PÉREZ y Gemma Vicente Arregui (coords.): *Significados de la memoria: Homenaje al profesor Jorge V. Arregui*, (Málaga: Universidad de Málaga), 2007, pp. 179-207; *Id.*, «Una lectura antropológica de *Memorias del subsuelo* de Dostoievski», ed. cit.; *Id.*, «El nihilismo en *Crimen y castigo* de Dostoievski», en: Nicolás SÁNCHEZ DURÁ (ed.), *Cultura contra civilización. En torno a Wittgenstein*, (Valencia: Pre-Textos), 2008, pp.

estas páginas el ensayo de Javier Alcoriza, *Dostoyevski y su influencia en la cultura europea*.<sup>15</sup> Por otra parte, Manuel Díaz Márquez defendió, en 2011, en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Sevilla, su tesis doctoral *Fiódor Mijáilovich Dostoievski: Existencia, sociedad y verdad*, supervisada por el profesor Jesús F. de Garay Suárez-Llanos. Al igual que lo hace nuestra propia tesis, este trabajo se mueve, según la declaración de su autor, dentro de los límites de la antropología filosófica, y en él llega a sostenerse que el concepto más importante para entender el pensamiento de Dostoievski es el del amor, afirmación que refuerza la pertinencia de nuestra propuesta.<sup>16</sup> Los ejemplos podrían multiplicarse, aduciendo, por ejemplo, algún Trabajo de Fin de Máster (TFM) defendido en los últimos años en la propia Universitat de València donde se presenta esta tesis doctoral. Sin embargo, no creemos justificado abrumar al lector con más referencias bibliográficas cuando nos parece que lo ya mostrado hasta aquí constituye una buena evidencia de que, como concluía José Luis L. Aranguren en su ensayo sobre el escritor ruso, «Dostoievski continúa vivo entre nosotros»,<sup>17</sup> también en España.

---

19-39; *Id.*, «La crítica de F. Dostoievski a la antropología de N. Chernishevski: *Memorias del subsuelo* como réplica a *¿Qué hacer?*», en: Javier SAN MARTÍN y Tomás Domingo Moratalla (eds.), *La imagen del ser humano: Historia, literatura y hermenéutica*, (Madrid: Biblioteca Nueva), 2011, pp. 131-141. Incluimos, asimismo, la referencia de los artículos que ha dedicado a estudiar las conexiones entre Nietzsche y Dostoievski: Joan B. LLINARES, «Antropología filosòfica i literatura: la lectura nietzscheana d'Apunts del subsòl de F. Dostoievski», *Quaderns de filosofia i ciència*, XXXVIII (2008), pp. 41-57; *Id.*, «Nietzsche descubre a Dostoievski: Notas sobre la lectura nietzscheana de *La Patrona*», *Estudios Nietzsche*, IX (2009), pp. 67-90; *Id.*, «La intensa relación de Nietzsche con Dostoievski», ed. cit.; *Id.*, «Lecciones de psicología: Notas sobre la lectura nietzscheana de *Humillados y ofendidos* de Dostoievski», *Estudios Nietzsche*, XII (2012), pp. 117-132.

<sup>15</sup> *Cfr.* Javier ALCORIZA, *Dostoyevski y su influencia en la cultura europea*, (Madrid: Editorial Verbum), 2005.

<sup>16</sup> *Cfr.* Manuel DÍAZ MÁRQUEZ, *Fiódor Mijáilovich Dostoievski: Existencia, sociedad y verdad*, tesis doctoral, (Sevilla: Universidad de Sevilla), 2011, pp. 25 y 195. Esta tesis doctoral daría lugar a un libro aparecido en 2012: *Id.*, *La luz en Dostoievski*, (Cádiz: Ediciones Casas), 2012.

<sup>17</sup> José Luis L. ARANGUREN, *op. cit.*, p. 57.



**PARTE SEGUNDA**

**DEL AMOR QUE AÚN NO CONOCE EL SUBSUELO**



El alma bella no tiene otro mérito que el hecho de ser. Con una facilidad tal que parecería que obrara sólo el instinto, cumple los más penosos deberes de la humanidad, y el más heroico sacrificio que obtiene del instinto natural se presenta a nuestros ojos como un efecto voluntario precisamente de ese instinto. Por eso, también ella misma nunca sabe de la belleza de su obrar.

F. SCHILLER, *Sobre la gracia y la dignidad*





## INTRODUCCIÓN

Como hemos tenido ocasión de comprobar al trazar la panorámica de la recepción filosófica de Dostoievski, hay un amplio consenso entre la crítica en cuanto a la consideración de los *Apuntes del subsuelo* como la obra que marca un punto de inflexión en la trayectoria del novelista. Shestóv, que se encuentra entre los primeros grandes intérpretes del escritor, es también uno de los que más insiste sobre la nitidez con la que se distinguen dos períodos creativos en su producción. Pareyson, que comparte su juicio, lo recuerda así en su estudio sobre el escritor ruso, donde llega a afirmar que «nadie ha sabido describir la conversión de Dostoievski mejor que Shestóv.»<sup>1</sup> Efectivamente, la transición entre las dos etapas es pensada, de manera habitual, en términos de «conversión», «crisis» o, incluso, de «regeneración» o «renacimiento».<sup>2</sup> Así lo hacen autores como los ya citados Shestóv y Pareyson, pero también, de manera destacada, Berdiáev y Girard. Para el primero, los *Apuntes del subsuelo* es la creación que inaugura la genial dialéctica de la idea característica de Dostoievski, de tal manera que, con este texto, el novelista «deja de ser solamente un psicólogo para convertirse en un metafísico que explora hasta el extremo la

---

<sup>1</sup> Luigi PAREYSON, *Dostoevskij: Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, (Torino: Einaudi), 1993, p. 147; *cfr. Idem*, pp. 7-9.

<sup>2</sup> *Cfr. Idem*, p. 7.

tragedia del espíritu humano.»<sup>3</sup> Girard es más radical que ningún otro teórico en su valoración, pues llega a afirmar que, tras la redacción de *Humillados y ofendidos*, «quizá, para el Dostoievski de 1863, no hubiera otra salida que la locura o el genio.»<sup>4</sup> Según Girard:

A partir de los *Apuntes del subsuelo*, Dostoievski ya no se contenta con «repetir sus pruebas» y justificarse ante sus ojos dándole vueltas siempre al mismo punto de vista sobre los hombres y sobre sí mismo. Exorciza, uno tras otro, sus demonios, y los encarna en su obra novelística. Cada libro, o casi, marca una nueva conversión y esta impone una nueva perspectiva sobre los problemas de siempre.<sup>5</sup>

Luigi Pareyson, por su parte, se detiene en explicitar los rasgos de cada una de las dos etapas:

El primer período, que comprende, entre las obras principales, *Pobre gente*, *Memorias de la casa muerta* y *Humillados y ofendidos*, está inspirado por una visión laica y «europeísta» de la vida, compuesta de humanitarismo filantrópico, socialismo utópico y de un genérico optimismo en la fraternidad humana. El segundo período comienza con los *Apuntes del subsuelo* de 1864, comprende las grandes novelas –*Crímen y castigo*, *El idiota*, *Los demonios*, *El adolescente* y *Los hermanos Karamázov*– y está inspirado en una concepción trágica de la vida, que une en robusta síntesis una religiosidad profunda, un vivo sentido de la tierra, una vigorosa conciencia de la realidad del mal y de la fuerza redentora del dolor, así como la convicción de que el ser humano realiza con plenitud sus propias posibilidades sólo si no aspira a reemplazar a Dios, sino que reconoce su trascendencia. La concepción del segundo período quizá encuentre un primer y precoz aflorar en *El doble*, que pertenece cronológicamente al

---

<sup>3</sup> Nikolay BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, trad. cast. de Olga Trankova Tabatadze (con la colaboración de Sebastián Montiel y Artur Mrowczynski-Van Allen), (Granada: Editorial Nuevo Inicio), 2008, p. 23.

<sup>4</sup> René GIRARD, «Dostoievski – du double à l'unité», en: *Id.*, *Critique dans un souterrain*, (Lausanne: Éditions l'Age d'Homme), 1976, pp. 35-111, aquí p. 46.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 36.

primer período, así como en el segundo se puede tal vez detectar una evocación del primero en el largo relato *La mansa*. Pero, en lo esencial, los dos períodos están divididos de modo bastante claro y preciso.<sup>6</sup>

No cabe duda de que existe una correlación entre la sacudida vital que supuso para Dostoievski su condena a muerte y posterior destierro y el giro en su visión artística. Los críticos, de hecho, han coincidido en señalar esta concatenación entre la vida y la obra. Así, Shestóv considera que con la experiencia del patíbulo y la prolongada deportación en Siberia, el novelista descubre lo trágico y por ello ya no puede conformarse con exorcizar su conciencia narrando historias lacrimógenas que conmuevan a sus lectores.<sup>7</sup> Berdiáev se suma a este diagnóstico y afirma que el ser humano ocupa, todavía más que antes si cabe, el centro de la obra de Dostoievski, pero ha desaparecido el humanismo de viejo cuño, la proximidad a Victor Hugo, George Sand o Dickens. Dostoievski, convertido ya en escritor trágico, accede a las profundidades del alma humana, poniendo al descubierto sus recovecos y zonas de sombra.<sup>8</sup>

Resulta lógico pensar que la angustia de saberse muerto en el tiempo de una inmediatez cada vez más próxima, así como la dureza de los años de trabajos forzados en Siberia, debieron dejar su huella en la producción de un creador que nutría a sus lectores «con la mejor sangre de su corazón», según la expresión de Nikolái N. Strájov rescatada por Augusto Vidal.<sup>9</sup> No obstante, es justo señalar que estos terribles sucesos vitales tardarían en ejercer una influencia determinante sobre la escritura de Dostoievski. Como recuerda Girard, diez largos años transcurrieron entre la salida de la

---

<sup>6</sup> Luigi PAREYSON, *op. cit.*, p. 7.

<sup>7</sup> Cfr. León CHESTOV, *La filosofía de la tragedia: Dostoievski y Nietzsche*, (Buenos Aires: Emecé), 1949; cfr. Luigi PAREYSON, *op. cit.*, pp. 147-148.

<sup>8</sup> Cfr. Nikolay BERDIAEV, *op. cit.*, pp. 23-24.

<sup>9</sup> Cfr. Augusto VIDAL, *Dostoievski*, (Barcelona: Barral Editores), 1972, p. 147.

penitenciaria y la ruptura decisiva con las viejas formas de narrar.<sup>10</sup> El escritor abandonaba en febrero de 1854 el penal de Omsk al que había llegado exactamente cuatro años antes, el 23 de enero de 1850. Hasta el 25 de noviembre de 1859 no obtuvo el permiso para regresar a San Petersburgo, debiendo servir hasta entonces en Semipalátinsk, primero como soldado raso, pues había sido degradado de su condición de oficial, y luego, a partir del 1 de octubre de 1856, en que logró el ascenso, ya como alférez. Dostoievski completó la primera parte de *Apuntes del subsuelo* hacia finales de febrero de 1864, a una década de distancia del momento de su liberación. El relato se publicó en *La Época* cerca de un mes después de esta fecha y, en mayo de ese mismo año, Dostoievski terminaría la segunda parte, que apareció cuando sólo habían transcurrido dos meses desde el fallecimiento de su primera mujer, María Dmítrievna, vencida por la tisis el 15 de abril.<sup>11</sup>

Si tenemos en cuenta esta cronología, lo cierto es que Dostoievski compuso, entre su salida de Omsk y la publicación de *Apuntes del subsuelo*, un puñado de obras nada desdeñables. Entre ellas hay dos novelas importantes –*Humillados y ofendidos* (1861) y *Apuntes de la casa muerta* (1862)–, dos novelas breves –*El sueño del tío* y *La aldea de Stepánchikovo y sus moradores*, ambas de 1859– y, al menos, un relato digno de mención: *Un percance desagradable* (1862). Por estos años aparecería también el cuento *El pequeño héroe* (1857), pero en realidad Dostoievski lo redactó durante su confinamiento en la fortaleza petersburguesa de Pedro y Pablo, donde pasó nueve meses a la espera de juicio tras ser detenido como integrante del círculo de Petrashevski. Por tanto, este texto pertenece propiamente a la obra de los años cuarenta.

Son numerosos los intérpretes que, conscientes de la innegable superioridad de las creaciones de madurez sobre el conjunto de la

<sup>10</sup> Cfr. René GIRARD, «Dostoïevski – du double à l'unité», ed. cit., p. 35.

<sup>11</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, trad. cast. de Juan José Utrilla, (México: F.C.E.), 1993, pp. 395, 415.

producción anterior a los *Apuntes del subsuelo*, comienzan a estudiar a Dostoievski sin prestar ninguna atención a lo que vio la luz previamente a esa novela breve.<sup>12</sup> Otros muchos pasan de puntillas por la mayoría de los títulos que se ubican en el largo período que va de la aparición de *Pobre gente* (1846) a la de los *Apuntes del subsuelo* y, si acaso, se detienen de forma fugaz en alguno de los textos considerados, por distintas razones, más significativos, como podría ser el caso de *Pobre gente* y *El doble* dentro del período presiberiano o de *Humillados y ofendidos* y los *Apuntes de la casa muerta* en la época posterior a la liberación del presidio. En verdad, no hay ninguna objeción de peso que alegar contra este proceder siempre que se sea consciente de lo que se deja fuera. Si el crítico no alberga ningún interés por seguir la evolución de la escritura de Dostoievski, por ejemplo en lo relativo al tratamiento de determinados temas, puede muy bien ceñirse a las creaciones donde el genio del novelista se muestra en todo su esplendor.

Nuestra investigación está circunscrita al motivo del amor en la obra de Dostoievski. Podríamos haber optado por delimitar exclusivamente la exploración al período de madurez, donde, de hecho, concentraremos la atención expositiva con cinco capítulos que constituyen la tercera parte de la tesis y donde abordaremos los *Apuntes del subsuelo* (1864), *Crimen y castigo* (1866), *El idiota* (1869), *El eterno marido* (1870), *La sumisa* (1876) y *Los hermanos Karamázov* (1880). Sin embargo, pensamos que la mera circunstancia de que la primera etapa de Dostoievski pueda describirse como «romántica», «sentimental» o «dominada por el alma bella schilleriana» es ya un claro indicador de que hay en ella material significativo en torno a la cuestión amorosa.

---

<sup>12</sup> Por citar tan sólo dos ejemplos recientes al respecto, los *Apuntes del subsuelo* es la primera obra que, tanto James P. Scanlan como Predrag Cicovacki, analizan con detenimiento en sus respectivas monografías sobre el escritor. Cfr. James P. SCANLAN, *Dostoevsky the Thinker*, (Ithaca (New York): Cornell University Press), 2002, pp. 57-79; Predrag CICOVACKI, *Dostoevsky and the Affirmation of Life*, (New Jersey: Transaction Publishers), 2014, pp. 45-72. En ambos casos, ningún texto anterior a los *Apuntes del subsuelo* aparece recogido en el índice de contenidos del final.

Por esta razón, la segunda parte de la tesis consta de dos capítulos donde se examina esta temática en distintos momentos de la producción de Dostoievski. En primer lugar, rastreadremos varios títulos de los años cuarenta, que analizaremos con mayor o menor detalle dependiendo de lo significativos que resulten en relación con la problemática que nos ocupa. *Pobre gente* (1846), *La patrona* (1847), *Corazón débil* (1848), *Noches blancas* (1848) y la inacabada *Nétochka Nezvánova* (1849) serán, en este orden, los textos elegidos para esta indagación. En el segundo capítulo, nos fijaremos en algunas creaciones de la etapa postsiberiana anterior a la publicación de los *Apuntes del subsuelo*. Nos detendremos brevemente en *El sueño del tío* y *La aldea de Stepánchikovo y sus moradores*, mientras que realizaremos un estudio más amplio de *Humillados y ofendidos*.

De todos los intérpretes dostoievskianos consultados, Joseph Frank es el único que dedica varias páginas y, en muchos casos, capítulos enteros, a investigar acerca de la génesis, el desarrollo y la significación de los varios títulos que absorberán nuestra atención en los dos capítulos de la tesis que estamos presentando aquí. Por esta razón, los análisis que el profesor de Princeton ofrece de estas obras en los tres primeros volúmenes de su extensa biografía sobre Dostoievski, han constituido un referente imprescindible en las páginas que siguen. La teoría del triángulo del deseo mimético de René Girard ha sido también una herramienta hermenéutica esencial en la exploración de todo lo relativo al amor en los textos. Por último, para comprender las creaciones de este período hemos creído fundamental clarificar cuáles eran las claves del «schillerismo», primero propugnado y después escarnecido por Dostoievski. Friedrich Schiller es una constante presencia en la sombra en todo lo que sigue, que aflora plenamente a la luz en el examen de *Humillados y ofendidos*, novela que guarda un inequívoco aire de familia con el drama *Kabale und Liebe* (1784)<sup>13</sup> donde

---

<sup>13</sup> Friedrich SCHILLER, *Kabale und Liebe*, en: *Id., Dramen I*, (Zürich – Coburg: Artemis & Winkler), 1993, pp. 305-403.

se narra la historia de la joven Luisa Miller, inmortalizada para los melómanos en la ópera homónima que Giuseppe Verdi estrenaría en Nápoles en diciembre de 1849.





## I. LOS AÑOS CUARENTA: PEQUEÑOS FUNCIONARIOS Y GRANDES SOÑADORES

### I.1. LAS ANTICIPACIONES DE *EL DOBLE* (1846)

Sostiene René Girard que, en ciertos aspectos, el Dostoievski que escribió *Humillados y ofendidos* –el título más cercano en el tiempo a los *Apuntes del subsuelo* si exceptuamos los *Apuntes de la casa muerta*, cuyo carácter es marcadamente autobiográfico– está más alejado de su propio genio que el que ideó *El doble*, texto cuya redacción es anterior a la experiencia en Siberia.<sup>1</sup> Esta opinión es compartida por otros intérpretes, como es el caso de Luigi Pareyson, cuyo juicio acerca de los dos períodos creativos de Dostoievski hemos reproducido más arriba. La razón de que Girard defienda que *El doble* es en cierta manera superior a *Humillados y ofendidos*, composición mucho más ambiciosa en su propósito y técnicamente más madura, radica en la claridad con la que, en la primera de las dos novelas, aparece tratado el motivo del doble, que le da título. Es este un tema que, de acuerdo con el diagnóstico de Girard, que compartimos, «está presente, bajo las formas más diversas y a veces más encubiertas, en todas las obras de Dostoievski.»<sup>2</sup>

Parece que el propio novelista fue consciente, con el transcurso de los años, de que este pequeño libro representaba su hallazgo

---

<sup>1</sup> Cfr. René GIRARD, «Dostoïevski – du double à l'unité», en: *Id.*, *Critique dans un souterrain*, (Lausanne: Éditions l'Age d'Homme), 1976, pp. 35-111, aquí p. 46.

<sup>2</sup> René GIRARD, «Dostoïevski – du double à l'unité», ed. cit., p. 38.

temprano, todavía en un estadio embrionario, del tipo caracterológico escindido y desgarrado que sería su marca distintiva como escritor. Así, en noviembre de 1877 afirmaba en el *Diario de un escritor* que, aunque la forma de *El doble* fue imperfecta, su idea era clara y que nunca en literatura había logrado nada más serio que esta idea.<sup>3</sup> Ya en 1859, Dostoievski albergaba el propósito de mejorar y publicar el texto con un nuevo prólogo y así se lo transmitió a su hermano Mijaíl en una carta donde declaraba que había en esta novela una idea magnífica, pues él había sido el primero en descubrir un prototipo grandioso por su importancia social.<sup>4</sup> Finalmente, la reelaboración llegaría en 1866, momento en que *El doble* adquirió la forma definitiva con la que hoy lo conocemos. Como aclara Frank, además de corregir muchas de las repeticiones en la expresión, contra las que había arremetido la crítica, Dostoievski eliminó el tono épico-burlesco del relato y acortó la trama, suprimiendo un capítulo entero.<sup>5</sup>

El personaje de Goliadkin está construido con algunos de los mimbres que luego Dostoievski utilizaría para urdir la intrincada e inolvidable figura del hombre del subsuelo, de la que descienden Raskólnikov, Stavroguin, Versílov o Iván Karamázov. Sin embargo, el protagonista de *El doble* es todavía una creación muy rudimentaria en comparación con estos héroes prototípicos, puesto que, como bien señala Joseph Frank, «en el caso de *El doble*, el marco de referencia del

---

<sup>3</sup> Cfr. Fiódor M. DOSTOIEVSKI, *Diario de un escritor: Crónicas, artículos, crítica y apuntes*, ed. de Paul Viejo, trad. cast. del ruso de Elisa de Beaumont Alcalde, Eugenia Bulátova y Liudmila Rabdanó, (Madrid: Editorial Páginas de Espuma), 2010, p. 1362.

<sup>4</sup> Cfr. Fiódor DOSTOIEVSKI, *Cartas a Misha (1838-1864)*, trad. cast. de Selma Ancira, (Barcelona: Grijalbo), 1995, (1 de octubre de 1859, Tver), pp. 279-283, aquí p. 281; *Письма, ПССМ, XV: 201-203, здесь стр. 202-203*, (М. М. Достоевскому, 1 октября 1859, Тверь). Ofrecemos también la referencia de la traducción francesa en la edición dirigida por Jacques Catteau: DOSTOIEVSKI, *Correspondance, Tome 1: 1832-1864*, trad. fr. de Anne Coldefy-Faucard, (Paris: Éditions Bartillat), 1998, pp. 566-571, aquí pp. 568-569.

<sup>5</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Las semillas de la rebelión, 1821-1849*, trad. cast. de Celia Haydée Paschero, (México: F.C.E.), 1984, pp. 402-403.

autor es todavía exclusivamente sociopsicológico.»<sup>6</sup> Goliadkin representa al funcionario dividido entre su ambición de ascender socialmente y su incomodidad con esa meta, que le hace sentirse culpable e incómodo en su propia piel. Más adelante, Dostoievski desarrollará este tipo caracterológico para denunciar los efectos de la ideología radical de los años sesenta. No obstante, en la década de los años cuarenta a la que pertenece *El doble*, publicado en 1846, la altura metafísica de las creaciones de madurez aún queda muy lejos en el horizonte.

*El doble* no se incluye entre las obras de la etapa presiberiana que juzgamos relevantes por su plasmación del amor. Sin embargo, hemos querido empezar la exposición con una breve referencia a ella porque, como ya se ha señalado, se trata del texto donde la crítica ha reconocido tradicionalmente algunos rasgos que prefiguran el genio del maduro Dostoievski. Esto reviste interés para nuestro propósito, pues creemos que ser conscientes del alcance y las limitaciones de estas anticipaciones nos permite saber qué nos cabe esperar del análisis que realicemos de aquellos títulos de los años cuarenta que contienen un tratamiento destacado del amor.

## I.2. EL AMOR IMPOSIBLE EN *POBRE GENTE* (1846)

**P***obre gente* fue el exitoso debut de Dostoievski en la escena literaria de San Petersburgo y será también la obra por la que comencemos el examen del amor en las obras del joven Dostoievski. Se trata de una novela epistolar, género al que el autor ruso jamás regresaría, a pesar de que le dio fantásticos resultados en su estreno como escritor, pues el libro fue recibido con entusiasmo por Vissarión G. Belinski, el crítico más reputado e influyente del momento, que reconoció en esta creación de

---

<sup>6</sup> Joseph FRANK, *Dostoievski: Las semillas de la rebelión, 1821-1849*, ed. cit., p. 404.

Dostoievski la primera novela social rusa digna de tal nombre.<sup>7</sup> Quienes intercambian correspondencia en ella son los dos protagonistas del relato: el humilde consejero titular Makar Alekséievich Dévushkin, hombre cercano a la cincuentena que trabaja como amanuense en una de las grandes oficinas de la burocracia de San Petersburgo, y la jovencísima Varvara Alekséievna Dobrosiólova, huérfana apenas salida de la adolescencia que se gana la vida como costurera.

Dévushkin, que es pariente lejano de la muchacha, no acude a visitarla por miedo a las maledicciones, pero la ve diariamente a través de su ventana y eso constituye toda su alegría. Además de cartearse habitualmente con ella, le envía pequeños regalos, principalmente dulces y frutas que, pese a su poco valor, están muchas veces por encima de sus posibilidades, lo cual contribuye a que su situación de miseria se vaya agravando a medida que avanza la narración, debiendo soportar humillaciones cada vez más vergonzosas. La razón de todas las atenciones que el pobre funcionario le dedica a Varvara reside, en último término, en el tierno amor que siente por ella. No obstante, es consciente de que la diferencia de edad, unida a su falta de recursos, convierten esta unión en un imposible y no se engaña con respecto a su suerte.

Entre estos dos entrañables seres se desarrolla una hermosa amistad rebotante de afecto y cuidado mutuo. Ambos se cuentan sus miserias e intercambian libros que luego comentan. Dévushkin intenta proteger a su confidente de las intrigas de Anna Fiódorovna, una alcahueta que, fingiéndose amiga de la familia, ya ha buscado su deshonor una vez y se propone ahora entregarla a un libertino, el señor Bykov. Este hombre, de avanzada edad y moralidad reprobable, ronda constantemente a la joven, que, al principio, le rehúye. Sin embargo, finalmente, hallándose enferma y en una situación desesperada, Varvara accede a casarse con él. Bykov, que no siente

---

<sup>7</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Las semillas de la rebelión, 1821-1849*, ed. cit., p. 189.

ningún cariño por ella, aspira, con este matrimonio, a tener descendencia y poder así desheredar a su sobrino, a quien desprecia.

Con este planteamiento, Dostoievski realiza una aproximación, ya en su primera novela, a un tema al cual le dispensará un tratamiento más amplio en *La sumisa* (1876) y, sobre todo, en *Crimen y castigo*. En esta última obra será la sensata y templada Dunia, hermana de Raskólnikov, quien se halle ante el dilema de desposarse con un hombre mezquino y ruin a cambio de cierta holgura económica. El pretendiente es Piotr Petróvich Luzhin, abogado con un alto cargo y «hombre hecho a sí mismo», partidario de las «nuevas ideas». En la segunda entrevista que mantiene con Dunia y su madre, una vez que ya ha sido aceptada su petición, no duda en manifestar abiertamente que es partidario de tomar una esposa honrada y sin dote que haya sufrido auténticas privaciones para que, de este modo, el marido no esté en nada obligado con su mujer, mientras que ella habrá de considerarlo siempre su bienhechor.<sup>8</sup> Consciente de la desdicha que le espera con un hombre al que no estará vinculada por ningún sentimiento amoroso, Dunia sólo se decide a responderle afirmativamente a Luzhin tras haberse pasado una noche entera en vela, yendo de un lado a otro del cuarto hasta que, finalmente, se arrodilla con fervor ante el icono que hay en la estancia.

Desde que recibe la misiva en la que su madre le informa de los planes de boda y las circunstancias en que tuvo lugar la petición de mano, Raskólnikov no alberga la menor duda de que Dunia no estaba pensando en su propio bienestar cuando se avino a tan terrible unión. Su interés residía, por el contrario, en asegurar el futuro de su hermano y facilitarle la vejez a su madre.<sup>9</sup> Esto introduce en la ecuación el motivo del sacrificio por amor sobre el que Dostoievski regresará una y otra vez. También Sonia Marmeládova ha aceptado sacrificarse, prostituyéndose, por el bien de su familia y, de hecho,

---

<sup>8</sup> *Cfr.* CC, 105; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 37.

<sup>9</sup> *Cfr.* CC, 108-115; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 41-45.

Raskólnikov equipara mentalmente ambos casos de inmediato. Sin embargo, hay en la personalidad de Dunia –muy parecida a la de su hermano según lo confirman varios testimonios entre los que destaca el de Razumijin<sup>10</sup> una nota de orgullo que puede conducir fácilmente del amor al odio y que no forma parte de la idiosincrasia de Sonia. Retomaremos esta cuestión cuando nos ocupemos de *Crimen y castigo*. No obstante, volviendo ahora a *Pobre gente* tras esta pequeña digresión, lo cierto es que, contrariamente a lo que le sucede a Dunia, Varvara Alekséievna no está pensando en nadie más que en ella misma cuando accede a casarse con Bykov.

Al conocer la noticia del compromiso, Dévushkin, perplejo, expresa en una misiva su disconformidad con la decisión tomada, pero lo hace con tal tibieza que su lamento no modifica en lo más mínimo la resolución de la joven.<sup>11</sup> Casi de inmediato, además, el dócil funcionario se muestra dispuesto a ayudarla con todos los preparativos de la boda. La novela termina con el llanto desgarrado de Dévushkin mientras imagina la aciaga suerte que le aguarda a su amada Varvara en la árida estepa, donde vivirá en compañía del odioso Bykov. Entre lágrimas, se despide de ella, siempre por carta, con el ruego inútil de que continúe su mutua correspondencia. Dévushkin, siempre sumiso y resignado a su destino, no se opone en ningún momento con determinación al futuro marido. No hay todavía en *Pobre gente* ni siquiera un amago de enfrentamiento con el rival como sí lo encontraremos de manera reiterada en las novelas de madurez y como ya asoma en *El doble*, en la medida en que Goliadkin desafía a su

---

<sup>10</sup> Tras confesarle a Sonia que cree que Raskólnikov no quiere a nadie y es posible que nunca lo haga, Razumijin, el fiel amigo del homicida de *Crimen y castigo*, que acabará enamorándose de Dunia y estableciendo con ella una unión feliz, le manifiesta ahora, cuando apenas acaba de conocerla y de manera inesperada hasta para él mismo, lo siguiente: «¿Sabe usted una cosa, Avdotia Románovna? Usted se parece tremendamente a su hermano. ¡Incluso en todo!» (CC, 314; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 203).

<sup>11</sup> Cfr. Fiódor M. DOSTOIEVSKI, *Pobre gente*, trad. cast. del ruso de Fernando Otero Macías y José Ignacio López Fernández, (Barcelona: Alba), 2010, (Carta del 23 de septiembre a Varvara Alekséievna), pp. 207-208; *Бедные люди*, ПССМ, I: 137-138.

otro yo. Sin embargo, ya se dibuja en este primer trabajo de Dostoievski una relación amorosa de estructura triangular, si bien las almas retratadas en la novela son demasiado bellas para que se desate la tragedia.

### I. 3. *LA PATRONA* (1847), MUCHO MÁS QUE UNA FANTASMAGORÍA ROMÁNTICA

#### ***1.3.1. El veredicto de la crítica***

**T**ras el éxito que Dostoievski había obtenido con su estreno literario, su segundo trabajo, *El doble*, salió publicado en *Noticias de la patria* a principios de febrero de 1846 y el efecto que produjo entre la crítica fue de naturaleza muy distinta al que había generado *Pobre gente*. Belinski, que se había deshecho en alabanzas hacia la primera novela del entonces joven autor, encontró tediosa esta nueva obra y censuró el coqueteo de Dostoievski con el género fantástico.<sup>12</sup> Más duro todavía se mostró el otrora elogioso crítico con *El señor Projarchin*, relato que fue compuesto con posterioridad a *El doble* y en el cual Dostoievski intentó, no con demasiada buena fortuna, ofrecer una visión humanizada de un tipo ciertamente desagradable.<sup>13</sup> En un contexto de distanciamiento cada vez mayor con respecto a Belinski, que tanto había admirado su talento, Dostoievski le comunica a su hermano Mijaíl, a finales de octubre de 1846, que está escribiendo un nuevo relato y que el trabajo fluye con espontaneidad, como le sucediera cuando estaba ocupado con *Pobre gente*.<sup>14</sup> Tres meses después se reafirma en esta sensación en

<sup>12</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Las semillas de la rebelión, 1821-1849*, ed. cit., p. 237.

<sup>13</sup> Cfr. *Idem*, pp. 237, 409-412.

<sup>14</sup> Cfr. Fiódor DOSTOIEVSKI, *Cartas a Misha (1838-1864)*, ed. cit., 1995, (hacia el 20 de octubre de 1846, Petersburgo), pp. 124-127, aquí p. 124. Ofrecemos también la referencia de la traducción francesa en la edición dirigida por Jacques Catteau: DOSTOIEVSKI, *Correspondance, Tome 1: 1832-1864*, ed. cit., pp. 275-278, aquí p. 275.

otra carta donde ya se refiere a esta creación con su título: «Deséame éxito. Estoy escribiendo *La patrona*. Ya está saliendo mejor que *Pobre gente*. Es una obra del mismo tipo. Un manantial de inspiración que surge directamente del alma dirige mi pluma. No como con *Projarchin*, por el cual he sufrido todo el verano.»<sup>15</sup>

A pesar de la facilidad con la que parece que Dostoievski va componiendo el texto, la redacción de *La patrona* se extiende durante algo más de un año: de octubre de 1846 a diciembre de 1847.<sup>16</sup> Lejos de darle la espalda al estilo fantástico de inspiración hoffmaniana que en otra época tanto había alabado Belinski, pero que ahora le horroriza, Dostoievski abraza en su nueva creación este ambiente romántico al tiempo que busca, de manera consciente, alejarse del canon de la escuela naturalista. Si bien se había servido con gran provecho de este modelo para componer *Pobre gente*, lo cierto es que ya no le satisface como forma de expresión y por eso se lanza a revitalizar, a finales de los años cuarenta, una tradición que en Rusia había tenido su exponente más notable en Gógol y que, sin duda, se inspiraba en el universo de E.T.A. Hoffmann. Son varios los estudiosos contemporáneos que han señalado la dependencia que *La patrona* mantiene con la obra de estos dos autores y se han fijado, especialmente, en su similitud con el cuento *La terrible venganza* (1832) de Gógol. Joseph Frank destaca la relación temática entre ambos textos, cuyas protagonistas comparten nombre: Katerina. Al igual que le sucede a la patrona, también la heroína de *La terrible venganza* es amada por su padre, un brujo que asesina a su madre y que ejerce un

---

<sup>15</sup> Fiódor DOSTOIEVSKI, *Cartas a Misha (1838-1864)*, ed. cit., (enero-febrero de 1847, Petersburgo), pp. 134-137, aquí p. 137; Ф. М. Достоевский, *Письма*, ПССМ, XV: 69-72, здесь стр. 72, (М. М. Достоевскому, Январь—февраль 1847, Петербург). Se ofrece asimismo la referencia de la traducción francesa en la edición dirigida por Jacques Catteau: DOSTOIEVSKI, *Correspondance, Tome 1: 1832-1864*, ed. cit., pp. 285-288, aquí p. 288. *Cfr.*, asimismo: Joseph FRANK, *Dostoievski: Las semillas de la rebelión, 1821-1849*, ed. cit., pp. 239, 431.

<sup>16</sup> *Cfr.* Leonid GROSSMAN, *Dostoievski*, trad. francesa del ruso de Michèle Kahn, (Paris: Parangon – L'Aventurine), 2003, p. 91.



misterioso influjo sobre la joven.<sup>17</sup> El cuento de Gógol remite, además, al folclore ucraniano, lo cual constituye un nuevo punto en común con *La patrona*, donde las confesiones de los personajes adoptan, según detecta Leonid Grossman, un estilo que recuerda el de las epopeyas populares rusas.<sup>18</sup>

Jacques Catteau subraya que tanto la novela breve de Dostoievski como el citado cuento de Gógol y *Die Irrungen* (1820) de E.T.A. Hoffmann coinciden de manera sorprendente en el planteamiento triangular de las relaciones entre los personajes. Cree, además, que Hoffmann, pasado por el filtro de Gógol, le permite al joven escritor «aventurarse en los trasfondos desconocidos del alma humana».<sup>19</sup> De esta manera, Dostoievski aborda temas inconfesables como, por ejemplo, el complejo de Electra o la obsesión del incesto, el abandono de un alma pura al poder maléfico o el aprisionamiento que provoca la falta que no cesa de engendrarse a sí misma.<sup>20</sup>

Henri Troyat insiste, por su parte, en el parecido de *La patrona* con *La terrible venganza* de Gógol, pero interpreta la creación de Dostoievski desde su biografía. En su opinión, Ordynov, el joven intelectual y soñador que no logra disputarle al viejo Murin el amor de Katerina, no es otro que el escritor, que en su juventud había visto truncadas sus aspiraciones románticas con Avdotia Panáieva.<sup>21</sup> No es ningún secreto

---

<sup>17</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Las semillas de la rebelión, 1821-1849*, ed. cit., pp. 431-432.

<sup>18</sup> Cfr. Leonid GROSSMAN, *op. cit.*, p. 92.

<sup>19</sup> Jacques CATTEAU, *La Création littéraire chez Dostoïevski*, (Paris: Institut d'Études Slaves), 1978, p. 86.

<sup>20</sup> Cfr. *Idem*, p. 86.

<sup>21</sup> Cfr. Henri TROYAT, *Dostoyevski*, trad. cast. de Irene Andresco, Vol. 1, (Barcelona: Salvat), 1985, pp. 95-96. Además de una mujer hermosa, Avdotia Panáieva fue la más destacada literata de su tiempo. Esposa del crítico Iván I. Panaiev, el salón de su casa fue escenario habitual de muchos de los encuentros de la Pléyade de Belinski, círculo que acogió con entusiasmo a Dostoievski tras su exitoso debut con *Pobre gente*. Al parecer, Avdotia Panáieva, que se convertiría en amante del poeta y dramaturgo Nikolái A. Nekrásov, también suscitó la pasión amorosa de Dostoievski. Para más datos al respecto véase: Joseph FRANK, *Dostoievski: Las semillas de la rebelión, 1821-1849*, ed. cit., pp. 220-222.

que las creaciones de Dostoievski están plagadas de motivos con arraigo en la propia biografía. Por poner sólo dos ejemplos inequívocos, *El jugador* bebe sin duda de la amarga experiencia del novelista en los casinos europeos, con una protagonista femenina cuyo nombre y retrato psicológico están tomados de un personaje real: Apollinaria Prokófievna Súslova («Polina»), la amante que acompañó a Dostoievski en su peregrinaje por los infiernos de la ruleta lejos de Rusia. Por otro lado, el relato de los últimos minutos de un condenado a muerte que el príncipe Myshkin realiza en *El idiota* debe su realismo e intensidad narrativa a la experiencia de Dostoievski frente al pelotón de fusilamiento. Por tanto, aunque Troyat acertara al señalar la inspiración autobiográfica de *La patrona*, esto no tendría por qué afectar negativamente a su calidad. Y, sin embargo, los críticos, tanto en la época de Dostoievski como en nuestro tiempo, han coincidido mayoritariamente en considerar *La patrona* una obra fallida. Posiblemente el más duro de todos ellos haya sido Belinski, que, crecientemente decepcionado con el curso que iba tomando la carrera del escritor en cuyo talento tanto había creído, se mostró así de demoledor: «A lo largo de todo este relato no aparece una sola palabra o expresión sencilla o viva: todo en él es forzado, exagerado, altisonante, espurio y falso.»<sup>22</sup> Más tajante fue aún al transmitirle su opinión sobre la novela a Ánnenkov: «No sé si te he informado de que Dostoievski escribió un cuento, *La patrona*... ¡Qué espantosa basura!... Escribió algo más después de esto, pero cada trabajo suyo es peor que el anterior...»<sup>23</sup>

No obstante, hay también excepciones a esta reprobación tan extendida de *La patrona*. Ya nos hemos detenido en alguna de ellas, como la de Catteau. Sin embargo, la más notable la encontramos en Nietzsche, que conoció el texto como la primera parte de *L'esprit souterrain*, el libro que adquirió casualmente en una librería de Niza y

---

<sup>22</sup> Joseph FRANK, *Dostoievski: Las semillas de la rebelión, 1821-1849*, ed. cit., p. 240.

<sup>23</sup> *Idem*, p. 241.

gracias al cual descubrió a Dostoievski. Como ya se ha señalado en la primera parte de la tesis, Nietzsche se sintió inmediatamente cercano a ese escritor ruso con el cual el destino había querido que se cruzara. A su amigo Peter Gast le describió *La patrona* como «propiamente una pieza de música, de una música *muy* extraña, muy poco alemana».<sup>24</sup> Así lo explicita Joan B. Llinares en su artículo «Nietzsche descubre a Dostoievski: Notas sobre la lectura nietzscheana de *La patrona*». El profesor, especialista en la obra de Nietzsche, trata de esclarecer aquí qué habría podido detectar el filósofo en esta novela breve tan poco estimada por la crítica para que le fascinara precisamente a él, que renegaba del romanticismo sentimental supuestamente dominante en esta narración.

Nosotros no vamos a seguir por la senda de la lectura nietzscheana de *La patrona*, pero sí nos interesa examinar de qué modo ciertos planteamientos del maduro Dostoievski en torno al amor se adivinan ya en ella. No en vano, Joseph Frank, crítico de sagaz olfato, realiza la siguiente afirmación a propósito de esta novela breve: «A pesar de que difícilmente se la pueda defender como pieza lograda desde el punto de vista artístico, el paso del tiempo ha demostrado que, de las primeras obras de Dostoievski, es la que contiene mayor cantidad de importantes anticipaciones del futuro.»<sup>25</sup> Leonid Grossman, Jacques Catteau y Augusto Vidal están de acuerdo con este diagnóstico, que compartimos.

---

<sup>24</sup> El fragmento pertenece a una carta dirigida a Peter Gast y fechada en Niza el 23 de febrero de 1887. La traducción es de Joan B. Llinares: *Id.*, «Nietzsche descubre a Dostoievski: Notas sobre la lectura nietzscheana de *La Patrona*», *Estudios Nietzsche*, IX (2009), pp. 67-90, aquí p. 67. Aportamos también la referencia del texto alemán según la edición de la correspondencia completa preparada por Giorgio Colli y Mazzino Montinari: *KGB*, VIII 27-28.

<sup>25</sup> *Cfr.* Joseph FRANK, *Dostoievski: Las semillas de la rebelión, 1821-1849*, ed. cit., p. 435.

### ***1.3.2. La psicología del masoquismo y el triángulo del deseo mimético en estado germinal***

**L**a *patrona* se inicia con la presentación de su protagonista masculino, Vasili Mijáilovich Ordynov, un joven solitario y apasionado por la ciencia, cuyo afán por aprender tiene más que ver con un impulso inconsciente que con una razón clara y lógica. Acicateado por un entusiasmo que lo acompaña en todo proyecto que emprende, Ordynov ha llegado a crearse ya su propio sistema. Al mismo tiempo, una idea (идея / *ideia*) confusa, pero nueva, ha ido cobrando cuerpo en su alma (душа / *dushá*) con una promesa futura que, sin embargo, de momento, más bien lo atormenta.<sup>26</sup> Estamos ante la primera caracterización que Dostoievski realiza del prototipo del soñador, al que volverá en *Noches blancas*. Como ha señalado la crítica, en el retrato de este tipo de personajes, que se recluyen confortablemente en sus rincones, se incubaba ya el germen del futuro Raskólnikov, que, sin embargo, antes de ver la luz pasará por el tamiz del hombre del subsuelo.<sup>27</sup>

Ordynov vaga por las calles de San Petersburgo a las que se ha lanzado en busca de una habitación para alquilar tras verse obligado a abandonar la pieza que tiene arrendada porque su anciana propietaria se muda de ciudad. Camina distraído porque todo lo que le rodea representa una novedad para él, acostumbrado como está a vivir encerrado. No obstante, una angustiada idea viene a turbar su paseo: «Se le ocurrió pensar de pronto que había estado solo toda su vida, que nadie le había querido y que tampoco él había logrado querer a nadie.»<sup>28</sup> Poco después, sin embargo, acontece algo que convierte en caduca esta reflexión. Ordynov, que ya se ha alejado

<sup>26</sup> *Cfr.* P, 605-606; *Хозяйка*, ПССМ, I: 339.

<sup>27</sup> *Cfr.* Leonid GROSSMAN, *op. cit.*, p. 93; Augusto VIDAL, *Dostoievski*, (Barcelona: Barral Editores), 1972, p. 45.

<sup>28</sup> P, 607; *Хозяйка*, ПССМ, I: 340: «Ему вдруг пришло в голову, что всю жизнь свою он был одинок, что никто не любил его, да и ему никого не удавалось любить.»

bastante del centro de la ciudad, detiene su vagabundeo para entrar en una iglesia y allí, recostado contra un muro en el ángulo más oscuro del templo, queda fascinado por la belleza de una mujer de rostro dulce e infantilmente delicado.<sup>29</sup> Algo parecido le sucederá al protagonista de *Noches blancas* cuando permanezca clavado en el sitio tras descubrir a Nástenka apoyada en la barandilla de uno de los puentes de San Petersburgo. Asimismo, en *El idiota* la reacción del príncipe Myshkin será de estupor tanto al contemplar por primera vez el retrato de Nastasia Filíppovna como al tenerla finalmente ante sí.<sup>30</sup>

La joven cuya hermosura embelesa a Ordynov no está sola. La acompaña un viejo de mirada penetrante que parece ejercer un gran ascendiente sobre ella. Ambos protagonizan una escena de tal solemnidad religiosa que incita la curiosidad del solitario paseante hasta el punto de que los seguirá hasta su casa. Tan fuerte es la impresión que le ha producido la pareja que, al día siguiente, pese a haber encontrado ya una habitación acorde con sus posibilidades, Ordynov se dirige de nuevo a la iglesia y allí vuelve a coincidir con la mujer. Abriéndose paso entre un tropel de mendigos, ancianas harapientas, enfermos y mutilados, consigue llegar hasta ella y arrodillarse a su lado durante el rezo. Sus ropas se rozan y puede distinguir la respiración entrecortada que se escapa de sus labios mientras musita una devota plegaria. Las lágrimas se deslizan por las mejillas encendidas de la mujer al tiempo que un dolor sordo e insoportable se adueña del corazón (сердце / *serdtse*) de Ordynov, que, sorprendentemente, descubre en esta tortura un deleite seductor. Embriagado por este sentimiento tan dulce como amargo, también él termina sollozando, reclinado sobre las frías baldosas del templo. No obstante, la muchacha vuelve a no encontrarse sola, de modo que, una vez concluido el oficio, el viejo aparece entre la multitud y la toma de la mano. Como ya sucediera la noche anterior, su mirada turbia se

---

<sup>29</sup> Cfr. P, 609; *Хозяйка*, ПССМ, I: 341.

<sup>30</sup> Cfr. NB, 871; I, 61, 143.

cruza con la de Ordynov y una extraña ira hace presa en el corazón de este.<sup>31</sup> En el centro temático de *La patrona* se va a situar el tratamiento de un trío amoroso y, por tanto, el motivo de la rivalidad va a cobrar un protagonismo que prelude ya el que le corresponderá en las grandes novelas de madurez de Dostoievski, particularmente en *El idiota*, *Los demonios*, *El adolescente* y *Los hermanos Karamázov*, pero también, de manera destacada, en *El eterno marido*, una pequeña novela que el escritor ruso compuso en su etapa de pleno dominio creativo, entre la redacción de *El idiota* y *Los demonios*, durante el año 1870.

Por otra parte, observamos en lo que ya llevamos hasta aquí que, en *La patrona*, Dostoievski describe el enamoramiento, en términos antropológicos, como un fenómeno que afecta esencialmente al corazón y que se presenta de forma impetuosa y natural, cual si se tratara de una tormenta violenta en un sofocante día de verano.<sup>32</sup> Este súbito arrebató puede ir, además, en contra de las disposiciones de la razón. En este caso, por ejemplo, lo conveniente habría sido que Ordynov acudiera a su antigua residencia para recoger sus pertenencias y liquidar el asunto de la mudanza. Así se propone hacerlo y, sin embargo, al emprender el camino en dirección a su viejo hogar, cambia repentinamente de parecer y dirige sus pasos hacia la iglesia. También, en contra de toda lógica, acude al día siguiente hasta el edificio oscuro, sucio y encharcado donde vive la extraña pareja y, tras sobornar al portero para conseguir el acceso hasta su vivienda, negocia para que le alquilen una habitación minúscula, mucho menos apta que la que ya había encontrado en casa de un alemán y por la cual había entregado incluso una señal.

De este modo tan inusual comienza la convivencia, bajo un mismo techo, de los tres personajes principales de *La patrona*: Ordynov,

<sup>31</sup> Cfr. P, 613-614; *Хозяйка*, ПССМ, I: 344-345.

<sup>32</sup> Cfr. P, 614; *Хозяйка*, ПССМ, I: 345. Joan B. Llinares expresa muy bien el potencial de la metáfora meteorológica empleada por Dostoievski para ilustrar esta suerte de concepción naturalista del enamoramiento: cfr. Joan B. LLINARES, «Nietzsche descubre a Dostoievski: Notas sobre la lectura nietzscheana de *La Patrona*», ed. cit., p. 77.

Katerina y el viejo Iliá Murin. Desde el momento en que Ordynov se traslada a vivir con sus caseros, el relato se convierte, como señala Joseph Frank, en una sucesión de incidentes cada vez más rocambolescos.<sup>33</sup> Para comenzar, nada más llegar a la casa, el joven enferma y, afectado por una fiebre alta, ha de guardar cama bajo los cuidados de Katerina. Esta, que se prodiga en mimos hacia su paciente, bascula entre dos actitudes contradictorias, de modo que tan pronto le ofrece una amistad fraternal como lo besa con ardor en los labios.<sup>34</sup> Ordynov permanece todo el tiempo en un confuso duermevela e incluso llega a dudar de la realidad de lo que le sucede. En una de las ocasiones en que despierta, se acerca, tambaleándose por la debilidad, hasta el cuarto de los patronos. Allí, Murin está leyéndole a Katerina seguramente una de esas historias religiosas sacada de los libros herejes sobre los *raskólniki* que tanto la impresionan. Al irrumpir Ordynov en la estancia, el viejo le dispara con una escopeta, pero sufre un ataque de epilepsia y yerra el tiro.<sup>35</sup> Más adelante será Ordynov quien, espoleado por el desprecio de Katerina y el aguijón de los celos, intente apuñalar a Murin, que dormita aturdido por el alcohol. Sin embargo, el joven, que también ha bebido, se detiene antes de clavarle a su enemigo el arma porque tiene la impresión de que este le mira con gesto burlón e incluso cree percibir su risa diabólica resonando por toda la estancia. Tembloroso, deja caer el cuchillo, gesto que equivale a su derrota.<sup>36</sup> No ha sido capaz de disputarle a Murin el amor de Katerina y, por tanto, se ve obligado a abandonar la casa, regresando a la habitación que previamente le había alquilado al alemán.

Concluimos con esto el resumen argumental de *La patrona* cuya trama conviene conocer para proceder a examinar qué tratamiento del amor hay en ella. En esta tarea nos servirán de guía algunas

---

<sup>33</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Las semillas de la rebelión, 1821-1849*, ed. cit., p. 434.

<sup>34</sup> Cfr. P, 623, 625; *Хозяйка*, ПССМ, I: 352-353.

<sup>35</sup> Cfr. P, 630-631; *Хозяйка*, ПССМ, I: 357-358.

<sup>36</sup> Cfr. P, 679-680; *Хозяйка*, ПССМ, I: 393-394.

indicaciones de Joseph Frank, que, en el breve estudio que realiza de este texto, llega a la conclusión, que nos parece fundada, de que su tema principal es la libertad. Semejante afirmación no se entiende si no se tiene en cuenta cuál es el tipo de relación que existe entre Murin y Katerina y por eso nos detendremos en ella a continuación.<sup>37</sup> Al hilo de la exposición veremos que, como sucederá en las creaciones del maduro Dostoievski, amor y libertad son ya en este texto dos perspectivas sobre una misma faz, que es siempre la del ser humano.

Es a través de las revelaciones que Katerina le hace a Ordynov como nos enteramos de la naturaleza del vínculo que liga al viejo y la patrona. No hay que perder de vista que ella es muy inestable emocionalmente o, si damos crédito al veredicto de Murin, una completa demente, y, por tanto, puede haber mucho de invención en sus palabras. Como certeramente señala Frank, para comprender por qué se somete a Murin de una manera masoquista no es tan importante la realidad misma como lo que ella *crea* ser verdad.<sup>38</sup> Katerina está convencida de que Murin fue (y quizá todavía lo siga siendo) el jefe de una banda de asaltantes y contrabandistas del Volga. También sostiene que en su juventud fue amante de su madre y piensa que ella podría ser hija ilegítima suya. No obstante, esto no fue impedimento para que, hace muchos años, sucumbiera a sus insinuaciones amorosas y se fugara con él tras la muerte de su padre, al que muy probablemente asesinó el propio Murin. Todo sucedió en una noche aciaga en la que un incendio devoró tanto la casa de la familia como la fábrica de la que obtenían el sustento. Al huir con Murin, a lomos del caballo de su padre, Katerina abandonó además a su madre, que antes de que se iniciaran las llamas ya agonizaba por una enfermedad.

A partir de aquel día, huérfana absoluta, la muchacha se entrega por completo a Murin, impresionada por su promesa de dejarla libre

---

<sup>37</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Las semillas de la rebelión, 1821-1849*, ed. cit., p. 437.

<sup>38</sup> Cfr. *Idem*, p. 436.



si cesa de amarlo.<sup>39</sup> Estas palabras provocan en su momento la risa de Katerina, pero pronto queda patente que está encadenada a su seductor por un pecado terrible que es, principalmente, el incesto, aunque también pesan su rivalidad con la madre por las atenciones del supuesto amante de ella y el sentimiento de culpa por haberla desatendido cuando estaba moribunda y ella escapó con el supuesto asesino de su padre. Murin atormenta a la joven con el fantasma de la condenación eterna y alimenta sus miedos leyéndole fragmentos de los manuscritos de los viejos creyentes. Esto explica la exaltación de la joven en la iglesia, que tanto había impresionado a Ordynov. Lo realmente grave es que ella, en lugar de luchar para escapar de la manipulación, ha llegado a encontrar goce en su pesar y en la conciencia de su pecado, que descarga mediante esas plegarias casi orgiásticas. Así, plenamente consciente de la naturaleza de su perturbación y de dónde reside su verdadera desgracia, Katerina le hace a Ordynov la siguiente confesión entre sollozos:

—¡Pero mi mal no está en lo que te acabo de contar! [...] ¡Qué me importa mi madre, aunque sé que en el mundo no volveré a tener otra! ¡No me importa que me haya maldecido en su última y dolorosa hora! ¡Qué me importa mi feliz vida de antes, mi tibia alcoba y mi libertad juvenil! ¡No me importa haberme vendido al impuro y haber entregado mi alma al hombre que me perdió! ¡No me importa haberme condenado para siempre! ¡Ah, no es ese mi mal, aunque esta sea mi gran condena! ¡Lo que me duele, lo que destroza mi alma es que sea yo su deshonrada esclava, que mi oprobio y mi vergüenza me sean gratos, que mi corazón ansioso guste de recordar su pena,

---

<sup>39</sup> He aquí la declaración del entonces fuerte y viril Murin, recordada por Katerina: «“Escúchame, mi bella —me dijo con un extraño fulgor en la mirada—, no son palabras vacías las que voy a decirte, sino una gran promesa te hago: mientras tú seas dichosa, yo seré tu señor; mas en cuanto dejes de amarme, no me lo digas, no gastes palabras, no te molestes; basta un solo movimiento de tus divinas cejas, una sola mirada de tus ojos, un solo gesto de tu meñique para que te devuelva tu amor y tu dorada libertad, sólo que entonces, ¡mi bella orgullosa, mi bella irresistible, habrá llegado el fin de mi vida!”» (P, 660; *Хозяйка*, ПССМ, I: 379).

como si fuera su alegría y felicidad!... ¡Mi mal es que no haya en mí fuerza ni ira por mi afrenta!...<sup>40</sup>

Nos hallamos ante la primera indagación de Dostoievski en la psicología del masoquismo, que, como comprobaremos de manera repetida, constituye la puerta de entrada al egoísmo del sufrimiento del que sólo es posible liberarse mediante el amor activo. A Joseph Frank no se le escapa la importancia del hallazgo que ya aquí ha hecho Dostoievski: «Con el personaje de Katerina, por primera vez se concentra en la psicología del masoquismo, y empieza a explorar el “placer” sutil y patológico que puede obtenerse de la autoflagelación y el autocastigo.»<sup>41</sup> Lo más relevante, además, es que Dostoievski ha dado un salto de consecuencias fundamentales para su obra futura, al pasar de un enfoque esencialmente sociopsicológico, como el que encontrábamos en *El doble* o en *Pobre gente*, a una perspectiva en la que al individuo ya comienza a podersele imputar una responsabilidad moral de tipo personal. Como señala Frank, estamos ante un planteamiento «de importancia decisiva dentro de la obra dostoievskiana, por tratarse del primer indicio de este cambio en la interpretación del carácter individual que evoluciona desde lo psicológico social hasta lo psicológico moral».<sup>42</sup>

En la época de madurez de Dostoievski, cuando este ya haya dado con las herramientas que le permitan explotar esa caracterización psicológico-moral de los personajes, la Nastasia Filíppovna de *El idiota* se revelará como la heredera más destacada de Katerina. Por ello creemos que no es de extrañar que la protagonista de esta gran novela de Dostoievski sea, para Augusto Vidal, el fiel retrato de Avdotia Panáieva, la misma mujer en la que Henri Troyat encontraba la inspiración para Katerina.<sup>43</sup> Como la patrona, también la

---

<sup>40</sup> P, 661; *Хозяюшка*, ПССМ, I: 379-380.

<sup>41</sup> Joseph FRANK, *Dostoievski: Las semillas de la rebelión, 1821-1849*, ed. cit., p. 440.

<sup>42</sup> Joseph FRANK, *Dostoievski: Las semillas de la rebelión, 1821-1849*, ed. cit., p. 440.

<sup>43</sup> Cf. Augusto VIDAL, *Dostoievski*, ed. cit., p. 44; Henri TROYAT, *Dostoyevski*, Vol. 1, ed. cit., pp. 95-96.

protagonista de *El idiota* se halla dividida entre dos formas de amor encarnadas por dos hombres muy distintos, pero hermanados entre sí. A Nastasia le cautiva la compasión del príncipe Myshkin, que jamás ha conocido en ningún otro hombre, pero, al mismo tiempo, se siente fatalmente atraída por la pasión violenta y el deseo carnal de Rogozhin. Leonid Grossman detecta con acierto el parecido entre ambas mujeres y los planteamientos de las dos novelas: «*La patrona* anuncia la situación central de *El idiota* donde la heroína sufre de un desdoblamiento de los sentimientos similar y se debate entre el angelical Myshkin y el criminal Rogozhin». <sup>44</sup>

Como Nastasia, también Katerina está escindida entre dos afectos: «Yo os quiero a los dos, a los dos os amo» les dice a Ordynov y Murin invitándoles a beber «en amor y compañía». <sup>45</sup> Su apego al primero se debe a que ha vislumbrado en él un alma «limpia, pura, transparente». <sup>46</sup> Sin embargo, finalmente se quedará con el viejo que la ha deshonrado y que ejerce sobre ella un poder irresistible. En el fragmento de su confesión a Ordynov, que hemos reproducido anteriormente, la joven se lamenta de que su corazón se regocije al recordar su aflicción y no tenga la fuerza (сила / *sila*) necesaria para rebelarse contra la ofensa sufrida. Katerina es, como bien identifica Murin, un corazón débil (слабое сердце / *sláboie serdtse*) incapaz de hacerse cargo de su libertad, que, además, confunde el amor con una cesión de su voluntad. <sup>47</sup> La prueba de ello es que, al dejar de lado la farsa de la hermandad entre ella y Ordynov, que ha construido engañándose a sí misma, le ofrece a este ser su esclava, como si todo se redujera a cambiar un dueño por otro: «quisiera dar mi vida por ti, por tu amor, entregarme a tu voluntad, porque es dulce ser esclava de

---

<sup>44</sup> Leonid GROSSMAN, *op. cit.*, p. 93.

<sup>45</sup> P, 671; *Хозяйка*, ПССМ, I: 387: «А мне всяк из вас люб, всяк родной: так пить всем на любовь и согласье!»

<sup>46</sup> P, 647; *Хозяйка*, ПССМ, I: 370: «душа твоя чистая, светлая, насквозь видна».

<sup>47</sup> P, 676, 693; *Хозяйка*, ПССМ, I: 391, 404.

aquel cuyo corazón te pertenece...». <sup>48</sup> Murin es bien consciente de cuál es el carácter de Katerina y, por ello, al leerle la mano hace la siguiente predicción: «serás la esclava de quien te ame, tú misma le entregarás tu libertad, se la darás en rehenes y no querrás recobrarla. No sabrás dejar de amarle en el momento oportuno.» <sup>49</sup>

Murin considera la incapacidad de Katerina para sobrellevar su libertad un rasgo común a todos los corazones débiles. Anticipándose al discurso del Gran Inquisidor, con quien guarda un gran parecido físico que no ha escapado a la crítica, <sup>50</sup> así como una extraordinaria capacidad para doblegar voluntades, Murin le expone a Ordynov una íntima convicción: «Si al hombre débil le concedes libertad, él mismo se atará, te la devolverá. A un corazón necio no le aprovecha la libertad. Con un carácter así no se puede vivir.» <sup>51</sup> Semejante revelación se produce después de que el viejo haya comparado el corazón de Ordynov, demasiado ardiente, con el de una muchacha abandonada que utiliza una de sus mangas para enjugar su llanto. <sup>52</sup> El joven Ordynov es, como Katerina, un corazón débil y a ello se debe seguramente su derrota frente a la personalidad fuerte de Murin.

Si damos crédito al relato, siempre un tanto alucinatorio e inverosímil, que Katerina le hace a Ordynov de su vida pasada, no ha sido él el primer hombre de buenos sentimientos en ser vencido por Murin ni tampoco el que peor parado ha salido de la afrenta. La lucha a muerte por la amada se cobró su primera víctima cuando había transcurrido poco más de un año de la fuga de Murin y Katerina. Él se había marchado entonces río abajo con sus

---

<sup>48</sup> P, 646; *Хозяйка*, ПССМ, I: 370.

<sup>49</sup> P, 676; *Хозяйка*, ПССМ, I: 391.

<sup>50</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Las semillas de la rebelión, 1821-1849*, ed. cit., p. 441. Frank, además de señalar la semejanza física entre Murin y el Gran Inquisidor, destaca también la circunstancia de que ambos representen una religión de tiranía y opresión que esclaviza a los hombres sacando partido de sus miedos.

<sup>51</sup> P, 690; *Хозяйка*, ПССМ, I: 401: «Дай ему волюшку, слабому человеку, — сам ее свяжет, назад принесет. Глупому сердцу и воля не впрок! Не прожить с таким норовом!»

<sup>52</sup> Cfr. P, 690; *Хозяйка*, ПССМ, I: 401.

compañeros de tropelías, dejando sola a la mujer. En ausencia de su guardián se presentó ante ella el joven Aliosha, el prometido que le habría estado destinado de no haber abandonado su hogar, pues, siendo ambos todavía niños, sus familias habían proyectado su unión futura. Aliosha se quedó con Katerina durante un mes tratando de conquistarla. Al fin, un día, ella le pidió que la esperara al oscurecer junto al embarcadero, pues había decidido acompañarlo. Sin embargo, cuando estaba preparando su hatillo para dejarlo todo, presa de una gran inquietud por el paso que iba a dar, el viejo regresó y, al anochecer, se acercó con Katerina hasta el río. En el lugar acordado estaba Aliosha, que, sorprendido por ver trastocado su plan, no tuvo más remedio que subir a Murin y Katerina a su barca a instancias del primero. Se desató una tormenta extraordinaria y la lancha no podía con los tres. Uno tenía que saltar para que la embarcación no se hundiera, aunque al hacerlo era seguro que perecería. Murin irrumpe en la estancia antes de que Katerina pueda concluir su relato, pero el mero hecho de que ella y el viejo sigan vivos ya nos revela quién fue forzado a sacrificarse aquella vez en el río.<sup>53</sup>

En el único párrafo que René Girard le reserva a *La patrona* en su ensayo *Dostoievski: del doble a la unidad*, la presenta como «una tentativa bastante desafortunada, pero significativa, de frenesí romántico.»<sup>54</sup> En este trabajo dedicado a examinar la presencia del triángulo del deseo mimético en la obra de Dostoievski, el estudioso francés defiende la tesis de que, en todas las creaciones anteriores a los *Apuntes del subsuelo*, el escritor ruso permanece apegado todavía a la mentira romántica, por decirlo con la terminología que el propio Girard propone ya en el título mismo de su primer libro: *Mentira romántica y verdad novelesca*.<sup>55</sup> En la mayor parte de los textos que preceden al hallazgo del hombre del

---

<sup>53</sup> Cfr. P, 662-664; *Хозяйка*, ПССМ, I: 380-382.

<sup>54</sup> René GIRARD, «Dostoievski – du double à l'unité», en: *Id.*, *Critique dans un souterrain*, (Laussane: Éditions l'Age d'Homme), 1976, p. 38.

<sup>55</sup> Cfr. René GIRARD, *Mentira romántica y verdad novelesca*, trad. cast. de Joaquín Jordá, (Barcelona: Anagrama), 1985.

subsuelo, encontramos personajes envueltos en relaciones triangulares. No obstante, aunque el héroe perciba al rival como tal y pueda llegar a sufrir la punzada de los celos, nunca dejarán de triunfar los bellos sentimientos y el orgullo de los derrotados jamás saldrá a relucir. En el más oscuro de los casos, que es precisamente el de *La patrona*, el héroe podrá llegar a empuñar un arma, pero al final la dejará caer, impotente, y se replegará en su rincón para seguir soñando. En obras más luminosas, como *Noches blancas*, *Humillados y ofendidos* o *Pobre gente*, ni siquiera tendrá lugar el enfrentamiento directo con el rival y sólo se destacará la magnanimidad de quienes se retiraron sin librar una batalla perdida de antemano.

Desde nuestro punto de vista, Girard acierta al afirmar que la verdad novelesca de Dostoievski tiene su acta de nacimiento en los *Apuntes del subsuelo*, porque, expresándolo en los términos de la madurez creativa del escritor, no hay nada en los corazones bondadosos, o débiles, de Dévushkin, Ordynov, el soñador de *Noches blancas* o el Vania de *Humillados y ofendidos* que nos haga pensar que en ellos, como sí le sucederá al bueno de Aliosha, también late un Karamázov.<sup>56</sup> Y, sin embargo, creemos, al mismo tiempo, que Joseph

---

<sup>56</sup> Recuérdese aquel pasaje de *Los hermanos Karamázov* en el que Aliosha, una vez que su hermano le ha hecho la confesión de sus instintos lujuriosos y se ha comparado con un insecto, le dice que ambos son iguales y están situados ante la misma escalera, sólo que Mitia ha avanzado más peldaños en ella:

—No me he ruborizado por lo que me cuentas ni por lo que has hecho, sino porque yo soy como tú.

—¿Tú? Vas demasiado lejos.

—No, demasiado lejos no —articuló Aliosha con vehemencia. (Por lo visto, esa idea estaba en él ya hacía mucho)—. Los peldaños son los mismos. Yo me encuentro en el inferior, tú ya estás más arriba, digamos en el decimotercero. Así miro yo esta cuestión, pero se trata de la misma cosa, exactamente igual. Quien ha puesto el pie en el primer peldaño, lo pondrá necesariamente en el último.

—¿Así, pues, no hay que poner el pie en absoluto?

—El que pueda, que no lo ponga en absoluto.

—¿Puedes tú?

—Me parece que no.

(HK, 217; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 124)

Frank no erraba al manifestar que Belinski y los demás críticos rusos que se ensañaron con *La patrona* se equivocaron al considerarla, sin paliativos, «una asfixiante fantasmagoría romántica». <sup>57</sup> Quizá lo sea en la superficie, pero hay ya en ella mucho subsuelo cenagoso bajo las aguas tranquilas.

#### I.4. EL MOTIVO DE LOS DOS AMIGOS EN *CORAZÓN DÉBIL* (1848)

**E**n 1848, poco después de que apareciera *La patrona*, Dostoievski publicaba *Corazón débil* (*Слабое сердце / Sláboie serdtse*), una novela breve en la que había estado trabajando en la misma época de composición de la historia de Ordynov, Katerina y Murin. El título de la narración hace honor a su protagonista, Vasia Shumkov, un joven bondadoso, pero apocado, que trabaja para la compleja administración petersburguesa como copista. Tan entrañable e incluso aniñado resulta el personaje que, al presentarlo, el autor bromea con la circunstancia de que ofrece de él sólo el hipocorístico «Vasia», mientras que del otro protagonista de la historia da nombre y patronímico. <sup>58</sup> Este no es otro que Arkadi Ivánovich Nefédevich, el amigo del alma de Vasia, con quien comparte piso. Se trata de un tipo opuesto a él, mucho más resolutivo y de complexión fuerte, capaz de coger en brazos a su flaco compañero y mecerlo por toda la estancia como si se tratara de un bebé. <sup>59</sup> Esta simpática escena tiene lugar, justamente, cuando Vasia le anuncia que se ha comprometido. De inmediato, ambos, que se quieren como hermanos, acuden a visitar a la novia, no sin pasar antes por una sombrerería para comprarle una cofia como obsequio. <sup>60</sup>

<sup>57</sup> Joseph FRANK, *Dostoievski: Las semillas de la rebelión, 1821-1849*, ed. cit., p. 435.

<sup>58</sup> Cfr. CD, 721; *Слабое сердце*, ПССМ, II: 49.

<sup>59</sup> Cfr. CD, 723; *Слабое сердце*, ПССМ, II: 51.

<sup>60</sup> Cfr. CD, 732-735; *Слабое сердце*, ПССМ, II: 57-60.

La escena guarda gran similitud con la que encontraremos en *El eterno marido* cuando Trusotski, el esposo engañado, fuerce al seductor Velchanínov a acompañarle a una joyería para ayudarle a elegir el brazalete que se propone regalarle a su supuesta prometida, apenas una adolescente que no lo soporta.<sup>61</sup> Toda la morbidez que se respira en la creación de 1870 está ausente en el relato de los años cuarenta, donde la visita a la tienda transcurre en un ambiente alegre y festivo y es finalmente la cofia elegida por Vasia, y no la que le gusta a Arkadi, la que el novio compra.

Joseph Frank percibe en la relación entre ambos personajes –la fuerza intuitiva de Arkadi, el ensimismamiento inquieto, el desasosiego caviloso y la sensibilidad melancólica de Vasia– «un esfumado boceto a lápiz de la amistad entre Razumijin y Raskólnikov en *Crimen y castigo*.»<sup>62</sup> La observación del profesor de Princeton nos parece acertada, pero añadiríamos que Arkadi y Vasia no sólo anticipan la amistad entre Razumijin y Raskólnikov, sino que también hay algo de ellos en el vínculo que se crea entre el príncipe Myshkin y Rogozhin en *El idiota* e incluso en el trato de Trusotski y Velchanínov en *El eterno marido*. Aunque los dos últimos son más enemigos que amigos, tendremos ocasión de comprobar, al analizar *El eterno marido* a la luz de *El curioso impertinente* de Cervantes, cómo entre estos dos seres existe una cierta benevolencia y afecto sin los cuales no se comprende su comportamiento.

La razón de que detectemos un parentesco entre los protagonistas de *Corazón débil* y personajes entre quienes se da una rivalidad amorosa evidente, reside precisamente en que también en esta novela breve encontramos el caldo de cultivo apropiado para que se desarrolle la rivalidad, sólo que queda completamente neutralizado. Aun así, a quien ha leído *El idiota* y *El eterno marido* teniendo en mente las tesis de René Girard sobre el deseo metafísico, no le pueden pasar

<sup>61</sup> Cfr. EM, 870; *Вечный муж*, ПССМ, VIII: 84-85.

<sup>62</sup> Joseph FRANK, *Dostoievski: Las semillas de la rebelión, 1821-1849*, ed. cit., p. 413.



desapercibidos una serie de acontecimientos que van jalonando el desarrollo argumental de *Corazón débil*. Para comenzar, sus protagonistas se tratan de hermanos y se quieren como tales hasta el punto de que Vasia, nada más le ha revelado a Arkadi que se ha comprometido, se muestra así de efusivo con él: «¡te quiero tanto, que, si tú no existieras, creo que no me casaría y ni siquiera viviría en el mundo.»<sup>63</sup>

Arkadi, que parece compartir su alegría, es, no obstante, quien primero aduce impedimentos para la unión, en este caso de tipo económico, pues argumenta que, con el sueldo de funcionario de Vasia, es muy posible que no les dé para vivir. Le pregunta a continuación a su amigo por los papeles que debía acabar para entregárselos a su jefe, el muy comprensivo Yulián Mastakóvich. Nos enteramos entonces de que el novio ha descuidado sus obligaciones por tener la cabeza ocupada con su nuevo amor.<sup>64</sup> El copista, que parecía estar completamente relajado hasta ese momento, comienza poco a poco a obsesionarse con un trabajo que en realidad no reviste demasiada importancia, pero que acaba por resultar fatal, pues será su sentimiento de culpa por no tenerlo terminado a tiempo el que lo abocará a la locura en la que queda sumido al final de la obra. Joseph Frank destaca que lo que abruma al joven amanuense no es la sensación de no poder cumplir con su compromiso laboral, sino el hecho de ser feliz por primera vez en su vida. Todo sucede, a juicio de Frank, como si Vasia trasladara el sentimiento de culpa que le produce esa felicidad que no sabe manejar a la tarea de copia que no ha realizado. Como Makar Dévushkin, y otra «pobre gente», ha sido tan golpeado por la vida que hasta el placer humano más simple y natural basta para generarle un desmesurado sentimiento de culpa.<sup>65</sup> La hipótesis de Frank es poderosa y explicativa. Sin embargo, el

---

<sup>63</sup> CD, 724; *Слабое сердце*, ПССМ, II: 52.

<sup>64</sup> Cfr. CD, 726-729; *Слабое сердце*, ПССМ, II: 53-56.

<sup>65</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Las semillas de la rebelión, 1821-1849*, ed. cit., pp. 414-415.

profesor norteamericano pasa por alto que la asociación entre el noviazgo y el trabajo se produce justamente a raíz de las preguntas de Arkadi y, por tanto, puede señalarse que la dicha de Vasia comienza a emponzoñarse en el momento en que hace partícipe de ella a su amigo, al que, por otra parte, siempre tenía en sus pensamientos, pues estos no se limitan únicamente a su amada: «La verdad es, hermano, que no puedo escribir: siempre estoy pensando en vosotros...»<sup>66</sup>

Es después de estas revelaciones cuando los dos amigos acuden, a instancias de Arkadi, a visitar a la prometida de Vasia. Liza, que así se llama la joven, rodea cariñosamente el cuello de su prometido con sus brazos. Tras él se esconde Arkadi, que, poco acostumbrado a tratar con mujeres, se siente repentinamente avergonzado. El joven, que se ha ataviado para la ocasión con sus mejores galas,<sup>67</sup> se afana por desprenderse de todo aquello que afea su porte —el capote, los chanclos, el ridículo gorro con orejeras, la horrible bufanda de lana amarilla. Sin embargo, no le da tiempo de despojarse completamente de las distintas capas que camuflan su elegancia antes de que Vasia se lo presente a su prometida con el ruego de que le dé un beso, pues se trata de su mejor amigo.<sup>68</sup> Unos momentos después, a solas con Arkadi, la joven le agradece el cariño y los cuidados que sabe que le dispensa a su prometido y le confiesa su esperanza de que llegue a quererla al menos con la mitad del afecto que le tiene a él. Tras preguntarle por su salud, le promete que velará por él siempre y manifiesta su deseo de que vivan todos juntos: «¡Los tres seremos como uno solo!».<sup>69</sup> Reaparece, por tanto, el sueño de la vida a tres que también formaba parte de las ilusiones de la patrona. Sucede entonces lo inevitable: Arkadi se enamora de Liza y se lo comunica a su amigo,

---

<sup>66</sup> CD, 729; *Слабое сердце*, ПССМ, II: 54: «Я, брат, и писать как-то не могу: всё об вас вспоминаю...».

<sup>67</sup> *Cf.* CD, 731; *Слабое сердце*, ПССМ, II: 57.

<sup>68</sup> *Cf.* CD, 737-738; *Слабое сердце*, ПССМ, II: 61-62.

<sup>69</sup> CD, 740; *Слабое сердце*, ПССМ, II: 64.

que, lejos de disgustarse por esta revelación, se muestra encantado con la idea:

Y no podía ser de otra manera: Arkadi Ivánovich se había enamorado, enamorado a morir de Liza. ¿Y a quién podía confiárselo mejor que al afortunado Vasia? Eso fue lo que hizo: sin vergüenza alguna se lo confesó todo a su amigo. Vasia rió francamente y se alegró con toda su alma; observó, incluso, que eso no estaba mal y que ahora serían todavía mejores amigos.<sup>70</sup>

Arkadi, que había sido siempre una persona sensata y poco dada a las ensoñaciones, comienza de repente a idear planes para la vida futura de los tres «amigos». Ya no le parece que el dinero vaya a ser un problema, pues podrán satisfacer todas sus necesidades e incluso les alcanzará para hacerle regalos a su querida Liza.<sup>71</sup> Sin embargo, nada de esto llega a suceder. Vasia, incapaz de concentrarse en el trabajo que ha de terminar, se comporta de manera cada vez más errática ante la mirada impotente de Arkadi. El joven amanuense siente que le ha fallado a su superior, Yulián Mastakóvich, que siempre ha sido muy bondadoso y protector con él, hasta el punto de conseguir que le dispensaran del servicio militar. En su desquiciamiento, Vasia está convencido —aunque de manera totalmente infundada— de que si no entrega el encargo a tiempo, perderá su exención del ejército. Ya carente de juicio, se cuadra haciendo el saludo castrense antes de que se lo lleven a un asilo para enfermos mentales. Yulián Mastakóvich, sus compañeros y Arkadi asisten sobrecogidos a la escena. Cuando los dos amigos se abrazan por última vez, Vasia le desliza a Arkadi en la mano un papel que contiene un mechón de pelo de Liza con el ruego de que se lo guarde. Al concluir la jornada, Arkadi acude a visitar a la joven y su familia. De regreso a casa, caminando a orillas del Nevá, cree comprender por qué ha enloquecido Vasia, incapaz de sobrellevar su felicidad. El corazón débil del joven no ha soportado su

---

<sup>70</sup> CD, 741; *Слабое сердце*, ПССМ, II: 64.

<sup>71</sup> *Cfr.* CD, 741-742; *Слабое сердце*, ПССМ, II: 64-65.

dicha, pero, al despedir a su amigo, también Arkadi parece haberle dicho adiós a su alegría característica, pues, a partir de ese día, la melancolía y la tristeza lo acompañan. Si el suyo era un corazón fuerte, no ha escapado a la derrota.<sup>72</sup>

Joseph Frank encuentra un paralelismo entre el tema principal del *Eugenio Oneguin* de Pushkin y la novela breve de Dostoievski. En ambas obras, los placeres del individuo se contraponen a sus obligaciones para con el gobierno y, al decantarse por el aspecto personal de sus vidas por encima del deber con el Estado, tanto Vasia como Eugenio enloquecen. El poder que simboliza la ciudad de San Petersburgo aniquila el sueño de llevar una existencia privada mediocre, pero elegida y propia.<sup>73</sup> El Nevá funcionaría en el final de la historia como metonimia de esa fuerza opresora de la ciudad sobre los funcionarios de baja escala que la pueblan. Si Frank tiene razón, Dostoievski continuaría siendo fiel, en *Corazón débil*, a la representación de un tipo psicosociológico muy determinado, el mismo que había explorado con las figuras de Makar Dévushkin en *Pobre gente*, Goliadkin en *El doble* o el señor Projarchin en el relato homónimo. La indagación psicológico moral de la que había sutiles indicios en *La patrona* está aquí ausente, como desaparecida se encuentra también la conciencia de la conflictividad fatal de «la vida a tres».

### I.5. NOCHES BLANCAS (1848): EL AMOR NO CORRESPONDIDO DE UN SOÑADOR

Aunque, en *La patrona*, Dostoievski ya había realizado un primer intento por retratar al «soñador» (мечтатель / *mechtátel*), encarnado por Ordynov, no es hasta *Noches blancas* cuando ese prototipo caracterológico ocupa el centro de la

<sup>72</sup> Cfr. CD, 764-773; *Слабое сердце*, ПССМ, II: 82-88.

<sup>73</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Las semillas de la rebelión, 1821-1849*, ed. cit., pp. 416-417.

narración. El relato está hecho en primera persona por el soñador mismo, que recuerda ciertos sucesos de su juventud que se remontan quince años en el tiempo. Al igual que Ordynov, el protagonista de *Noches blancas* es un muchacho culto y sensible, con tendencia al ensimismamiento, que lleva una existencia solitaria replegado en su rincón. Como le sucediera al personaje de *La patrona*, también él queda prendado de una joven de gran belleza en un encuentro fortuito. En su caso, la mujer responde al nombre de Nástenka y el soñador la ve por primera vez en una noche de principios de verano, recostada sobre el pretil de uno de los canales de San Petersburgo en actitud meditabunda. Embelesado por su belleza, va tras ella y consigue librarla del acoso de un molesto caballero, que, bebido, se lanza en su persecución. En las noches sucesivas vuelven a coincidir en el mismo puente, adonde ella acude a diario a la espera de su prometido. Justo hace un año, él se marchó a Moscú con la intención de labrarse un porvenir y quedaron en encontrarse al verano siguiente en el punto exacto donde se despidieron. Si él había hecho la suficiente fortuna para pedir su mano y Nástenka todavía le quería, hablaría con su abuela y se casarían. Es con ella con quien la muchacha, huérfana, continúa viviendo. El trato entre los dos jóvenes fue posible porque él se convirtió en el inquilino de la anciana señora, que alquilaba un desván justo encima de las estancias que compartía con su nieta. Por entonces, ciega, la mujer retenía a Nástenka a su lado atando su vestido al suyo con un imperdible, pero el nuevo vecino consiguió granjearse la confianza de tan celosa vigilante prestándole libros a su nieta para que se los leyera e invitándolas a las dos a la ópera. Nástenka se enamoró de él, de manera que cuando el joven anunció su intención de trasladarse a Moscú, ella se le declaró y llegaron al acuerdo de darse un año de plazo. Ahora Nástenka se ha enterado de que su galán regresó hace tres días a la ciudad y por eso diariamente se desplaza hasta el muelle con la esperanza de verlo aparecer ante sí, aunque todavía no ha recibido noticias suyas.

Con cada nuevo encuentro, el soñador se prenda un poco más de Nástenka. Sin embargo, la muchacha, con una fidelidad sólo parangonable a la de Penélope, que se da acompañada de poca empatía hacia los sentimientos de su admirador, le dice a este que lo quiere, precisamente, porque no se ha enamorado de ella.<sup>74</sup> Nástenka llega incluso a comparar a los dos hombres que se han fijado en ella para concluir que, aunque su prometido no es tan bondadoso como su nuevo pretendiente, estima más al primero.<sup>75</sup> Obviamente, este tipo de manifestaciones entristecen al soñador, pero es tanta la alegría que experimenta al estar enamorado y vivir por una vez la «realidad» más allá de sus continuas ensoñaciones, que todo se lo perdona a Nástenka. En lugar de pugnar por conquistarla, lo que hace para verla contenta es colaborar con ella para propiciar el reencuentro con su prometido. Así, accede a llevarle una carta que la joven le ha escrito e incluso la acompaña mientras ella aguarda su llegada.

Finalmente, en la cuarta noche, el soñador no aguanta más y le confiesa a Nástenka su amor, aunque pidiéndole perdón por sus sentimientos. Él intuye que no es correspondido y que sólo le inspira lástima a la muchacha.<sup>76</sup> Aun así, fantasea con la bendición que supondría ocupar aunque fuera un segundo puesto en sus afectos: «¡qué felicidad si usted hubiera llegado a amarme! [...] yo la hubiera amado tanto, tanto, que aunque usted hubiera seguido queriendo a ese hombre que no conozco, mi amor no se le hubiera hecho molesto.»<sup>77</sup> Pese a que parece querer engañarse por momentos, Nástenka sabe muy bien que no ama al hombre que le ha revelado sus sentimientos. Por eso, cuando la misma noche de esta declaración su galán aparezca por fin junto al puente, ella, temblorosa por la

---

<sup>74</sup> *Cf.* NB, 909; *Белые ночи. Сентиментальный роман*, ПССМ, II: 186.

<sup>75</sup> *Cf.* NB, 913; *Белые ночи. Сентиментальный роман*, ПССМ, II: 189.

<sup>76</sup> NB, 920; *Белые ночи. Сентиментальный роман*, ПССМ, II: 194. «Usted me tiene lástima» («Вам жаль меня / *Vam zhal meniá*») le dice el soñador a Nástenka.

<sup>77</sup> NB, 921; *Белые ночи. Сентиментальный роман*, ПССМ, II: 195.

emoción, correrá a arrojarse en sus brazos.<sup>78</sup> Aun así, tras besarlo vuelve sobre sus pasos hasta donde se encuentra el soñador y también a él le dispensa idénticas muestras de cariño. Al día siguiente, este recibe una carta suya donde le propone presentarle a su prometido y le confía su deseo de que sean siempre amigos. La misiva incluye una frase que, como ya sucedía en *La patrona* y *Corazón débil*, apunta con claridad al ideal imposible de la vida a tres. «¡Dios mío, si pudiera quererles a los dos a un tiempo!»<sup>79</sup> anota Nástenka con palabras que igualmente podrían haber salido de la pluma de Liza o Katerina.

El relato concluye con el narrador situado en el presente, quince años después de los acontecimientos que ha referido. Continúa solo, recluido como siempre en su rincón, en el mismo cuarto y en compañía de la sirvienta de entonces: Matriona. Nástenka se casó y el soñador, que fue rechazado, lejos de maldecirla por haber preferido a otro, sigue deseándole la mejor de las suertes. A él parece bastarle con el momento de felicidad que ella le prodigó, convencido de que tan pequeña dicha basta para sostener toda una vida.<sup>80</sup> De este modo concluye la pequeña novela sobre un tierno amor no correspondido que reconcilió a Dostoievski con la crítica tras sus fracasos con *El doble*, *La patrona* y algún cuento menor.

---

<sup>78</sup> Cfr. NB, 926-927; *Белые ночи. Сентиментальный роман*, ПССМ, II: 200.

<sup>79</sup> NB, 928; *Белые ночи. Сентиментальный роман*, ПССМ, II: 201: «О боже! если б я могла любить вас обоих разом!»

<sup>80</sup> NB, 931; *Белые ночи. Сентиментальный роман*, ПССМ, II: 202.

## I.6. *NÉTOCHKA NEZVÁNOVA* (1849): LA AUTOBIOGRAFÍA INACABADA DE UNA MUJER FUERTE

### I.6.1. *El proyecto de un Bildungsroman femenino*

**E**n la misma época en que comenzó a dar forma a *La patrona*, Dostoievski tenía ya en mente el proyecto de una nueva novela en tres o cuatro entregas y así se lo comunicaba a su hermano Mijaíl en una carta fechada el 7 de octubre de 1846.<sup>81</sup> Todo indica que la obra que el escritor había concebido entonces en su imaginación era *Nétochka Nezvánova*. Sin embargo, distintos compromisos literarios más urgentes fueron postergando su composición y no fue hasta enero y febrero de 1849 cuando las dos primeras partes aparecieron en *Anales de la patria*. La tercera saldría en mayo, aunque sin firmar, porque Dostoievski ya estaba detenido en la fortaleza de Pedro y Pablo. Cuando en 1860 el autor ruso acometió la revisión de sus obras para una nueva edición, introdujo algunos pequeños cambios en *Nétochka Nezvánova*, pero la dejó inacabada.<sup>82</sup>

Por lo que nos ha llegado de esta novela cabe colegir que Dostoievski la concibió como un *Bildungsroman* en el que su protagonista, la misma que da título al libro, escribe, ya de adulta o anciana, acerca de las experiencias de su vida desde la óptica reflexiva que proporciona la madurez. Joseph Frank señala que George Sand pudo constituir una inspiración para Dostoievski y que quizá Nétochka estuviera destinada a ser una gran cantante, como muchas de las heroínas de la escritora francesa. De hecho, en el último capítulo que el autor ruso logró completar, la joven empieza a recibir lecciones de canto. A juicio del profesor de Princeton, al elegir la

<sup>81</sup> Cfr. Fiódor DOSTOIEVSKI, *Cartas a Misha (1838-1864)*, ed. cit., (7 de octubre de 1846, San Petersburgo), pp. 118-120; Dostoievski, *Correspondance, Tome 1: 1832-1864*, ed. cit., pp. 270-272.

<sup>82</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Las semillas de la rebelión, 1821-1849*, ed. cit., pp. 448-449; Augusto VIDAL, *Dostoievski*, ed. cit., pp. 53-54.



autobiografía como medio de expresión de la artista que cuenta su historia, Dostoievski se decantaba por un género ya anticuado para revitalizarlo dotándolo de una significación acorde con su época. Lo mismo había hecho en *Pobre gente* con la novela epistolar de carácter sentimental, en *El doble* con la técnica del *Doppelgänger*, tan cara al romanticismo fantástico, y en *La patrona* con el cuento folclórico romántico. En el caso de su nueva novela, el tema de actualidad que Dostoievski sometería a examen sería el debate en torno al valor y la utilidad del arte, que siempre fue una de las cuestiones que más le preocuparon. No hay que olvidar que, pese a que el escritor se mostrase crítico con la figura del «soñador» y su característica glorificación romántica del arte, a menudo traducida en un vivir puramente «libresco», nunca accedió, sin embargo, a situar el valor social del arte por encima de su valor artístico. En el personaje de Nétochka, Dostoievski habría querido conciliar el amor por el arte con una conciencia social desarrollada.<sup>83</sup> En cualquier caso, si esta novela inacabada nos interesa aquí es, sobre todo, por las valiosas anticipaciones que contiene en relación con motivos centrales de las obras de madurez del escritor ruso con los que nos encontraremos de manera repetida: el papel del amor activo, la psicología sadomasoquista y la personalidad orgullosa.

### ***1.6.2. Yefimov: primer descenso a los infiernos del sadomasoquismo***

**N**étochka Nezvánova consta de tres partes bien diferenciadas, aunque no aparezcan marcadas como capítulos. La primera de ellas contiene el relato de la infancia de su protagonista en un ambiente de miseria. Huérfana de padre, que falleció cuando ella sólo contaba dos años, Nétochka vive con su madre y su segundo esposo, Yefimov, un músico que ejerce una

---

<sup>83</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Las semillas de la rebelión, 1821-1849*, ed. cit., pp. 449-451.

influencia determinante sobre la niña, que, además, en aquella época lo cree su padre biológico.<sup>84</sup> Se trata, según observa Joseph Frank, del primer retrato completo que Dostoievski presenta de una personalidad sadomasoquista y es también la primera vez que un «soñador» es descrito con rasgos claramente antipáticos. Este hombre, de extracción social baja, consiguió en su juventud entrar como clarinetista en la orquesta de un opulento terrateniente cuya gran pasión era la música. A los veintidós años vino a trabar conocimiento con un violinista italiano de dudosa moralidad, que llegaría a ejercer una insospechada influencia sobre su vida futura. Este violinista había trabajado como director de orquesta para un conde que vivía en la misma comarca que el hacendado que tenía empleado a Yefimov y que también contaba con su propio grupo de músicos. Sin embargo, recientemente había sido despedido por su mala conducta. Al poco de estos acontecimientos falleció repentinamente, al parecer de un ataque de apoplejía, aunque su muerte estuvo rodeada de extrañas circunstancias. A Yefimov le dejó en herencia su violín, pues durante el tiempo que duró su amistad le había enseñado a tocar este instrumento y lo había convencido de que tenía un don extraordinario que su patrón no había sabido ver y que estaba desperdiciando.

Muy pronto, Yefimov comienza a dar muestras de megalomanía y a comportarse de manera ingrata con su patrono, que siempre se había enorgullecido de tratar con gran respeto a sus músicos. El propio Yefimov reconoce que no entiende muy bien qué le lleva a actuar de forma tan errática e intuye que debe de andar en ello la mano del diablo.<sup>85</sup> A pesar de que su clarinetista lo ha ofendido con una serie de falsas acusaciones, el terrateniente le ofrece que regrese con él en condiciones muy ventajosas, pero el músico reconoce que, de quedarse en la hacienda, seguramente acabaría prendiéndole fuego. Su patrono desiste entonces de su empeño, pero le ruega que

---

<sup>84</sup> *Cfr.* NN, 964; *Неточка Незванова*, ПССМ, II: 225.

<sup>85</sup> *Cfr.* NN, 943; *Неточка Незванова*, ПССМ, II: 209.

toque para él el violín, pues su pasión por la música es tal que siente una gran curiosidad por conocer el alcance de su talento. Yefimov accede y, en una nueva muestra de generosidad, el terrateniente se despide de él dándole trescientos rublos, con la petición de que no vuelva a cruzarse en su camino y el consejo de que estudie y se aleje de la bebida para poder desarrollarse como artista. Yefimov se marcha, pero no sigue ninguna de las indicaciones del hacendado: pronto dilapida el dinero y le escribe para que le envíe más, a lo cual aquel finalmente accede tras recibir varias misivas.

En estas circunstancias, el músico conoce a B., un joven violinista de origen alemán que suple su falta de un talento sobresaliente con grandes dosis de perseverancia y trabajo duro. B. constituye el reverso de Yefimov, de tal modo que, mientras el primero va haciendo progresos con su técnica a fuerza de dedicación, su amigo, mucho más dotado, pero carente de disciplina, se hunde poco a poco. B., que aprecia sinceramente a Yefimov hasta el punto de llegar a mantenerlo, le insinúa delicadamente, de vez en cuando, que no debería olvidar demasiado el violín para no perder el hábito de tocarlo, pero de nada sirven sus recomendaciones. Al final, B., convertido en un intérprete reconocido, se despide de Yefimov, no sin antes alabar su talento, que a él le parece evidente, y de insistirle para que siga los consejos del terrateniente. Es precisamente gracias al relato de este compañero de juventud como Nétochka tiene conocimiento de las circunstancias de la vida de su padrastro en aquella época, sobre las que escribe en su autobiografía.

Al cabo de los años, B. se reencuentra con su antiguo camarada a las puertas de una taberna y comprueba que su deterioro ha ido en aumento, hasta el punto de que está demacrado, viste de harapos y se ha convertido en un alcohólico. Sorprendentemente, Yefimov le comunica que se ha casado. Su esposa no es otra que la madre de Nétochka, a la que él culpa injustamente de todas sus desdichas y constantes fracasos. Lejos de ser un obstáculo para su progreso artístico, lo cierto es que se mata a trabajar para mantenerlos a él y a

la niña, aunque no recibe más que reproches y sinsabores como contrapartida. También ella es una soñadora,<sup>86</sup> mujer instruida que había trabajado como institutriz antes de casarse por primera vez. Cuando conoce a Yefimov, se enamora inmediatamente, creyendo reconocer en él a un genio. La historia de sus penalidades junto a un hombre tan pusilánime como vanidoso recuerda a la de Katerina Marmeládova en *Crimen y castigo* y constituye una amarga llamada de atención sobre los peligros inherentes a las ilusiones románticas.

Yefimov posee, como bien advierte Frank, una personalidad sadomasoquista.<sup>87</sup> Incapaz de lidiar con la distancia que separa sus aspiraciones megalómanas de su realidad de músico pobre, encuentra un cierto placer masoquista en regodearse en el papel de víctima que él mismo se ha asignado,<sup>88</sup> pues hay que destacar cómo Dostoievski toma todas las precauciones posibles para que su situación no pueda ser simplemente atribuida a una causa social. Yefimov es un violinista más dotado que la media, pero ha sido su propia indolencia la que ha echado a perder su carrera y no ninguna influencia nefasta del medio, a pesar de que nunca haya tenido una posición económica holgada. La rivalidad, sobre la que tanto insiste René Girard, es, a nuestro juicio, la que más promueve su paranoia. Cuanto mayor es la gloria alcanzada por los violinistas de los que oye hablar, más insiste él en la desgracia que le ha privado de la posibilidad de desarrollarse como artista. Así queda claramente de manifiesto en este texto:

Había quien le sacaba de quicio hablándole de algún nuevo violinista recién llegado. Al enterarse, Yefimov cambiaba de

---

<sup>86</sup> Cf. NN, 955-956; *Неточка Незванова*, ПССМ, II: 219-220.

<sup>87</sup> Cf. Joseph FRANK, *Dostoievski: Las semillas de la rebelión, 1821-1849*, ed. cit., pp. 456-457.

<sup>88</sup> Su viejo amigo, el violinista B., le explica muy bien al príncipe J. cómo Yefimov ha podido llegar a experimentar su lamentable situación como reconfortante: «[...] la pobreza viene a ser para él casi una felicidad, porque le sirve de justificación: puede argüir que la miseria le impide triunfar y que, de ser rico, dispondría de tiempo, no tendría preocupaciones, y entonces verían los demás qué clase de artista era él.» (NN, 989; *Неточка Незванова*, ПССМ, II: 244).

color, se desconcertaba, indagaba quién era el nuevo genio y se sentía roído por los celos. Creo que fue a partir de entonces cuando se inició su auténtica y sistemática demencia, su idea fija de que era el primer violinista, al menos en Petersburgo, pero que, perseguido por las adversidades, y en virtud de múltiples intrigas, su nombre permanecía ignorado y su arte incomprendido. Esto le producía hasta cierta complacencia, pues hay quienes gozan considerándose maltratados y oprimidos, lamentándose de ello en público o consolándose con ello en privado y rindiendo culto a su irreconocida grandeza. Conocía uno por uno a todos los violinistas de Petersburgo y, en su concepto, ninguno de ellos podía aspirar a ser su rival.<sup>89</sup>

Ya hemos visto cómo Yefimov asociaba su conversión «demoníaca» a su trato con el violinista italiano que le enseñó los rudimentos de este instrumento. Creemos que no es difícil pensar en él como el primer rival en avivar el deseo mimético de Yefimov, que, de acuerdo con las tesis de Girard, es de orden metafísico. Cuando su patrono, el hacendado, le pregunta por el virtuosismo de su maestro, se apresura a señalar que tocaba mal el violín, pero que era muy hábil instruyéndolo a él sobre cómo extraer lo mejor del instrumento. Es decir, era muy capaz de alentar su deseo, un deseo que el propio Yefimov reconoce vacío, sin objeto: «Pruebe a preguntarme: “¿Deseas algo, Yegor? Todo puedo dártelo”, que no le responderé nada, señor, porque ni yo mismo sé lo que quiero.»<sup>90</sup> Lo que el violinista italiano consiguió promover en su joven discípulo no fue tanto el anhelo de tocar bien un instrumento, —pues él mismo, poco virtuoso, no podía ser modelo para ello— como el ansia por alcanzar una gloria que a él ya se le había escapado. Aunque todo parece quedar en una acusación falsa por parte de uno de los músicos del conde, conviene no olvidar que por momentos se cierne sobre Yefimov la sospecha de haber

<sup>89</sup> NN, 960; *Неточка Незванова*, ПССМ, II: 222-223.

<sup>90</sup> NN, 943; *Неточка Незванова*, ПССМ, II: 210: «Вот спросите, сударь: «Егорка! чего ты хочешь? всё могу тебе дать», — а я, сударь, ведь ни слова вам в ответ не скажу, затем что сам не знаю, чего хочу.»

causado la muerte de su maestro y de haberlo obligado a testificar en su favor. Lo que este le lega en el testamento es, precisamente, un frac con el que esperaba encontrar empleo y lo que puede ser considerado su objeto fetiche: el violín, bastante ordinario, que, sin embargo, el conde está empeñado en adquirir por la elevadísima suma de tres mil rublos, sin que nunca se nos explique qué le mueve a hacerle a Yefimov tan disparatada oferta, que el joven, también en contra del más elemental dictado del sentido común, se niega con obstinación a aceptar.

Todo masoquista está siempre pronto a mudar su sufrida piel por la lacerante coraza con la que el sádico abraza el dolor que él mismo provoca en los otros. Como bien reconoce René Girard, «el sadismo es la inversión “dialéctica” del masoquismo»<sup>91</sup> y por ello no ha de extrañarnos que Yefimov se apresure a descargar la responsabilidad que le corresponde en su propia desgracia sobre las espaldas de su abnegada esposa, a la que martiriza hasta llevarla a la muerte. A ella y a las lamentables condiciones en que viven, echa la culpa de que su talento se haya malogrado y esa historia que se cuenta a sí mismo parece reconfortarle.<sup>92</sup> Lo peor de todo no es que explote sin piedad a su mujer y que la menosprecie, sino que ha conseguido poner a Nétochka de parte suya, contagiándole sus delirios de grandeza y la creencia de que es un gran artista incomprendido y maltratado por el destino. La niña, que ha desarrollado una injusta hostilidad hacia su

---

<sup>91</sup> René GIRARD, *Mentira romántica y verdad novelesca*, ed. cit., p. 167.

<sup>92</sup> Nétochka analiza con lucidez cómo su padrastro había encontrado en su mujer a un chivo expiatorio: «Yefimov, que quizá se casara tan sólo porque mi madre poseía alrededor de mil rublos, se cruzó de brazos no bien se acabó el dinero y, ni más ni menos que si se alegrara del pretexto que se le presentaba, propaló la verdad de que el matrimonio había malogrado sus facultades, que se le hacía imposible trabajar en un cuchitril sofocante y en presencia de una familia hambrienta, que en tales condiciones la música y las melodías no acertaban a penetrar en su cerebro y que, al parecer, aquellas calamidades eran su sino. Por lo visto, llegó luego a convencerse él mismo de lo razonable de sus lamentaciones y se alegró de haber encontrado para ellas un nuevo pretexto. Aquel talento infeliz y malogrado parecía buscar un motivo exterior al que atribuir todos sus reveses e infortunios.» (NN, 955-956; *Нетошка Незванова*, ПССМ, II: 219).

madre, no sólo accede, aunque con mala conciencia, a robarle dinero para que Yefimov pueda seguir emborrachándose, sino que llega a compartir la abominable fantasía de que cuando ella esté en la tumba, la vida de ambos será mejor. Persuadido de que su esposa era la causa de su ruina, en sus momentos de mayor disociación de la realidad Yefimov llegaba a poner la mano sobre el violín declarando, delante de ella, que no lo tocaría hasta que muriera.<sup>93</sup> Nétochka, que ha presenciado alguna de estas escenas, en un momento de acercamiento cariñoso a su padre le hace partícipe de su convencimiento de que, cuando mamá ya no esté, él la llevará a otro lugar mejor, muy distinto de la mísera buhardilla en la que ahora habitan.<sup>94</sup> Tan nefasta es la influencia que Yefimov ha ejercido sobre la pequeña que también ella llega a fantasear con una vida de lujo y comodidades aunque su madre ya no alcance a disfrutarla. La Nétochka adulta que escribe su autobiografía reflexiona críticamente sobre la impropia manera en que se conducía entonces y recuerda que ya en aquellos momentos algo oprimía su pecho al obrar así, como si su conciencia pugnara por expresarse.<sup>95</sup>

El desenlace de la historia de Yefimov ha de consistir, necesariamente, en un descenso a las regiones infernales. El detonante del malhadado final lo constituye la llegada a San Petersburgo del reputado violinista europeo S...z, considerado un auténtico genio. Si la actuación de cualquier afamado intérprete en la ciudad produce siempre inquietud en Yefimov, en este caso su turbación alcanza cotas inauditas. Lo habitual es que los elogios recibidos por otros músicos

---

<sup>93</sup> Cfr. NN, 956; *Неточка Незванова*, ПССМ, II: 220.

<sup>94</sup> Cfr. NN, 974-975; *Неточка Незванова*, ПССМ, II: 233-234.

<sup>95</sup> «¿Cómo pudo germinar en mí semejante odio hacia una criatura tan sufrida como ella? Sólo ahora comprendo sus padecimientos, y no puedo acordarme de aquella mártir sin que se me traspase el corazón. Incluso entonces [...] el corazón se me contraía de dolor y de piedad (сжималось мое сердце от боли и жалости); la inquietud, la turbación y la duda me atormentaban el alma. Ya se rebelaba mi conciencia, haciéndome sentir, con pesar y sufrimiento, lo injusto de mi actitud hacia mi madre.» (NN, 970; *Неточка Незванова*, ПССМ, II: 230).

susciten su envidia, que sólo se apacigua tras dar con algún defecto que le permita sostener la ficción de que su talento es superior al de cualquiera. El concierto de S...z genera una gran expectación entre los aficionados y Yefimov tiene que redoblar sus esfuerzos para procurarse una entrada al tiempo que trata de disimular su interés por el evento. Finalmente, recibe en su casa una localidad por invitación del príncipe J., amigo de su viejo compañero el violinista B., que conoce a través de este su triste historia y que muy pronto jugará un papel determinante en el futuro de Nétochka. El efecto que la indiscutible brillantez de la interpretación de S...z provoca sobre Yefimov no puede ser más devastador. Por primera vez en su vida ha contemplado ante sí al genio y la distancia que lo separa de su propia mediocridad es tan insalvable que parece difícil que pueda seguir buscando excusas para encubrir su fracaso.

Quizá habría perseverado en el autoengaño, pero, al regresar a casa, Yefimov halla muerta a su esposa y con ella desaparece la coartada permanente que se había construido para no confesarse a sí mismo que ya no hay esperanza para él en el mundo de la música. Después de haberla sepultado bajo una montaña de prendas en un último y demencial intento por tapar la realidad, Yefimov agarra su violín e intenta entonar con él algunos acordes, pero sólo consigue arrancarle un chirrido desgarrador y doloroso. Nétochka es testigo de la escena, que alcanza un grado de patetismo casi tan acerbo y estremecedor como el de las páginas de *El idiota* en las que el príncipe Myshkin y Rogozhin, con la razón perdida, velan el cadáver de Nastasia. Con un automatismo quejumbroso, Yefimov sigue justificándose ante la niña mientras señala el cadáver con una mano temblona. «*No he sido yo, Nétochka, no he sido yo. [...] No he sido yo, ni tengo ninguna culpa de ello*»<sup>96</sup> masculla mientras ella lo arrastra para que dejen la casa. Él se deja llevar, pero, completamente trastornado, la abandona en las nevadas calles de San Petersburgo durante su huida.

---

<sup>96</sup> NN, 1008; *Нетошка Незванова*, ПССМ, II: 258.



Incapaz de seguirlo a la carrera, Nétochka cae derrotada ante un portal, que resulta ser el del príncipe J., alma bondadosa que la recoge y le brinda una nueva vida. Yefimov es detenido en las afueras de la ciudad con un acceso de furiosa locura y queda ingresado en un hospital donde muere dos días después.

### ***1.6.3. Katia y Nétochka: orgullo y autosacrificio***

La segunda parte de *Nétochka Nezvánova* se inicia con su protagonista recuperándose en la residencia del príncipe J., donde recibe todo tipo de cuidados. Por un azar del destino, Nétochka accede al tipo de existencia holgada con la que su padrastro soñaba y que, por influencia suya, había llegado a convertirse en una obsesión también para la pequeña. El príncipe J., que se encariña desde el comienzo con ella y la compadece en su desgracia, es el primer personaje enteramente bondadoso que sale de la pluma de Dostoievski. Su peso en la trama aún es secundario y la experimentación continuará con el coronel Rostánev de *La aldea de Stepánchikovo y sus moradores*, pero ya encontramos aquí un antecedente, aunque todavía muy lejano, de Myshkin y Aliosha.

Joseph Frank menciona el encuentro de la niña con Laria, otro huérfano adoptado por el príncipe J., que estaba destinado a ser el futuro héroe de la historia de Nétochka. Según refiere el profesor norteamericano, este personaje funciona además como un espejo en el que la protagonista puede mirarse y tomar conciencia de la complejidad de su propia historia psíquica. La causa de ello es que Laria le confiesa a su amiguita que lo aflige un terrible sentimiento de culpa que tiene su origen en su imperdonable comportamiento con sus devotos padres, a quienes martirizaba exagerando sus aflicciones y quejas infantiles ya que verlos sufrir por él le procuraba cierto placer. Un día decidió cesar de conducirse de manera tan cruel, pero la fatalidad le impidió poder cumplir su propósito, pues su padre falleció la misma noche en que había tomado su resolución y la madre le

siguió a los pocos días. Su relato le sirve a Nétochka para clarificar sus propios sentimientos y comprender que se comportó de manera injusta con su madre. A pesar de que a Laria parecía estarle reservado un papel relevante en la novela, lo cierto es que Dostoievski lo eliminó al revisar la obra para su nueva edición en los años sesenta.<sup>97</sup> Por eso nos limitamos a mencionar el análisis que Frank realiza del personaje para pasar a ocuparnos de otra niña, Katia, con la cual Dostoievski ensaya lo que acabaría convirtiéndose en la figura reconocible de la mujer orgullosa que se condena por su incapacidad de entregarse al amor activo. Katerina Ivánovna es, en *Los hermanos Karamázov*, una representante paradigmática de este tipo psicológico.

Cuando Nétochka comienza a recobrar la salud, el príncipe J. le anuncia que pronto tendrá una amigueta de su misma edad, su hija Katia, que se encuentra de viaje en Moscú. La princesa Katia es muy distinta a Nétochka. Acostumbrada a una existencia regalada en la que los demás se pliegan normalmente a sus caprichos y la miman sin cesar, el rasgo que más destaca de su carácter es el orgullo.<sup>98</sup> Sin embargo, es también una criatura alegre y despierta, que rebosa vitalidad y está dotada de una gran belleza. Nétochka se queda prendada de ella nada más verla, declarándose «como enamorada (как влюбленная / *kak vliublionnaia*)»<sup>99</sup> Continuamente sueña con su nueva compañera de juegos, anhela complacerla y anticipa en su imaginación los reencuentros con ella. El amor que la princesita le

---

<sup>97</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Las semillas de la rebelión, 1821-1849*, ed. cit., pp. 458-459.

<sup>98</sup> En su relato, Nétochka subraya que «la pobrecilla tenía un orgullo y un amor propio exacerbados (Бедняжка была горда и самолюбива до крайности)». (NN, 1036; *Неточка Незванова*, ПССМ, II: 278). Cabe llamar la atención sobre la circunstancia de que Nétochka se refiera al orgullo más como un rasgo de carácter (начало ее характера / *nachalo yeió jaráktera*) que como un defecto (порок / *porók*) de su nueva amiga: «El defecto mayor de la princesita o, mejor dicho, el rasgo fundamental de su carácter, que pugnaba por encarnar en su forma natural y que, por lógica, se hallaba desorbitado y en constante lucha, era el orgullo.» (NN, 1044; *Неточка Незванова*, ПССМ, II: 284).

<sup>99</sup> NN, 1028; *Неточка Незванова*, ПССМ, II: 272.

inspira a Nétochka tiene un componente erótico innegable, ligado a la hermosura natural de la niña, que no es sólo física, sino moral, pues Nétochka está convencida de que ninguno de sus defectos es de nacimiento, sino que todos ellos los ha ido adquiriendo por el tipo de educación recibida. Piensa, asimismo, que estas malas tendencias no han logrado adueñarse completamente de su espíritu, razón por la cual se ven obligadas a entablar, de manera constante, una dura pugna con las bellas disposiciones que le son propias.<sup>100</sup>

Katia es bien consciente de los sentimientos que despierta en Nétochka, pero su orgullo le impide corresponderle, pues no es capaz de aceptar la intrusión en su mundo perfecto de una extraña con la que ahora debe compartir su trono y el afecto de su padre. Además, le fastidian sobremanera las alabanzas de su institutriz, madame Léotard, a la inteligencia y la constancia de alguien que ella está tentada de percibir como una criatura inferior que llegó cubierta

---

<sup>100</sup> Los siguientes fragmentos constituyen una buena muestra de cuál es el género de sentimiento que Katia le inspira a Nétochka. Por añadidura, en el segundo de ellos se aprecia la defensa que esta realiza de la belleza natural de Katia, que es tanto estética como ética: «Mi mayor ilusión era no volver a separarme de Katia. Una fuerza irreprímible me atraía hacia ella. Nunca me cansaba de mirarla, lo cual hubo de causar la admiración de Katia. Mi pasión por ella era tan intensa, y me dejé arrastrar por mis sentimientos con tanto ardor, que la princesita no pudo por menos de advertirlo, pareciéndole, en un principio, una rareza extraordinaria. Recuerdo que una vez, mientras jugábamos, no pude contenerme y me arrojé a su cuello, dándole muchos besos.» (NN, 1031; *Нетошка Незванова*, ПССМ, II: 274); «Pero yo apenas comprendía lo que me estaba sucediendo. Todo rebullía en mi interior por efecto de una sensación inexplicable y nueva que no exageraré si digo que me hacía sufrir, que me martirizaba. Hablando pronto, y séame perdonada la expresión, me había enamorado de mi Katia. Sí, era amor, amor genuino, amor con lágrimas y con alegrías, amor apasionado. (я была влюблена в мою Катю. Да, это была любовь, настоящая любовь, любовь со слезами и радостями, любовь страстная) ¿Qué era lo que me atraía a ella? ¿De qué fuente procedía mi cariño? Nació al verla por primera vez: mis sentidos experimentaron una dulce impresión a la vista de aquella niña, bella como un ángel. Todo su ser era hermoso: ni uno solo de sus defectos nació con ella; todos le fueron inculcados después, y se hallaban en pugna permanente entre sí. Por dondequiera que se la mirase aparecía un magnífico principio temporalmente deformado; pero en aquella criatura, todo, empezando por la pugna a la que ya me referí, ofrecía una radiante esperanza y auguraba un esplendoroso porvenir.» (NN, 1044; *Нетошка Незванова*, ПССМ, II: 283-284).

prácticamente de harapos y que no sabe bailar ni tocar el piano.<sup>101</sup> Katia intenta por todos los medios pinchar a Nétochka al tiempo que la evita y se mantiene distanciada de ella, lo cual no hace más que exacerbar la obsesión de la pobre huérfana, que ya no consigue disimular su zozobra ni ante madame Léotard. Cada vez más fascinada por Katia, Nétochka la contempla embelesada mientras duerme y se hace con prendas suyas para besarlas de noche.<sup>102</sup>

La princesita, que no es ajena al influjo que ejerce sobre su compañera, se esfuerza por llamar su atención con distintas tropelías cada vez más atrevidas. Un día, por el mero placer de verla padecer por ella, desafía a Falstaff, el irritable y feroz *bulldog* que la familia mantiene sólo por deseo de la madre de Katia. Pese a que el animal constituye un peligro por su bravura, la dueña de la casa siente que tiene una deuda de gratitud con él, pues en una ocasión salvó de morir ahogado a su hermanito. El episodio que reconcilia a las dos niñas y deja ver que los sentimientos de Nétochka eran correspondidos desde el principio, tiene también que ver con él. Si hay alguien de la familia que tiene pánico del perro y le ha vetado completamente el acceso a sus habitaciones, esa es la tía abuela de Katia, una anciana señora, bastante antipática, que reside en la parte alta de la mansión. Siendo perfectamente conocedora del difícil carácter de su pariente y de su miedo al animal, Katia suelta a Falstaff y deja abierta la puerta del dormitorio de su odiosa tía abuela, para que la bestia pueda llegar

<sup>101</sup> Cfr. NN, 1035-1041; *Неточка Незванова*, ПССМ, II: 277-281.

<sup>102</sup> NN, 1048-1049; *Неточка Незванова*, ПССМ, II: 287: «Yo había perdido ya el sueño por la noche, y de día era incapaz de ocultar mi alteración aun delante de madame Léotard. Mi amor por Katia llegaba hasta la rareza. En cierta ocasión le quité el pañuelo, y en otra, una cinta del pelo, que besaba de noche, llenándolos de lágrimas. Al principio, su indiferencia me mortificaba; pero luego se embotaron mis sentidos, y ni yo misma podía hacerme cargo de mis sensaciones. [...] Muchas noches me despertaba, me levantaba y de puntillas me acercaba a su cama. A la luz mortecina de nuestra lamparilla de noche, me quedaba extasiada horas enteras, contemplando a la princesita durmiente. En ocasiones me sentaba en su lecho, me inclinaba sobre su rostro, y su cálido aliento rozaba mi cara. Suavemente, temblando de miedo, le besaba las manecitas, los hombros, la cabeza y hasta los pies cuando sobresalían de la manta.»

hasta ella. La anciana, aterrorizada, monta en cólera exigiendo un castigo ejemplar para la persona responsable. Todas las sospechas recaen sobre Katia, pero Nétochka se adelanta a su confesión, declarando que ha sido ella quien ha dejado libre al perro en un descuido. La sanción que se le impone es el encierro en un cuarto oscuro durante cuatro horas, pero, debido a una concatenación de azares, permanece en él hasta bien entrada la madrugada.<sup>103</sup> El sacrificio de Nétochka ablanda el corazón de Katia. De este modo, el orgullo cede y deja paso al amor que tan obstinada criatura había experimentado prácticamente desde el comienzo por la recién llegada. Katia renuncia al deleite sádico que le provocaba ser testigo del desasosiego de Nétochka por su amor no correspondido y las dos se regocijan en su afecto recíproco. Desde la primera noche, la princesita le ofrece compartir cama y las caricias y carantoñas mutuas no cesan, para escándalo de madame Léotard, hasta que ambas se ven forzadas a separarse porque la familia ha de trasladarse repentinamente a vivir a Moscú. Nétochka es enviada entonces a casa de Aleksandra Mijáilovna, hija también de la princesa, fruto de su primer matrimonio con un negociante. Según refiere Nétochka, Katia y ella tardarían ocho años en volver a verse, pero Dostoievski nunca llegó a fijar sobre el papel ese reencuentro y por tanto no es posible saber qué destino les deparaba a ambas, ya convertidas en jovencitas.

En la relación entre las dos niñas todo sucede de forma poco traumática si lo comparamos con los conflictos y el dolor que el mismo sentimiento orgulloso característico de Katia originará en las novelas de madurez de Dostoievski. Sin embargo, no podemos más que coincidir con Joseph Frank cuando manifiesta que «el retrato de Katia demuestra que Dostoievski dominaba ya a la perfección la dialéctica amor-odio, que sería uno de los rasgos más importantes de sus obras mayores.»<sup>104</sup> Efectivamente, la propia Katia le describe perfectamente

---

<sup>103</sup> Cfr. NN, 1053-1059; *Нетошка Незванова*, ПССМ, II: 291-295.

<sup>104</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Las semillas de la rebelión, 1821-1849*, ed. cit., p. 462.

a Nétochka la ambivalencia de sus antiguos sentimientos, consecuencia de su miedo a perder la capacidad para imponer su voluntad, que ella confunde con autonomía, si cede al amor:

—Una mañana me levanté convencida de que sentía por ti un amor loco. Me había pasado la noche entera soñando contigo. Pensé que tendría que trasladarme a vivir a las habitaciones de mamá. «¡No deseo quererla, no!»», me repetía una y otra vez. Pero, por la noche, al acostarme, me dije «¡Si ella viniera, como la noche pasada!»». Y, efectivamente, viniste. ¡Con qué empeño fingí estar dormida! ¡Qué tontas somos, Nétochka!

—Pero, vamos a ver, ¿por qué te empeñabas en no quererme?

—Pues qué sé yo. Pero ¡qué estoy diciendo! Si la verdad es que te quería. ¿No te iba a querer? Al final se me hacía ya imposible resistir. Pensaba que cualquier día era capaz de matarte a besos o a pellizcos.<sup>105</sup>

Más allá de la imaginación de Katia, la muerte nunca llega a ser una posibilidad amenazante en el trato entre las dos niñas. El sacrificio de Nétochka es pequeño a la luz del que realizarán otras heroínas dostoievskianas en el futuro y la resistencia de Katia hacia el amor es débil comparada con la que encontraremos en otros corazones mucho más endurecidos. Sin embargo, Frank vuelve a atinar, a nuestro juicio, cuando reconoce en la historia de las dos niñas los rasgos prototípicos del cristianismo y su moral del amor tal como los entiende Dostoievski:

[...] el sacrificio personal de Nétochka y la reacción de Katia contienen ya los fundamentos emotivo-experimentales del cristianismo dostoievskiano. Para Dostoievski, la salvación habrá de depender siempre de la capacidad de sometimiento de un ego arrogante (que más adelante se identificará con el

---

<sup>105</sup> NN, 1065; *Нетошка Незванова*, ПССМ, II: 299.

orgullo intelectual) al acto libremente escogido de abnegación o autosacrificio hecho por Jesucristo en nombre del amor.<sup>106</sup>

#### ***1.6.4. «Yo también soy pecadora»***

**E**n la tercera parte de *Nétochka Nezvánova* encontramos a su protagonista instalada en el hogar de Aleksandra Mijáilovna, que es, como ya se ha indicado, la hija mayor de la princesa, nacida de su primer matrimonio. Mujer de buen corazón, desde el primer instante acoge a Nétochka como si se tratara de su propia hija y le dispensa un afecto sincero durante los ocho años en que la tiene bajo su techo. A pesar de contar con una dote muy modesta, lo cual constituía un gran motivo de preocupación para su madre, Aleksandra logró casarse con un alto funcionario muy adinerado. A simple vista, nadie sospecharía de sombras en la vida de esta mujer. Sin embargo, lejos de sentirse dichosa, una angustia de origen incierto parece atormentarla continuamente. Nétochka no tarda en asociar el desasosiego de su protectora a la figura de su marido, Piotr Aleksándrovich, que, desde el primer instante, le causa a la niña una impresión sombría. Se trata de un hombre ambicioso y de carácter frío, siempre ocupado con sus negocios, que presta poca atención a su mujer. Nétochka se da cuenta de que a ella le resulta muy difícil la existencia a su lado, pero, al mismo tiempo, es totalmente dependiente de su esposo.<sup>107</sup> Aleksandra es, en este sentido, una versión depurada de la patrona. No es una demente como ella, pero su debilidad de carácter, la sumisión a su marido, sus desvelos por buscar su aprobación, aunque él parezca ignorarla, y el temor en apariencia inexplicable que él le infunde, son, sin duda, rasgos heredados de Katerina.<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> Joseph FRANK, *Dostoievski: Las semillas de la rebelión, 1821-1849*, ed. cit., p. 462.

<sup>107</sup> Cfr. NN, 1076; *Нетошка Незванова*, ПССМ, II: 307.

<sup>108</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Las semillas de la rebelión, 1821-1849*, ed. cit., pp. 463-464.

Un buen día, cuando ya ha cumplido los dieciséis años, Nétochka da por casualidad con la clave que explica la melancolía que consume a Aleksandra y la altivez que demuestra constantemente su marido. Convertida en voraz lectora, la ya adolescente coge sin permiso de la biblioteca de la casa una novela de Walter Scott y, hojeando sus páginas, descubre en ella una carta amarillenta. La misiva se la dirige a Aleksandra un enamorado con el cual, según todos los indicios, no llegó a establecer ningún contacto carnal. Nétochka, que desde el principio había advertido cierta suspicacia en las relaciones entre los esposos y sospechaba la existencia de algún secreto, ve ahora confirmados sus recelos. Por el contenido de la carta queda claro que su autor es un joven de extracción social baja, que se culpa precisamente de haber aspirado al amor de Aleksandra y de haberla convertido en el blanco de las habladurías de la alta sociedad sin tener nada que ofrecerle. Nétochka se entera, asimismo, de que el muchacho llegó a hablar con el marido de Aleksandra, que estaba al tanto del asunto. Llama la atención, en nuestra opinión, que al referirle este encuentro a su amada, en lugar de mostrarse resentido con el rival, el joven cante sin pudor sus alabanzas: «Te ha defendido como un héroe. Te salvará. Te preservará de las murmuraciones y del escándalo. Te quiere y te respeta infinitamente. Es tu salvador, mientras que yo salgo huyendo... Quise besarle la mano.»<sup>109</sup> Hay en este rebajamiento voluntario ante el vencedor un pequeño destello de la perversa dinámica de fascinación por el rival odiado que veremos desplegarse en las grandes creaciones de Dostoievski. Sin embargo, el conflicto trágico permanece lejano, pues todo está todavía aquí muy ceñido a la problemática social, a la denuncia de cómo las barreras entre clases pueden asfixiar el trato humano y, sobre todo, tener un nefasto influjo sobre las relaciones de pareja.

La lectura de la misiva le permite a Nétochka atar cabos. Ahora comprende por qué la pena consume a su querida tutora, a quien la

---

<sup>109</sup> NN, 1104; *Нетошка Незванова*, ПССМ, II: 328.



gravedad y la mirada esquiva de su resentido marido le recuerdan constantemente su falta. Aunque en apariencia él la perdonó, lo cierto es que cada silencio y cada gesto calculado es un reproche lanzado contra un corazón oprimido por la culpa al que incluso le escatima el bálsamo de una sonrisa. Con gran agudeza, Nétochka se percata de que este hombre, convertido en implacable fiscal, es capaz de mudar voluntariamente su semblante sereno y alegre en una mueca de contrariedad ensayada frente al espejo con el mero propósito de zaherir a su mujer.<sup>110</sup> Al torturarla de esta manera, Piotr Aleksándrovich demuestra poseer una personalidad sadomasoquista bastante similar a la de Yefimov, aunque sus manifestaciones resulten más sutiles que las del vanidoso músico.

Lejos de estar libre de mácula, Piotr Aleksándrovich comienza a sentirse atraído por Nétochka, como muy bien lo percibe su esposa, que lo acusa de ser demasiado rígido con su protegida justo por el efecto de ese sentimiento.<sup>111</sup> De esa severidad da muestras, precisamente, al descubrir un buen día a la ya adolescente en la biblioteca, con la carta que había permanecido escondida entre las páginas de Walter Scott. Con la hipocresía que le caracteriza, se apresura, escandalizado, a acusarla de tener un amante y Nétochka, a fin de no descubrir a su madre adoptiva, se ve obligada a mentir dando por válida su deducción. Ante esta confesión, Piotr Aleksándrovich se manifiesta ofendido y burlado en su propio hogar por el atrevimiento de una jovenzuela. Sorprendentemente, su esposa, que tantas veces se ha dejado pisotear por él, sale en defensa de la que considera su hija y cuya virtud cree inmaculada pese a las supuestas evidencias. Como responsable de su educación, se declara la primera y principal culpable por la falta innegable de Nétochka, consistente en haber estado acudiendo a la biblioteca sin permiso, pero mantiene su escepticismo sobre la acusación más grave. Las palabras de la

---

<sup>110</sup> *Cfr.* NN, 1115-1116; *Нетошка Незванова*, ПССМ, II: 336-337.

<sup>111</sup> *Cfr.* NN, 1129; *Нетошка Незванова*, ПССМ, II: 347.

compasiva Aleksandra, una paráfrasis del Evangelio de San Juan, contienen ya un indicio, aunque todavía necesitado de desarrollo, de ese principio de solidaridad humana en la culpa que reencontraremos en el maduro Dostoievski:

Anneta, hija mía, acércate y dame tu mano. Así. ¡Todos somos pecadores! –sentenció, con la voz ahogada por las lágrimas, y miró mansamente a su marido–. ¿Quién de nosotros puede rechazar la mano de otro cualquiera? Dame la tuya, Anneta, dulce hija mía. Yo no soy ni más digna ni mejor que tú. Y tú no puedes ultrajarme con tu presencia, porque yo también, *yo también soy pecadora* (я тоже, тоже грешница / *ia tozhe, tozhe greshnitsa*).<sup>112</sup>

Piotr Aleksándrovich, que tiene el corazón endurecido, lejos de sentirse interpelado por esa llamada al análisis de conciencia, declara que él no olvida nada, en lo que es, de nuevo, una clara referencia a la falta de su mujer en el pasado. Los reproches ásperos se suceden hasta que Aleksandra se desmaya. Dos horas después, Nétochka entra en el gabinete de este hombre insensible y le entrega la carta causante del alboroto, haciéndole, además, el lúcido retrato psicológico de su tiranía: «Siempre ha tratado usted de mantener la primacía sobre su esposa, y la ha mantenido. Pero, ¿con qué objeto? Para cantar victoria sobre un espectro, sobre la trastornada imaginación de un enfermo, para demostrarle que ella se había extraviado y que usted era *menos pecador que ella* (что вы безгрешнее ее / *chto vy bezgréshneie yeió*).»<sup>113</sup>

Este pequeño discurso evidencia, como señala Joseph Frank, que Nétochka ha conseguido desarrollar una firmeza de carácter de la que carece Aleksandra.<sup>114</sup> Si Dostoievski hubiera podido concluir su novela, habríamos encontrado seguramente en ella la autobiografía de una mujer fuerte, pero, por desgracia, el texto quedó inacabado. Aun así, *Nétochka Nezvánova* contiene tan notables anticipaciones del genio

<sup>112</sup> NN, 1138; *Нетошка Незванова*, ПССМ, II: 353.

<sup>113</sup> NN, 1141; *Нетошка Незванова*, ПССМ, II: 356.

<sup>114</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Las semillas de la rebelión, 1821-1849*, ed. cit., p. 466.

posterior del novelista que hemos creído provechoso estudiarla aquí con cierto detenimiento. Como ya se ha señalado, reencontraremos algo de Yefimov en todos los soñadores e intelectuales cuya vanidad e idealismo frustrado les empujarán a concebir fantasías delirantes de nefastas consecuencias. El valor del autosacrificio, así como el triunfo necesario, aunque difícil, del amor activo sobre el orgullo, se vislumbran en la relación entre Katia y Nétochka. Piotr Aleksándrovich es el germen de todos esos hombres de alma vil y holgada posición en la vida, que consideran su proceder irreprochable mientras gozan atormentando a las mujeres caídas que mantienen bajo el yugo de su supuesta virtud inmaculada. Sin ninguna duda, la literatura rusa tiene en Alekséi Aleksándrovich Karenin, marido de la célebre Anna, el prototipo máximo de este tipo de figura masculina, pero también Dostoievski logró construir algunos ejemplos notables, como el narrador de *La sumisa*, el Luzhin de *Crimen y castigo* o el Totski de *El idiota*. Frente a estos tipos malvados, el príncipe J. es el primero de los hombres esencialmente bondadosos ideados por Dostoievski.<sup>115</sup>

Estas prefiguraciones de personajes y temas futuros son dignas de mención, pero, más allá de ellas, creemos que Joseph Frank vuelve a tener razón cuando afirma que «lo más importante respecto de *Nétochka Nezvánova* es que su autor deja atrás con paso decidido las fronteras de la escuela naturalista para llegar ya, en ese momento —y no, como se cree generalmente, quince años después—, al umbral del mundo de sus novelas principales.»<sup>116</sup> Debido a su creciente complejidad psicológica, los personajes comienzan a no cuadrar sin más en los tipos socioideológicos que tan identificables resultaban hasta el momento, como el soñador y el pequeño funcionario que tenían su espacio natural en los suburbios de San Petersburgo, entre sus oficinas y sus asfixiantes cuartuchos. En *Nétochka Nezvánova* el horizonte se amplía y el ambiente de la aristocracia culta, que tan

---

<sup>115</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Las semillas de la rebelión, 1821-1849*, ed. cit., pp. 467-468.

<sup>116</sup> Cfr. *Idem*, p. 468.

presente estará en *El idiota*, pero también en *Los demonios* o *El adolescente*, empieza a ocupar parte de la escena. De este modo, «el mundo que antes era exclusivamente psicológico-social ahora es el universo psicológico-moral de las novelas posteriores de Dostoievski.»<sup>117</sup>

Pero, ante todo, lo que resulta más relevante para nuestra indagación sobre el amor es que «la capacidad para superar la dialéctica sadomasoquista del egoísmo herido –la capacidad de dominar el odio y reemplazarlo por el amor– surge ya como el centro ideal del cosmos artístico y moral de Dostoievski.»<sup>118</sup> Por esta razón y aun cuando no hay que olvidar que todo lo que aquí hemos ido señalando se encuentra sólo de manera muy embrionaria en esta novela inacabada, creemos que habría merecido, cuanto menos, ser mencionada por René Girard en su ensayo *Dostoievski: del doble a la unidad*, dentro del apartado que dedica a los primeros trabajos del escritor. *Nétochka Nezvánova* no aparece entre las obras anteriores a los *Apuntes del subsuelo* sobre las que el teórico del triángulo del deseo mimético ejerce, según sus propias palabras, algo de violencia a fin de «extraer de ellas los temas obsesivos».<sup>119</sup> El análisis que aquí hemos realizado de la personalidad sadomasoquista de Yefimov a partir de las premisas del propio Girard constituye, a nuestro modo de ver, una prueba significativa de que el Dostoievski de la etapa presiberiana no sólo se asomó a la negrura del alma humana desde las páginas de *El doble*, como sostiene el estudioso francés, sino que también la descubrió en el corazón del vanidoso soñador de *Nétochka Nezvánova*.

---

<sup>117</sup> *Idem*, p. 469.

<sup>118</sup> *Idem*, p. 469.

<sup>119</sup> René GIRARD, «Dostoievski – du double à l'unité», ed. cit., p. 14. A *Nétochka Nezvánova* se refiere Girard sólo más adelante en su ensayo cuando, a las puertas de su análisis de *El adolescente* y *Los hermanos Karamázov*, hace una observación fugaz sobre los elementos psicopatológicos presentes en un sueño de la protagonista de esta novela inacabada. (Cfr. René GIRARD, «Dostoievski – du double à l'unité», ed. cit., p. 90).

Esta última apreciación no invalida, sin embargo, la tesis principal de Girard y otros intérpretes de Dostoievski que mencionábamos en la introducción de esta segunda parte de la tesis y con la cual estamos de acuerdo. Efectivamente, el escritor trágico no está todavía presente en las creaciones anteriores a los *Apuntes del subsuelo* porque en ellas la ambigüedad constitutiva del ser humano aparece velada por el predominio evidente de las almas bellas y permanece ausente el conflicto radical entre valores opuestos que luchan por imponerse. La razón y la fe no han entablado por el momento su combate y el diablo aún no lucha contra Dios en el corazón del hombre. Frente a la irresolución característica del conflicto trágico que hallaremos en las grandes creaciones, en *Nétochka Nezvánova* el *deus ex machina*, tan propio de la novela sentimental, es un mecanismo demasiado bien engrasado todavía. Para percatarse de ello basta con pensar en cuál habría sido la suerte probable de la huérfana protagonista sin la intervención casi milagrosa del príncipe J.

No obstante, y a pesar de que el apego a la novela-folletón es muy obvio en *Nétochka Nezvánova*, como también lo será en *Humillados y ofendidos*, no resultaría del todo adecuado sostener que Dostoievski rompió definitivamente con esta forma de narrar tras los *Apuntes del subsuelo*. Desde luego, su novela-tragedia, como la denominó Ivanóv, se mueve en un registro completamente distinto al de la novela sentimental, pero Dostoievski continúa arrastrando algún residuo de este género, aunque, en lugar de impedir el conflicto trágico, favorezca el avance hacia él. Es lo que sucede, precisamente, con la utilización del *deus ex machina* tanto en *Crimen y castigo* como en *El idiota*. En el primer caso, sólo el dinero del depravado Svidrigáilov evita que los hermanitos de Sonia queden desamparados y que la pequeña Pólechka se vea obligada a seguir sus pasos como mujer pública. Esto, a su vez, es lo que le permite a Sonia acompañar a Raskólnikov hasta Siberia de modo que él pueda llegar a darse cuenta, aunque sea ya en el epílogo del libro, de que la única resurrección posible va de la mano

del amor.<sup>120</sup> En *El idiota*, el príncipe Myshkin recibe una cuantiosa herencia inesperada que, de repente, lo sitúa al mismo nivel que Rogozhin para mantener su propuesta de matrimonio a Nastasia, formulada, por piedad, apenas unos instantes antes de conocer las disposiciones del testamento de una tía a la que nunca había llegado a ver.<sup>121</sup> La tragedia de *El idiota* deriva de las tensiones entre los vértices de este triángulo amoroso, sumadas a las que se generan dentro del que, al mismo tiempo, conecta al príncipe con Aglaia y Nastasia. Esto nos lleva a concluir que, en las novelas de madurez, el *deus ex machina*, más que impedir la tragedia, en cierto modo la promueve. Aun así sus raíces en la novela-folletón son un motivo más para seguir interesándonos por el Dostoievski previo a los *Apuntes del subsuelo* que creció como escritor bregando con estas técnicas. Pasemos, por tanto, a examinar en el siguiente capítulo la presencia del amor en las novelas posteriores a la liberación de Dostoievski, pero previas a la gestación de esa figura ya prototípica de la Modernidad que es el hombre del subsuelo.

---

<sup>120</sup> Cfr. CC, 568-569, 644-646, 688; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 413, 473-474, 508.

<sup>121</sup> I, 222; *Идиот*, ПССМ, VI: 170.

## II. EN LA ANTESALA DE LOS APUNTES DEL SUBSUELO

**E**n el capítulo anterior nos hemos ocupado de las creaciones más significativas de los años cuarenta en relación con el motivo del amor. Permaneciendo fieles a esta temática abordaremos aquí tres obras cronológicamente comprendidas entre la liberación de los trabajos forzados y la primavera de 1864, cuando se publicaron los *Apuntes del subsuelo*. Será *Humillados y ofendidos* (1861) el texto que concentre la atención expositiva, aunque antes de llegar a él nos detendremos en *El sueño del tío* y *La aldea de Stepánchikovo y sus moradores*, dos novelas breves escritas durante el período siberiano y aparecidas en 1859. Nuestro objetivo será encontrar, en lo relativo al amor, posibles variaciones de perspectiva, así como algo de autocritica con respecto a las viejas convicciones que Dostoievski había plasmado en sus trabajos de juventud.

### II.1. LAS NOVELAS SIBERIANAS: *EL SUEÑO DEL TÍO* Y *LA ALDEA DE STEPÁNCHIKOVO Y SUS MORADORES* (1859)

**A**demás de haber visto la luz en el mismo año, 1859, y de haber sido compuestas en Semipalátinsk, *El sueño del tío* y *La aldea de Stepánchikovo y sus moradores* tienen en común su tono de comedia burlesca y el hecho de desarrollarse en un ambiente rural con una intriga matrimonial de por medio. Más allá de eso, se

detecta en los dos textos una crítica de ciertos tipos sociopsicológicos con los que el Dostoievski de los años cuarenta mostraba mayor condescendencia o, incluso, cierta benevolencia. Hemos visto ya cómo, en *Nétochka Nezvánova*, el escritor llegó a retratar con rasgos inequívocamente antipáticos la figura del soñador con aspiraciones artísticas encarnada por el violinista Yefimov. Siguiendo en esta misma línea, en *El sueño del tío*, un *raznochinets* (разночинец), es decir, el joven intelectual que había sido el modelo de los soñadores de *La patrona* (1847) y *Noches blancas* (1848), así como del estudiante Pokrovski de *Pobre gente* (1846), es presentado por primera vez como alguien no meramente idealista y alejado de la realidad, sino también como un carácter donde se entrevé cierto egoísmo que emerge precisamente en relación con un asunto amoroso. Esta circunstancia es digna de atención porque el Raskólnikov de *Crimen y castigo* es un descendiente de estos primeros prototipos de *raznochinets*.

El personaje de *El sueño del tío* que nos interesa desde esta óptica es Vasia, el joven y pobre maestro de escuela para cuya enamorada, Zina, su madre planea un matrimonio más ventajoso que el que podría realizar con él. Mujer maquiavélica e interesada, María Alexándrovna proyecta casar a su hija con un decrepito y acaudalado príncipe. Como nota Frank, esta dama llega a ser comparada en el texto con Napoleón, lo cual, visto a la luz de *Crimen y castigo*, nos pone en alerta sobre la psicología de un personaje que tiene el propósito firme de dominar.<sup>1</sup> Ya en *El señor Projarchin*, relato publicado en octubre de 1846 en *Noticias de la patria*, aparece una vinculación temprana, aunque en forma irónica, entre el egoísmo absoluto del avaro protagonista y la personalidad de Napoleón.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr. F. M. DOSTOIEVSKI, *El sueño del tío*, en: *Id., Obras completas*, Vol. II, trad. cast. del ruso de Augusto Vidal y Luis Abollado, ed. de Augusto Vidal, Barcelona, Vergara, pp. 24-25; *Дядюшкин сон*, ПССМ, II: 392; cfr. asimismo, Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años de prueba, 1850-1859*, trad. cast. de Jaime Retif del Moral, (México: F.C.E.), 1986, p. 378.

<sup>2</sup> F. M. DOSTOIEVSKI, *El señor Projarchin*, en: *Id., Obras completas I: Novelas y relatos (1846-1849)*, trad. cast. del ruso de Lidia Kúper de Velasco, (Barcelona: Galaxia



En un momento determinado de *El sueño del tío*, Zina le pide a Vasia que retrasen su boda. Lejos de ceder a este ruego, el maestro, despechado, decide envenenarse tomando una mezcla de vodka y tabaco que le afectará a los pulmones provocándole la tisis que al final lo derrotará. Ante Zina, en su lecho de muerte, Vasia reconoce que, al causarse una muerte lenta por tisis, fantaseó con que su amada se sintiera atormentada mientras él agonizaba por haberlo llevado hasta ese extremo en su desesperación. También le confiesa que, durante su convalecencia, forzó a su madre a que la vigilara, pues los celos lo atormentaban.<sup>3</sup> Vasia no es ya, por tanto, un carácter tan libre de mácula como el Makar Alekseiévich Dévushkin de *Pobre gente* o el soñador de *Noches blancas*. Sin embargo, al final triunfa un perdón entre los enamorados que se conquista fácilmente. Se impone así el romanticismo, sin que se llegue a profundizar en los lugares más oscuros del corazón de Vasia.

*La aldea de Stepánchikovo y sus moradores* es una obra más ambiciosa que *El sueño del tío*. En ella, la acción gira principalmente en torno al personaje de Fomá Fomich, cuyo nombre ha llegado a ser sinónimo, para los rusos, de alguien hipócrita y adulator, pero a su vez despótico, que consigue hábilmente vivir a costa de los demás.<sup>4</sup> El otro protagonista de la narración es el viudo coronel Yégor Ílich Rostánev, paradigma de bondad, que se anticipa en este sentido al príncipe Myshkin de *El idiota*, aunque con un marcado carácter cómico ausente en este último. En la presentación de Rostánev, el narrador de la historia, que es además su sobrino, afirma que era «difícil imaginar hombre más dulce y conciliador. [...] era tan bondadoso que estaba dispuesto a compartirlo todo, no bien se lo pidiesen, hasta su última

---

Gutenberg – Círculo de Lectores), 2009, p. 589; *Господин Прохарчин*, ПССМ, I: 329; *cf.* asimismo, Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años de prueba, 1850-1859*, ed. cit., p. 412.

<sup>3</sup> *Cfr.* F. M. DOSTOIEVSKI, *El sueño del tío*, ed. cit., pp. 158-159; *Дядюшкин сон*, ПССМ, II: 510-511.

<sup>4</sup> *Cfr.* Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años de prueba, 1850-1859*, ed. cit., p. 387.

camisa.»<sup>5</sup> Más adelante, se nos informa de que «su alma era pura como la de un niño» y de que «su vocación era sacrificarse por los demás».<sup>6</sup>

Este hombre de espíritu noble ha heredado la hacienda de Stepánchikovo, donde vive con sus dos hijos pequeños. Sin embargo, en la propiedad ha tenido que acoger también a su madre y a su padrastro, el general Krajotkin. Aunque este se encuentra casi arruinado, el matrimonio lleva una existencia de lujo y despreocupación a costa del sufrido Rostánév. Cuando Krajotkin queda paralítico, se decide contratar a alguien que le lea y le haga compañía. El elegido para el puesto no es otro que el ya mencionado Fomá Fomich, un tipo fatuo y servil, que, sin embargo, se gana la complicidad y protección de la generala. Cuando el anciano Krajotkin fallece, Fomá Fomich permanece en la casa, comportándose de manera despótica y caprichosa. Disfruta oprimiendo y tiranizando a los demás, pero, en particular, al dueño de la propiedad, el compasivo y algo cándido coronel Rostánév, que cada día vive más arrinconado en su propio hogar.

El tono del relato es jocoso y ligero. Sin embargo, se descubre en él una interesante experimentación psicológica por parte de Dostoievski. Para comenzar, tras sus tanteos con el príncipe J. de *Nétochka Nezvánova*, cuyo papel era secundario en la novela, el escritor ha llevado a cabo el primer intento sólido de retratar a un hombre enteramente bueno, aunque su docilidad mueva más a la risa que a la admiración. Pero, además y sobre todo, después de un primer ensayo con Yefímov, el personaje de Fomá Fomich supone ya una exploración notable en el tipo del resentido, que, a raíz de haber soportado grandes humillaciones por su pertenencia a una clase social

---

<sup>5</sup> Fiódor DOSTOIEVSKI, *Stepanchikovo y sus moradores: Notas de un desconocido*, trad. cast. del ruso de Lydia Kúper, (Barcelona: El Aleph Editores – El Taller de Mario Muchnik), 2010, p. 9; *Село Степанчиково и его обитатели*, ПССМ, III: 5.

<sup>6</sup> Fiódor DOSTOIEVSKI, *Stepanchikovo y sus moradores: Notas de un desconocido*, ed. cit., p. 22; *Село Степанчиково и его обитатели*, ПССМ, III: 15-16.

inferior, se conduce con un sadismo que es producto de su deseo de vengarse haciendo padecer a otros por sus miserias pasadas. A Frank no se le escapa la profundidad de este retrato psicológico de la humillación y su relevancia desde una mirada retrospectiva que sea consciente de las cotas de maestría que Dostoievski alcanzó en caracterizaciones muy similares durante sus años de madurez. Por eso, el profesor de Princeton deja en el aire la pregunta de si no sería posible, aunque quizá arriesgado y prematuro, concebir a Fomá Fomich como el primer bosquejo del hombre del subsuelo.<sup>7</sup>

En las primeras páginas de la novela encontramos una descripción muy lúcida de la personalidad de Fomá Fomich, hecha por el joven narrador.<sup>8</sup> Este, como ya se ha mencionado, es el sobrino del coronel Rostánév, que ha sido testigo de lo que cuenta gracias a que, recién licenciado de la Universidad, recibió una invitación de su tío a Stepánchikovo para que conociera a la niñera de sus hijos, una joven tan encantadora como pobre con la que su pariente le rogaba que se casara, sin ser consciente de que, como se descubre en el desarrollo de la intriga, él mismo estaba enamorado de ella. La descripción de Fomá Fomich que el narrador ofrece en la introducción del libro es muy acertada, pero, como detecta Joseph Frank, el muchacho, inspirado por principios humanitaristas, llega a Stepánchikovo predispuesto a disculpar el proceder desconsiderado y abusivo de

---

<sup>7</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años de prueba, 1850-1859*, ed. cit., p. 396.

<sup>8</sup> El siguiente fragmento puede servir de ejemplo al respecto: «Imaginaos a un hombre mezquino, insignificante y pusilánime, un aborto de la sociedad a quien nadie necesita, inútil, asqueroso, repulsivo, pero dotado de un amor propio inmenso, carente, además, de toda capacidad de justificar de algún modo su enfermiza presunción. Os prevengo de antemano que Fomá Fomich es la personificación de una vanidad ilimitada, pero al mismo tiempo peculiar; es decir que posee, como suele suceder en casos semejantes, un orgullo ofendido, agraviado por fracasos anteriores, infectado hacía mucho, mucho tiempo, lleno de odio y envidia hacia todos aquellos que triunfan. [...] Fomá había sido oprimido y había sentido de inmediato la necesidad de oprimir; se habían burlado de él y también él se burló de otros. Había sido bufón y él mismo se rodeó de sus propios bufones.» (Fiódor DOSTOIEVSKI, *Stepanchikovo y sus moradores: Notas de un desconocido*, ed. cit., pp. 18-19, 21-22; *Село Степанчиково и его обитатели*, ПССМ, III: 13, 15).

Fomá Fomich por juzgarlo víctima de la injusticia social.<sup>9</sup> Sólo en el momento en que lo ve en acción, le atribuye una responsabilidad moral de tipo individual, lo cual implica que Dostoievski ya ha tomado distancia de la perspectiva sociopsicológica que marcaría sus obras de los años cuarenta para dar prioridad a un enfoque en el que la responsabilidad moral de carácter personal adquiere cada vez mayor importancia.<sup>10</sup>

Fomá Fomich no es el único «humillado y ofendido» de *La aldea de Stepánchikovo y sus moradores*. También Nastasia Evgráfovna, la joven niñera con la que el coronel Rostánev quiere casar a su sobrino, pero que acabará siendo su esposa, partía de una situación social desventajosa. Durante mucho tiempo soportó, además, el acoso de la generala y del propio Fomá Fomich, que, temerosos de que el coronel albergara tiernos sentimientos por ella, como en verdad estaba sucediendo, querían incluso echarla de casa. Y, sin embargo, al final, cuando el coronel ya le ha pedido matrimonio, Nastasia, sintiéndose plenamente feliz, perdona a quienes tanto la han atormentado. Consigue compadecerse del sufrimiento de Fomá Fomich y propicia así que la armonía se instale en el hogar.

---

<sup>9</sup> Antes de llegar a Stepánchikovo y conocer a Fomá Fomich, el narrador conversa con el señor Bajchéiev, terrateniente que conoce la situación en la propiedad del coronel Rostánev. Durante la charla, el narrador llega a realizar una serie de afirmaciones que provocan la perplejidad de su interlocutor. He aquí sus palabras: «Pienso que tal vez ambos estemos equivocados respecto de Fomá Fomich; tal vez todas sus excentricidades oculten un ser particular, e incluso talentoso. ¿Quién sabe? Quizá sea una persona destrozada por el sufrimiento, que se venga de todos. He oído decir que antes fue una especie de bufón, ese oficio lo humilló, lo ofendió, acabó con su dignidad... ¿comprende? Una persona sensible, digna y convertida de pronto en bufón... Y pierde confianza en la humanidad y... y quizá, si se logra que se reconcilie con la gente... tal vez se consiga que se convierta en una persona de especial naturaleza... puede que muy notable y... y... algo tiene ese hombre... ¿no le parece? Debe haber una causa que justifique su dominación sobre los demás. ¿No lo cree?» (Fiódor DOSTOIEVSKI, *Stepánchikovo y sus moradores: Notas de un desconocido*, ed. cit., p. 46; *Село Степанчигово и его обитатели*, ПССМ, III: 35).

<sup>10</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años de prueba, 1850-1859*, ed. cit., p. 391.

Aunque no debe perderse de vista que el tono de *La aldea de Stepánchikovo y sus moradores* es siempre el de la comedia, hay en el perdón de Nástenka una identificación con el dolor del otro que permite señalar cierto parecido entre esta figura de mujer y las tres grandes pecadoras que encontraremos en la obra de madurez del escritor, capaces de amar a tres inolvidables héroes sufrientes dostoievskianos. Nos referimos, claro está, a Liza y el hombre del subsuelo, Sonia y Raskólnikov, y Grúshenka y Dmitri. Sin duda, el aire de familia de Nástenka con estos tipos femeninos tan perfeccionados en las novelas de madurez es todavía muy lejano, pero la idea de un cristianismo en el que se perdona desde el amor empieza ya aquí a cobrar cuerpo. Por ello, compartimos la conclusión con la que Josep Frank cierra el capítulo dedicado a las novelas del período siberiano y en la cual está muy presente el valor del amor:

[...] podemos sorprender a Dostoievski en el proceso de desechar sus creencias con tendencias occidentalistas de la década 1840-1849, o con más exactitud, de transformar el acento predominantemente social de sus opiniones anteriores acerca de los valores cristianos, en un acento con proclividad a un sentimiento cristiano más tradicional de culpabilidad moral universal y de responsabilidad por la maldad y el pecado. Podemos interpretar a Dostoievski afirmando: Sólo el amor a nuestro prójimo que surge de *tal* sentimiento puede liberarse de la carga del orgullo farisaico y de la insultante condescendencia, y juzgar y perdonar a la vez.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años de prueba, 1850-1859*, ed. cit., p. 403.

## II.2. EL ALMA BELLA SCHILLERIANA EN CRISIS: *HUMILLADOS Y OFENDIDOS* (1861)

### II.2.1. *Una nueva novela para una ansiada reaparición literaria*

En enero de 1861, la revista *El tiempo*, fundada por los hermanos Mijaíl y Fiódor Dostoievski, hacía su aparición en la escena literaria rusa y con ella veían la luz las primeras ochenta y siete páginas de *Humillados y ofendidos*, obra que terminaría ocupando nueve números de la publicación.<sup>12</sup> Con esta novela, Dostoievski aspiraba a reconquistar el favor de la crítica, así como la acogida entusiasta del público, tras años sin saborear las mieles del éxito que tan tempranamente había alcanzado con *Pobre gente*. Al menos en parte, el novelista logró su objetivo, pues aunque la crítica se mostrara dividida ante *Humillados y ofendidos*, los lectores recibieron cada nueva entrega con avidez. Curiosamente, en ello tuvo algo que ver el célebre pasado de Dostoievski, pues el protagonista del libro estaba, en buena medida, inspirado en su biografía. En efecto, Iván Petróvich, que así se llama el héroe principal y narrador del relato, es un joven escritor al que el triunfo de su primera novela le auguraba un futuro brillante que queda ensombrecido porque no es capaz de replicar la fórmula ganadora. Sus exordios literarios recrean los de Dostoievski hasta el punto de que su aclamado libro, perteneciente al género de la novela social, podría perfectamente haberse llamado *Pobre gente*. De hecho, al igual que el estreno literario de Dostoievski, la obra de Iván Petróvich tiene como personaje central a «un pequeño funcionario, apocado y algo bobo incluso, al que se le caían los botones del uniforme». <sup>13</sup> Además de los guiños autobiográficos, que seguramente suscitaran la curiosidad de los

<sup>12</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, trad. cast. de Juan José Utrilla, (México: F.C.E.), 1993, pp. 87, 158.

<sup>13</sup> HO, 44; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 28.

lectores, *Humillados y ofendidos* es un texto plagado de alusiones a temas de actualidad, que, con probabilidad, lo hicieron cercano y atractivo para el público. Así, se habla de la liberación de los siervos y la cuestión de la liberación femenina aparece representada en la figura de la protagonista, que desafía a la moral imperante abandonando a su respetable y amantísima familia para estar con el hombre del que se ha enamorado sin que su reputación quede manchada por ello. Como señala Joseph Frank, no sólo el narrador se esfuerza siempre por defenderla, sino que la acción está construida de tal forma que el amor de su padre termina siendo incondicional y no exige que ella reniegue de su comportamiento.<sup>14</sup>

Si *Humillados y ofendidos* apasionó al público, no consiguió, en cambio, el favor completo de la crítica. Por ejemplo, pese a considerarla la mejor obra literaria del año en razón de los elevados ideales de su autor y de su tono compasivo, Nikolái A. Dobroliúbov no dudó en criticarla desde el punto de vista artístico. Apolón A. Grigóriev, por su parte, percibió en ella contrastes literarios irreconciliables, como la mezcla de una asombrosa fuerza de sentimiento con ineptitudes infantiles. Subrayó, asimismo, la proliferación de escenas falsas y personajes librescos, aunque, junto a ellos, brillara la figura de Nellie, dotada de una profundidad excepcional. Al recoger los testimonios de estos dos críticos coetáneos de Dostoievski, Leonid Grossman señala que, por aquel entonces, el escritor todavía se encontraba en un momento de búsqueda, haciendo experimentos que no terminaban de cuajar, a veces por causas completamente externas a su trabajo, como sucedió con su detención, que impidió que concluyera *Nétochka Nezvánova*.<sup>15</sup>

En este contexto, Dostoievski decide probar con la novela-folletón de corte social al estilo de Eugène Sue. Sin embargo, esta forma

---

<sup>14</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, ed. cit., pp. 163-164.

<sup>15</sup> Cfr. Leonid GROSSMAN, *Dostoievski*, trad. fr. del ruso de Michèle Kahn, (Paris: Parangon – L'Aventurine), 2003, pp. 217-219.

artística termina por convertirse en un corsé que oprime demasiado y sofoca sus inquietudes y preocupaciones, que requerían de una nueva manera de narrar que todavía no había madurado. Por eso, aunque contemporáneos como Dobroliúbov lo criticaron por seguir pintando personajes «débiles» como los de las creaciones de los años cuarenta, sin percatarse de que la sociedad rusa había avanzado y demandaba otro tipo de protagonistas con mayor fuerza de voluntad, lo cierto es que, como apunta Frank, la causa del evidente desequilibrio de *Humillados y ofendidos* hay que buscarla más en la notable evolución de Dostoievski que en su apego al pasado. El marco de referencia sociopsicológico propio de la novela-folletón se le ha quedado estrecho al autor ruso, que, cada vez con mayor asiduidad, encuentra en el carácter y los valores de sus personajes y no meramente en su condición social, la causa última de sus acciones y de las situaciones en las que se ven envueltos.<sup>16</sup> Algo chirría inevitablemente entre el mecanismo propio del género adoptado para el desarrollo de la trama y la dinámica interna de unas criaturas de ficción que empiezan a tener voz pero aún no pueden expresarse.

Por otro lado, un factor sobre el que advierte Grossman y cuya importancia conviene no minimizar, es el del formato en el que se publicó la novela.<sup>17</sup> Esta apareció por entregas en una revista dirigida a un público amplio, lo cual tuvo dos efectos. En primer lugar, le imponía a su autor la necesidad de concluir los episodios en un punto álgido de tensión a fin de mantener vivo el interés del lector, que era también suscriptor de *El tiempo*. Al proceder de este modo, Dostoievski se mantenía fiel a la forma melodramática de narrar típica de la novela-folletón. En segundo término, la presión del calendario pareció, al menos en este caso, ejercer un efecto negativo sobre la ardua y a menudo lenta labor de gestación de personajes complejos. El propio Dostoievski lo reconocería públicamente así varios años

---

<sup>16</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, ed. cit., pp. 165-169.

<sup>17</sup> Cfr. Leonid GROSSMAN, *op. cit.*, pp. 217-218.



después, aunque subrayando que había en ese libro extravagante cincuenta páginas de las que se sentía orgulloso.<sup>18</sup>

### **II.2.2. Rompiendo las costuras del viejo corsé melodramático**

«**D**esde nuestro moderno punto de vista, lo más interesante de *Humillados y ofendidos* son sus anticipaciones de futuras obras maestras.»<sup>19</sup> Así de claro se muestra Joseph Frank a la hora de calibrar la importancia de esta novela, sólo detectable de manera retrospectiva. Los contemporáneos de Dostoievski, carentes de la perspectiva histórica que los años nos han regalado a nosotros, no podían detectar que una nueva forma de narrar pugnaba por romper la coraza de las convenciones melodramáticas, aunque lo hiciera con la timidez propia de un adolescente que no termina de reconocerse en un cuerpo cambiante y opta por esconder su desnudez bajo viejos vestidos que ya no le acoplan, desvirtuando su figura. Para los estudiosos actuales del escritor ruso, *Humillados y ofendidos* posee un singular encanto arqueológico, pues en ella se descubren los primeros balbuceos de un lenguaje que hoy nos resulta perfectamente familiar. Posiblemente ahí radique la razón de que sigamos leyendo el libro con placer a pesar de que, como nota Frank, «a veces tenemos la curiosa impresión de que *Humillados y ofendidos* es una antología hecha a partir de diversas obras maestras de Dostoievski, unidas por un compilador ignorante que no captó todas las complejidades de los originales.»<sup>20</sup> El amor, que constituirá uno de los temas centrales de las creaciones de madurez, está muy presente en *Humillados y ofendidos*, como corresponde a una novela sentimental. Por eso examinaremos su articulación en torno a

---

<sup>18</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, ed. cit., p. 159; Leonid GROSSMAN, *op. cit.*, p. 218.

<sup>19</sup> Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, ed. cit., p. 159.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

varios triángulos amorosos, así como el modo en que aparece tratado el conflicto entre orgullo y amor o la plasmación del egoísmo del sufrimiento.

*Humillados y ofendidos* se construye sobre el entrelazamiento de dos tramas, ninguna de ellas muy original, que en un principio parecen inconexas, pero que acaban por confluir. La primera es característica de la novela sentimental y gira en torno a los Ijménev, una familia de origen noble venida a menos. El padre, Nikolái Serguéievich Ijménev, heredó de sus progenitores una nada desdeñable propiedad con ciento cincuenta almas de las que, sin embargo, perdió cien en las apuestas mientras se encontraba en el ejército. Licenciado con el grado de teniente, se esforzó en administrar con eficacia su hacienda y a los treinta y cinco años contrajo matrimonio, por amor, con Anna Andréievna Shumílova, una buena mujer desprovista de dote.<sup>21</sup> Juntos tuvieron una hija, Natasha, que se ha convertido en un quebradero de cabeza para el viejo Ijménev tras haberse enamorado del joven Aliosha, hijo de un rico vecino, el príncipe Válkovski, con el que los Ijménev mantenían una excelente relación que se ha visto truncada en los últimos tiempos. Cuando el príncipe se entera del amor de su hijo y Nastasia, se opone a la unión, pues ha proyectado un matrimonio mucho más ventajoso para Aliosha con una rica heredera. Como resultado, los dos jóvenes se fugan y viven en concubinato. Ante este proceder, el anciano Ijménev repudia a Natasha. Su comportamiento supone, sin duda, una mancha para el nombre de la familia, pero lo que más le duele a Nikolái Serguéievich es que el depositario del afecto de su hija sea el primogénito de su declarado enemigo.

Piotr Aleksándrovich Válkovski es el villano de la historia, además de tratarse del personaje que, junto con el narrador, sirve de nexo entre las dos tramas. Por lo que respecta a la primera esfera argumental, el contacto con los Ijménev se produce cuando, procedente de San Petersburgo, el príncipe llega a la rica hacienda

---

<sup>21</sup> *Cfr.* HO, 30; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 17-18.

vecina, de novecientas almas, que le pertenece. Adinerado y viudo, necesita a una persona a quien confiarle la administración de sus tierras mientras él permanece en la ciudad y pronto comprende que Nikolái Serguéievich es el candidato ideal. Pese a haberse granjeado enemistades entre el vecindario por su desdeñoso trato hacia quienes juzga inferiores, el príncipe, sumamente sagaz, no tarda en ganarse el afecto de los Ijménev. La pareja, que incluso lo considera su benefactor, no termina de entender el rechazo unánime que provoca en los otros propietarios ni da pábulo a los rumores que circulan sobre él. Convertido en el administrador de su finca, el viejo Ijménev mantiene con el príncipe una correcta correspondencia laboral. Poco a poco, le van siendo encomendadas mayores responsabilidades y se involucra hasta el extremo de sentir como propios los triunfos de su patrón.<sup>22</sup>

Un buen día, el príncipe, que hasta el momento se había limitado a despachar con él asuntos de trabajo, le escribe a Nikolái Serguéievich con una petición que demuestra un nivel superior de confianza. En su carta les ruega a él y a su esposa que se hagan cargo por un tiempo de su hijo Aliosha, cuya conducta desordenada se propone enderezar haciéndole pasar una temporada en la aldea. Por supuesto, el matrimonio accede a su demanda y los dos acogen al joven como si se tratara de su propio hijo. Se trata de un muchacho encantador, que es descrito en los siguientes términos: «guapo, débil y nervioso como una mujer, pero, al mismo tiempo, alegre y cándido, de espíritu abierto y capaz de los más nobles sentimientos, y con un corazón amoroso, sincero y agradecido.»<sup>23</sup> Se nos dice, además, que pese a haber cumplido ya los diecinueve años, Aliosha seguía siendo un niño y pronto se convierte en el ídolo de la casa de los Ijménev. Tan a gusto está en este nuevo ambiente que, aproximadamente al cabo de un año, cuando su padre acude a pasar el verano en la aldea,

---

<sup>22</sup> Cfr. HO, 30-33; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 18-20.

<sup>23</sup> HO, 36; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 22.

le ruega quedarse allí por más tiempo. El príncipe, sin embargo, reacciona con recelo y Nikolái Serguéievich empieza a no reconocer en este ser quisquilloso a quien él creía su amigo. A ello se suma que, de forma extraña y repentina, comienzan a propagarse rumores por toda la comarca que apuntan a que Natasha, que ya ha cumplido los diecisiete años, ha sabido cómo engatusar a Aliosha y apartarlo del trato, más conveniente para él, con señoritas nobles de las que abundan por esos lugares. Las malas lenguas acusan asimismo a los Ijménev de aprovecharse del débil carácter de Aliosha y de amparar una relación inadecuada para él, aunque de puertas para afuera finjan no estar al corriente de nada. Más sorprendente resulta todavía que el príncipe dé crédito a estas habladurías, a las cuales se añade finalmente la calumnia de que Nikolái Serguéievich ha estado beneficiándose de su puesto de administrador, sin atender realmente a los intereses de su patrón. De manera incomprensible, adquiere cuerpo la sospecha de que el anciano Ijménev habría estafado al príncipe con la venta de una arboleda tres años atrás. Este lo acusa públicamente de ladrón y Nikolái Serguéievich responde con una ofensa igualmente fuerte. Ambos entablan un pleito en el que este último tiene todas las de perder y que ya le ha costado el embargo de su propiedad.<sup>24</sup>

Antes de que se desencadenen estos acontecimientos, el viejo Ijménev es presentado como un ingenuo romántico de buen corazón, incapaz de hallar un atisbo de maldad en aquellos a quienes ha entregado su cariño.<sup>25</sup> Durante los años cuarenta, Dostoievski había

---

<sup>24</sup> Cfr. HO, 33-39; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 20-25.

<sup>25</sup> He aquí la descripción de esos rasgos que hacen a Ijménev tan proclive a terminar siendo víctima de desalmados como el príncipe Válkovski: «Necesitaba un administrador en quien pudiese confiar ciegamente y para siempre, a fin de no tener que volver jamás por Vasilievskoie, pues ese era su verdadero propósito. La fascinación que ejerció sobre Ijménev fue tan fuerte que este creyó sinceramente en su amistad. Nikolái Serguéievich era uno de esos individuos de buen corazón e ingenuamente románticos que tanto abundan en Rusia, y cuya bondad –por mucho que se diga de ellos– llega al extremo de que, cuando le cogen cariño a alguien (a veces, sabe Dios por qué), se le entregan con toda el alma, extremando en ocasiones

creado a varios personajes de corazón noble e inocencia ciega, pero es en *La aldea de Stepánchikovo y sus moradores* donde por primera vez encontramos a uno de esos tipos encantadores padeciendo a causa de su buen carácter. Se trata, como se recordará, del afable coronel Rostánév, víctima de los abusos del resentido Fomá Fomich. El tono de comedia de esta novela breve hace que el despotismo de este último no tenga graves consecuencias y Rostánév prevalece como un personaje luminoso, aunque algo incauto. En cambio, en *Humillados y ofendidos* comienza a atisbarse que los románticos que se aferran obstinadamente a un mundo donde no existen las fallas morales corren el riesgo de desarrollar un orgullo ofendido que es fuente de grandes sufrimientos para ellos y para quienes les son más queridos. Esto es lo que le sucederá a Nikolái Serguéievich en el trato con su hija Natasha, pero también, en una escala mayor, a la madre de Nellie, lo cual nos lleva a la segunda trama del libro.<sup>26</sup> Mientras que en las desdichas de los Ijménev prevalece el tono de novela sentimental, el elemento gótico característico de la novela-folletón, con un componente de misterio, se introduce en *Humillados y ofendidos* a través de su segundo hilo narrativo, que tiene como centro la figura de la pequeña Nellie. Huérfana a sus tiernos trece años, la niña entra por casualidad en contacto con el narrador Iván Petróvich, que está íntimamente vinculado con los Ijménev por haberse criado en su casa. Tras morir sus padres siendo un niño, el matrimonio lo acogió y creció como uno más de la familia junto con Natasha, tres años menor que él.

A raíz del proceso judicial contra el príncipe Válkovski, los Ijménev se trasladan a San Petersburgo, donde ya vive Iván Petróvich, que acaba de iniciar con éxito su carrera literaria. El reencuentro con

---

su adhesión hasta un punto cómico.» (НО, 32; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 19).

<sup>26</sup> Joseph Frank señala la vinculación de carácter entre el viejo Ijménev y la madre de Nellie. Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, ed. cit., pp. 169-170.

Natasha hace surgir el amor entre los dos jóvenes, que se prometen. Cuando los Ijménev conocen la noticia, se alegran por la elección de su hija, pero recomiendan prudencia a los enamorados por la inestabilidad característica de la profesión de escritor. Por ello, Nikolái Serguéievich insta a los novios a que se den un año de plazo para ver si Iván Petróvich se ha consolidado como novelista y disponen de recursos suficientes para comenzar una vida en común. Vania y Natasha aceptan seguir su criterio. Un año después, enfermo y sin haber tenido la fortuna de que las buenas críticas de su primera novela se repitieran con el resto de sus trabajos, Iván Petróvich regresa a casa de los Ijménev. Para entonces, sin embargo, Natasha ya ha abandonado el hogar paterno para establecerse con Aliosha sin contar con la aprobación de sus progenitores ni con la del príncipe Válkovski. Quien en otro tiempo fuera su prometido, se ha visto por tanto desplazado de su lugar por alguien mucho menos afín a Natasha que él mismo. De este modo, pasa a ocupar un lugar importante en la novela la relación triangular que se establece entre ellos y también la que se crea entre Aliosha, Natasha y Katia, la joven y encantadora heredera que el príncipe tiene destinada para su hijo.

Es en este contexto donde tiene lugar el encuentro fortuito entre Iván Petróvich y la pequeña Nellie, que viene precedido de un curioso suceso sin el cual estos dos seres nunca habrían coincidido. Ya enfermo, Iván Petróvich se acerca una tarde de marzo, a la caída del sol, hasta una confitería regentada por un alemán. A ella acude desde hace algún tiempo un viejo octogenario muy estrafalario y desaliñado, acompañado de su perro, que tiene un aspecto igualmente decrepito y parece aproximarse en edad a la de su dueño, como si existiera entre los dos una suerte de macabro mimetismo. Precisamente porque se siente intrigado por la figura del anciano, el novelista se acerca hasta el establecimiento donde todos los clientes habituales rehúyen a tan extravagante personaje y a su repulsiva mascota, a la que ese día le llega su final. Conmocionado y con el rostro desencajado por la pérdida, el anciano se aleja del café a paso acelerado. Presa de un

extraño impulso, Vania lo sigue y se ofrece a acompañarlo hasta su casa. No obstante, el viejo apenas tiene tiempo de murmurarle al oído unas palabras, «la isla Vasílievski, Sexta Línea», antes de caer muerto a sus pies. Tras llevar a cabo diversas gestiones, el joven descubre su nombre, Jeremiah Smith, así como que su dirección era otra, muy cercana al lugar donde falleció, con lo cual persiste la incógnita de por qué consumió sus últimas fuerzas en pronunciar el nombre de la isla Vasílievski. Vania averigua también que el anciano llevaba como inquilino en su última residencia apenas seis meses y decide tomar para sí la habitación en alquiler, con la insólita esperanza, casi inconfesable por lo extraña que resulta, de que alguien pueda acercarse a preguntar por él.<sup>27</sup> Finalmente esto sucede y es una niña, la nieta de Smith, la que acude una tarde a visitar a su abuelo sin saber que ya ha fallecido. Se trata de una chiquilla de unos trece años, pálida, enfermiza y desgredada, que viste de harapos. Es ella la que vive en la Sexta Línea de la isla Vasílievski y, por tanto, se trata de la persona a la que su abuelo tenía en el pensamiento en sus últimos instantes de vida.<sup>28</sup> Pese a que la niña da muestras de tener un carácter más bien huraño, Vania se siente desde el comienzo responsable de su suerte y por esta razón la acoge en su casa, rescatándola de las garras de una madama sin escrúpulos que la presiona para que se incorpore a su prostíbulo recordándole la supuesta ayuda que les prestó a ella y a su madre enferma cuando eran sus inquilinas y no les llegaba para pagarle. Vania consigue librar a Nellie de un negro futuro de maltrato y sufrimiento gracias en parte a la ayuda de Maslobóiev, un viejo amigo de su época de estudiante preuniversitario. Pese a no ser un ejemplo de virtud moral, este antiguo compañero ha conservado cierta nobleza de sentimientos. Sin duda, ha sido golpeado por la vida, pero persiste en él la bondad de los años de juventud en los que participaba de un romanticismo

---

<sup>27</sup> *Cfr.* HO, 15-27; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 4-15.

<sup>28</sup> *Cfr.* HO, 74-75; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 53-55.

ingenuo. Como veremos, esto lo convierte en una figura contrapuesta al villano Váلكovski.

A medida que Nellie toma confianza y se encariña con Vania, va revelándole secretos de su pasado. Es de este modo como terminamos por enterarnos de que la pequeña es en verdad hija del príncipe Váلكovski. El comienzo de la historia se remonta a los años en que el joven príncipe sedujo a la hija de Jeremiah Smith, que era por aquel entonces un hombre acaudalado. Aprovechándose de su ingenuidad, la convenció de que se fugara con él, con la promesa de que se casarían. Antes de partir al extranjero, se aseguró de que ella llevaba consigo ciertos documentos y dinero de su padre. Una vez que la tuvo bajo su dominio, no tardó en desvalijarla y abandonarla en avanzado estado de gestación. Otro hombre de nobles sentimientos, enamorado de la joven, la auxilió en aquellas duras circunstancias y le fue fiel hasta el final de sus días en París. Tras la muerte de su protector, acaecida dos años atrás, la mujer decidió regresar a Rusia con su hija para intentar reconciliarse con su padre. Consciente del carácter orgulloso de este, sabía que no la perdonaría directamente, pero creyó que podría llegar a recuperar su afecto a través de Nellie. Tal como ella había previsto, el abuelo se encariñó pronto con su nieta, pero no accedió a restablecer el trato con su hija, pese a saber que estaba gravemente enferma y que vivía en la pobreza con la niña. Cuando la mujer ya está agonizando, Nellie acude en busca de su abuelo en un último intento por que su madre muera en paz. El anciano parece por fin reaccionar, pero ya es demasiado tarde, pierden mucho tiempo en el camino y, cuando llegan a su destino, la enferma ya ha fallecido.

Nellie hace el desgarrador relato de sus desdichas ante los Ijménev, lo cual provoca que Nikolái Serguéievich, sintiéndose identificado con el viejo Smith, se avenga finalmente a perdonar a su hija Natasha. Para entonces esta, consciente de que ha perdido el amor de Aliosha y de que la encantadora Katia es una pareja mucho más conveniente para él, ya ha renunciado a aquel por quien abandonó su hogar. La reconciliación de padre e hija trunca el malévolo plan del príncipe



Válkovski, que pretendía vengarse de las molestias causadas por la joven forzándola a aceptar al conde N., un viejo aprovechado y lujurioso. Nellie, por su parte, se queda a vivir con los Ijménev, pero está muy enferma debido a la excitación nerviosa que le provocó contar el drama de su vida. Finalmente, su débil corazón no resiste y muere sin haber puesto en dificultades a Válkovski, pues, pese a estar en disposición de demostrar que su madre y el príncipe llegaron a casarse y que, por tanto, él es su padre legítimo, decide no entrar en contacto con tan vil personaje. La pequeña contraviene así la voluntad de su madre, que, desesperada y enferma, le había encomendado que, a su muerte, acudiera a él en busca de amparo. Paradójicamente, el orgullo de Nellie tiene como gran beneficiario al príncipe, pues, al quedar enterrado su comprometedor pasado con el fallecimiento de su hija, a Válkovski se le abre vía libre para casarse con una jovencita de familia acaudalada. Además, el matrimonio entre Aliosha y Katia le permitirá, muy posiblemente, poner sus garras también sobre la fortuna de esta última. Iván Petróvich escribe sus memorias mortalmente enfermo en un hospital. La novela, que es fruto de este gran esfuerzo en el final de sus días, se cierra con él y Natasha lamentándose por el futuro feliz que podría haberles aguardado juntos, pero que los acontecimientos del último año convirtieron en imposible.

### **II.2.3. Los hundidos y los salvados**

**S**i, en un ejercicio de imaginación, rebautizáramos *Humillados y ofendidos* como *Los hundidos y los salvados*, la apelación al último de los títulos de la trilogía de Primo Levi nos permitiría darnos cuenta, a nuestro entender, de cuán lejos se encuentra todavía Dostoievski en esta obra de su propio genio metafísico. En palabras de Levi, «los “salvados” de Auschwitz no eran los mejores, los predestinados al bien, los portadores de un mensaje; cuanto yo había visto y vivido me demostraba precisamente lo

contrario. Preferentemente sobrevivían los peores, los egoístas, los violentos, los insensibles, los colaboradores de “la zona gris”, los espías, [...] es decir, los más aptos; los mejores han muerto todos.»<sup>29</sup> El concepto de salvación incluye una dimensión religiosa que no está presente en la descripción que Levi realiza de los «salvados», que son, simplemente, los supervivientes del *Lager*, como él mismo.

Si, con este contexto en mente, regresamos a *Humillados y ofendidos*, novela con múltiples referencias religiosas,<sup>30</sup> y nos preguntamos quiénes son en ella los «salvados», obtenemos una respuesta inmediata al concebir este término desde las coordenadas de Levi.<sup>31</sup> El príncipe Váلكovski es el «salvado» indiscutible, aquel cuya moral se limita a la obtención de su propio beneficio<sup>32</sup> y que, mediante una combinación de azar y cálculo egoísta, logra sortear la única dificultad que estorbaba sus planes. Él mismo resume su credo religioso del siguiente modo: «yo sigo convencido de que todavía se puede vivir bien en este mundo. Y esa es la mejor fe (вера / *vera*), porque sin ella no se puede vivir, ni siquiera de mala manera».<sup>33</sup>

Es obvio que Iván Petróvich, que es su interlocutor en esta conversación, no comparte la profesión de fe del príncipe, pero cabe preguntarse si existe en *Humillados y ofendidos* algún credo que se

<sup>29</sup> Primo LEVI, *Los hundidos y los salvados*, trad. cast. de Pilar Gómez Bedate, (Barcelona: Muchnik Editores), 2001, pp. 76-77.

<sup>30</sup> Por citar tan sólo dos ejemplos, el sacrificio de Nellie al narrarles su historia a los Ijménev tiene lugar un Viernes Santo y, además, la niña fallece recordando las palabras del Evangelio en lo relativo al perdón.

<sup>31</sup> Somos perfectamente conscientes de que estamos dejando de lado el problema de la vergüenza moral que para Primo Levi suponía el sentirse vivo en lugar de otro hombre posiblemente mejor que él. (Cfr. Primo LEVI, *op. cit.*, pp. 75-76). Es obvio que el príncipe Váلكovski no es un «salvado» con remordimientos de conciencia ni tampoco el escenario de *Humillados y ofendidos*, por negro y dickensiano que pueda pintarlo Dostoievski, sería nunca comparable al universo del *Lager*. Aun así, creemos que pensar en *Los hundidos y los salvados* como título imaginario para esta novela del escritor ruso hace que afloran al primer plano las insuficiencias que todavía presenta en relación con la dimensión religioso-moral que tan compleja será en las obras de madurez.

<sup>32</sup> Cfr. HO, 313; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 244.

<sup>33</sup> HO, 312-313; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 243.

oponga con suficiente fuerza al de este villano. La respuesta, pensamos, es negativa. El humanitarismo filantrópico que practica Vania, y del que participan también todos los miembros de la familia Ijménev, da signos de agotamiento, pero Dostoievski no ha hallado todavía con qué reemplazarlo. Seguramente por ello, el joven narrador de la historia es tan fácilmente avasallado por el príncipe Váلكovski en el primero de los grandes diálogos trascendentales de las novelas de Dostoievski que tienen por escenario una taberna. Cuán lejos queda este enfrentamiento dialéctico del que protagonizan Iván y Aliosha en *Los hermanos Karamázov* o incluso Raskólnikov y Stavroguin en *Crímen y castigo*. Y, aun así, los pasajes en que se narra este encuentro están, a nuestro juicio, entre los mejores del libro.<sup>34</sup>

No cabe duda de que el afecto que Vania le ha demostrado a Nellie es el catalizador para que Natasha y el viejo Ijménev «salven» su relación paterno-filial. Sin embargo, el final feliz de su contienda se cobra una víctima inocente, pues sólo poniendo en riesgo su débil corazón puede la niña contar su historia. Su sacrificio es un acto de amor activo que, sin embargo, no la cura de su orgullo, pues Nellie se niega hasta el final a establecer contacto con el príncipe Váلكovski, a pesar de haber leído el Evangelio y de conocer el dictado cristiano del perdón a los enemigos. Su madre, al morir, maldijo al príncipe y ella lo maldice también, no en su propio nombre, pero sí en el de la difunta.<sup>35</sup> El encuentro entre Nellie y su padre es inimaginable y no sólo por la falta de disposición de la pequeña, sino, esencialmente, porque Váلكovski es un villano de cartón piedra, sin un atisbo de las luces y las sombras de otros malvados como Svidrigáilov o Stavroguin, que, pese a toda su vileza, llegan a sentir sobre sí el peso de sus fechorías. Seguramente ahí radique uno de los grandes fallos de

---

<sup>34</sup> Coincidimos con Joseph Frank cuando afirma que la escena de la taberna está muy por encima del nivel del resto de la obra, asomando por primera vez en ella el gran Dostoievski que estaba formándose. (Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, ed. cit., p. 174).

<sup>35</sup> Cfr. НО, 435-436; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 335-338.

*Humillados y ofendidos*. Dostoievski no atina todavía a mostrar el hundimiento de los salvados ni a iluminar la vía para la salvación de los hundidos, pues si resulta enorme la distancia que separa al príncipe Válkovski de sus herederos Svidrigáilov y Stavroguin, no es mucho menor la que existe entre Nellie y su inequívoca sucesora Nastasia Filíppovna.

#### **II.2.4. Amor y rivalidad en Siberia**

Pese a sus fallas, *Humillados y ofendidos* contiene, como ya se ha indicado, varias anticipaciones notables de personajes y temas característicos de las obras de madurez de Dostoievski, entre los que se incluye el tratamiento del amor. En la novela encontramos algunos ejemplos de amor activo, que suponen un triunfo sobre el «egoísmo del sufrimiento», aunque, lo que destaca sobre todo es una presencia casi obsesiva de los triángulos amorosos. Sobre ello llama la atención René Girard, al tiempo que subraya la similitud entre estos conflictos y la experiencia vivida por el escritor cuando se enamoró de María Dmítrievna Isáieva, que terminaría por convertirse en su primera mujer.<sup>36</sup> Los acontecimientos que rodearon el cortejo constituyen uno de esos episodios cuya huella persiste a lo largo de toda la obra del escritor y por ello merece la pena detenerse brevemente en recordarlos.

Tras salir del campo de prisioneros de Omsk, en febrero de 1854, a Dostoievski le aguardaban todavía casi seis años de servicio militar en Semipalátinsk, primero como soldado raso y, a partir del 1 de octubre de 1856, con el grado de alférez. Durante este tiempo de destierro, entabló amistad con el matrimonio Isáiev. El marido, Aleksandr Ivánovich, era un viejo maestro de escuela que había llegado a Semipalátinsk con el cargo de aduanero, al que renunciaría por razones confusas. Este hombre indolente, que a Dostoievski le

---

<sup>36</sup> Cfr. René GIRARD, «Dostoievski – du doublé à l'unité», en: *Id.*, *Critique dans un souterrain*, Lausanne, Éditions l'Age d'Homme, 1976, pp. 43-45.

serviría de modelo para el Marmeládov de *Crimen y castigo*, se entregaba a la bebida mientras su mujer y su hijo Pasha, de siete años, subsistían a duras penas. A pesar de esta bajeza, sabemos por la correspondencia de Dostoievski que este lo consideraba un alma noble, además de una persona culta e inteligente.<sup>37</sup> En la misma carta en que disculpaba la debilidad de carácter de Aleksandr Ivánovich, el novelista describía así a su mujer:

Es una dama, joven todavía, de 28 años, bonita, muy instruida, muy inteligente, buena, gentil, graciosa y con un corazón magnífico y generoso. Ella soportó este destino con orgullo, con resignación, desempeñando el papel de criada, cuidando de su despreocupado marido, a quien con el derecho que da la amistad yo solía dar muchos consejos, y de su pequeño hijo. Sólo que se volvió enfermiza, nerviosa e irritable. Su carácter, por lo demás, era alegre y vivaz.<sup>38</sup>

María Dmítrievna había recibido una educación esmerada y destacaba, por su capacidad intelectual, entre las esposas de los miembros del ejército y burócratas de Semipalátinsk. A Dostoievski le dispensaba un trato afectuoso, en buena medida motivado por la piedad que le inspiraba una criatura infeliz, injustamente golpeada por el destino. El escritor, sin embargo, fue más allá y se enamoró apasionadamente de la señora Isáieva.<sup>39</sup> Durante meses, su amigo y

---

<sup>37</sup> Cfr. Fiódor DOSTOIEVSKI, *Cartas a Misha (1838-1864)*, trad. cast. de Selma Ancira, (Barcelona: Grijalbo), 1995, (13 de enero de 1856, Semipalátinsk), pp. 186-195, aquí pp. 188-189; *Письма*, ПССМ, XV: 110-117, здесь стр. 112, (М. М. Достоевскому, 13-18 января 1856, Семипалатинск). Ofrecemos también la referencia de la traducción francesa en la edición dirigida por Jacques Catteau: DOSTOIEVSKI, *Correspondance, Tome 1: 1832-1864*, trad. fr. de Anne Coldefy-Faucard, (Paris: Éditions Bartillat), 1998, pp. 373-381, aquí pp. 375-376.

<sup>38</sup> Fiódor DOSTOIEVSKI, *Cartas a Misha (1838-1864)*, ed. cit., (13 de enero de 1856, Semipalátinsk), pp. 186-195, aquí p. 189; *Письма*, ПССМ, XV: 110-117, здесь стр. 112-113, (М. М. Достоевскому, 13-18 января 1856, Семипалатинск). Se ofrece asimismo la referencia de la traducción francesa en la edición dirigida por Jacques Catteau: DOSTOIEVSKI, *Correspondance, Tome 1: 1832-1864*, ed. cit., pp. 373-381, aquí p. 376.

<sup>39</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años de prueba, 1850-1859*, ed. cit., pp. 259-260.

benefactor el barón Aleksandr Yegórovich Wrangel fue el confidente de los sinsabores amorosos de Dostoievski y dejó noticia de ellos en sus memorias. Es altamente probable que durante este tiempo la relación con María Dmítrievna progresara más allá de la simple amistad. Sin embargo, cuando los Isáiev debieron trasladarse a Kuznétsk, porque Aleksandr Ivánovich había encontrado un nuevo empleo, Dostoievski se comportó como uno de sus sufridos héroes románticos, facilitándoles en lo posible el viaje y la mudanza a los esposos, aunque tuviera que pedir dinero prestado para ello. El alejamiento de su amante suponía una implícita asunción de su derrota frente al rival, pero Dostoievski pareció resignarse a su suerte con la candidez del soñador de *Noches blancas* o del Vania de *Humillados y ofendidos*.<sup>40</sup>

Durante el tiempo que permanecieron separados, Dostoievski y María Dmítrievna intercambiaron correspondencia con periodicidad semanal y la narración que esta hacía de sus penalidades supuso un tormento difícil de soportar para el escritor. En cualquier caso, unos meses después, en agosto de 1855, Aleksandr Ivánovich fallecía. Tras el óbito, Dostoievski aún hubo de soportar un período de separación de su amada durante el cual fue presa constante del desasosiego por la aparente inconstancia del afecto de la viuda. Finalmente, sin embargo, le pidió que se casaran y ella aceptó la propuesta. Lejos de iniciarse un tiempo feliz para la pareja, una nueva persona vino a interponerse entre ambos. Se trataba de Nikolái Vergunov, un joven maestro de escuela que había ayudado a María Dmítrievna cuando esta se instaló con su marido en la aldea de Kuznétsk. Con el tiempo, había surgido entre ambos un gran afecto y la mujer, a buen seguro, había pensado en él como un candidato al matrimonio con mayores perspectivas de futuro que Dostoievski, un hombre ya algo mayor, cuya carrera literaria permanecía estancada y quizá nunca resurgiera.

Ante la aparición de este otro rival, Dostoievski reacciona pintándole a María Dmítrievna el negro porvenir que le aguarda si

---

<sup>40</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años de prueba, 1850-1859*, ed. cit., pp. 285-286.

accede a una unión tan desigual. Para comenzar, Nikolái Vergunov es un maestro pobre que la condenará a una existencia calamitosa rodeada de niños en la estepa siberiana. Además, con tan sólo veintidós años, este pretendiente resulta demasiado joven para ella y la diferencia de intereses y caracteres pronto abrirá entre ambos un abismo. A instancias de María Dmítrievna, Dostoievski le hace llegar una carta al propio Vergunov donde le expone las dificultades que, a su juicio, sobrevendrían si ambos se casaran. Como cabía esperar, la misiva provoca el efecto contrario al deseado por el novelista y sirve de revulsivo para consolidar el vínculo entre los amantes, que parecen dispuestos a desmentir las predicciones más agoreras. Poco a poco, como uno de sus bienintencionados personajes, Dostoievski va cediendo terreno y termina rogándole a su amigo el barón Wrangel que interceda a favor de Vergunov ante un alto mando a fin de que consiga una posición más favorable que le permita aumentar sus ingresos. De esto modo, razona él, estaría ayudando de manera indirecta a su querida María Dmítrievna.<sup>41</sup>

La indecisión de la viuda se prolonga durante todo el verano de 1856, lo cual provoca que se agrave la perturbación anímica de Dostoievski, que cada vez padece con mayor frecuencia ataques epilépticos, aunque él todavía desconoce que lo son, pues la naturaleza de su mal tardaría aún unos meses en concretarse. Finalmente, en diciembre, el escritor obtiene el consentimiento de su amada. Como señala Frank, el tono con el que se refiere a María Dmítrievna es mucho más tranquilo en las cartas dirigidas a Wrangel con posterioridad a esa fecha, y la única vez en que aparece el nombre de Vergunov en ellas, Dostoievski afirma que lo estima más que a un hermano.<sup>42</sup> Vergunov acaba siendo testigo en la boda del escritor y

---

<sup>41</sup> *Cfr.* DOSTOÏEVSKI, *Correspondance, Tome 1: 1832-1864*, ed. cit., (A Aleksandr Yegórovich Wrangel, 14 de julio de 1856, Semipalátinsk), pp. 420-425; *Письма*, ПССМ, XV: 150-154, (А. Е. Врангелю, 14 июля 1856, Семипалатинск).

<sup>42</sup> *Cfr.* DOSTOÏEVSKI, *Correspondance, Tome 1: 1832-1864*, ed. cit., (A Aleksandr Yegórovich Wrangel, 21 de diciembre de 1856, Semipalátinsk), pp. 442-447, aquí p.

María Dmítrievna, celebrada el 7 de febrero de 1857. Durante el viaje de regreso a Semipalátinsk, los recién casados se detienen en casa de un viejo amigo de Dostoievski para descansar. La mala suerte quiere que el novelista sufra un terrible ataque epiléptico que aterroriza a su esposa <sup>43</sup> y que, retrospectivamente, puede ser considerado el inquietante prelude de una convivencia difícil e infeliz. El hecho de que su enfermedad irrumpa de forma tan virulenta para quebrar la paz de su luna de miel supone para Dostoievski un importante golpe anímico. A eso se suma la circunstancia de que María Dmítrievna da cada vez mayores muestras de debilidad a causa de la tuberculosis que la llevará a la tumba cinco años después. Su dolor físico le envenena el carácter y se torna una persona quisquillosa. Para empeorar las cosas, la familia de Dostoievski no termina de aceptarla y ella se siente decepcionada porque el prometido resurgir literario de su marido no parece concretarse nunca.<sup>44</sup>

René Girard lee el episodio biográfico de Dostoievski que estamos relatando desde los presupuestos de su teoría del triángulo del deseo mimético y por eso considera que la mayor desventura a la que tuvo que hacer frente el escritor en su matrimonio con María Dmítrievna no fueron los apuros económicos, ni el carácter difícil de la esposa, sino, principalmente, la circunstancia de que a Dostoievski ella le resultara indiferente desde el momento en que salió vencedor en su pulso con Vergunov y ya nadie le disputó la posesión de la mujer. Lo mismo, afirma Girard, sucedió en 1862, cuando el escritor se convirtió en amante de Apollinaria Prokófievna Súslova («Pollina»), que llegaría a ser el modelo de todas las grandes orgullosas de sus novelas.

---

447; *Письма*, ПССМ, XV: 160-164, здесь стр. 164, (А. Е. Врангелю, 21 декабря 1856, Семипалатинск). *Cfr.* asimismo, Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años de prueba, 1850-1859*, ed. cit., p. 303.

<sup>43</sup> *Cfr.* DOSTOIEVSKI, *Correspondance, Tome 1: 1832-1864*, ed. cit., (A Aleksandr Yegórovich Wrangel, 9 de marzo de 1857, Semipalátinsk), pp. 466-472, aquí p. 466.

<sup>44</sup> Para una narración más extensa de los años de matrimonio de Dostoievski con María Dmítrievna puede consultarse la obra de Joseph Frank: *cfr.* Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años de prueba, 1850-1859*, ed. cit., pp. 302-309.



Dostoievski se negó entonces a pedirle el divorcio a María Dmítrievna, lo cual provocó que Pollina se distanciara de él. Sin embargo, cuando la joven se enamoró en París de un joven estudiante de medicina español, la pasión del novelista se reanimó con una fuerza sorprendente.<sup>45</sup> Como es sabido, sus amores con Súslova, así como las desventuras vividas a su lado en los casinos europeos, le sirvieron a Dostoievski de inspiración para la novela *El jugador*, que le dictaría a Anna Grigórievna en octubre de 1866 a la vez que componía *Crimen y castigo*.

### II.2.5. *Contra Schiller, pero con Schiller*

Una vez repasada la importancia de los triángulos amorosos en la vida de Dostoievski, creemos que se capta perfectamente el componente autobiográfico que el personaje de Iván Petróvich tiene también en lo relativo a esta cuestión, como si el escritor ruso hubiera querido hacer partícipe a su *alter ego* de sus pasiones más íntimas. El narrador de *Humillados y ofendidos* no sólo es un novelista que, como su creador, saboreó muy tempranamente las mieles del éxito para cosechar a continuación críticas amargas, sino que comparte los valores de la generación idealista de los años cuarenta a la que Dostoievski perteneció, a pesar de que la acción del libro es contemporánea a su aparición y, por tanto, Vania no sería, por edad, miembro de esa generación.<sup>46</sup> *Humillados y ofendidos* es, en buena medida, un ejercicio de autocritica

---

<sup>45</sup> Cfr. René GIRARD, «Dostoievski – du doublé à l'unité», ed. cit., pp. 42-43. Según recoge Leonid Grossman, Apollinaria Súslova le habría contado a su segundo marido, Vasili V. Rózanov, –autor de uno de los primeros estudios sobre Dostoievski al que ya nos hemos referido en la primera parte de la tesis– que su distanciamiento del escritor se debió principalmente a la negativa de este a divorciarse de María Dmítrievna, que por aquel entonces ya estaba muy enferma. (Cfr. Leonid GROSSMAN, *op. cit.*, p. 251). El estudioso ruso dedica un apartado completo de su libro a relatar los pormenores de la relación entre Pollina y Dostoievski: cfr. Leonid GROSSMAN, *op. cit.*, pp. 239-253.

<sup>46</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, ed. cit., p. 164.

que, sin embargo, no llega hasta el fondo en muchos asuntos. La novela es, también, la historia de las decepciones que han de afrontar los románticos al comprobar cómo sus convicciones más arraigadas se revelan impotentes ante la fuerza del egoísmo que anida en el alma humana. Aunque todos los personajes que podríamos adscribir al universo de la «pobre gente» son víctimas del desencanto, Iván Petróvich es, como reconoce Frank, el único que recibe un golpe mortal.<sup>47</sup> Movido por su amor hacia Natasha, Vania presiona a Nellie para que les relate a los Ijménev la historia de sus desdichas, sin tener en cuenta que el médico le había advertido de que cualquier emoción intensa podría resultar fatal para su corazón enfermo.<sup>48</sup> Pese a que la acogió y cuidó cuando estaba desamparada, Vania no logra sobreponerse al sentimiento de culpa que le produce el fallecimiento de la pequeña y, por eso, también sus días están contados. Señala Joseph Frank que, cuando el narrador le ruega a la niña que salve a Natasha contando sus desgracias, esta le dirige una mirada que parece un reproche, como si de algún modo intuyera que la estaba situando al borde del precipicio.<sup>49</sup>

Otorgándose a sí mismo licencia para la exageración, algún crítico ha llegado a afirmar que, en sus aspectos más destacados, *Humillados y ofendidos* no es sino una versión en prosa del drama schilleriano *Intriga y amor* (*Kabale und Liebe*), representado por primera vez el 15 de abril de 1784.<sup>50</sup> La atmósfera de la casa de los Ijménev recuerda, sin duda, a la de la familia del músico Miller. Grandes son también las similitudes entre Natasha y Luisa, aunque hay un punto en el que ambas se diferencian de manera significativa, pues la última le recuerda a Ferdinand que su único deber no es el de enamorada, sino que

---

<sup>47</sup> Cfr. *Idem*, p. 169.

<sup>48</sup> Cfr. HO, 418; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 323.

<sup>49</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, ed. cit., p. 380. El texto en cuestión puede localizarse aquí: HO, 380; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 294-295.

<sup>50</sup> Cfr. Edmund K. KOSTA, *Schiller in Russian Literature*, (Philadelphia: University of Pennsylvania Press), 1965, p. 224.

también ha de tener en cuenta a su padre, que estará en peligro por la venganza que cabe esperar del presidente.<sup>51</sup> La protagonista de Schiller posee una mayor conciencia que Natasha del peso de las diferencias estamentales y por eso no resulta extraño que en el curso de esa misma conversación pueda decirle al hombre que ama «tu corazón pertenece a tu clase». <sup>52</sup> Pese al envoltorio de novela sentimental que presenta *Humillados y ofendidos* y a la inspiración que Dostoievski pudiera hallar en una tragedia romántica con trasfondo social como la de Schiller, la comparación entre Katia y Natasha suministra nuevos indicios de que las preocupaciones del literato ruso comenzaban a alejarse de la problemática social para adentrarse en el terreno de los conflictos morales con arraigo en las fuerzas ocultas de la personalidad humana. El elemento sadomasoquista del carácter de Natasha, al que prestaremos atención en breve, es mucho más relevante para Dostoievski que el de su pertenencia a determinado estrato social, aunque el escritor no haya logrado todavía hacer una apuesta inequívoca por la deriva psicológico-moral y lo sintamos, por ello, siempre vacilante entre dos caminos.

Regresando al terreno de las concomitancias y divergencias entre *Kabale und Liebe* y *Humillados y ofendidos*, cabe señalar que los progenitores de las dos protagonistas femeninas comparten un elevado sentido del honor, así como la ingenuidad y la obstinación como rasgos de personalidad. Mayor es la distancia que separa a la encantadora Katia de Lady Milford, que tiene a sus espaldas un pasado turbulento. Sin embargo, ambas acaban por dar muestras de nobles sentimientos. Un gran parecido existe también entre el príncipe

---

<sup>51</sup> Cf. Friedrich SCHILLER, *Kabale und Liebe*, en: *Id., Dramen I*, (Zürich – Coburg: Artemis & Winkler), 1993, pp. 355-356. He aquí el texto en cuestión:

LUISA: ¿Y no tendrías ningún otro deber aparte de tu amor?

FERDINAND (abrazándola): Tu tranquilidad es para mí lo más sagrado.

LUISA (con mucha gravedad): Entonces calla y déjame. Tengo un padre que no posee ningún bien aparte de mí, su única hija. Un padre que pronto cumplirá sesenta años... teniendo por segura la venganza del presidente.

<sup>52</sup> Friedrich SCHILLER, *Kabale und Liebe*, ed. cit., p. 356.

Válkovski y el maléfico presidente von Walter. Estamos ante dos villanos de manual, que coinciden en su pretensión de decidir sobre los matrimonios de sus hijos a fin de obtener un beneficio personal. Son curiosamente los vástagos de los dos malvados quienes menos se asemejan entre sí. Aliosha y Ferdinand son románticos y soñadores y a ello quizá se deba que los dos se sientan naturalmente dispuestos a unirse en matrimonio con chicas de clase social inferior. Sin embargo, el añorado Aliosha es incapaz de sufrir por celos como Ferdinand y resulta inimaginable que, empujado por ese tormento, pudiera llegar a asesinar a su enamorada como hace el protagonista de *Kabale und Liebe*.<sup>53</sup> Ferdinand es un personaje mucho más complejo que Aliosha, cuya extrema candidez, unida a su propensión a las aventuras amoratorias, lo convierten en alguien bastante inverosímil. En este sentido, creemos que no resulta descabellado suponer que si el príncipe Myshkin encuentra su germen en Aliosha, la ceguera que los celos le provocan a Ferdinand podría haberle servido a Dostoievski de inspiración para crear a Rogozhin. De este modo, la herencia del Ferdinand schilleriano que se difumina en Aliosha quedaría después recogida en las figuras hermanadas del príncipe Myshkin y Rogozhin.

Si en *Humillados y ofendidos* los triángulos amorosos son un elemento central para el desarrollo de la novela, también en *Kabale und Liebe* le corresponde un importante papel a uno de estos tríos y, al igual que sucede en la obra de Dostoievski, una mujer se retira de la contienda amorosa tras una conversación con su rival. En efecto, concluida su entrevista con Luisa, Lady Milford, que pretendía casarse con Ferdinand tal como había dispuesto el presidente von Walter, renuncia a su propósito y se exilia voluntariamente.<sup>54</sup> En *Humillados y ofendidos*, el encuentro entre Natasha y Katia es mucho más cordial que el que se produce entre Luisa y Lady Milford. La reunión tiene lugar en el pobre apartamento que Natasha comparte con Aliosha,

---

<sup>53</sup> Cfr. Friedrich SCHILLER, *Kabale und Liebe*, ed. cit., pp. 305-403.

<sup>54</sup> Cfr. *Idem*, pp. 377-378.

hasta el cual acude Katia un Viernes Santo. La circunstancia de que las dos mujeres se vean precisamente en esta fecha posee una insoslayable carga simbólica, pues la renuncia de Natasha a sus pretensiones sobre Aliosha significa que ha sido capaz de triunfar sobre el elemento sadomasoquista de su personalidad, muy activo en su relación con él. El encuentro con Katia supone, pues, una resurrección moral para la joven. Su enamoramiento y, sobre todo, la decisión de escaparse de casa ofendiendo a su padre y exponiéndose a todo tipo de humillaciones, tuvieron como motivación fundamental los celos que le provocaba la afición de Aliosha a las mujeres, que él jamás le ocultó, obrando en este asunto de acuerdo con su natural inconsciencia.<sup>55</sup>

Aunque el desafío de Natasha a la moral establecida admite la lectura del personaje como adalid de la emancipación femenina que hicieron en muchos casos los contemporáneos de Dostoievski, creemos que, una vez más, conocer la deriva que tomó la novelística posterior del escritor nos permite proponer una interpretación que entronca con sus preocupaciones fundamentales. Pese a las apariencias, a nuestro modo de ver la fuga de Natasha no representa, dentro del universo dostoievskiano, un acto de reafirmación de su libertad, sino

---

<sup>55</sup> El carácter enfermizo de los celos de Natasha queda patente en las mismas páginas donde resulta también obvio el sesgo sadomasoquista de su pasión, por ejemplo en fragmentos como este: «[...] hasta en nuestros momentos más dichosos presentía que sólo iba a traerme sufrimientos. Pero, ¿qué puedo hacer si hasta los sufrimientos que él me causa son felicidad para mí? ¿Crees que busco la dicha uniéndome a él? ¿Acaso no sé de antemano lo que me espera a su lado y lo que voy a sufrir por culpa suya?» (Cfr. HO, 59-62, aquí p. 61; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 41-43, здесь стр. 42). Si en el pasaje citado el acento está puesto en la vertiente masoquista, la contrapartida sádica es evidente en el siguiente texto: «Natasha percibía instintivamente que sería su ama y señora, y que él sería, incluso, su víctima. Saboreaba de antemano el placer de amar con locura y torturar hasta el martirio a aquel a quien amaba, precisamente porque le amaba, y quizá por eso se había apresurado a ser la primera en sacrificarse. Pero en los ojos de Aliosha brillaba asimismo el amor, y la contemplaba extasiado. Ella me dirigió una mirada triunfal. En aquel instante se olvidó de todo: de los padres, de la despedida y de las sospechas... era dichosa.» (HO, 64; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 45).

más bien la confirmación de que no es dueña de su voluntad, como bien percibe Vania.<sup>56</sup> Y la causa de ello, como tantas veces sucederá en las novelas de madurez, hay que buscarla en las dificultades que entraña el amor activo y en el fondo oscuro del corazón humano que nos empuja al abismo de los celos.

A Natasha no se le escapa que su apego por alguien que parece atrapado en la niñez nace más de un irresistible afán de dominio que de una hipotética voluntad por establecer una unión con un igual. Ella misma se sincera con Vania, una vez que ya ha renunciado a Aliosha, y le concede que su amor se parecía al de una madre. Reconoce que él le inspiraba lástima (*ego жалко / yegó zhalko*), pero que, al mismo tiempo, este sentimiento compasivo estaba empañado por un perturbador afán por ser su dueña.<sup>57</sup> La conversación entre los dos amigos se desarrolla tras la entrevista de Natasha con Katia en la que las dos mujeres han decidido la suerte de Aliosha. Mucho antes de eso, Natasha ya sabía que el matrimonio con Aliosha resultaba quimérico y así se lo había confesado a Vania, justo al contarle cómo aquel le había propuesto que se casasen en secreto: «[...] no sabe lo que dice. Probablemente no sepa ni cómo se casa la gente. ¡Menudo marido! Da risa, la verdad.»<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> «Comprendí que Natasha ya no era dueña de su voluntad. Sólo los celos podían cegarla de tal modo [...]» (HO, 60; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 42). Compartimos en este punto el diagnóstico de Joseph Frank, que señala muy convenientemente el componente sadomasoquista del carácter de Natasha, así como el peso de los celos en su decisión de abandonar el hogar paterno. (Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, ed. cit., p. 171).

<sup>57</sup> «Pues ya ves, Vania, he llegado a la conclusión de que no le he amado como a un igual, del modo en que una mujer suele amar a un hombre. Le he amado como... casi como una madre. Tengo la sensación de que realmente no se da en este mundo esa clase de amor, en el que dos personas se quieren como iguales. [...] Era mío. Prácticamente desde la primera vez que le vi, nació en mí un deseo incontenible de que fuera *mío*, lo antes posible, de que no mirase a nadie más, de que no conociese a nadie más, sólo a mí, únicamente a mí... Esta misma mañana Katia lo ha explicado muy bien: yo le he querido, precisamente, como si todo el rato estuviera sintiendo lástima de él...» (HO, 370-371; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 286-287).

<sup>58</sup> HO, 61; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 43.

En este sentido, el amor de Natasha y Aliosha cumple escrupulosamente con el requisito que Denis de Rougemont considera definitorio del amor romántico y que consiste en que este nunca llega a desembocar en la unión definitiva, esto es, en el matrimonio, porque los enamorados siempre tropiezan con obstáculos que les impiden dar solidez a su vínculo. Estas dificultades son, en la mayoría de los casos, inventadas por los propios amantes, que, de esta manera, ven incrementada su pasión.<sup>59</sup> Algo más adelante, en un pasaje que posiblemente le hubiera dibujado una sonrisa a Rougemont, Aliosha, en presencia de Natasha, intenta contestar a la pregunta de Vania sobre la fecha de su boda. Lo que ofrece como respuesta es una colección de supuestos impedimentos exculpatorios, que van desde la extraña necesidad por localizar a cierto amigo, suponemos que para que haga de testigo del enlace, hasta la hipotética dificultad que supondría encontrar a un sacerdote, pasando por la simple incapacidad organizativa del novio, así como por el hecho, nada desdeñable, de que su padre se haya propuesto casarlo con otra y entre en sus planes llevarlo a que la visite. El fragmento es un poco largo, pero creemos que merece la pena reproducirlo, porque, aparte de evidenciar que Dostoievski no carecía de talento para la comedia, resulta muy elocuente en relación con la cuestión que estamos tratando:

—Matrimonio, dice usted. ¿Y cuándo van a casarse? —  
pregunté mirando a Natasha.

---

<sup>59</sup> Cfr. Denis de ROUGEMONT, *El amor y Occidente*, trad. cast. de Antoni Vicens, Barcelona, Kairós, 2010. En el capítulo dedicado a analizar *El eterno marido* a la luz de *El curioso impertinente* de Cervantes prestaremos más atención a las tesis de Rougemont. Baste la referencia hecha aquí para notar cómo la crítica a la mentira romántica, que será una constante en las novelas de madurez, ya empieza a percibirse en *Humillados y ofendidos* en pequeños detalles, como el tratamiento, completamente irónico, que Dostoievski ofrece aquí de un episodio tan romántico como el sueño del matrimonio (que no su consecución) por parte de un personaje que, a pesar de toda su candidez infantil, está de algún modo implicado en la fuga de su amada.

—Mañana o pasado; a más tardar pasado mañana, supongo. Aún no lo sé con certeza; a decir verdad, todavía no he arreglado nada. Pensaba que Natasha tal vez no viniera hoy. Mi padre, para colmo, estaba empeñado en llevarme hoy a casa de mi novia (porque pretende casarme, ¿se lo ha contado Natasha?, pero yo no quiero). Por eso no he podido decidir aún nada. De todos modos, seguramente nos casemos pasado mañana. Al menos, eso es lo que creo, porque no se puede hacer de otro modo. Mañana mismo tomaremos el camino de Pskov. No muy lejos de aquí, en una aldea, tengo un compañero del liceo, un hombre estupendo; tal vez se lo presente a usted. En esa misma aldea habrá también un sacerdote, aunque, por otra parte, no estoy seguro de si lo hay o no. Tendría que haberlo comprobado con antelación, pero no ha habido tiempo... Bueno, después de todo, eso no tiene mayor importancia, siempre que no perdamos de vista lo principal. También se puede llamar al sacerdote de alguna aldea vecina, ¿qué le parece? Hay varias cerca. Lástima que hasta ahora no me haya dado tiempo de escribir unas pocas líneas con objeto de prevenir a mi amigo. Tal vez no se encuentre en estos momentos en casa... Bueno... ¡eso es lo de menos! Con tal de que haya resolución, lo demás se arreglará solo, ¿no es verdad?<sup>60</sup>

Prácticamente desde que tiene constancia de la existencia de Katia, Natasha expresa su deseo de conocerla, aunque al mismo tiempo deba admitir ante Vania que le produce un dolor insoportable imaginar a Aliosha disfrutando en compañía de la muchacha sin que en ningún momento la eche en falta a ella.<sup>61</sup> Cuando por fin se produce el encuentro entre ambas mujeres, el ambiente es cordial

---

<sup>60</sup> HO, 66; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 46-47. Ya en la última parte de la novela, Aliosha y Vania vuelven a tratar el tema de la boda del primero con Natasha y, de nuevo, surgen impedimentos para la celebración. En este caso, la ceremonia no es posible por hallarse en tiempo de Cuaresma. (Cfr. HO, 355; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 274-275).

<sup>61</sup> Cfr. HO, 110; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 82-83.



desde el principio y no tardan en ponerse de acuerdo sobre lo que resulta mejor para Aliosha. Convencida de que Katia, que conserva cierta inocencia infantil,<sup>62</sup> es una pareja más afín al hombre con el que se ha fugado que ella misma, Natasha desiste de sus pretensiones sobre él. Al despedirse, las dos mujeres se prometen ser como hermanas.<sup>63</sup> Esta apelación a la fraternidad, que nos resulta ya familiar por *Corazón débil*, *Noches blancas* o el propio episodio biográfico de Dostoievski con Vergunov, reaparecerá en *El idiota* y, de forma más sutil, en *El eterno marido*. Sin embargo, lo que en las creaciones anteriores a los *Apuntes del subsuelo* resultaba sólo sentimental, se tornará trágico en las del período de madurez. Un claro ejemplo de ello lo proporciona la reunión entre las dos rivales, que evoluciona de encuentro amistoso en *Humillados y ofendidos* a duelo despiadado entre Nastasia y Aglaia en *El idiota*. La batalla dialéctica entre ambas, en presencia de un príncipe Myshkin paralizado e incapaz de mediar de manera efectiva en la situación, precipita los acontecimientos que culminan en el fatídico asesinato de la primera a manos de Rogozhin.

Si la rivalidad entre Natasha y Katia queda disuelta sin traumas, tampoco Vania da muestras de un gran resentimiento contra Aliosha después de que este lo reemplace en el corazón de su amada. Ciertamente, su rival no le agrada, pero pronto considera que quizá lo haya juzgado con parcialidad.<sup>64</sup> Además, emulando al soñador de

---

<sup>62</sup> También en el terreno de las relaciones amorosas Katia continúa siendo una niña, tal como reveladoramente percibe Vania tras conversar con ella: «A raíz de mis tres horas de conversación con Katia llegué, entre otras cosas, al extraño pero a la vez profundo convencimiento de que ella era aún una niña y no tenía ni idea del secreto de las relaciones entre el hombre y la mujer. Esto añadía una singular comicidad a algunos de sus razonamientos y, en general, al tono serio con que hablaba de muchas cosas importantes...» (HO, 296; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 230).

<sup>63</sup> *Cf.* HO, 368; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 284.

<sup>64</sup> «Me di cuenta de que había podido formarme una idea equivocada de él por el mero hecho de ser mi rival. No, yo no le tenía ningún afecto y confieso que nunca pude tenerlo; y en esto era quizá el único entre todos los que le conocían. Tenía muchas cosas que me desagradaban terriblemente, incluso su aspecto delicado, tal vez precisamente por parecerme demasiado delicado. Más tarde comprendí que

*Noches blancas*, Vania se ofrece para actuar de correo entre los dos enamorados y arreglarles las citas a condición de que Natasha no se marche de casa.<sup>65</sup> El cierre del capítulo donde el joven rechazado realiza esta propuesta es una escena prácticamente calcada del reencuentro entre Nástenka y su prometido en *Noches blancas*. Recordemos que la muchacha, que ya había perdido casi la esperanza de que este la buscara y se había sincerado con el soñador, ve aparecer a su añorado galán junto al puente donde estaban citados y corre a arrojarle en sus brazos ante la incrédula mirada de su nuevo pretendiente. También en *Humillados y ofendidos*, Natasha acaba de hacer partícipe a Vania de su temor a que Aliosha no regrese cuando este asoma precisamente por el muelle. De manera instantánea, la mujer suelta la mano de su amigo, que tenía cogida hasta entonces, para dirigirse rauda hacia su nuevo amor.<sup>66</sup>

Quisiéramos destacar un dato que creemos muy revelador en relación con el componente mimético del deseo, que, según Girard, subyace a todo triángulo amoroso. No hay duda de que Aliosha ha resultado vencedor en la contienda por Natasha y, pese a ello, fantasea con la idea de hacerse escritor como Vania y vender sus novelas a las revistas.<sup>67</sup> Esto apoyaría la tesis del estudioso francés según la cual los dos vértices más importantes del triángulo del deseo mimético son los que ocupan el sujeto deseante y el mediador, quedando difuminado el objeto a medida que los otros dos extremos se aproximan.<sup>68</sup> He ahí también por qué tiene pleno sentido que Katia y Natasha se encuentren a solas para decidir sobre Aliosha o que este último acuda a Vania para que lo oriente en su indecisión entre las

también a este respecto le había juzgado con parcialidad.» (HO, 63; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 44).

<sup>65</sup> Cfr. HO, 57; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 39.

<sup>66</sup> Cfr. HO, 62; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 43-44; NB, 926-927; *Белые ночи. Сентиментальный роман*, ПССМ, II: 200.

<sup>67</sup> Cfr. HO, 67; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 48.

<sup>68</sup> Cfr. René GIRARD, *Mentira romántica y verdad novelesca*, trad. cast. de Joaquín Jordá, (Barcelona: Anagrama), 1985, p. 45.

dos mujeres.<sup>69</sup> Con el tiempo, Dostoievski llegaría a escribir una novela breve, *El eterno marido*, en la que la mujer objeto del deseo de los dos rivales ha desaparecido, pero persiste el enfrentamiento y la relación de amor-odio entre ambos. Como en tantas otras cuestiones, también en esto *Humillados y ofendidos* nos suministra pequeñas anticipaciones.

Aparte de los dos triángulos amorosos principales (Vania-Natasha-Aliosha y Natasha-Aliosha-Katia), hay un tercero, que, pese a desempeñar un papel menos sustancial en la trama, no deja de resultar relevante. Este último tiene como integrantes a Vania, Natasha y la pequeña Nellie, que, como muy bien percibe su rival, empieza a experimentar hacia su protector sentimientos que van más allá de la mera gratitud afectuosa y que implican el despertar de un amor adulto. Celosa de Natasha, que es la causante de todos los desvelos de Vania, la niña se esfuerza por llamar la atención de este aunque sea comportándose mal.<sup>70</sup> Por otro lado, como muchos personajes de las obras de los años cuarenta, Nellie se convierte en una soñadora del ideal de la vida a tres, de modo que llega a ofrecerle a Vania servirles como criada a él y a Natasha si se casan.<sup>71</sup> En los primeros tiempos de su huida con Aliosha, también esta última había fantaseado con la posibilidad de vivir con los dos hombres que la habían pretendido como si todos fueran hermanos.<sup>72</sup> No obstante, cuando es Aliosha quien realiza el mismo planteamiento, pero con Katia como tercer miembro de la relación, la percepción de la joven cambia radicalmente y la idea le parece condenada al fracaso.<sup>73</sup>

Pese a sentir celos de Natasha, Nellie terminará por ser la pieza clave en la reconciliación de esta con sus padres, pues el perdón del anciano Ijménev llega cuando la pequeña relata la historia del

---

<sup>69</sup> *Cf.* HO, 353-355; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 273-275.

<sup>70</sup> *Cf.* HO, 328-329, 337-339, 350; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 253-254, 260-262, 270-271.

<sup>71</sup> *Cf.* HO, 337-339; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 260-262.

<sup>72</sup> *Cf.* HO, 64-65; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 45.

<sup>73</sup> *Cf.* HO, 129; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 95-96.

desencuentro entre su abuelo y su madre. Con este acto de amor, Nellie logra vencer el egoísmo del sufrimiento (*эгоизм страдания / egoizm stradániaia*) que el propio Vania había detectado en ella cuando en una ocasión se fugó de casa. Su propósito al escapar era pedir limosna a fin de reunir lo suficiente para comprar una taza con la que reemplazar la que había roto esa mañana en casa de los Ijménev durante un acceso de rabia por la actitud del anciano hacia su hija, tan similar a la de su abuelo con su madre. La imagen de la niña mendigando como una pordiosera sin familia le produjo un gran dolor a Vania, que la había acogido sin condiciones, por simple compasión. Reproducimos el diagnóstico del narrador:

[...] había sido maltratada, su herida no acababa de cicatrizar y parecía dispuesta a enconar deliberadamente su daño con aquel comportamiento enigmático, con aquella actitud recelosa; se diría que se recreaba en el dolor, en el *egoísmo del sufrimiento*, si se me permite la expresión. Yo podía llegar a entender aquel enconamiento del dolor; aquel regodeo: era el deleite de tantos humillados y ofendidos, de tanta gente que había sido aplastada por el destino y había sentido en carne propia su iniquidad.<sup>74</sup>

Nellie logra superar el egoísmo del sufrimiento mediante ese acto de amor hacia quienes la han cuidado que terminará por costarle la vida. No obstante, la niña conserva parte de su orgullo ofendido hasta el momento de exhalar su último aliento. Este rasgo es herencia de su madre, cuyo romanticismo ingenuo la llevó a ser fácilmente víctima de la perfidia del príncipe Váلكovski, en quien no podía ver mácula moral alguna, como tampoco la detectó el anciano Ijménev, otro idealista sentimental cuyo orgullo herido se tornará muy dañino. Desengañada, herida en su amor propio y abandonada en París, la hija del comerciante Smith se negó a exigirle a su seductor que le reconociera sus legítimos derechos a la hija de ambos, aunque con ello la

---

<sup>74</sup> HO, 348; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 269.

perjudicase. Maslobóiev, que en su juventud participó también de los ideales filantrópicos, traza muy bien el retrato psicológico de esta mujer.<sup>75</sup> Hay que tener en cuenta que, según refiere este, que ha estado investigando su pasado, la guapa hija de Smith tenía otro pretendiente aparte del príncipe y fue esa alma generosa quien se hizo cargo de ella y permaneció a su lado en París cuando fue abandonada por Váلكovski. Como el soñador de *Noches blancas* o el propio Vania de *Humillados y ofendidos*, este peculiar enamorado estuvo dispuesto a actuar como el mejor amigo de la mujer a la que le había entregado su afecto, a pesar de que ella no le correspondiera. Según la irónica descripción que Maslobóiev hace de él, era «el hombre ideal, un hermano de Schiller, poeta a la vez que comerciante, un joven soñador; en una palabra: un perfecto alemán, un tal Pfefferkuchen.»<sup>76</sup>

El simpático Maslobóiev, al que Vania conoce desde la adolescencia, sirve de contrapunto a Váلكovski, que, al parecer, también fue un schilleriano convencido muchísimos años atrás. Así se lo relata él mismo a Iván Petróvich durante su entrevista en la taberna. Es el propio Maslobóiev quien se guarda de especificar que entre el granuja del príncipe y él existe una diferencia cualitativa<sup>77</sup> y creemos que la presencia de este amable personaje en la novela es un indicio de que Dostoievski estaba convencido de que era posible sobrellevar el desencanto por el fracaso de los ideales de los años de juventud sin necesidad de caer en la perversión moral más absoluta ni en el egoísmo racional propugnado por Nikolái G. Chernyshevski y sus acólitos. Váلكovski, además de ser un depravado en el terreno ético, constituye el primer esbozo que el novelista trazó de un firme partidario de las tesis más controvertidas de *¿Qué hacer?*<sup>78</sup> Su credo

---

<sup>75</sup> Cfr. HO, 429-430; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 331

<sup>76</sup> HO, 270; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 208.

<sup>77</sup> Cfr. HO, 265; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 204.

<sup>78</sup> Cfr. N. G. CHERNYSHEVSKI, *¿Qué hacer?*, trad. cast. del ruso de Iármila Reznickova y Gabriel Guijarro Díaz, Madrid, Ediciones Júcar, 1983.

consiste en obrar teniendo únicamente en cuenta su propio provecho y así se lo expone a Vania sin ningún tipo de pudor:

Sólo me considero obligado a hacer algo cuando eso me reporta algún beneficio. [...] ¿qué le voy a hacer si estoy convencido de que el más profundo egoísmo subyace a todas las virtudes humanas? Y, cuanto más virtuosa parece una empresa, más egoísmo encierra. Ámate a ti mismo: ésa es la única regla que acato.<sup>79</sup>

En los *Apuntes del subsuelo*, Dostoievski lanzaría su encarnizada crítica contra el utilitarismo que los herederos intelectuales del socialismo utópico como Chernyshevski preconizaban como modelo moral, basado en las supuestas bondades del egoísmo racional. El príncipe Válkovski ya aboga en su discurso por el beneficio propio como único móvil válido del obrar, aunque, a diferencia de lo que les sucede a Chernyshevski y sus partidarios, a él le es indiferente la armonía social. No sólo en esta cuestión el villano de *Humillados y ofendidos* anticipa actitudes que adquirirán un mayor desarrollo en la obra que marca el punto de inflexión en la novelística de Dostoievski. Al relatarle a Vania cómo abandonó a la madre de Nellie, el príncipe trata de dar cínicamente razón de por qué no le devolvió su dinero. Argumenta que, de haberlo hecho, le habría causado una infelicidad mayor a la derivada de la pérdida económica, pues la habría privado del goce que un alma schilleriana como la suya podría extraer del rencor resultante de saberse engañada.<sup>80</sup> El hombre del subsuelo

---

<sup>79</sup> HO, 313; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 244.

<sup>80</sup> «[...] pensé que, probablemente, si le devolvía el dinero, podía hacerla infeliz. La habría privado del placer de ser infeliz exclusivamente *por culpa mía* y de poder maldecirme el resto de su vida. Créame, amigo mío, hay una especie de éxtasis supremo en ese género de desdichas, que consiste en sentirse absolutamente justo y magnánimo, y en tener todo el derecho del mundo a considerar un miserable a nuestro oponente. Ni que decir tiene que ese éxtasis rencoroso se da en los temperamentos schillerianos. Es posible que después de lo ocurrido aquella mujer no tuviera ni para comer, pero estoy seguro de que sería feliz. No quise arrebatarle esa felicidad y no le devolví el dinero.» (HO, 316; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 246).

aplicará la misma lógica para tratar de descargar su conciencia por haberle dispensado un trato humillante a Liza cuando esta acudió a su casa en busca de afecto al final del libro.<sup>81</sup> Para Dostoievski, como muy certeramente señala Joseph Frank, nada resulta más perverso que querer justificar una acción vil arguyendo que la víctima obtiene un beneficio de ella a través del sufrimiento que se le provoca. No hay en este padecimiento efecto positivo alguno, como sí se da, en cambio, en ese otro tipo de sufrimiento que purifica, al cual, como señala Frank, Dostoievski alude por primera vez en *Humillados y ofendidos*.<sup>82</sup> El contexto en el que esto sucede es el de una conversación entre Natasha y Vania donde este le ruega a su amiga que deje a un lado su orgullo, puesto que ha sido ella quien ha ofendido a su padre, y regrese a casa. La joven le contesta que eso es imposible, porque si actuara así, el viejo Ijménev, aferrado a su orgullo ofendido, le exigiría que renunciara a su pasado y que maldijera su amor por Aliosha sin percatarse de que también a ella alcanzar esa *felicidad* con el hombre que quiere le ha supuesto dolor y sacrificio. Aun cuando la acogiera con ternura, pronto comenzarían las disputas y la reconciliación no fructificaría. El único camino para que esta solidifique cuando se produzca, consiste en que se prolongue el sufrimiento de ambos hasta que quede completamente vencido el orgullo: «Aún tengo que sufrir para alcanzar nuestra futura felicidad, comprarla a costa de nuevos tormentos. El sufrimiento lo purifica todo... (Страданием всё очищается / *Stradaniem vsió ochischáetsia*)».<sup>83</sup>

Regresando al credo del príncipe Váلكovski, hay que destacar su ateísmo, pues declara que su fe se limita exclusivamente a este mundo.<sup>84</sup> Además, esta se encuentra vinculada a un apego por la vida

<sup>81</sup> Cf. AS, 284; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 548.

<sup>82</sup> Cf. Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, ed. cit., pp. 183-184.

<sup>83</sup> HO, 106; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 79.

<sup>84</sup> «[...] yo sigo convencido de que todavía se puede vivir bien en este mundo. Y esa es la mejor fe, porque sin ella no se puede vivir, ni siquiera de mala manera». (HO, 312-313; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 243).

y a una voluntad de vivir, si fuera posible hasta los noventa años,<sup>85</sup> que reencontraremos en Fiódor Pávlovich Karamázov y en su hijo Iván, si bien este último, fiel a su naturaleza reflexiva, sólo ve motivos para mantener esa estima por la vida hasta los treinta años. Así se lo confiesa a su hermano Aliosha en la sucia taberna en la que ambos se encuentran justo en la antesala de ese intento de enmienda a la totalidad de la creación divina en que consiste su discurso sobre el sufrimiento inútil de los niños en «La rebelión».<sup>86</sup> Al igual que le sucede al viejo Karamázov, también la vitalidad del príncipe Válkovski está aferrada a la lujuria. El relato que realiza de sus calaveradas quien reconoce no saber lo que son los remordimientos de conciencia, bien podría ser el de un libertino salido de la pluma del Marqués de Sade.<sup>87</sup> Joseph Frank recuerda, de hecho, que Dostoievski había leído tanto a este último como a Laclos y apunta incluso a que el nombre del príncipe Válkovski podría ser un guiño al Valmont de *Las amistades peligrosas* o, mejor, de *Las relaciones peligrosas*, si nos mantenemos fieles al título original (*Les Liaisons dangereuses*).<sup>88</sup> Como el protagonista de la novela epistolar de Laclos, también Válkovski había tenido una relación con una consumada libertina a la altura de la marquesa de Merteuil.<sup>89</sup>

Durante su conversación con Vania, el príncipe reconoce que hubo un tiempo en que coqueteó con las ideas filantrópicas que a este le son queridas. Sin embargo, ahora disfruta arrancándose inesperadamente la máscara y exhibiendo toda su vileza ante schillerianos tan cándidos como su interlocutor.<sup>90</sup> Su propio hijo

---

<sup>85</sup> «[...] las personas como yo estamos llenas de vida. Tenemos una vitalidad admirable, extraordinaria [...] Así que hasta la naturaleza nos protege, ¡je, je, je! Yo quiero vivir, a toda costa, hasta los noventa años. No me gusta nada la muerte, y le tengo miedo.» (HO, 314; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 245).

<sup>86</sup> *Cf.* НК, 377-378; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 258-259.

<sup>87</sup> *Cf.* HO, 314; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 245.

<sup>88</sup> *Cf.* Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, ed. cit., p. 178.

<sup>89</sup> *Cf.* HO, 311-312; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 242-243.

<sup>90</sup> *Cf.* HO, 306-310; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 238-241.



Aliosha pertenece a este grupo, como lo prueba su ingreso en una sociedad filantrópica donde, en general, se habla «de todo lo que conduce al progreso, al humanitarismo, al amor».<sup>91</sup> Por supuesto, la nueva actividad de Aliosha no es del gusto del príncipe, que realiza una atinadísima crítica a los humanitaristas filantrópicos que predicán vacuamente sobre el amor a la humanidad a la vez que desatienden a aquellas personas a las que supuestamente han decidido entregar su amor. Según el príncipe, es justo así como ha procedido Aliosha con Natasha, no sólo por animarla a abandonar a su familia sin poder ofrecerle un lugar con unas mínimas condiciones de habitabilidad, sino, sobre todo, porque la tortura desapareciendo durante varios días para irse con Katia y después aguarda sin más a que ella le perdone.<sup>92</sup>

En este caso, pero también en más de una ocasión durante la conversación en la taberna, Dostoievski pone en boca del príncipe Válkovski distintas críticas al «schillerismo» que él mismo había adoptado en varias obras de los años cuarenta, comenzando por *Pobre gente*. En lo referente al tema del amor que nos ocupa en la tesis, aparte de criticar a los supuestos filántropos que descuidan a quienes tienen cerca, el príncipe se burla de la puerilidad de aquellos que, como el propio Vania, reaccionan con resignación cuando otro les quita la novia y, en el colmo del deshonor, se prestan voluntariamente a ayudar en su nueva conquista a la mujer que les ha rechazado.<sup>93</sup> Después de *Humillados y ofendidos*, los triángulos amorosos nunca volverán a resolverse de manera feliz, sino que desatarán siempre la tragedia, sacando a la luz el fondo oscuro de la personalidad humana

---

<sup>91</sup> HO, 231; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 176.

<sup>92</sup> HO, 235; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 179-180.

<sup>93</sup> «Bueno, el caso es que Aliosha le ha quitado a usted la novia, también de eso estoy enterado, y usted, como un Schiller cualquiera, está dispuesto a sacrificarse por ellos; es usted su leal servidor, casi diría yo su recadero... Discúlpeme, querido, pero se trata de un espectáculo repugnante revestido de nobles sentimientos... ¡Debería estar harto, la verdad! Resulta vergonzoso. Yo, en su lugar, me moriría de rabia; pero, sobre todo, ¡es una vergüenza, una vergüenza!» (HO, 302; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 235).

del que Válkovski, posiblemente por la hondura de su depravación, parece tener una conciencia lúcida.

También el tono de Maslobóiev es irónico cuando se refiere al salvador romántico de la madre de Nellie como «Pfefferkuchen», «Frauenmilch» o «Brüderschaft».<sup>94</sup> El uso de estos términos alemanes, unido al hecho de que el último de ellos signifique «hermandad», revela que el ideal del alma bella schilleriana es el blanco de los dardos de quienes han quedado desencantados de sus sueños de juventud, como el propio Dostoievski. Luigi Pareyson describe muy bien, a nuestro juicio, en qué consiste el «schillerismo» que el escritor ruso propugnó y que, sobre todo a partir de *Humillados y ofendidos*, comenzaría a poner en cuestión. Por eso, aunque la cita resulte algo larga, reproducimos el análisis que el estudioso italiano realiza de esta cuestión:

Por «schillerismo» Dostoievski entiende, de manera más bien vaga, por una parte, la exaltación de «todo aquello que hay de bello y de sublime», el culto de los «buenos sentimientos», de los «nobles ideales», de las «grandes ideas morales», la admiración hacia las almas elegidas y virtuosas por bondad natural e instintiva o por obediencia espontánea a las normas éticas y, por otra parte, la espera del advenimiento de una humanidad perfecta y feliz, penetrada por el sentido de la fraternidad universal y del amor recíproco entre los hombres; una humanidad en virtud de la cual pueda finalmente realizarse el sueño del paraíso en la tierra. No es difícil reconocer en este moralismo perfectivista y en este utopismo filantrópico la concepción schilleriana del alma bella, en la que la racionalidad queda de tal modo superada por la sensibilidad que su justo dominio sobre esta no posee ya ningún carácter opresivo, mientras que la sensibilidad está educada para someterse de forma espontánea a la racionalidad incluso anticipándose a ella. También se reconoce aquí la teoría schilleriana relativa al

---

<sup>94</sup> Literalmente, «pastel de pimienta», «leche de mujer» y «hermandad». (Cfr. HO, 270-272; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 208-210).

estado final de la humanidad perfecta, según la cual, tras una época de escisión y de lucha, se recupera la antigua armonía y la totalidad originaria. No obstante, en el «schillerismo» genérico que Dostoievski plantea, la precisión de estos conceptos se diluye en la atmósfera fantástica de un sentimentalismo patético y melifluido y de un optimismo romántico y socializante.<sup>95</sup>

Sostiene Joseph Frank que, por mucho que Dostoievski intentara combatir las presunciones y el vacío moral de la generación romántica de los «padres», siempre habría de preferir a estos sobre sus hijos, con su empeño, casi fanático, por reducir la «vida real» exclusivamente al mundo de los hechos concretos y, con frecuencia, simplemente materiales.<sup>96</sup> Aunque la acción de *Humillados y ofendidos* se supone contemporánea al momento en que apareció la novela y no hay todavía en ella una clara delimitación en cuanto a la adscripción generacional de los personajes, pensamos que ya aparecen indicios de que las simpatías de Dostoievski están más con los espíritus schillerianos que con los egoístas racionales como el príncipe Válkovski, a pesar de todas las críticas que soportan los primeros.

En obras posteriores, comenzando por los *Apuntes del subsuelo*, de la que nos ocuparemos a continuación, reaparecerá la denuncia de las insuficiencias de los ideales filantrópicos y sentimentales de corte schilleriano. Sin embargo, y pese a todos los reproches, Dostoievski mantendrá intacta durante toda su vida su admiración por el filósofo y artista Schiller, que se convertirá en un referente fundamental en la última de sus novelas. Sirva como muestra de su influjo sobre *Los hermanos Karamázov* el dato curioso de que, como algún estudioso se ha tomado la molestia de comprobar, pueden contabilizarse hasta treinta y dos ocasiones en que el nombre del escritor alemán es mencionado

---

<sup>95</sup> Luigi PAREYSON, *Dostoevskij: Filosofía, romanzo ed esperienza religiosa*, (Torino: Einaudi), 1993, pp. 146-147.

<sup>96</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoevskij: Las semillas de la rebelión, 1821-1849*, trad. cast. de Celia Haydée Paschero, (México: F.C.E.), 1984, p. 447.

directamente en la novela, sin que entren en el cómputo todos aquellos pasajes en los que hay alusiones a las ideas del autor de *Don Carlos*.<sup>97</sup> También es hacia el final de sus días, mientras trabaja en *Los hermanos Karamázov*, cuando Dostoievski ofrece una prueba inequívoca de su estima por Schiller, pues lo sitúa al mismo nivel que Cervantes y Shakespeare en el discurso en honor a Pushkin que pronuncia el 8 de junio de 1880 en la asamblea de la Sociedad de Amigos de la Literatura Rusa.<sup>98</sup> Ya antes de esta manifestación de carácter más solemne, el novelista siempre se había mostrado elogioso con Schiller en su correspondencia y en los artículos.<sup>99</sup>

Siendo aún muy niño, a Dostoievski le produjo una fuerte impresión asistir en compañía de sus padres y de su hermano Mijaíl a una representación de *Los bandidos*. De este lejano recuerdo de infancia hace partícipe a un seguidor de la sección *Diario de un escritor* que le pide consejo, por carta, acerca de la biblioteca ideal que podría crear para su hija, todavía pequeña. En su respuesta a esta misiva, redactada en el tramo final de su existencia, con fecha del 18 de agosto de 1880, Dostoievski evoca su feliz descubrimiento de Schiller: «A los diez años vi en Moscú *Los bandidos*, con Mochalov, y os aseguro que la fortísima impresión que recibí entonces ejerció una acción benéfica sobre mi espíritu.»<sup>100</sup> En enero de 1840, casi diez años después de que ambos fueran testigos de las tribulaciones de los Moor sobre la escena, Dostoievski le remite una carta a su hermano Mijaíl donde da prueba de poseer un amplio conocimiento de la obra de Schiller. Por esta misma época, concibe el proyecto de publicar una

<sup>97</sup> Cfr. Edmund K. KOSTA, *Schiller in Russian Literature*, ed. cit., p. 235.

<sup>98</sup> Cfr. Fiódor M. DOSTOIEVSKI, *Diario de un escritor: Crónicas, artículos, crítica y apuntes*, ed. de Paul Viejo, trad. cast. del ruso de Elisa de Beaumont Alcalde, Eugenia Bulátova y Liudmila Rabdanó, (Madrid: Editorial Páginas de Espuma), 2010, p. 1465; *Дневник писателя*, ПССМ, XIV: 436.

<sup>99</sup> Cfr. Edmund K. KOSTA, *op. cit.*, p. 234.

<sup>100</sup> DOSTOIEVSKI, *Correspondance, Tome 3: 1874-1881*, trad. fr. de Anne Coldefy-Faucard, (Paris: Éditions Bartillat), 1998, 18 de agosto de 1880, pp. 870-873, en particular p. 871; *Письма*, ПССМ, XV: 643-644, здесь стр. 643, (Н. Л. Озмидову, 18 августа 1880, Старая Русса).

versión completa de las piezas teatrales del dramaturgo con Mijaíl como traductor y él mismo como editor. Finalmente, Mijaíl sólo vertería al ruso *Los bandidos* y *Don Carlos*, pero la mera gestación de este ambicioso plan es una muestra suficiente de la pasión que el novelista sentía por este romántico alemán.<sup>101</sup>

Como ya hemos señalado, Dostoievski nunca dejaría de sentirse entusiasmado por Schiller, siendo la influencia de este especialmente notable en la última novela del ruso, donde resuenan los ecos de dos de sus grandes dramas.<sup>102</sup> Joseph Frank advierte que, en las notas preparatorias de *Los hermanos Karamázov*, se encuentra una lacónica referencia a *Los bandidos* –«Karl Moor, Franz Moor, Regierender Graf von Moor»– que constituye un pequeño indicio del ambiente schilleriano que impregna la obra.<sup>103</sup> El Inquisidor General, que aparece en el último acto de *Don Carlos* como un terrible tirano que somete las conciencias, brindó sin duda inspiración a Dostoievski para la concepción de la figura del Gran Inquisidor, protagonista de la leyenda narrada por Iván.<sup>104</sup> Steiner advierte, con tino, cómo la efectista irrupción en escena de este personaje es descrita casi de manera idéntica por Schiller y por Dostoievski, aunque con mayor prodigalidad de detalles en el caso del novelista.<sup>105</sup> Más allá de la

<sup>101</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Las semillas de la rebelión, 1821-1849*, ed. cit., p. 180.

<sup>102</sup> La influencia de Schiller en la concepción de *Los hermanos Karamázov* es uno de los temas a los que más atención le ha dedicado la crítica que se ha ocupado de las relaciones entre Schiller y Dostoievski. El trabajo pionero dentro de esta tradición es el que redactó Dmytro Čyževskýj en 1929: cfr. Dmytro ČYŽEVŠKYJ, «Schiller und Die Brüder Karamazov», *Zeitschrift für Slavische Philologie*, VI(1/2) (1929), pp. 1-42).

<sup>103</sup> Joseph FRANK, *Dostoievski: El manto del profeta, 1871-1881*, trad. cast. de Juan José Utrilla, (México: F.C.E.), 2010, p. 498.

<sup>104</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Las semillas de la rebelión, 1821-1849*, ed. cit., p. 118.

<sup>105</sup> Cfr. George STEINER, *Tolstói o Dostoievski*, trad. cast. de Agustí Bartra, (Madrid: Siruela), 2002, p. 335. Las similitudes se advierten fácilmente al comparar los dos textos: «El Cardenal Inquisidor General, un anciano de noventa años y ciego, apoyado en un bastón y guiado por dos dominicos. Al pasar entre la fila de los presentes, todos los Grandes se arrodillan y tocan el borde de su hábito. Les bendice. Todos se alejan.» (Friedrich SCHILLER, *Don Carlos: Infante de España*, trad. cast. de Fernando Magallanes, (Madrid: Cátedra), 1996, p. 291); «[...] de pronto, en ese

imagen física del Gran Inquisidor, tanto la leyenda producto de la imaginación de Iván como el drama de Schiller giran, como advierte Steiner, «en torno a la dialéctica de la libertad y del poder solitario».<sup>106</sup>

Regresando a *Humillados y ofendidos*, hemos visto cómo en su conversación con el príncipe Válkovski en la taberna, Vania se dejaba avasallar fácilmente, incapaz de ofrecer respuesta a los ataques de su despiadado contrincante desde unas convicciones ya renqueantes. En un escenario análogo, la firmeza de su fe le permitirá a Aliosha hacer frente a las diatribas de su hermano Iván cuyo vigor dialéctico queda, como el del Gran Inquisidor, derrotado con un beso. ¿Y no es acaso Aliosha un alma bella?

---

mismísimo momento, cruza la plaza, por delante del templo, el propio cardenal, Gran Inquisidor. Es un anciano de casi noventa años, alto y erguido, de cara enjuta, de ojos hundidos, pero en los que brilla aún cierto fulgor, como una chispa de fuego. Oh, no viste sus espléndidas ropas cardenalcias, las que lucía el día anterior ante el pueblo al quemar a los enemigos de la fe romana; no, en ese momento no lleva más que un viejo y tosco hábito monacal. A una determinada distancia, le siguen sus siniestros auxiliares y sus esclavos, así como la «sagrada» guardia. [...] Es tanta la fuerza del Gran Inquisidor, hasta tal punto tiene al pueblo domeñado, sometido, acostumbrado a obedecerle temblando, que la muchedumbre inmediatamente abre paso a la guardia, y los hombres armados, en medio del silencio sepulcral que de repente se ha producido, lo arrestan y se lo llevan. La muchedumbre toda, como un solo hombre, en un momento inclina sus cabezas hasta el suelo ante el viejo inquisidor, quien, sin decir palabra, bendice al pueblo y se aleja.» (HK, 403-404; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 280-281).

<sup>106</sup> George STEINER, *op. cit.*, p. 336.

**PARTE TERCERA**

**«PONDUS MEUM AMOR MEUS» O DE LA GRAVITACIÓN  
ENTRE DOS ABISMOS**





A esta corporeidad mortal y rosa  
donde el amor inventa su infinito.

Pedro SALINAS, *La voz a ti debida*



## INTRODUCCIÓN

**E**n la segunda parte de la tesis hemos estudiado la presencia del amor en las creaciones anteriores a los *Apuntes del subsuelo* (1864) y, por ello, es ya momento de concentrarse en este texto bisagra y en las obras que le siguen. Del extraño libro donde Dostoievski dio a luz esa oscura figura subterránea, ya por siempre asociada con su nombre, ha dicho Luigi Pareyson que es un «auténtico prólogo a la tragedia en cinco actos que constituyen las grandes novelas». <sup>1</sup> Justo será, por tanto, que iniciemos con ese prefacio la exploración sobre el amor en la obra del maduro Dostoievski a la que está dedicada la tercera y última sección de nuestro trabajo. Resulta relativamente sencillo reconocer la herencia del hombre del subsuelo en buena parte de los héroes trágicos de las novelas de ese magnífico ciclo que inaugura *Crimen y castigo* (1866) y culmina con *Los hermanos Karamázov* (1880). En el mismo período de esplendor artístico en el que vieron la luz las inmensas creaciones magistrales, Dostoievski compuso también un pequeño relato, muchas veces olvidado por los especialistas, donde creemos, con Joseph Frank, <sup>2</sup> que el novelista alcanzó a dotar a su oscuro antihéroe de una dimensión sensible y sufriente que quizá permanezca ensombrecida en los *Apuntes del subsuelo*. Esa narración es *La sumisa* (1876), que nos

---

<sup>1</sup> Luigi PAREYSON, *Dostoevskij: Filosofía, romanzo ed esperienza religiosa*, (Torino: Einaudi), 1993, p. 148.

<sup>2</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoevski: El manto del profeta, 1871-1881*, trad. cast. de Juan José Utrilla, (México: F.C.E.), 2010, p. 443.

parece un valioso complemento para entender la cuestión amorosa tal como se plantea en la célebre novela breve de 1864, razón por la cual examinaremos ambas obras en el primer capítulo de esta última parte de la tesis. Dentro de este mismo marco, resultará ineludible hacer referencia a *¿Qué hacer?* de Nikolái G. Chernyshevski, el *best seller* aparecido en 1863 contra el que se dirige la paródica diatriba que Dostoievski construyó en los *Apuntes del subsuelo*.

En *La sumisa*, Dostoievski aborda con gran penetración cómo la vanidad que afecta a su protagonista puede llegar a atrofiar su necesidad humana de amar y ser amado, pero no alcanza a amputarla. Por eso, asistimos a la lenta extensión de una gangrena dolorosa que va infectando todo el ser de este individuo y que termina por contagiar a otro organismo, el de la sumisa mujer que da nombre al relato y que, incapaz de responder a un amor que llega demasiado tarde, se suicida. Su muerte se convierte en la mutilación que la guerra iniciada por su propia vanidad deja en ese hombre herido que, al final del relato, queda envuelto en el silencio una vez que se ha apagado la elocuencia del monólogo interior que ha hecho posible la obra. En una compañía ya sólo cadavérica, sobrecoge su temor a la soledad que sobrevendrá inevitablemente al día siguiente, cuando se lleven el cuerpo de su esposa al que ha estado velando mientras nos contaba su historia.

Del quinteto trágico de las novelas de madurez al que alude Pareyson, estudiaremos con cierto detenimiento únicamente *Crimen y castigo*, *El idiota* y *Los hermanos Karamázov*, dedicando un capítulo a cada una de ellas. Aunque *Los demonios* está a la misma altura trágica que estos tres títulos, creemos que el amor ocupa un lugar menos preponderante en ella y, según el hilo argumental que hemos seguido, con especial atención a las relaciones entre amor y fe, lo idóneo era enlazar directamente *El idiota* con *Los hermanos Karamázov* sin más transiciones narrativas. En cuanto a *El adolescente*, coincidimos con Joseph Frank cuando afirma que su manida trama melodramática

ahoga los pasajes de sentimiento auténtico y evolución ideológica.<sup>3</sup> Aunque el fulgor de la brillantez de Dostoievski en su período de esplendor creativo ilumina varios momentos del libro, consideramos que, en conjunto, este no alcanza la altura trágica de las cuatro cimas artísticas desde las que el escritor se asomó a los abismos de la condición humana.

Basta reparar en el poco espacio que se le reserva a *El adolescente* en los estudios dostoievskianos en comparación con el que se le concede a cualquiera de los otros cuatro títulos para percatarse de que constituye una anomalía entre las voluminosas novelas de madurez. Jacques Catteau es el único intérprete notorio que parece nadar a contracorriente de la tendencia general al hacer de *El adolescente* el núcleo de la parte central de su trabajo *La creación literaria de Dostoievski*. De las tres secciones de que consta la monografía de Catteau, la segunda es, como se recordará, la consagrada a examinar el proceso de escritura del autor ruso. En este contexto, ninguna otra obra suya recibe tanta atención como la que narra las desventuras y el proceso formativo del joven Arkadi Makárovich Dolgoruki. El investigador francés aduce hasta tres razones para su elección. La primera hace referencia al lugar estratégico que *El adolescente* ocupa en la producción de Dostoievski. Heredera de *Crimen y castigo*, de *El idiota* y, sobre todo, de *Los demonios*, esta novela es el paso previo a *Los hermanos Karamázov* y contendría, cual si se tratara de un embrión aún por diferenciar, todas las potencialidades de la prodigiosa criatura que terminó por constituir la despedida literaria del autor ruso. En segundo lugar, Catteau encuentra en la estructura caótica de *El adolescente*, así como en la alambicada prodigalidad de los temas que se entrecruzan sin que lleguen a resolverse, el síntoma de que estamos ante una creación que responde a la vocación dostoievskiana de abarcar la totalidad desde una sola mirada, a su intención de captar a partir de la amplitud de un héroe la extensión del universo entero. Por su carácter moderno y

---

<sup>3</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: El manto del profeta, 1871-1881*, ed. cit., p. 224.

revelador del propósito artístico de Dostoievski, este intento de desplegar en un solo espacio literario los mil posibles le parece a Catteau un reto hermenéutico fascinante para cualquier intérprete. En tercer y último término, el investigador francés expone la que él mismo considera la razón decisiva de su elección. Y es que el hecho de que se conserven más materiales preparatorios de *El adolescente* que de ninguna otra gran novela le brinda una oportunidad inigualable de adentrarse en el taller de ideas del escritor en el marco de una sección titulada, precisamente, «El proceso de la creación».<sup>4</sup>

Además de ocuparnos de los *Apuntes del subsuelo*, *La sumisa* y tres de las cumbres indiscutibles de la madurez artística de Dostoievski, dedicaremos un capítulo, el tercero de esta última parte de la tesis, a *El eterno marido*. Es esta una exquisita novela breve del año 1870, arquitectónicamente erigida según los principios de la geometría del triángulo del deseo mimético. En ella, como en todas las obras posteriores a la irrupción del hombre subterráneo, no hay lugar para el idealismo sentimental y romántico que sólo se deja ver a la luz del día cual si se tratara de una de esas flores delicadas que pliegan sus pétalos al anochecer, temerosas del poder de las tinieblas. En *Humillados y ofendidos*, el infernal príncipe Válkovski se mostró torpe con la guadaña en su intento por cercenar los pétalos de esa bella flor que se negaba a presentar batalla tras la caída del sol. Sin embargo, horadando la tierra se descubre que hasta la más fragante de las rosas o la más pura azucena tiene una raíz oscura y retorcida que se nutre de humedad y estiércol. El hallazgo del hombre subterráneo, o del *homo absconditus*, según la designación de Pareyson,<sup>5</sup> supone el desenmascaramiento definitivo de las almas bellas, la innegable constatación de una dura verdad antropológica, pues los seres humanos no se dan sin mácula, sino que son siempre duales y contradictorios, capaces de nobles sentimientos y de terribles

---

<sup>4</sup> Cfr. Jacques CATTEAU, *La Création littéraire chez Dostoïevski*, (Paris: Institut d'Études Slaves), 1978, pp. 333-335.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

bellaquerías. El amor, que es uno de los fenómenos humanos de mayor complejidad, participa de esta ambivalencia, pudiendo suponer la caída en la más vil de las abyecciones o una elevación sublime y desprendida. A partir de los *Apuntes del subsuelo*, sus constantes irrupciones en escena no vendrán acompañadas del lagrimeo del melodrama, sino del desgarró de la tragedia. Y ya nunca será posible un final feliz para un triángulo amoroso donde pugnen dos deseos.





## I. DE AMOR Y SOLEDAD<sup>1</sup>

¡Cuántas veces te has vuelto!  
Recuerdo que una noche te pusiste  
de espaldas a mí, como si me olvidaras.  
¿Es la espalda el olvido?  
Pedro SALINAS, *Largo Lamento*

### I.1. EL PRÓLOGO FILOSÓFICO DE UNA NOVELÍSTICA TRÁGICA

**S**i, como apunta Luigi Pareyson y acabamos de indicar en la introducción, los *Apuntes del subsuelo* son el prefacio a una tragedia en varios actos que se desarrolla en las grandes novelas de madurez,<sup>2</sup> sin duda ese preámbulo tiene un carácter marcadamente filosófico y así lo ha reconocido de manera unánime la crítica. Para George Steiner, Dostoievski no sólo es «uno de los más grandes poetas trágicos»,<sup>3</sup> sino que, además, declara convencido que

---

<sup>1</sup> En este capítulo se ha integrado parcialmente la comunicación «Dostoievski: una lección de anatomía desde el subsuelo», presentada en el VII Congreso Internacional de la Sociedad Académica de Filosofía (SAF), «Filosofía y cuerpo desde el pensamiento greco-romano hasta la actualidad», que se celebró en la Universidad de Cádiz entre el 27 y el 29 de mayo de 2015 y cuyas actas están pendientes de publicación.

<sup>2</sup> Cfr. Luigi PAREYSON, *Dostoevskij: Filosofía, romanzo ed esperienza religiosa*, (Torino: Einaudi), 1993, p. 148.

<sup>3</sup> George STEINER, *Tolstói o Dostoievski*, trad. cast. de Agustí Bartra, (Madrid: Siruela), 2002, p. 19.

«se le habría recordado como uno de los maestros constructores del pensamiento moderno» aun cuando no hubiese escrito nada más tras la novela breve que nos ocupa aquí.<sup>4</sup> Los *Apuntes del subsuelo* le parecen a Steiner «de inmensa importancia porque formulan, con la máxima claridad, una crítica de la razón pura que se había concretado en gran parte del arte romántico.»<sup>5</sup> A esta apreciación añade este estudioso que «algunos de los pasajes en que el narrador se rebela contra la ley natural se han convertido en piedras de toque de la metafísica del siglo XX».<sup>6</sup> El autor de *Tolstói o Dostoievski* cree, asimismo, que, frente al *conte philosophique* característico de la Ilustración, donde la parte especulativa está desgajada de la narración, los *Apuntes del subsuelo* se erigen en una brillante solución al problema de la integración del componente abstracto con el dramático o de la fusión entre «pensamiento» y «trama», si se quiere emplear la terminología aristotélica. Dostoievski, en conclusión, «logró un raro ejemplo de equilibrio creador entre la fuerza poética y la filosófica.»<sup>7</sup> Aunque Steiner no lo indica, cabe reparar en que hay un relato filosófico de carácter satírico compuesto en la Ilustración en el que las ideas no esclavizan a la narración, sino que conjugan perfectamente con ella y que, además, tiene un planteamiento muy semejante a los *Apuntes del subsuelo*. Nos referimos a *El sobrino de Rameau* de Denis Diderot, donde, al igual que sucede en la novela breve de Dostoievski, se destruye una posición ideológica desde dentro al permitir que se despliegue completamente y muestre todas sus incoherencias.<sup>8</sup>

Predrag Cicovacki, autor de la monografía *Dostoievski y la afirmación de la vida*, considera que, incluso si el novelista ruso hubiera abandonado la pluma finalizados los *Apuntes del subsuelo*, su fama como escritor habría quedado asegurada con ellos. Recuerda también cómo

---

<sup>4</sup> George STEINER, *Tolstói o Dostoievski*, ed. cit., p. 227.

<sup>5</sup> George STEINER, *op. cit.*, p. 233.

<sup>6</sup> *Ibidem.*

<sup>7</sup> George STEINER, *op. cit.*, p. 235.

<sup>8</sup> Cfr. Denis DIDEROT, *El sobrino de Rameau*, trad. cast. de Dolores Grimau, ed. de Carmen Roig, Madrid: Cátedra, 2005.

Konstantin Mochulsky emplea una fórmula muy similar a la que ya nos es familiar por Pareyson al describir este libro como el prólogo filosófico al ciclo de las grandes novelas.<sup>9</sup> Joseph Frank se suma al reconocimiento general del calado filosófico de la obra cuando, en el capítulo que le dedica dentro de su voluminoso trabajo, destaca cómo el hombre del subsuelo se ha convertido en una figura arquetípica de la Modernidad, capaz de poner al descubierto sus limitaciones y aporías.<sup>10</sup> No es difícil rastrear en otros estudios afirmaciones de índole semejante a las aquí recogidas. No obstante, creemos innecesario multiplicar los ejemplos cuando la tesis principal es clara y sólida: los *Apuntes del subsuelo* son un texto clave que marca un punto de inflexión en la trayectoria de Dostoievski. Si hasta su publicación eran las pobres gentes, los humillados y ofendidos, quienes poblaban las ficciones del escritor, con la figura del hombre del subsuelo aparece un nuevo tipo que supone la caída de la máscara del alma bella y evidencia la puerilidad del humanitarismo de corte schilleriano. Como sostiene Berdiáev, el psicólogo sagaz de las obras anteriores ha devenido un metafísico que explora en profundidad la tragedia del alma humana.<sup>11</sup>

## I.2. UNA PARODIA POLÉMICA E INCOMPRENDIDA

Pese a que todos los especialistas coinciden en reconocer el carácter nuclear de los *Apuntes del subsuelo* dentro de la producción de Dostoievski, lo cierto es que la singularidad y dificultad del texto plantean un reto hermenéutico inagotable que

---

<sup>9</sup> Cfr. Predrag CICOVACKI, *Dostoevsky and the Affirmation of Life*, (New Jersey: Transaction Publishers), 2014, p. 45.

<sup>10</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, trad. cast. de Juan José Utrilla, (México: F.C.E.), 1993, p. 420.

<sup>11</sup> Cfr. Nikolay BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, trad. cast. de Olga Trankova Tabatadze (con la colaboración de Sebastián Montiel y Artur Mrowczynski-Van Allen), (Granada: Editorial Nuevo Inicio), 2008, pp. 23-24.

explica la disparidad de interpretaciones en torno a él, incluso en puntos esenciales. Aun así, se acepta de forma generalizada que el libro fue concebido, sobre todo en su primera mitad, como un ataque contra el egoísmo racional y el determinismo materialista preconizados por Nikolái Gavrílovich Chernyshevski y popularizados a través de su novela *¿Qué hacer?* (1863), convertida en el *best seller* del momento.<sup>12</sup> Como señala Joseph Frank, para los contemporáneos de Dostoievski resultó evidente que el exitoso libro de Chernyshevski era el blanco de los afilados dardos del escritor. No obstante, los primeros estudios significativos sobre *Apuntes del subsuelo* tardarían en llegar, porque su complejidad hizo de esta singular novela en forma confesional un texto críptico para la mayor parte de quienes frecuentaban los círculos literarios de la época.<sup>13</sup> El silencio en que quedó envuelta fue la prueba más elocuente de que había sido incomprendida. En su análisis sobre esta obra, que es ya un referente dentro de la bibliografía especializada,<sup>14</sup> Joseph Frank argumenta que su mala recepción se debió, en buena medida, a la elección de la forma paródica en primera persona que camufló, convirtiéndolo casi en ininteligible, el propósito crítico de Dostoievski.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, ed. cit., pp. 420-469; Joan B. LLINARES, «La crítica de F. Dostoievski a la antropología de N. Chernishevski: *Memorias del subsuelo* como réplica a *¿Qué hacer?*», en: Javier SAN MARTÍN y Tomás Domingo Moratalla (eds.), *La imagen del ser humano: Historia, literatura y hermenéutica*, (Madrid: Biblioteca Nueva), 2011, pp. 131-141; James P. SCANLAN, *Dostoevsky the Thinker*, (Ithaca (New York): Cornell University Press), 2002, pp. 57-80.

<sup>13</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, ed. cit., p. 469.

<sup>14</sup> Ya hemos indicado con anterioridad cómo el análisis de Joseph Frank sobre los *Apuntes del subsuelo* es tan significativo que varios investigadores se han sentido impelidos a dialogar con él al elaborar sus propias propuestas de lectura para esta novela breve. Es el caso, por ejemplo, de James P. Scanlan y de Joan B. Llinares. (Cfr. James P. SCANLAN, *op. cit.*, pp. 57-80; Joan B. LLINARES, «La crítica de F. Dostoievski a la antropología de N. Chernishevski: *Memorias del subsuelo* como réplica a *¿Qué hacer?*», ed. cit., pp. 131-141, aquí p. 131).

<sup>15</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, ed. cit., pp. 426-427. Presentamos a continuación un pequeño resumen de la historia de la recepción de *Apuntes del subsuelo*, que hemos hecho siguiendo la exposición al respecto de Joseph

El primer intérprete destacado de los *Apuntes del subsuelo* fue N. K. Mijáilovski, que, en su artículo «Un talento cruel», publicado en 1883, entresacó algunos de los pasajes más sádicos del texto para concluir que el proceder del protagonista ilustraba determinados rasgos del propio Dostoievski.<sup>16</sup> Ocho años después, V. V. Rózanov entendió que la obra estaba inspirada por la gran conciencia que su autor atesoraba sobre las profundidades irracionales del alma humana, de modo que suponía la constatación de que ningún orden moral basado en la razón podía contener ese caos. Rózanov fue, asimismo, el primero en proponer la aguda comparación entre los *Apuntes del subsuelo* y *El sobrino de Rameau* de Denis Diderot, texto donde una posición ideológica es dinamitada desde dentro, permitiendo que quien la defiende la desarrolle hasta sus últimas y fatales consecuencias.<sup>17</sup> Por su parte, Lev Shestóv sostuvo que el hombre subterráneo ejercía de portavoz del pensamiento del escritor ruso, que, tras haber renunciado a sus ideales sentimentales y filantrópicos de los años cuarenta, tuvo que reconocer amargamente la terrible realidad del egoísmo humano, triunfante en la novela.<sup>18</sup> A juicio de Shestóv, la esencia de la obra quedaría resumida en la célebre declaración del hombre del subsuelo ante Liza, cuando esta acude a su casa al final de la segunda parte: «Si tengo que elegir entre que el

---

Frank. (Cfr. *Idem*, pp. 421-425). La interpretación que el profesor de Princeton realiza de esta novela breve al entenderla como una respuesta paródica, sobre todo en su primera parte, a las tesis ejemplificadas por Chernyshevski en *¿Qué hacer?*, nos parece un acierto hermenéutico que suministra una clave de lectura que seguiremos en el presente capítulo.

<sup>16</sup> Cfr. N. K. MIJÁILOVSKI, «Zhestoki talant», en *F. M. Dostoievski v russkoi kritike*, ed. de A. A. Belkin, Moskvá, 1956. (Citado por Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, ed. cit., p. 421, nota a pie de página nº 2).

<sup>17</sup> Cfr. Vasilij ROZANOV, «L'impossibilità di un assetto razionale per la natura umana», en: *Id.*, *La Leggenda del Grande Inquisitore*, trad. it. del ruso de Nadia Caprioglio, (Genova – Milano: Marietti), 1989, pp. 151-166.

<sup>18</sup> Cfr. León CHESTOV, *La filosofía de la tragedia: Dostoievski y Nietzsche*, (Buenos Aires: Emecé), 1949.

mundo se hunda o yo deje de tomar mi té, diré que se hunda el mundo, pero que el té no me falte nunca.»<sup>19</sup>

Con el cambio de siglo, la antigua querrela contra Chernyshevski quedó sepultada en el olvido y los intérpretes pasaron a considerarla algo meramente incidental, sin ningún tipo de valor artístico. No fue hasta el año 1921 cuando V. L. Komaróvich señalaría en un artículo la dependencia estructural que los *Apuntes del subsuelo* mantenían respecto de *¿Qué hacer?*. Este investigador llamó la atención sobre la presencia, en la segunda mitad de la novela breve de Dostoievski, de episodios que parodian situaciones del texto de Chernyshevski, invirtiendo su sentido. Es el caso de la escena en la que el hombre del subsuelo desafía a un funcionario en la avenida Nevski o, también, del conocido encuentro con la prostituta Liza. Esta última historia remite a una subtrama de *¿Qué hacer?* relativa a Kriukova, una mujer caída que es rescatada por Kirsánov. Este acabará casándose con la protagonista femenina de la novela, Vera Pávlovna. Sin embargo, antes de que ella apareciera en su camino, Kirsánov había rescatado de un burdel a Kriukova en sus tiempos de estudiante de medicina. Tras convencerla de que abandonara el tipo de existencia envilecida que llevaba, la acogió en su casa y estuvieron conviviendo durante un tiempo en el que ella llegó a amarlo profundamente. La diferencia de caracteres e intereses terminaría, sin embargo, por separarles, pero, para entonces, quien fuera otrora una mujer caída se encontraba perfectamente integrada en el taller de costura de Vera donde continuaría trabajando hasta su muerte por tuberculosis.<sup>20</sup>

En cuanto al episodio en la avenida Nevski, la sátira de Dostoievski se dirige contra la firme determinación de Lopújov –uno de los protagonistas de *¿Qué hacer?*– de no ceder el paso por la calle a señores

---

<sup>19</sup> «Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить.» (AS, 278; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 543).

<sup>20</sup> Cf. N. G. CHERNYSHEVSKI, *¿Qué hacer?*, trad. cast. del ruso de Iármila Reznickova y Gabriel Guijarro Díaz, (Madrid: Ediciones Júcar), 1983, pp. 237-249.

de buena presencia que se creen con derecho a avasallar a quienes, por su vestimenta, son fácilmente identificables como pertenecientes a clases sociales inferiores. Lo que en la novela de Chernyshevski es la resolución meditada de un estudiante de medicina que cree en la igualdad y la justicia social, se convierte en los *Apuntes del subsuelo* en la veleidad de un hombre vanidoso y resentido que confunde la igualdad con un necio empeño por demostrarse a sí mismo que no es un simple mosquito y que está al mismo nivel que cualquiera.<sup>21</sup>

De este modo, una noche, tras ver cómo, durante una pelea, un hombre es arrojado por la ventana de una taberna, el protagonista de Dostoievski decide probarse a sí mismo entrando en ese tugurio. Se sitúa al lado de la mesa de billar donde, sin darse cuenta, le bloquea el paso a un oficial de complexión fuerte. Cual si se tratara de un mueble más del lugar, este fuerte individuo lo levanta por los hombros y lo hace a un lado a fin de proseguir su camino. Es entonces cuando el autor de los apuntes toma la determinación de vengarse de su agresor y alimenta esta idea durante años. Indagando, descubre que el oficial que lo ha agraviado se pasea frecuentemente por la avenida Nevski, de modo que decide ir a su encuentro y no permitirle pasar, demostrándole así que en nada es superior a él. Seguro de que su afrenta generará un gran escándalo, el hombre del subsuelo se prepara concienzudamente para la ocasión y llega a pedir un anticipo de su sueldo a fin de procurarse ropa nueva y hasta un cuello de castor para el abrigo, detalle que supone una clara alusión a *El capote* de Nikolái V. Gógol.<sup>22</sup> Pese a estar tan bien pertrechado, una y otra vez

---

<sup>21</sup> En su libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*, Marshall Berman dedica un subapartado a comentar el incidente del hombre del subsuelo en la avenida Nevski, poniéndolo en relación con la experiencia análoga de Lopújov en la novela de Chernyshevski. [Cfr. Marshall BERMAN, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*, trad. cast. de Andrea Morales Vidal, (México – Madrid: Siglo XXI), 1988, «Chernyshevski: la calle como frontera» y «El hombre del subsuelo en la calle», pp. 221-235].

<sup>22</sup> Cfr. Nikolái V. GÓGOL, «El capote», en: *Id.*, *La nariz y otros cuentos*, trad. cast. del ruso de Isabel Vicente, (Madrid: Anaya), 2003, pp. 165-201.

le falta el valor para resistir hasta el último momento y termina siempre cediendo el paso. Sólo cuando ya está a punto de desistir de su absurda empresa, toma la súbita decisión de ir contra su enemigo a ciegas y por fin se produce el ansiado choque.<sup>23</sup>

Cerramos este breve paréntesis sobre los episodios de los *Apuntes del subsuelo* que remiten a *¿Qué hacer?* para regresar al asunto de la recepción de esta novela de Dostoievski que estábamos tratando. Señala Joseph Frank que, pese a haber localizado certeramente los pasajes de *Apuntes del subsuelo* que remedan en forma burlesca determinadas escenas del libro de Chernyshevski, Komaróvich permaneció aferrado a la idea de que las imprecaciones del hombre del subterráneo contra la razón suponían un ataque frontal lanzado por Dostoievski contra el utilitarismo.<sup>24</sup> Más adelante fue otro crítico ruso, A. Skaftimov, quien arguyó que identificar las opiniones del hombre del subsuelo con las de Dostoievski era un error hermenéutico que, además, pasaba por alto que todas las manifestaciones públicas del escritor, por ejemplo en sus artículos periodísticos, iban en una línea contraria a las tesis de su personaje. Skaftimov observó muy sagazmente, aunque sólo fuera en una nota a pie de página, que la estrategia de Dostoievski en el libro había consistido en derrocar a sus adversarios venciénolos desde dentro al permitir que sus presuposiciones se desarrollaran de forma natural y lógica hasta llegar a un callejón sin salida desesperadamente destructivo.<sup>25</sup> A partir de los *Apuntes del subsuelo*, esta sería la forma en que el escritor atacaría a sus oponentes ideológicos en todas sus novelas de madurez.

Combinando las apreciaciones de Skaftimov acerca de la técnica de Dostoievski como novelista ideológico con las observaciones de

---

<sup>23</sup> Cfr. AS, 212-218; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 487-492; N. G. CHERNYSHEVSKI, *¿Qué hacer?*, ed. cit., p. 223.

<sup>24</sup> Cfr. V. L. KOMARÓVICH, «“Mirováia garmonia” Dostoevskogo», en: *O Dostoevskom*, ed. de Donald Fanger, Providence (R. I.), 1966, pp. 119-149. (Citado por Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, ed. cit., p. 424, nota a pie de página n° 5).

<sup>25</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, ed. cit., p. 425.



Komaróvich a propósito del componente paródico de los *Apuntes del subsuelo*, Joseph Frank llega a la conclusión de que «el hombre del subsuelo no sólo es un tipo psicológico-moral cuyo egoísmo desea revelar Dostoievski; también es un tipo socio-ideológico cuya psicología debemos considerar como íntimamente conectada con las ideas que acepta y según las cuales trata de vivir.»<sup>26</sup> En la nota a pie de página que acompaña al título de su novela breve,<sup>27</sup> Dostoievski se encarga de advertir que, aunque tanto los apuntes como su autor son ficticios, deben por fuerza existir individuos como él en la sociedad rusa del momento, si se atiende a cómo esta se ha gestado. Esto último es, sin duda, como señala Frank, una alusión a las influencias europeas que se habían ido infiltrando en Rusia desde la época de Pedro el Grande. El hombre del subsuelo es el producto natural de esta formación cultural en el cual llegan a encarnarse dos fases de su evolución histórica.<sup>28</sup> Dostoievski afirma de él que «se trata del representante de una generación que aún vive»<sup>29</sup> y sabemos que, en realidad, el escritor se cuenta entre sus miembros. Su protagonista tiene cuarenta años en el momento de redactar sus notas, en 1864, mientras que la acción de la segunda mitad de la novela transcurre en 1848, cuando es un joven de veinticuatro años.<sup>30</sup> Esto supone que estamos ante un perfecto coetáneo del autor ruso que, nacido en 1821, cumplió los veintisiete en 1848, momento en que se convirtió en asiduo de las reuniones del círculo de Petrashevski.<sup>31</sup>

---

<sup>26</sup> Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, ed. cit., p. 425.

<sup>27</sup> Es la de Dostoievski una nota a pie de página esencial para la comprensión no sólo del propósito artístico de los *Apuntes del subsuelo*, sino del sentido completo de la obra. Sin embargo, de manera totalmente inexcusable, Bela Martinova prescinde de esta nota en su traducción de *Memorias del subsuelo* en Cátedra. Queremos dejar constancia de ello aquí como advertencia para los lectores hispanohablantes que manejen esta edición. (Cfr. Fiódor M. DOSTOIEVSKI, *Memorias del subsuelo*, ed. y trad. cast. del ruso de Bela Martinova, (Madrid: Cátedra), 2003, p. 69).

<sup>28</sup> Cfr. AS, 171; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 452.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Cfr. AS, 172, 206; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 453, 482.

<sup>31</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, ed. cit., p. 449.

El hombre del subsuelo no está concebido primariamente como un tipo psicológico, sino sociocultural y este juego de fechas le permite a Dostoievski trazar en su persona el retrato de las dos generaciones que Iván S. Turguénev había enfrentado ya de manera paradigmática en su novela *Padres e hijos* (1859).<sup>32</sup> La generación de los padres se caracteriza por su humanitarismo y sus ideales romántico-sentimentales, en parte derivados de la lectura de las obras de los socialistas utópicos franceses y de los románticos sociales que habían encontrado eco entre la intelectualidad rusa. Recuerda Frank que la atmósfera cultural de los años cuarenta fomentaba entre los jóvenes ilustrados como el hombre del subsuelo una especie de egoísmo romántico artificial y un afán de superioridad sobre sus conciudadanos.<sup>33</sup> Veremos cómo su vanidad es, precisamente, la que erige un muro entre él y quienes le rodean, impidiendo que sus idílicas aspiraciones de amor romántico hacia la humanidad puedan concretarse en afecto hacia un ser humano concreto como Liza. El hombre del subsuelo es incapaz de un amor generoso y por eso, dieciséis años después de su encuentro con la joven, lo vemos retorcerse solo en su agujero aquejado del hígado y víctima de una hiperconciencia que, aunque se debe a la asunción de las premisas de Chernyshevski, no le depara la existencia idílica que llevan los personajes de la novela de este socialista utópico. Muy al contrario, la asimilación de este credo hace de él un ser escindido y profundamente desdichado. Pero para entender por qué sucede esto es preciso, primero, que conozcamos un poco mejor el proyecto de Chernyshevski, así como su exitosa creación literaria.

---

<sup>32</sup> Cfr. Iván TURGUÉNEV, *Padres e hijos*, trad. cast. de Bela Martinova, (Madrid: Cátedra), 2004.

<sup>33</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, ed. cit., pp. 449-452.

### I.3. EL IDEARIO NOVELADO DE NIKOLÁI G. CHERNYSHEVSKI

**N**ikolái G. Chernyshevski había nacido en 1828 en el seno de una familia humilde. Su padre fue un sacerdote ortodoxo y, aunque él se graduó en un seminario, terminó por convertirse al socialismo mientras estudiaba lenguas eslavas en la Universidad de San Petersburgo, a finales de los años cuarenta. Tras un tiempo breve como maestro en Sarátov, su localidad natal, ejerció de periodista en San Petersburgo. Entre 1853 y 1862 permaneció instalado en esta ciudad y desarrolló una frenética actividad como publicista tanto en lo relativo a cuestiones estéticas y de crítica literaria como en el ámbito de la política, la economía y la historia. La influyente revista radical *El Contemporáneo* (*Современник / Sovreménnik*) se convirtió en la tribuna desde la que difundió sus convicciones, no sólo en calidad de colaborador, sino también como director de la publicación. Aunque se trata de un autor poco conocido fuera de Rusia y de un novelista mediocre, la figura de Chernyshevski es fundamental para entender la vida cultural e histórica de ese país durante los siglos XIX y XX.<sup>34</sup> Ello se debe, principalmente, a la gran acogida que recibió su ideario entre la llamada «generación joven», es decir, la de los años sesenta, y también al ascendiente que tuvo sobre la ideología soviética, que lo convirtió en uno de sus referentes. Este impulsor del populismo ruso llegaría a ser venerado por los líderes de la Revolución de Octubre, como lo demuestra que el mismo Lenin, en honor a su novela, titulara *¿Qué hacer?* el tratado donde expuso sus principios políticos. Sin embargo, en vida, Chernyshevski tuvo que pagar un elevado precio por hacer crítica social, ya que en 1862 sería

---

<sup>34</sup> Un estudio general y perfectamente contextualizado de la persona y la obra de Chernyshevski puede encontrarse en las páginas que Isaiah Berlin le dedica en su ensayo «El populismo ruso», contenido en su libro *Pensadores rusos: cfr. Isaiah BERLIN, «El populismo ruso», en: Id., Pensadores rusos, compilación de Henry Hardy y Aileen Kelly, trad. cast. de Juan José Utrilla, (México: F.C.E.), 2008, pp. 366-410.*

encarcelado por orden expresa del zar Alejandro II en la fortaleza de Pedro y Pablo, la misma en la que había sido recluido Dostoievski en 1849 tras su detención como miembro del círculo de Petrashevski. Este abanderado del socialismo permanecería confinado casi dos años en condiciones de aislamiento y fue precisamente aprovechando esta soledad que se le impuso como redactó durante cuatro meses seguidos –entre diciembre de 1862 y abril de 1863– la novela que lo haría célebre en Rusia.<sup>35</sup> Con anterioridad a la composición de *¿Qué hacer?*, Chernyshevski ya contaba con una obra ensayística de cierta extensión. Así, había hecho la reseña de una traducción de la *Poética* de Aristóteles (1854) y escrito su tesis doctoral, *Las relaciones estéticas entre el arte y la realidad* (1855). A esto se unieron los *Estudios sobre la época de Gógol en la literatura rusa* (1855-1856) y *El principio antropológico en la filosofía* (1860).<sup>36</sup>

Frente a Dostoievski, que durante toda su vida mantuvo que el arte no podía quedar supeditado a ninguna función de tipo ideológico o social, Chernyshevski abogaba por una concepción pragmática de la obra artística. Este punto de partida teórico es perfectamente perceptible en *¿Qué hacer?*, elaborada con el propósito didáctico de orientar sobre cómo vivir de acuerdo con los principios socialistas que procurarán el advenimiento de una época nueva. El autor interviene continuamente en el relato con pasajes metanarrativos que buscan de forma premeditada romper con el normal discurrir de la acción a fin de que el lector tome conciencia de aquello que se le está contando y no se deje llevar pasivamente por la trama hasta el punto de que su entendimiento quede anestesiado. Lo importante no es en ningún caso entretener sino, como bien resume Joan B. Llinares, «mejorar la vida,

---

<sup>35</sup> Parte de los datos biográficos sobre Chernyshevski mencionados han sido tomados del prólogo de Gabriel Guijarro Díaz a la edición en español de *¿Qué hacer?*: *cf.* Gabriel GUIJARRO DÍAZ, «El socialismo de *¿Qué hacer?*», en: N. G. CHERNYSHEVSKI, *¿Qué hacer?*, ed. cit., pp. 7-17, en particular pp. 7-8.

<sup>36</sup> *Cf.* Joan B. LLINARES, «La crítica de F. Dostoievski a la antropología de N. Chernishevski: *Memorias del subsuelo* como réplica a *¿Qué hacer?*», ed. cit., pp. 131-141, aquí p. 132.

alterar los usos y costumbres, hacer proselitismo revolucionario.»<sup>37</sup> En consonancia con su defensa del utilitarismo en el ámbito de la creación artística, Chernyshevski se permite criticar, en alguno de sus excursos, el estilo de otros escritores que buscan, por distintos medios, embellecer sus composiciones.

Si la poética de Dostoievski, firme defensor del valor artístico por encima del práctico, difiere esencialmente de la preconizada por Chernyshevski, lo mismo sucede con sus respectivas concepciones antropológicas. Influidos por distintas tendencias europeas —el materialismo monista representado por P. H. T. d'Holbach y P. J. G. Cabanis, el cientificismo alemán (C. Vogt, J. Moleschott y L. Büchner) y el utilitarismo inglés de Jeremy Bentham y John Stuart Mill cuyos *Principios de economía política* (1848) traduciría al ruso—, Chernyshevski propone un determinismo materialista ingenuo por el que el ser humano queda enteramente sometido a las leyes de la naturaleza, resultando la libertad, en último término, imposible.<sup>38</sup> En cuanto a la dimensión moral, el autor de *¿Qué hacer?* aboga por un utilitarismo en el que el bien y el mal se definen únicamente en términos de interés. Los hombres buscan aquello que les produce placer y les conviene. Así, una vez descubierto, mediante el conocimiento, en qué consiste el bien, es imposible obrar irracionalmente en contra de él, es decir, actuar en detrimento del propio interés. No se concibe la existencia de disonancias entre el saber y el obrar, ni entre la razón y las pasiones, de modo que, quien no se comporta de manera indebida, sólo está falto de educación. Además, todo sucede de forma que el interés egoísta de cada uno termina por acomodarse racionalmente al interés de los demás, lográndose así una apacible armonía social acorde con

---

<sup>37</sup> Joan B. LLINARES, «La crítica de F. Dostoievski a la antropología de N. Chernyshevski: *Memorias del subsuelo* como réplica a *¿Qué hacer?*», ed. cit., pp. 131-141, aquí p. 133.

<sup>38</sup> En la novela *¿Qué hacer?*, Dmitri Serguéich Lopújov expone ante Vera Pávlovna, que se convertirá en su mujer, su «teoría del cálculo del propio interés» que conduce a la conclusión inevitable de que «no hay voluntad». (Cfr. N. G. CHERNYSHEVSKI, *¿Qué hacer?*, ed. cit., pp. 112-115).

la perspectiva utópica de un socialista científico. Tanto Chernyshevski como Dmitri I. Písarev, otro influyente exponente del socialismo materialista ruso, estaban convencidos de que el racionalismo egoísta no provocaría la anarquía o el conflicto, sino la concordia y en último término la felicidad de todos. A este planteamiento subyace una concepción de la historia claramente optimista en la que lo nuevo será siempre mejor que lo viejo.

Esta visión antropológica tan ingenua se extiende también al terreno del amor y de las relaciones afectivas, lo cual resulta muy visible en *¿Qué hacer?*, obra que narrativamente abarca, mediante el recurso a *flashbacks*, desde 1852 hasta 1863, que es la fecha de su composición, aunque la acción se inicie en julio de 1856. Mientras que en la novelística madura de Dostoievski los triángulos amorosos siempre van a conducir a un conflicto trágico, en *¿Qué hacer?* el trío protagonista vive uno que, como veremos, se resuelve de manera feliz. Para escapar de la asfixiante vida familiar que ahoga sus perspectivas de futuro, Vera Pávlovna se casa con Dmitri Serguéich Lopújov, estudiante de medicina y convencido defensor de los principios socialistas. Él la estimula intelectualmente y favorece su independencia de modo que Vera, que sabe coser, organiza un taller de confección que resulta muy exitoso, porque está organizado de acuerdo con los principios de la economía política fourierista que aboga por la autogestión obrera.

En la línea de Aleksandr Ivánovich Herzen, Chernyshevski soñaba con un futuro socialismo democrático al que se llegaría por medio de sociedades campesinas tradicionales. Este tipo de socialismo gradualista no revolucionario y asociacionista es de inspiración claramente francesa. Por eso no resulta extraño que los personajes centrales de *¿Qué hacer?* estén familiarizados con los libros de Charles Fourier y de su discípulo Victor Considerant. Al aplicar los principios de estos teóricos en su taller, Vera logra un modelo triunfador donde las ganancias obtenidas se reparten de manera equitativa entre todas las trabajadoras y la inversión no sólo se destina a la extensión de la

red de talleres, sino también al aprendizaje de sus miembros y a la mejora de las condiciones de vida de las familias, de modo que tiene lugar un incremento de la felicidad de todos.

Vera Pávlovna y Dmitri Serguéich, responsables con distinto grado de implicación en este proyecto tan exitoso, conforman un matrimonio bien avenido que se rige por los preceptos derivados de una concepción intelectualista del amor según la cual este sentimiento no implica ansiedad ni ningún tipo de turbación, sino tranquilidad y bienestar.<sup>39</sup> En cuanto a la pareja, se entiende que la clave para que reine la armonía entre sus miembros reside en la existencia de una comunión de opiniones y valores, constantemente reforzada por una conversación fluida e inteligente. También resulta fundamental despreocuparse por entero de los movimientos del otro y respetar su espacio, evitando el asalto de los celos, que carecen de utilidad moral y no son propios de personas formadas.<sup>40</sup> Al planear su convivencia, Vera Pávlovna y Dmitri Serguéich acuerdan que cada uno dispondrá de su propia habitación donde el otro no podrá entrar. Asimismo, se comprometen a no hacerse preguntas y juzgan que la manera más segura de que perdure el amor consiste en seguir comportándose ante el otro como si se estuviera ante un extraño, aunque cada uno se haya convertido en el mejor amigo de su pareja.<sup>41</sup>

Respetando escrupulosamente estas reglas autoimpuestas, los esposos llevan una existencia apacible y armoniosa que sólo viene a turbar un pequeño detalle, a saber, la poca frecuencia con la que los visita Aleksandr Matveich Kirsánov, un antiguo compañero de

---

<sup>39</sup> El propio Chernyshevski interviene, en un pasaje de carácter metanarrativo, para aclarar por qué Vera no ha sufrido ningún tipo de conmoción anímica al conocer a Lopújov, que terminará siendo su marido. He aquí el fragmento en cuestión: «Siempre dicen que el amor es un sentimiento inquietante. [...] A los demás les resulta extraño; tú no sabes que es extraño, y yo sé que no es extraño. La inquietud en el amor –no el mismo amor– la inquietud en el amor significa que algo no es como debe ser; el amor mismo es alegre y despreocupado.» (Cfr. N. G. CHERNYSHEVSKI, *¿Qué hacer?*, ed. cit., p. 97).

<sup>40</sup> Cfr. N. G. CHERNYSHEVSKI, *¿Qué hacer?*, ed. cit., pp. 336-339.

<sup>41</sup> Cfr. N. G. CHERNYSHEVSKI, *¿Qué hacer?*, ed. cit., pp. 147-150.

Lopújov de los tiempos de la universidad, convertido ahora en un honorable profesor de la facultad de medicina. La razón de que este viejo amigo no se deje ver mucho por el hogar de Dmitri y Vera es que está enamorado de la mujer y, por tanto, evita encontrarse con ella. Un buen día, sin embargo, Lopújov enferma de pulmonía y Kirsánov se ve obligado a desplazarse hasta su casa para atenderlo.<sup>42</sup> Vera se da cuenta entonces de que también ella se siente atraída hacia él. Su marido, que percibe con lucidez lo que está sucediendo, lejos de sentirse traicionado, analiza fríamente la situación para concluir que entre él y Vera hay una diferencia de caracteres que está dificultando la relación y que ella haría mejor pareja con Kirsánov. A fin de dejarles el camino libre, se aleja de la ciudad y finge su suicidio. En la escenificación del engaño le sirve de cómplice Rajmétoy, un hombre totalmente entregado a la revolución socialista que entiende de inmediato qué es lo que hay que hacer en este caso sin dejarse llevar por sentimentalismos de ningún tipo.<sup>43</sup>

Gracias a este plan, Vera y Kirsánov pueden casarse. Tras su unión, ella comienza a estudiar medicina, de modo que conseguirá ponerse a la altura de su nuevo e ilustre marido, cumpliendo así con el ideal de la emancipación femenina. Con el tiempo, ambos tienen un hijo al que llaman Mitia en honor del amigo desaparecido.<sup>44</sup> Lopújov se despide sin rencor de la vida que ha llevado hasta el momento y el texto insinúa que será feliz en otro lugar conservando gratos recuerdos de esta etapa ya cerrada de su existencia. Además, Lopújov está convencido de que su renuncia a Vera no es un sacrificio, pues, de acuerdo con su «teoría del cálculo del propio interés», el concepto mismo de sacrificio no es más que un sinsentido. Esto es algo que deja claro al comienzo de la novela, cuando reflexiona sobre lo problemático que resultaría que Vera se sintiera agradecida hacia él por haberla ayudado a escapar de su tiránica familia. He aquí su

---

<sup>42</sup> Cfr. N. G. CHERNYSHEVSKI, *¿Qué hacer?*, ed. cit., pp. 229-235.

<sup>43</sup> Cfr. N. G. CHERNYSHEVSKI, *¿Qué hacer?*, ed. cit., pp. 347-369.

<sup>44</sup> Cfr. N. G. CHERNYSHEVSKI, *¿Qué hacer?*, ed. cit., p. 395.



pensamiento de entonces: «Hasta ahora no he sido tan tonto como para sacrificarme y espero que nunca lo haga. Lo que era mejor para mí, eso hice. No soy el hombre que se sacrifica. Tampoco lo hay, nadie se sacrifica. Es un concepto falso; el sacrificio = el absurdo. Según lo que te agrada, así procedes.»<sup>45</sup> No debe extrañar este rechazo del sacrificio por parte de uno de los héroes socialistas de Chernyshevski, que, influido por la obra de Ludwig Feuerbach, consideraba la religión prácticamente una superstición.

#### I.4. UNA LECCIÓN DE ANATOMÍA DESDE EL SUBSUELO

El repaso realizado por la trama de *¿Qué hacer?*, así como por el pensamiento de Chernyshevski, ilumina, a nuestro juicio, la intención polémica de los *Apuntes del subsuelo*, pues nada podía resultar más aberrante para Dostoievski que ver la libertad reducida a una quimera y el egoísmo erigido en modelo moral.<sup>46</sup> Su respuesta a este ideario preconizado por los radicales se concentra, sobre todo, en la primera parte de un libro que adopta la forma literaria de la confesión. Tal como ya se ha apuntado, en su novelística madura Dostoievski no se enfrenta nunca a sus adversarios ideológicos rebatiéndolos con argumentos, sino que promueve que sus presuposiciones se desarrollen hasta sus últimas consecuencias, siempre destructivas, para dejar entrever, al borde del abismo, que otra salida es posible si se modifica el punto de partida. Esta técnica ya funciona en los *Apuntes del subsuelo* y por ello al hombre del subterráneo su intento por abrazar, como intelectual que es, las tesis propugnadas

<sup>45</sup> Cfr. N. G. CHERNYSHEVSKI, *¿Qué hacer?*, ed. cit., p. 153.

<sup>46</sup> En su ensayo «La crítica de F. Dostoievski a la antropología de N. Chernishevski: *Memorias del subsuelo* como réplica a *¿Qué hacer?*», Joan B. Llinares realiza un análisis de las tesis filosófico-antropológicas de *¿Qué hacer?* de carácter más sistemático que el que hemos presentado aquí. Cfr. Joan B. LLINARES, «La crítica de F. Dostoievski a la antropología de N. Chernishevski: *Memorias del subsuelo* como réplica a *¿Qué hacer?*», ed. cit., pp. 131-141, aquí pp. 135-138.

por el utilitarismo y el determinismo de tipo racionalista, no le comporta la felicidad prometida, sino que lo convierte en un ser hiperconsciente siempre paralizado, que se sitúa en las antípodas de los hombres de acción retratados en *¿Qué hacer?*.

Al principio de la novela de Chernyshevski, Vera sueña que se halla prisionera en un sótano oscuro y húmedo del que logra escapar para aparecer en pleno campo, donde salta y corre libremente aunque en su pesadilla estaba paralítica.<sup>47</sup> El encierro de Vera representa metafóricamente su falta de horizontes si no sale del ambiente asfixiante al que está sometida en la casa familiar. Su encuentro con Lopújov es la bocanada de aire que le permite respirar y, conforme avanza la novela, la imagen del sótano, que reaparece en varias ocasiones, va quedando relegada a la trastienda de un pasado al que Vera, cada vez más independiente, ya no regresará. En los *Apuntes del subsuelo*, el sótano tiene una fuerza simbólica todavía más marcada de la que ya le había asignado Chernyshevski. Si en *¿Qué hacer?* este espacio subterráneo es el mal sueño de un tiempo pretérito, en los *Apuntes del subsuelo* se trata del lugar simbólico del presente (1864) en el que está arrinconado el antihéroe de la novela por su conducta durante los acontecimientos de 1848, que se narran en la segunda mitad de la obra. El sótano es, asimismo, el espacio físico al que con toda probabilidad queda condenada Liza tras estos mismos hechos. Puede, incluso, que mientras el hombre del subsuelo redacta sus notas, la prostituta a cuya demanda de amor no supo responder agote sus días en un inhóspito sótano de la plaza Sennáia, una vez consumado su total hundimiento moral y físico.

Los *Apuntes del subsuelo* se inician con una abrupta declaración que revela que su protagonista es un antihéroe. «Soy un ser humano enfermo... Soy un ser humano malo»<sup>48</sup> son, en efecto, las primeras

<sup>47</sup> Cfr. N. G. CHERNYSHEVSKI, *¿Qué hacer?*, ed. cit., pp. 129-130.

<sup>48</sup> AS, 171; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 452: «Я человек больной... Я злой человек.» Lidia Kúper de Velasco traduce «Soy un hombre enfermo... Un hombre malo.» En efecto, «hombre» resulta más económico que «ser humano» desde el

palabras que anota el hombre del subsuelo en su confesión. Y a medida que avanza el relato vamos comprobando cómo esa enfermedad que en principio parece física, pues él se resiente del hígado, tiene en verdad un arraigo moral, como deja entrever la segunda de las frases de esta presentación en primera persona. Sorprende, en un principio, que el hombre del subsuelo sea perfectamente consciente de que está aquejado de un problema de salud y, sin embargo, se niegue a visitar a los médicos alardeando, además, de un respeto supersticioso por la medicina.<sup>49</sup> ¿Cómo es posible que la ciencia racional con mayúsculas, a la que se dedican Lopújov y Kirsánov en *¿Qué hacer?* o Bazárov en *Padres e hijos*, sea equiparada por el hombre del subsuelo con una forma irracional de creencia? La «razón» que el autor de los apuntes aduce para no cuidarse acudiendo a un médico es un sentimiento de rabia (злость / *zlost*) con el que en realidad sólo se fastidia a sí mismo.<sup>50</sup> Un poco más

---

punto de vista lingüístico y, además, aligera el texto, mejorándolo incluso estéticamente. Sin embargo, hemos optado por traducir «человек / *chelovék*» como «ser humano» y no como «hombre» para dejar claro que se está empleando en ruso un término genéricamente no marcado a pesar de que quien toma la palabra es un varón. La diferencia no es banal, a nuestro entender, si lo que se pretende es hacer un análisis del texto desde un enfoque de antropología filosófica. En este sentido, la transferencia entre el ruso y el alemán es más sencilla, pues también esta última lengua dispone de un término genéricamente no marcado (*Mensch*). Swetlana Geier traduce, por tanto, el arranque de *Apuntes del subsuelo* de la siguiente manera: «Ich bin ein kranker Mensch... Ich bin ein böser Mensch.» (Fjodor DOSTOJEWSKIJ, *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch*, trad. alemana del ruso de Swetlana Geier, (Frankfurt am Main: Fischer), 2006, p. 7).

<sup>49</sup> Cfr. AS, 171; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 452.

<sup>50</sup> Cfr. AS, 172; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 452. Lidia Kúper de Velasco traduce aquí «злость / *zlost*» como «rabia» y, ciertamente, pensamos que esta opción recoge bien el sentido que en este contexto adquiere el término. Sin embargo, quisiéramos llamar la atención sobre la raíz común de «злость / *zlost*» con «злой / *zloi*» («malo»), que aparece en la segunda frase de la declaración del hombre del subsuelo, «Я злой человек / *Ya zloi chelovék*» («Soy un ser humano malo»). Este rasgo de «malo» que el autor de los apuntes identifica como propio de su carácter tiene también el sentido de «rabioso» o «despechado», términos con los que, respectivamente, Bela Martinova y Juan López-Morillas vierten el adjetivo al español («Soy un hombre rabioso» / «Soy un hombre despechado»). [Cfr. Fiódor M.

adelante, el narrador nos informa de que trabajó como funcionario de la administración y de que hoy vive retirado con una pequeña pensión. Confiesa, asimismo, que durante sus años en activo disfrutaba mortificando a quienes requerían sus servicios, lo cual constituye, sin duda, un acto malicioso.<sup>51</sup> Pese a estos accesos biliosos, el hombre del subsuelo es más un ser escindido que alguien de naturaleza enteramente maligna. Por eso es capaz de sentirse enternecido si se le dispensan muestras de afecto, aunque, al mismo tiempo, se esfuerce por reprimir las manifestaciones espontáneas de aprecio que esas atenciones le provocan. Así lo observa él mismo:

Pero, ¿saben ustedes, señores, en qué consistía el punto principal de mi maldad (злость / *zlost*)? Pues lo más vil radicaba en el hecho de que yo, avergonzado de mí mismo, me daba cuenta a cada instante, incluso en los momentos de máxima rabia (желчь / *zhelch*), de que no sólo no era malo

---

DOSTOIEVSKI, *Memorias del subsuelo*, ed. y trad. cast. del ruso de Bela Martinova, (Madrid: Cátedra), 2003, p. 69; Fiódor DOSTOYEVSKI, *Apuntes del subsuelo*, trad. cast. del ruso de Juan López-Morillas, (Madrid: Alianza), 2011, p. 21]. En cuanto a «злость», Lidia Kúper de Velasco y Bela Martinova lo traducen en el texto referido como «rabia», aunque la primera escoge «maldad» para el mismo término en otros lugares del texto. (Cfr. Fiódor M. DOSTOIEVSKI, *Memorias del subsuelo*, trad. cast. de Bela Martinova citada, p. 69). Por su parte, Juan López-Morillas se decanta en este contexto por «despecho». (Cfr. Fiódor DOSTOYEVSKI, *Apuntes del subsuelo*, trad. cast. de Juan López-Morillas citada). Más allá de la precisión terminológica en un lugar u otro de la traducción, nos interesa sobre todo destacar que esa maldad a la que hace referencia el hombre del subsuelo como propia de su personalidad y, también, como móvil de sus acciones, está emparentada con el carácter reactivo que es distintivo de la rabia y el despecho. Como resulta manifiesto en varios lugares de los *Apuntes del subsuelo*, no estamos ante un personaje intrínsecamente malo o malvado e incapaz, por tanto, de cualquier sentimiento moral, sino, más bien, ante un hombre dividido en el que conviven impulsos contradictorios. Su nota más característica es una reconocible tendencia a sentirse ofendido y herido en su orgullo de una manera casi permanente (ahí radicaría su maldad, rabia o despecho) y a reaccionar en consonancia con ese sentimiento. Por añadir una última referencia de traducción que pueda resultar clarificadora, en su versión alemana Swetlana Geier emplea, en consonancia con el ruso, un adjetivo y un sustantivo con la misma raíz también en la lengua de destino: «злой / böser», «злость / Bosheit» (Cfr. Fjodor DOSTOJEWKIJ, *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch*, ed. cit., p. 7).

<sup>51</sup> Cfr. AS, 172-174; *Заметки из подполья*, ПССМ, IV: 452-454.

(злой / *zloi*), sino ni siquiera rabioso (озлобленный / *ozloblennyi*], únicamente pretendía asustar y con ello me contentaba. Cuanto más furioso parecía, la más leve atención, hasta una simple taza de té azucarado, habría bastado para calmarme. Incluso me habría sentido enternecido, aunque después hubiera rechinado de rabia los dientes al recordarlo y de vergüenza no hubiera podido dormir durante varios meses. Así era yo.

Hace un momento, al decir que era un funcionario malhumorado, mentía. He mentido por rabia. En realidad hacía el tonto tanto con los solicitantes como con el oficial; de hecho, jamás pude ser malo (злой / *zloi*). A cada instante sentía en mí la presencia de numerosos elementos diametralmente opuestos. Sentía cómo bullían en mí esos contradictorios elementos. Sabía que siempre, toda la vida, habían bullido en mí ansiando que les diese salida, pero yo no los dejaba, no los dejaba, no los dejaba salir adrede.<sup>52</sup>

En el interior del hombre del subsuelo se libra, por tanto, una lucha entre los aspectos egoístas de su carácter y su inclinación hacia el afecto y el contacto social. La consecuencia de la batalla entre estos dos impulsos contradictorios es, según él mismo concede, el completo bloqueo y la indeterminación más absoluta de la personalidad: «No sólo no he podido hacerme malo (злой / *zloi*), sino que tampoco ninguna otra cosa: ni malo, ni bueno, ni canalla, ni honrado, ni héroe ni insecto.»<sup>53</sup> Según el hombre del subsuelo, es su propia inteligencia la que lo obliga a ser un individuo sin carácter.<sup>54</sup> Dueño de una capacidad de conciencia superior a la media, que él califica de auténtica «enfermedad», el protagonista de Dostoiévski fue capaz en su juventud de percibir la sutileza de «lo más bello y sublime» y, al mismo tiempo, de hundirse en una charca de inmundicia obteniendo placer de su degradación, como corresponde a su personalidad

<sup>52</sup> AS, 172-173; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 453.

<sup>53</sup> AS, 173; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 454.

<sup>54</sup> *Cfr. Ibidem.*

masoquista. Lo fundamental es que, según él, «todo esto ocurría de acuerdo con las leyes fundamentales y normales de una conciencia exacerbada y por la inercia que se deriva directamente de esas leyes». <sup>55</sup>

Esta oscura declaración constituye un ataque directo a las tesis propugnadas por Chernyshevski y sus correligionarios. Para el autor de *¿Qué hacer?*, el libro albedrío ni existe ni puede hacerlo, pues todo aquello que los seres humanos creen realizar por propia voluntad, responde en verdad a las leyes de la naturaleza. Lo que revela el hombre del subsuelo con su obrar aparentemente errático es que este determinismo, en lugar de resultar tranquilizador, como pretendía el autor de *El principio antropológico en la filosofía*, genera una asfixia de las reacciones morales ordinarias y de la afectividad ligada a ellas, como puede ser el caso de la atribución de responsabilidad, el deseo de venganza o el sentimiento de vergüenza cuando nuestra conducta ha sido inapropiada. ¿A quién culpar si todo cuanto llevamos a cabo obedece a las leyes de la naturaleza? La razón le indica al hombre del subsuelo que la culpa o la indignación son por entero irracionales, pero aun así él experimenta estos sentimientos y precisamente ello denota que se trata de un ser humano y no de la tecla de un piano o del tornillito de un órgano. <sup>56</sup> Joseph Frank aclara que esta imagen musical remite de forma directa a Fourier, quien estaba convencido de haber descubierto una «ley de la armonía social». En consonancia con esta idea, sus discípulos gustaban de presentar la organización de las pasiones en el falansterio por analogía con las teclas de un piano, comparación esta que aparece en un libro muy conocido de Victor Considérant titulado *El destino social*. En esta misma línea, el hombre del subsuelo menciona cómo en el palacio de cristal con el que sueñan los revolucionarios y, de manera reveladora, la Vera de *¿Qué hacer?*, <sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Cfr. AS, 174-176, aquí p. 176; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 455-457, здесь стр. 456.

<sup>56</sup> Cfr. AS, 196; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 474.

<sup>57</sup> Cfr. N. G. CHERNYSHEVSKI, *¿Qué hacer?*, ed. cit., pp. 418-429.

todas las acciones humanas se calcularán matemáticamente de acuerdo con las leyes naturales pudiendo establecerse tablas con complicados logaritmos.<sup>58</sup> Por exagerada que parezca esta visión, lo cierto es que Fourier había hecho el esfuerzo de componer un minucioso cuadro de las pasiones que, entre otras cosas, debía ayudar a distribuir el trabajo dentro del falansterio mediante la estimación de distintos tipos de personalidad según las pasiones dominantes en cada caso.<sup>59</sup>

El hecho de que el hombre del subsuelo no se ponga en tratamiento del hígado por despecho o su empeño en sostener que se puede obtener placer en padecer un dolor de muelas<sup>60</sup> cobran sentido únicamente en un universo en el que las leyes de la naturaleza han dejado reducido al ser humano a la total impotencia y donde, por tanto, protestar y quejarse es la única reacción digna posible, aunque resulte ridícula y autodestructiva. En calidad de intelectual instruido y conocedor de las tesis del determinismo racional, el hombre del subsuelo sabe que no es libre. Sin embargo, no puede dejar de comportarse como si lo fuera. A fin de cuentas, él mismo reconoce que la razón, pese a ser muy valiosa, es sólo una de las dimensiones de la vida, dentro de la cual también están incluidos los deseos, aunque estos puedan provocarnos desazón o incluso nos hagan percibir nuestra existencia como poco agradable:

Miren, la razón (рассудок / *rassúdok*), señores, es una buena cosa, esto es indiscutible, pero la razón no es más que la razón y satisface tan sólo las capacidades humanas de raciocinio; en cambio los deseos son la manifestación de toda la vida, es decir, de toda la vida humana, incluidas la razón y todas las comezones. No importa que en estas manifestaciones nuestra vida a menudo aparezca como una pequeña porquería; pese a todo, es vida y no tan sólo una extracción de la raíz cuadrada.

---

<sup>58</sup> *Cfr.* AS, 190; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 468-469.

<sup>59</sup> *Cfr.* Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, ed. cit., pp. 440-441.

<sup>60</sup> *Cfr.* AS, 171-172, 181; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 452-453, 461.

Yo, por ejemplo, quiero vivir, como es muy natural, para satisfacer toda mi capacidad de vida y no sólo para satisfacer mi capacidad de razonar, es decir, una veinteava parte de toda mi capacidad vital.<sup>61</sup>

Afirma Predrag Cicovacki en su estudio sobre Dostoievski que le resulta imposible acercarse a los *Apuntes del subsuelo* sin que le venga a la mente la *Lección de anatomía del Dr. Joan Deijman*, que Rembrandt pintó en 1656. En consonancia con este vínculo, propone que leamos



REMBRANDT, *Lección de anatomía del Dr. Joan Deijman*, 1656, Amsterdam Museum

las anotaciones del hombre subterráneo no tanto como si se tratara de una confesión, que es siempre la revelación voluntaria de los errores cometidos, sino más bien como si estuviéramos ante una disección anatómica de la naturaleza humana, hábilmente acometida por el bisturí del escritor ruso. Si en la primera

parte de los *Apuntes del subsuelo* la operación se focaliza en la razón, en la segunda son las pasiones las que, a su juicio, quedan sometidas a escrutinio. Por ello, Cicovacki titula los epígrafes dedicados a examinar cada una de las dos secciones, respectivamente, «Una anatomía de la razón» y «Una anatomía de la pasión».<sup>62</sup> Pese a que no vamos a seguir aquí su análisis, creemos que su intuición puede ayudarnos a comprender mejor esta obra tan compleja, así como el significado del amor en ella.

<sup>61</sup> Cfr. AS, 193; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 471.

<sup>62</sup> Cfr. Predrag CICOVACKI, *Dostoevsky and the Affirmation of Life*, ed. cit., pp. 45-72.



La *Lección de anatomía del Dr. Joan Deijman* fue en origen un cuadro inmenso del que sólo nos ha llegado la parte central, pues el resto quedó destruido en un incendio fatal que tuvo lugar en 1731. Encargado para la Sala de Anatomía de Ámsterdam, el lienzo representa al Dr. Joan Deijman durante la disección del cerebro del condenado Joris Fonteijn. La ciudad holandesa vivía por aquel entonces un *boom* económico que implicó un gran auge del conocimiento. Los avances en anatomía, además de interesar a médicos y estudiantes, dieron lugar a que se celebrasen espectáculos públicos de disección a los que se podía acceder previo pago. Este es el contexto que reproduce la obra de Rembrandt. A diferencia de lo que sucedía en la magistral *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* (1632), pintada veinticuatro años antes, no es ya en los músculos del cadáver donde se concentra la atención de los asistentes a la intervención, sino en la sede del pensamiento ya extinto. Del cuerpo se han extirpado los intestinos y el estómago, por lo que en el lugar del vientre sólo contemplamos una oscura caverna vacía. Ni rastro se percibe en ese agujero de las funciones vitales que alguna vez hallaron allí su espacio. El rostro del reo, sin embargo, conserva toda su humanidad. Rembrandt parece haberse esmerado para que las facciones del cadáver no sean menos reconocibles y expresivas que las del profesor que está observando en primer plano la operación y, suponemos, que las del propio Dr. Deijman si su figura no hubiera quedado consumida en el incendio que sufrió la tela. Así, en el mismo cuadro donde se ensalzan los progresos de la ciencia, se descubre un reconocimiento implícito de que perdura algo que se resiste a quedar reducido a la carne que desgaja sin esfuerzo el bisturí. Ese algo se concentra en la expresión de un rostro humano que sorprendemos en alguien o algo (aquí el lenguaje nos juega malas pasadas) que ya sólo debería ser cadáver.

Si en la primera parte de los *Apuntes del subsuelo* se parodiaba a los radicales de los años sesenta, poniendo al descubierto lo indeseable de su ética y su metafísica, la segunda mitad está centrada en ridiculizar

las actitudes de los románticos y sentimentales de los años cuarenta. El título mismo de la sección, «A propósito de la nieve sin cuajar», sirve ya para ubicar los hechos en ese medio simbólico, pues, como apunta Joseph Frank, en 1849 el crítico Pável Vasílevich Ánnenkov había indicado que los escritores de la escuela naturalista solían usar «nieve derretida» como un elemento cuya sola presencia evocaba el sombrío San Petersburgo de la época.<sup>63</sup> La referencia se completa con la cita de un poema de Nikolái Alekséievich Nekrásov, de 1846, que ya había sido mencionado satíricamente en *La aldea de Stepánchikovo y sus moradores*, obra donde, como hemos estudiado, Dostoievski comenzaba a tomar distancias con la escuela naturalista.<sup>64</sup> Los versos de Nekrásov están escritos desde el punto de vista de un hombre que, de manera similar a Kirsánov en *¿Qué hacer?*, ha salvado a una prostituta de su vida de degradación y sometimiento con la sola fuerza de su amor desprejuiciado.

El poema anticipa el episodio central de la segunda parte de los *Apuntes del subsuelo*, esto es, la aparición de Liza que trueca el divertimento en tragedia. Hasta el momento en que ella irrumpe en escena, se habían sucedido las situaciones cómicas provocadas por la desmesurada vanidad del hombre del subsuelo que es aquí, en 1848, un joven burócrata convencido de su superioridad frente al resto del mundo, pero necesitado, al mismo tiempo, de que los otros, a quienes desprecia, reconozcan su valía. Indiferencia es lo que el autor de los apuntes encuentra en estos seres a los que tiene por inferiores aunque les exige, inconscientemente, que ratifiquen una imagen de sí mismo inflada de forma grotesca. Esta degradante dependencia termina por generarle una hostilidad creciente que lo lleva a protagonizar situaciones cada vez más humillantes con las que, paradójicamente, busca reafirmarse. Esta perversa dinámica se rige por un elemental mecanismo de palancas que René Girard explica gráficamente al

---

<sup>63</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, ed. cit., p. 450.

<sup>64</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, ed. cit., pp. 450-451.

afirmar que el hombre del subsuelo «cae más abajo en la realidad cuanto más alto se ha elevado en el sueño.»<sup>65</sup> Observa Joseph Frank que la dialéctica de la vanidad en la segunda mitad de los *Apuntes del subsuelo* corre en paralelo a la dialéctica del determinismo de la primera y tiene el mismo efecto, pues en ambos casos el ego queda encerrado en un mundo enajenado del contacto con los otros. En la parte ubicada en los años sesenta, el determinismo disolvía la posibilidad de cualquier tipo de respuesta humana y, análogamente, en la narración que toma como marco la década de los cuarenta, la vanidad bloquea el paso a toda fraternidad social.<sup>66</sup>

En su juventud, el hombre del subsuelo se impregna de una atmósfera cultural que favorece, según Frank, una especie de egoísmo romántico que lleva aparejada una sensación de superioridad sobre la vida rusa ordinaria.<sup>67</sup> Ya en su etapa escolar, el protagonista de Dostoievski destaca por su elevado nivel intelectual, que crea una distancia insalvable entre él y sus compañeros y lo aboca a la soledad desde edad muy temprana.<sup>68</sup> Los libros son, a un tiempo, el refugio y la perdición para este ser sensible que se conmueve con la lectura a la vez que alimenta con ella su orgullo. Puesto que el contexto es el de los años cuarenta, las obras que devora han de ser, como advierte Frank, las de los socialistas utópicos franceses y también las de los románticos sociales y sus discípulos rusos.<sup>69</sup>

Completamente aislado a consecuencia de su incapacidad para establecer contacto humano con los demás, el hombre del subsuelo sólo se desahoga por la noche recurriendo a un libertinaje que lleva anejo un insoportable sentimiento de vergüenza.<sup>70</sup> Sin embargo, logra

---

<sup>65</sup> René GIRARD, «Dostoïevski – du double à l'unité», en: *Id.*, *Critique dans un souterrain*, (Laussane: Éditions l'Age d'Homme), 1976, pp. 35-111, aquí p. 52.

<sup>66</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, ed. cit., p. 453.

<sup>67</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>68</sup> Cfr. AS, 228-230; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 500-502.

<sup>69</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, ed. cit., pp. 453-454.

<sup>70</sup> Cfr. AS, 218-220; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 492-493.

compatibilizar esta entrega nocturna al vicio con sueños que suponen auténticas «fugas salvadoras a todo lo bello y sublime».<sup>71</sup> Si hasta *Humillados y ofendidos* la figura del soñador había sido vista bajo una luz bastante favorable, pese a alguna crítica más o menos aislada, en los *Apuntes del subsuelo* se convierte, de pronto, en el blanco de un ataque demoledor. Es cierto, como nota Frank, que el perfil del soñador se ha modificado y ya no estamos ante un tipo meramente literario, sino ante un romántico social que cuenta con un proyecto revolucionario para transformar el mundo, siempre que este siga orbitando en torno a él.<sup>72</sup> El soñador es un egoísta tan consumado que ni siquiera la conciencia social que supuestamente le inspira es acicate suficiente para que su preocupación deje de focalizarse en su propia persona y se vuelva hacia los demás.

En esos sueños autocomplacientes, el hombre del subsuelo experimenta un amor de tipo fantástico cuya abundancia es tal que luego no siente ya la necesidad de aplicarlo en la vida ordinaria.<sup>73</sup> No obstante, siempre alcanza un punto crítico en el cual, hasta la más reconfortante de esas ensoñaciones se le torna insatisfactoria y se siente impelido a experimentarla en la realidad. «Mis sueños – reconoce– alcanzaron tal grado de felicidad que sentía el imperioso e inmediato deseo de abrazar a mis congéneres y a la humanidad toda. Y para ello necesitaba tener a mi disposición aunque sólo fuese a una persona de carne y hueso.»<sup>74</sup> Es justamente en el momento en que el amor abstracto ha de encauzarse hacia seres humanos concretos cuando comienzan los problemas del hombre del subsuelo. En busca de ese individuo particular sobre el cual derramar su imaginada superabundancia de amor, el protagonista de Dostoievski acude a visitar a su jefe de oficina, Antón Antónovich Sétochkin, que recibe

<sup>71</sup> AS, 220; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 493. (Texto entrecomillado en el original).

<sup>72</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, ed. cit., pp. 457-458.

<sup>73</sup> Cfr. AS, 220; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 493.

<sup>74</sup> AS, 221; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 494.

sólo los martes. Desprovisto de habilidades sociales, el hombre del subsuelo se siente siempre desplazado en las reuniones informales donde personas que apenas se conocen pasan el tiempo hablando de cuestiones banales.<sup>75</sup> Hay otro conocido, además de su superior, al cual el autor de los apuntes puede acudir en esos momentos de crisis en los que precisa abrazar a algún ser humano. Se trata de Símonov, un antiguo compañero de escuela con el que apenas mantiene el contacto, pero hacia el cual se vuelve cuando un jueves –día, por tanto, en el que Sétochkin no abre las puertas de su hogar– se ve asaltado por la necesidad de «amar» a alguien. Al llegar a su casa encuentra a dos compañeros de colegio que no le prestan atención, principalmente porque hace muchos años que han perdido la relación y, además, porque no lo estiman en absoluto, lo cual no es de extrañar si se considera su carácter. Aun así, se las arregla para imponerles a estos antiguos condiscípulos su presencia en la cena de despedida que preparan para uno de ellos, Zvérvkov, que ha sido destinado a provincias. La reunión resulta desastrosa y humillante para el hombre del subsuelo, que pierde todo dominio de sí mismo, insultando al homenajeadado y haciendo el más espantoso de los ridículos. Los amigos demuestran ser bastante pedestres y poco cultivados, pero todos son capaces de mantener una norma de sociabilidad que al hombre del subsuelo le resulta inalcanzable. Al término de la velada, el grupo se encamina hacia un prostíbulo despreocupándose de ese viejo conocido del colegio al que sólo consideran un intruso en su fiesta. Al verse solo y rodeado de los restos del banquete, este ser ultrajado comienza a cavilar hasta concluir que únicamente un duelo podrá reparar la afrenta sufrida. Aunque es probable que este desafío armado le suponga la pérdida de su empleo, así como la condena a prisión y destierro, todo ello resultará sin importancia si, en un futuro, consigue la noble reconciliación con su enemigo. Por supuesto, todas estas fabulaciones heroicas no se concretan y, de hecho, el hombre del

---

<sup>75</sup> Cfr. AS, 221-222; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 494-495.

subsuelo ni siquiera vuelve a cruzarse con sus compañeros, pues, cuando él finalmente asoma por el burdel, estos ya han desaparecido. Lo recibe la madama, que lo conoce de otras ocasiones y, al poco, se abre una puerta por la que aparece una muchacha seria, cuyo rostro denota sencillez y bondad. Responde al nombre de Liza y lleva poco prostituyéndose. Un sentimiento ruin se apodera del narrador cuando se decide a poseerla y así es como da comienzo la auténtica tragedia que encontramos en los *Apuntes del subsuelo*.<sup>76</sup>

Señala Cicovacki que se da un agudo contraste entre la forma de presentación del hombre del subsuelo, tan impersonal que ni siquiera se nos revela su nombre, y la de Liza, que ocupa varias líneas y contiene un análisis detallado de la expresión y los rasgos de su cara.<sup>77</sup> Es precisamente el protagonista y autor de los apuntes quien examina con detenimiento las facciones de la joven justo antes de que, por casualidad, se vea a sí mismo reflejado en un espejo del prostíbulo. Su rostro convulso, pálido, vicioso, ruin, con el pelo enmarañado, le parece entonces repugnante en extremo y se alegra de que así sea, pues ello implica una mayor tortura para la mujer a la que va a hacer suya a continuación.<sup>78</sup> Tras la agitación de esa noche, el hombre del subsuelo se queda amodorrado en la alcoba del burdel y, al despertar de su duermevela, distingue a su lado, en la oscuridad, dos ojos que lo escrutan con insistente curiosidad. Sombria y difícil de soportar, la mirada de Liza, que yace junto a él, lo apesadumbra. Germina entonces en su mente una idea amarga que le recorre el cuerpo con una sensación desagradable, similar a la que se experimenta al entrar en un sótano lóbrego y húmedo. Cae en la cuenta de que durante dos horas no ha intercambiado una sola palabra con la dueña de esos ojos inquisitivos y ve con completa claridad «cuán absurdo y repulsivo, como una araña, es el libertinaje que, sin amor, comienza

<sup>76</sup> Cfr. AS, 222-247; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 495-516.

<sup>77</sup> Cfr. Predrag CICOVACKI, *Dostoevsky and the Affirmation of Life*, ed. cit, p. 65.

<sup>78</sup> Cfr. AS, 246-247; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 515-516.

desvergonzada y brutalmente por lo que debe culminar el verdadero amor.»<sup>79</sup>

En este contexto, el hombre del subsuelo se decide a entablar una conversación, en principio intrascendente, con la muchacha que lo contempla. Sin embargo, los recuerdos del día anterior se agolpan súbitamente en su cerebro y terminan por apoderarse de su voluntad, de modo que lo que parecía un diálogo amable se torna en una nueva tortura para Liza.<sup>80</sup> Resentido por la humillación que ha supuesto el reencuentro con sus viejos compañeros de colegio, el hombre del subsuelo se ha desquitado con una criatura más débil que él mismo sometiéndola físicamente. Bajo el influjo de ese mismo amor propio herido, el narrador comienza un discurso que, en consonancia con sus oscilaciones anímicas, se mueve entre el sentimentalismo y el ensañamiento, y que terminará torpedeando la débil defensa tras la cual se parapeta una muchacha que se avergüenza de la vida que ha empezado a llevar y del acto al que acaba de prestarse. Con crueldad indisimulada, el hombre del subsuelo le cuenta que esa misma gélida mañana ha visto cómo sacaban el féretro de una prostituta de un sótano en la plaza Sennáia. Observa que seguramente sus enterradores, sin cesar de echar maldiciones por las dificultades de su tarea en lo más crudo del invierno, habrán terminado por dejar su ataúd en una fosa encharcada. En realidad, el narrador no ha sido testigo de esto, ni tampoco de otros detalles con los que adereza macabramente el relato a fin de añadirle dramatismo a su insinuación de que, con toda probabilidad, en unos años, la joven recién aterrizada en el prostíbulo y todavía orgullosa que ahora tiene ante sí ocupará el lugar de esa mujer caída.<sup>81</sup>

Liza resiste bastante bien esta primera acometida, resguardada tras la máscara de su indiferencia. El hombre del subsuelo, por su parte, toma conciencia de que ha dejado de discurrir fríamente para

---

<sup>79</sup> AS, 248; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 517.

<sup>80</sup> *Cfr.* AS, 249; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 518.

<sup>81</sup> AS, 248-252; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 517-521.

empezar a sentir lo que dice, poniendo calor en sus palabras.<sup>82</sup> En este punto, hace partícipe a la joven de su percepción de que su reciente unión carnal, que ha tenido lugar sin que intercambiaron una sola palabra y ha concluido con ambos mirándose como salvajes, dista mucho del amor y es una iniquidad. Ella asiente al instante, lo cual sorprende a su interlocutor, que se da cuenta de que tiene ante sí a alguien capaz de pensamiento y, en cierto modo, similar a él. Sin embargo, lejos de empatizar con esa criatura que percibe como semejante, una nueva idea perversa atraviesa su mente provocándole placer: «¿Cómo no habría de domeñar a un alma tan joven como esa?...».<sup>83</sup>

Todavía a oscuras y lamentando no poder distinguir los ojos de Liza, cuya cabeza, sin embargo, sabe ahora vuelta hacia él y más cercana,<sup>84</sup> el hombre del subsuelo pronuncia una elaborada disertación que versa, básicamente, sobre las mieles del amor cuando este se orienta a formar una familia. De algún modo, el planteamiento de la escena recuerda al que encontramos en el *Fedro* platónico cuando Sócrates, tras haber escuchado el discurso del gran retórico Lisias sobre el amor por boca del joven Fedro, se dispone, él mismo, a desplegar ante su interlocutor su propio discurso, hablando, sin embargo, «con la cabeza tapada, para que, galopando por las palabras, llegue rápidamente al final, y no me corte, de vergüenza, al

---

<sup>82</sup> AS, 252; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 520.

<sup>83</sup> *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 521: «Да и как с молодой такой душой не справиться?» La traducción es nuestra, pues hemos optado por mantener el tono de interrogación retórica que Lidia Kúper elimina en su versión: «Podré dominar esta alma tan joven...» (AS, 253). El traductor al catalán también respeta la interrogación ofreciendo una traducción a nuestro juicio muy acertada: «I com no havia de dominar una ànima tan jove com aquella?...» [*Cfr.* Fiódor Mikhàilovitch DOSTOIEVSKI, *Apunts del subsòl*, trad. catalana del ruso de Miquel Cabal Guarro, (Barcelona: Llibres de l'Índex), 2002, p. 93].

<sup>84</sup> «Ella volvió su cabeza aproximándomela y creí ver, en la oscuridad, que la apoyaba sobre una mano. Acaso me estuviese mirando. ¡Cuánto sentía no poder distinguir sus ojos! Oía su profunda respiración.» (AS, 253; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 521).



mirarte.»<sup>85</sup> Esta primera presentación socrática del amor sigue, al menos hasta cierto punto, dentro de la estela de la «utilidad» que vertebra el discurso de Lisias, ahora custodiado por Fedro bajo su manto con la secreta intención de aprendérselo de memoria después.<sup>86</sup> El famoso maestro de retórica sostiene en su escrito la conveniencia de amar a quien no está enamorado y no al amante, pues este último se encuentra aquejado de una suerte de demencia y no sabrá dominarse, mientras que el no enamorado se mantiene cuerdo y será capaz, por tanto, de elegir lo mejor. En lugar de permanecer atado al goce momentáneo, quien no ama será dueño de sí mismo y tendrá puestas las miras en el provecho futuro y en la consolidación de una beneficiosa amistad que con el enamorado no existiría.<sup>87</sup> Cuando Fedro deja de leer el discurso de Lisias, Sócrates ha de conceder que el enamorado está más enfermo que el no enamorado y se declara incapaz de decir algo más florido que lo ya expuesto sobre esta cuestión por el reputado retórico.<sup>88</sup> No obstante, ante la insistencia de Fedro, el maestro de Platón oculta su rostro para iniciar una disertación en la que expone las desventajas que comporta el trato con el amante. Pese a permanecer, al menos en apariencia, en la órbita utilitaria donde se ha movido la prédica de Lisias, Sócrates aprovecha esta primera intervención para fijar los pilares de su segundo discurso, que pronunciará ya «a cara descubierta, y no tapado, como antes, por vergüenza.»<sup>89</sup> De este modo, distingue la existencia de dos principios contrapuestos en los seres humanos: «Uno de ellos es un deseo natural de gozo, otro es una opinión adquirida, que tiende a lo mejor.»<sup>90</sup> Con esta división, Sócrates ha cimentado ya el célebre discurso presidido por el esplendoroso mito del auriga y los dos caballos que representan

---

<sup>85</sup> PLATÓN, *Fedro*, 237a. Ed. cast. cit.: PLATÓN, *Fedro*, trad. cast. de Emilio Lledó, en: *Id.*, *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*, (Madrid: Gredos), 2000, p. 323.

<sup>86</sup> *Cfr.* PLATÓN, *Fedro*, 228d-e.

<sup>87</sup> *Cfr.* PLATÓN, *Fedro*, 233b-c.

<sup>88</sup> *Cfr.* PLATÓN, *Fedro*, 236b.

<sup>89</sup> *Cfr.* PLATÓN, *Fedro*, 243b. Ed. cast. cit., p. 335.

<sup>90</sup> PLATÓN, *Fedro*, 237d. Ed. cast. cit., p. 325.

cada uno de esos principios contradictorios que pugnan en nosotros. El enamorado quizá sea un loco, pero su manía es, en todo caso, divina y muy superior a la pragmática cordura defendida por Lisias.

De manera muy semejante a lo que sucede en el primer discurso de Sócrates y en el de Lisias, que sale de debajo de una túnica, la prédica del hombre del subsuelo es artificiosa y libresca mientras él se mantiene a resguardo en la oscuridad. La falsedad persiste incluso cuando afirma que «por amor se puede torturar (мучить / *muchít*) a la persona que uno quiere».<sup>91</sup> Según su planteamiento, son sobre todo las mujeres las que acostumbran a someter a sus maridos a un tormento que, sin embargo, lleva aparejada la dulzura de la reconciliación tras la riña. La tergiversación inherente a este esquema quedará de manifiesto cuando el hombre del subsuelo rebaje a Liza poniéndole un billete de cinco rublos en la mano después de que ella yazca con él, no en el prostíbulo, sino en su propia casa, donde acude a buscarlo. El sufrimiento que se causa a alguien al mortificarlo no da como resultado un apacible acercamiento entre las partes, sino sólo dolor, ante todo para la víctima, pero también para el verdugo si su conciencia moral no está completamente aniquilada. Así lo comprobaremos al ocuparnos de la visita de Liza al hombre del subsuelo. Además, en la exposición que realiza este último se detecta una clara misoginia, pues hace causantes sobre todo a las mujeres de las riñas conyugales, ya sea por su afán de dominio o por sus celos, cuando, en verdad, sólo se puede someter a otro si se parte de una posición ventajosa de poder que casi nunca está al alcance de la mujer.<sup>92</sup> Curiosamente, de este desequilibrio entre lo femenino y lo

---

<sup>91</sup> AS, 255; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 523.

<sup>92</sup> «Hay mujeres que cuanto más aman, más ocasiones de riña buscan. He conocido a una así, de verdad: “Te quiero tanto (piensa), tanto, que por amor te martirizo, y tú debes comprenderlo.” ¿Sabías tú que por amor se puede torturar a la persona que uno quiere? Casi siempre se trata de mujeres. Y en su interior se dicen: “Luego le querré tanto, le miraré tanto, que no es pecado que le haga sufrir ahora.” Y todos los de la casa son felices de verles, la vida es buena, alegre, apacible y honrada... Otras mujeres son muy celosas. Conocí a una que no podía sufrir que su marido

masculino es muy consciente el autor de los apuntes, pues le recuerda a Liza que mientras él, como varón, puede enfangarse o degradarse frecuentando el prostíbulo sin convertirse por ello en esclavo, ella asumió esta condición desde la primera vez que se entregó.<sup>93</sup>

Liza detecta perfectamente el carácter libresco del sermón de su compañero de cama y así se lo hace ver a este en un tono de burla que le sirve de coraza para protegerse de sus embates, pero que tiene el indeseable efecto de excitar la bilis del hombre del subsuelo que, ahora sí, carga contra ella sin piedad.<sup>94</sup> Le dice que, si viviese fuera del burdel, puede que él se enamorara de ella y la cortejara, lo cual resulta del todo imposible en su actual situación. Continúa pintándole un futuro aciago con negras pinceladas que pretenden captar la fealdad de su inevitable degradación, tanto física como moral, así como el aspecto tétrico de la soledad y el menosprecio que le aguardan. En este contexto, el narrador retoma el episodio de la prostituta muerta cuyo féretro ha visto sacar de un sótano de la plaza Sennáia y, con una impúdica falta de clemencia, consigue que Liza se imagine en su lugar dentro de unos años. El escenario de su agonía será un rincón hediondo, donde morirá sola, ajada aunque sin ser vieja, consumida por la tisis y sin más compañía que la de los insultos y las imprecaciones de quienes se impacienten porque se resiste a abandonar el mundo cuando ya nada de provecho puede ofrecer en

---

saliese de casa; aunque fuese de noche, le seguía para ver a dónde iba, para ver si no visitaba a otra mujer. Eso está mal. Y ella sabe que está mal, siente cómo desfallece su corazón, cómo sufre, pero ama y lo hace por amor. ¡Y qué dulce es hacer las paces después de la riña! ¡Pedir perdón o perdonar! ¡Y qué bien se encuentran ambos, qué felicidad experimentan de pronto, como si acabaran de conocerse, como si acabaran de casarse, como si su amor empezara de nuevo!» (AS, 255; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 523).

<sup>93</sup> «Por otra parte, el hombre no puede servir de ejemplo para la mujer. Son cosas distintas. Yo puedo enfangarme, degradarme, pero no soy esclavo de nadie: puedo llegar y marchar. Pero tú, empiezas por ser una esclava. Sí, ¡una esclava! Lo entregas todo, toda tu voluntad. Y luego, cuando quieras romper esas cadenas, no podrás: te atarán, te envolverán con mayor y mayor fuerza. Es una cadena maldita.» (AS, 252; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 520).

<sup>94</sup> *Cfr.* AS, 262; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 525.

él. Sus sepultureros, desconsiderados por su condición, no tendrán entonces reparo en bajar su ataúd de lado o inclinado con los pies hacia delante, apresurándose por acabar e ir a calentarse lo antes posible a la taberna.<sup>95</sup>

Ante este retrato descarnado de su probable destino, la fingida indiferencia de Liza termina por resquebrajarse. Presa de terribles convulsiones, la muchacha abraza la almohada en la que hunde el rostro mientras contiene unos sollozos que, pese a sus esfuerzos, terminan por estallar en gemidos estremecedores. Cada grito viene seguido de un intento más desesperado por ocultarse en la almohada como si así arrebujaada pudiese esconder su tormento. Presa del dolor, llega incluso a morder la almohada haciéndose una herida en la mano con la que la agarra. El hombre del subsuelo asiste espantado a la escena en penumbra y le suplica inútilmente que se calme. Contagiado de los temblores de la muchacha, intenta vestirse a tuestas hasta que da por casualidad con una caja de fósforos y un candelabro con una vela entera. Tan pronto como la luz alumbrá el cuarto, Liza se incorpora y lo mira con el rostro crispado y una sonrisa enajenada. El causante de su crisis se sienta junto a ella y le toma la mano durante el único momento de verdad de toda la noche, iluminado por la tenue luz del candelabro. Ella hace ademán de echarse en sus brazos, pero finalmente se contiene. Es entonces cuando él, ciertamente afectado, le da su dirección y le pide que vaya a visitarlo. Aunque sin alzar la cabeza, Liza susurra con aire decidido que lo hará. El autor de los apuntes se levanta para irse, pero la joven lo retiene y se lanza rauda a por la prueba de que hay alguien que la quiere de manera honesta y, por tanto, no todo está perdido para ella. Ruborizándose, le enseña al hombre del subsuelo una carta pomposa y florida en la que un estudiante, posiblemente de medicina,<sup>96</sup> se le declara.<sup>97</sup> Consciente del

---

<sup>95</sup> *Cfr.* AS, 257-263; *Затиски из подполья*, ПССМ, IV: 525-529.

<sup>96</sup> Repárese en que la alusión al estudiante de medicina cobra una notable significación en el contexto compositivo de los *Apuntes del subsuelo*. Recordemos que Lopújov y Kirsánov, personajes centrales de *¿Qué hacer?*, son médicos cuya aséptica

valor que ella le concede a esa misiva, su interlocutor le estrecha la mano en silencio y se marcha.

Muy pronto, sin embargo, el hombre del subsuelo se arrepiente del gesto magnánimo realizado en un momento de debilidad. Consciente de que lleva una existencia miserable en un agujero hediondo, le aterra que la joven decida acudir a su casa y se vea obligado a recibirla poniendo ante sus ojos su vergonzosa realidad. Recobra la calma cuando, transcurridos unos días, Liza no aparece. Pero, finalmente, ella se presenta y lo hace justo en el peor momento, pues sorprende a su pretendido salvador envuelto en un batín raído mientras zarandea a su imperturbable criado Apolón, que, como de costumbre, se niega a plegarse a sus deseos. El hombre del subsuelo grita a su sirviente preso de una crisis histérica y cuando se percata de que la joven que lo tenía por un héroe lo ha contemplado en tan humillante situación, su mezquina reacción consiste en revelar que la utilizó en el prostíbulo para vengar en ella la ofensa que le habían causado sus antiguos condiscípulos sin darle ocasión para el desagravio.<sup>98</sup> El narrador se confiesa llorando, sumido en la rabia y la

---

concepción del amor les fuerza a caracterizar de sinsentido la zozobra o los celos que a menudo acompañan a este sentimiento. Por otra parte, el nihilista Bazárov, protagonista de *Padres e hijos* (1862) de Turguénev y también estudiante de medicina, niega directamente la existencia del amor al que, sin embargo, terminará sucumbiendo. De la figura de Bazárov nos ocuparemos con mayor detenimiento en el próximo capítulo de la tesis, que está dedicado a *Crimen y castigo*, puesto que existe un parentesco destacable entre Raskólnikov y él.

<sup>97</sup> Cfr. AS, 263-264; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 529-531.

<sup>98</sup> «[...] entonces me burlé de ti. [...] Antes de ir contigo, me habían ofendido durante la comida aquellos que llegaron antes que yo. Yo fui a la casa con el propósito de apalear a uno de ellos, al oficial, pero no lo conseguí, pues ya no estaba. Tenía que desahogar mi rabia con alguien, tomarme el desquite con quien fuese; te presentaste tú y en ti descargué mi cólera, me burlé de ti. Me habían humillado y también yo quise humillarte; me trataron como a un trapo y también yo quise mostrar mi poder... Lo que ocurrió fue eso y tú te imaginaste que había ido allí expresamente para salvarte, ¿no es cierto? [...] Lo que yo necesitaba en aquel momento era demostrar poder, poder, simular, conseguir que llorases, necesitaba humillarte, llevarte al histerismo, ¿eso es lo que yo necesitaba entonces!» (AS, 277-278; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 543).

vergüenza. A su modo de ver, sus incontenibles lágrimas incrementan su humillación ante la muchacha y sabe que no sólo será incapaz de perdonarle que haya descubierto su pobreza y lo haya contemplado acorralado por su propio criado, sino, asimismo, ese llanto que no cesa y que él interpreta como una bochornosa muestra de debilidad. Por eso, concluye con un interrogante donde está condensada toda su angustia: «¿Comprendes ahora cuánto te odiaré por haber estado tú aquí y haber oído cuanto te he dicho?».<sup>99</sup>

La respuesta natural que el hombre del subsuelo aguarda de Liza tras esta vil confesión es la rabia y el desprecio, pero la conducta de la joven lo descoloca, pues, en lugar de atacarlo, se arroja a sus brazos para darle consuelo, rompe a llorar y provoca que también él estalle nuevamente en llanto. La mujer ha comprendido que ese pobre hombre que tiene ante sí es un ser desgraciado que sufre y su reacción natural consiste en compadecerlo.<sup>100</sup> Sin embargo, la misma vanidad que estaba en el origen de episodios como el de la irrupción del hombre del subsuelo en la taberna o el de su intromisión en la fiesta de sus condiscípulos es la causante de que ahora sea incapaz de responder a la demostración de afecto de Liza. Si en estos incidentes el ego inflado del autor de los apuntes terminaba por ser pisoteado, pero él perserveraba de un modo masoquista en su propia afirmación impotente, aquí es el sadismo el que pasa a primer plano traduciéndose en el dominio ejercido sobre una criatura más débil desde el punto de vista social por su condición de prostituta, pero que demuestra con su gesto de conmiseración una superioridad moral que al hombre del subsuelo le resulta insoportable. Los papeles se han invertido por completo y a Dostoievski, haciendo gala de una portentosa economía narrativa, le basta un solo gesto para evidenciarlo: es ahora el narrador quien ahoga sus sollozos con el rostro hundido en un viejo almohadón de cuero. Liza, que se ha

---

<sup>99</sup> AS, 279; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 544.

<sup>100</sup> *Cfr.* AS, 279-280; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 544-545.

arrojado sobre él para confortarlo con su abrazo, permanece inmóvil, apretada contra su cuerpo mientras el hombre del subsuelo, que yace de bruces en el diván, anticipa temerosamente el momento inevitable en que, al darse la vuelta, tendrá que sostenerle la mirada frente a frente. A él, que sólo concibe las relaciones humanas y, por ende, las amorosas, en términos de sumisión y dominio, le avergüenza sentir que sus respectivas posiciones se han trocado, de modo que ella se ha convertido en la heroína (героиня / *gueroínia*) de la historia y él en el ser humillado y aplastado (униженный и раздавленный / *unizhennyi i razdávlennyi*). Al hacer años después sus anotaciones, el narrador se pregunta, sin llegar a responderse, si quizá ya entonces tenía envidia de Liza, él que era incapaz de vivir sin tiranizar y ejercer su autoridad sobre alguien.<sup>101</sup> Estos son, efectivamente, los sentimientos que siguen a la vergüenza, pero mezclados, de modo casi inescindible, con una atracción irresistible hacia esa mujer:

[...] porque me daba vergüenza mirarla, se encendió de pronto en mi corazón (в сердце / *v serdtse*) otro sentimiento... el sentimiento de dominar y poseer. Mis ojos se encendieron de pasión y le estreché con fuerza las manos. ¡Cómo la odiaba y cómo me atraía en aquellos minutos! Un sentimiento reforzaba el otro. ¡Era casi una venganza!<sup>102</sup>

El hombre del subsuelo y Liza yacen por segunda vez y, al terminar, ella permanece largo rato sentada en el suelo, con la cabeza reclinada en el lecho, llorando. Posiblemente haya barruntado ya que en la respuesta de su compañero de cama a su reciente entrega hay algo de venganza personal y, sobre todo, que él no es capaz de amarla como a un igual necesitado de afecto. La razón de ello aparece consignada por él mismo en sus anotaciones, donde explica cómo concibe el amor sólo en términos de sumisión y dominio:

<sup>101</sup> Cfr. AS, 280; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 545.

<sup>102</sup> AS, 281; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 545.

En toda mi vida no he podido imaginarme otra clase de amor, y a veces ahora llego incluso a pensar que el amor consiste en el derecho, voluntariamente cedido por el ser amado, a que se le tiranice. Incluso en mis sueños del subsuelo me imaginaba siempre el amor como una lucha, lo empezaba siempre por el odio y lo terminaba por el sometimiento moral.<sup>103</sup>

Actuando en consonancia con esta fatídica dialéctica en la que se encuentra atrapado y que lo aleja de la «vida viva» (*живая жизнь / zhivaia zhizn*), antes de que Liza se marche el hombre del subsuelo le pone en la mano un billete de cinco rublos, aplastándola así definitivamente. En los apuntes que redacta dieciocho años después, encontramos su propia declaración sobre estos hechos, donde aflora el dualismo antropológico de Dostoievski como una contraposición entre la razón o el pensamiento, cuya sede sería la cabeza, y el sentimiento o la pasión, anidados en el corazón. Fue actuando de acuerdo con la cabeza y no con el corazón, como el hombre del subsuelo pudo denigrar tan vilmente a Liza: «Cometí aquella crueldad, aunque adrede, no por mal corazón, sino debido a mi mala cabeza.»<sup>104</sup> Y

<sup>103</sup> AS, 281; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 546.

<sup>104</sup> AS, 282; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 547: «[...] я сделал эту жестокость, хоть и нарочно, но не от сердца, а от дурной моей головы.» Este pasaje presenta ciertas dificultades de traducción sobre las que quisiéramos llamar la atención. El adjetivo «дурной / *durnoi*», que aparece unido a «голова / *golová*» significa, efectivamente, «malo» y, por tanto, puede decirse que el hombre del subsuelo obró movido por su «mala cabeza», pero quisiéramos llamar la atención sobre la circunstancia de que con la expresión «от дурной моей головы» se hace referencia a un acceso de carácter transitorio, a algo que, en términos coloquiales, posiblemente expresaríamos como un «cruzársele a uno los cables». Por tanto, como ya sucede con esa «rabia» o «despecho» a los que nos hemos referido en una nota anterior, nos hallamos ante una maldad intermitente de tipo reactivo. El traductor catalán, que opta por «ment malvada», ofrece una solución en la que se destaca mucho más el peso de «дурной / *durnoi*», pero en la que quizá se pierda esa connotación de brote o acceso repentino, así como, sobre todo, la contraposición entre «corazón» (*сердце / serdtse*) y «cabeza» (*голова / golová*), que creemos lo más relevante del texto desde un enfoque de antropología filosófica: «[...] vaig cometre aquesta crueltat, si bé expressament, no de cor, sinó per la meva ment malvada.»



continúa: «Era una crueldad tan fingida, tan cerebral, tan intencionadamente inventada, tan *novelera*, que ni yo mismo pude soportarla siquiera un minuto; primero me precipité hacia un rincón para no ver, y luego, lleno de vergüenza y de desesperación me lancé en pos de Liza.»<sup>105</sup> Ella se ha marchado sin el dinero, pero el hombre del subsuelo no consigue encontrarla y se siente aguijoneado por el remordimiento. Por eso, una vez en casa, intenta consolarse con una retorcida racionalización que consiste en pensar que el recuerdo amargo de su ofensa acabará por provocar en la muchacha una purificación a través del sufrimiento. Lanza entonces una pregunta que plantea una disyuntiva perversa: «¿cuál de las dos es mejor, la felicidad barata o el sufrimiento exaltado?»<sup>106</sup> Como ya hiciera el príncipe Válkovski en *Humillados y ofendidos*, el hombre del subsuelo pretende hacer pasar por ventajoso el dolor que le ha causado a otra persona con la excusa de que quien ha resultado damnificado hallará en ese padecimiento la vía para su purificación por medio del odio y, quizá, del perdón.

En la primera mitad de los *Apuntes del subsuelo*, su protagonista reivindicaba el sufrimiento derivado de no querer sanar del hígado o de negarse a mitigar un dolor de muelas como expresión de la libertad frente a la tiranía impuesta por el determinismo y, por tanto, como último reducto de una conciencia moral. Sin embargo, su comportamiento con Liza muestra de qué manera el masoquismo, que podía encontrar su razón de ser como forma de rebelión contra las leyes de la naturaleza, pierde toda legitimidad cuando se transforma en sadismo, de modo que el dolor infligido a los demás

---

(Cfr. Fiódor Mikhàilovitx DOSTOIEVSKI, *Apuntes del subsuelo*, ed. cit., p. 123). La traductora al alemán, Svetlana Geier, sí mantiene la contraposición cabeza/corazón que consideramos esencial, aunque «sacrificando» el adjetivo que acompaña a «голова / *golová*»: «[...] ich beging diese Grausamkeit, wenn auch absichtlich, doch nicht mit dem Herzen, sondern mit dem Kopf.» (Cfr. Fjodor DOSTOJEVSKIJ, *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch*, ed. cit., p. 142).

<sup>105</sup> AS, 282-283; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 547.

<sup>106</sup> AS, 282-283; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 547.

pretende justificarse como un medio para purificarlos. Esta inversión es el peligro inherente al egoísmo. Por ello, una vez que se ha puesto de manifiesto el absurdo de las tesis del determinismo y el utilitarismo racionalistas, no basta con llegar a la conclusión de que el mayor interés del hombre ha de radicar, contrariamente a lo propugnado por Chernyshevski, en su libertad. El libre albedrío es lo que nos convierte en seres humanos, pero la obra futura de Dostoievski mostrará cómo quien escoge rechazar repetidamente el mensaje de amor de Cristo termina por aniquilarse. El hombre del subsuelo no queda condenado a su agujero porque las tesis del egoísmo racional abanderado por Chernyshevski sean certeras y no haya otra salida para él, sino porque fue incapaz de responder al afecto de Liza, un ser humano más doliente que él mismo.

La primera parte de la novela de Dostoievski contiene un capítulo, el décimo, que fue gravemente mutilado por la censura. En él, según refiere Joseph Frank, Dostoievski declaró que había expresado la idea fundamental de la novela, que definió como la necesidad de la fe y de Cristo. Sin embargo, los pasajes en los que lo hizo fueron suprimidos y jamás se restauraron. La crítica ha debatido por extenso sobre las posibles razones que habrían llevado a Dostoievski a optar por no devolverle al libro la forma original que había concebido para él en ninguna de las reediciones que se hicieron cuando aún vivía y sobre las cuales podría haber intervenido. Hay quien, como el propio Frank, advierte de que la perspectiva de persuadir a los censores para que rectificaran una decisión ya tomada debió de resultar aterradora para Dostoievski a lo largo de toda su vida, porque este procedimiento podría haber supuesto un retraso o una paralización de las reimpressiones de los *Apuntes del subsuelo* y de las ediciones de obras completas del escritor, que habría puesto en peligro los ingresos que tanto necesitaba para subsistir. Otros, como Tzvetan Todorov, aducen razones estéticas para explicar que Dostoievski se decantara

por no modificar nunca la versión mutilada por la censura.<sup>107</sup> En cualquier caso, esta polémica entre especialistas no nos interesa aquí.<sup>108</sup> Lo que sí quisiéramos, en cambio, es proponer la tesis de que la lectura en contrapunto de la *Lección de anatomía del Dr. Deijman* y de los *Apuntes del subsuelo* puede ayudarnos a dilucidar cuál era ese pensamiento esencial de su novela que Dostoievski no llegó a plasmar en ella y que guarda una estrecha relación con el episodio de Liza.

Sabemos que la hiperconciencia del protagonista de los *Apuntes del subsuelo* marca una diferencia esencial entre él y los hombres de acción que no son otros que los personajes dichosos de la creación literaria de Chernyshevski. Si el antihéroe dostoievskiano habita en un rincón, Vera sueña, en cambio, con un futuro en el que la humanidad vivirá en un palacio de acero y cristal, un edificio funcional y luminoso, de amplios ventanales y repleto de espejos, rodeado de refrescantes jardines y huertos fértiles. Es lo más parecido a un paraíso en la Tierra, donde los trabajos pesados estarán tecnificados y la comida, que nunca faltará, será gratis. El espacio imaginado por la protagonista de *¿Qué hacer?* está inspirado en el Palacio de Cristal erigido en el Hyde Park londinense con motivo de la Exposición Universal de 1851. Esta construcción, que acabaría destruida en un incendio en 1936, asombró al mundo occidental y se convirtió en un símbolo de modernidad y progreso. El propio Dostoievski lo visitó en 1862, cuando ya había sido trasladado a Sydenham Hill y albergaba, de nuevo, la Exposición Universal de aquel año. En el capítulo «Baal» de sus *Notas de invierno sobre impresiones de verano*, el escritor ruso se refiere a su viaje a Londres y, aparte de quejarse de las multitudes que pueblan la ciudad, arremete contra la fe en la civilización y la técnica

---

<sup>107</sup> Cfr. Tzvetan TODOROV, «Notes d'un souterrain», en: *Id.*, *Les genres du discours*, (Paris: Éditions du Seuil), 1978, pp. 135-160, aquí p. 158.

<sup>108</sup> La discusión de Joseph Frank con Tzvetan Todorov puede consultarse en la monografía del primero: cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, ed. cit., pp. 445-449.

que tiene su símbolo en esa inmensa mole de acero y cristal.<sup>109</sup> El hombre del subsuelo hereda de su creador esta aversión por el emblema de un nuevo ideal utópico y protesta no tanto contra la utilidad del edificio de cristal, sino contra el empeño por hacer de él la meta hacia la que debe dirigirse la humanidad. Quizá se trate de un edificio bien diseñado y de provecho, pero convertirlo en el fin hacia el que tender equivale a tomar por palacio lo que no es más que un gallinero.<sup>110</sup> Además, el autor de las notas se encarga de subrayar que aunque en ese hipotético paraíso terrenal con el que sueña Vera las necesidades estuvieran cubiertas y todo funcionara de acuerdo con mecanismos matemáticamente calculados e infalibles, ello no implicaría de forma necesaria una mejora de la vida humana. Podría muy bien suceder que esta se tornara aburrida en esas circunstancias y, quizá, los habitantes de ese espacio idílico buscaran distracción clavando alfileres de oro.<sup>111</sup> Es esta una referencia a Cleopatra, que pinchaba con ellos los pechos de sus esclavas a fin de combatir un tedio que abrumaba asimismo al príncipe Válkovski de *Humillados y ofendidos*. Como la reina de Egipto, también él se entregó a la depravación para librarse de tan molesto sentimiento.<sup>112</sup>

Frente a esta ensoñación de dudoso valor, Dostoievski identifica el verdadero Palacio de Cristal con la necesidad de la fe y de Cristo y, aunque en los *Apuntes del subsuelo* este punto esencial no quede más desarrollado, sí resulta claro, en primer lugar, que el auténtico palacio presupone la existencia de la libertad como condición humana inalienable. Sabemos, además, que el autor de los apuntes busca con anhelo ese ideal, pero que no lo puede hallar e, impotente, se queda

---

<sup>109</sup> Cfr. F. M. DOSTOIEVSKI, *Notas de invierno sobre impresiones de verano*, trad. cast. de Lidia Kúper de Velasco, en: *Id.: Obras completas, Vol. III*, ed. de Augusto Vidal, (Barcelona: Vergara), 1969, pp. 124-133.

<sup>110</sup> Cfr. AS, 200; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 477-478.

<sup>111</sup> Cfr. AS, 190-191; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 469.

<sup>112</sup> Cfr. HO, 306; *Униженные и оскорбленные*, ПССМ, IV: 238.

en su subsuelo, maldiciéndolo.<sup>113</sup> El motivo de su fracaso se nos revela en la segunda parte de la novela, pues lo que aleja al hombre del subsuelo del verdadero palacio es su incapacidad para amar a Liza, o a cualquier otro ser humano, así como su intento de justificar el sufrimiento que le ha causado a la muchacha escudándose en que ese dolor la purificará.

Reflexionando sobre el episodio de su juventud con Liza, el autor de los apuntes afirma haber comprendido que la muchacha acudió a él para amarlo, «pues para una mujer, en el amor se encierra toda resurrección (воскресение / *voskreséniie*), toda salvación (спасение / *spaséniie*), cualquiera que sea la catástrofe, aparte de que ningún renacimiento (возрождение / *vozrozhéniie*) puede lograrse de otro modo.»<sup>114</sup> La última parte de la cita es la que nos parece más interesante, pues hace partícipe de la necesidad de amar y ser amado no sólo a la mujer, como han pretendido algunos críticos de Dostoievski,<sup>115</sup> sino a todo ser humano, incluido el hombre del

---

<sup>113</sup> «[...] sé muy bien, lo mismo que dos por dos son cuatro, que lo mejor no es el subsuelo, sino algo distinto, completamente distinto que yo anhelo, pero que no acabo de encontrar. ¡Al diablo el subsuelo!» (AS, 202; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 479).

<sup>114</sup> AS, 282; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 546: «[...] потому что для женщины в любви-то и заключается всё воскресение, всё спасение от какой бы то ни было гибели и всё возрождение, да иначе и проявиться не может, как в этом.» Hemos modificado parcialmente la traducción de Lidia Kúper de Velasco distinguiendo entre «воскресение» (resurrección) y «возрождение» (renacimiento), pues ella vertía ambos términos indistintamente como «resurrección». La diferencia quizá no sea determinante, pero creemos que resulta más preciso mantenerla también en la versión castellana. Svetlana Geier procede de esta manera en su traducción alemana distinguiendo entre *Auferstehung* (воскресение) y *Wiedergeburt* (возрождение). (Cfr. Fjodor DOSTOJEWSKIJ, *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch*, ed. cit., p. 141).

<sup>115</sup> Estamos pensando, concretamente, en Reinhard Lauth, que, en su artículo «Inocencia y culpa de la mujer en la obra de Dostoievski», entiende que el amor es la misión esencial de los personajes femeninos de la novelística del autor ruso. Según Lauth, el pecado de la mujer consistiría en la incapacidad de amar y su equivalente masculino se hallaría en la dialéctica. Olvida el profesor alemán, a nuestro juicio, que en todos los casos en que los héroes de Dostoievski logran salir del círculo vicioso de la dialéctica que los mantiene escindidos, lo hacen no sólo porque una

subsuelo. Para el novelista ruso, la salvación a la que se refiere aquí el autor de los apuntes se pone en juego en la capacidad de amar ligada a una libertad que no se agota en la protesta estéril contra las leyes de la naturaleza, sino que, asumiendo estas en lo que tienen de inevitables, hace una apuesta por algo que sobrepasa la dimensión racional y que en el cuadro de Rembrandt queda representado por el rostro reconociblemente humano del reo Joris Fonteijn, que, reducido a cuerpo inerte por las leyes de la naturaleza, reposa sobre la mesa de operaciones con el cráneo descubierto y el estómago hueco. El hombre del subsuelo ignora, en cambio, el rostro de Liza cuando, refugiándose en la oscuridad del cuarto, hace el cruel relato anticipatorio de su descomposición cadavérica dentro de un ataúd que alguien arrojará, con desgana y sin mimo, a la tierra empapada del cementerio. Y, sobre todo, vuelve a desentenderse de la expresión de esas facciones cuando le da a la muchacha el billete de cinco rublos. Al ser incapaz de concebir el amor en términos distintos a los de la tiranía y el sometimiento, el autor de los apuntes queda recluido en la dialéctica, sin acceso a la «vida viva» donde se pone en práctica la libertad a través de la entrega amorosa entre iguales.<sup>116</sup>

El cadáver del condenado en la *Lección de anatomía del Dr. Joan Deijman* guarda similitud, tanto por la posición como por el detalle en el dibujo de las facciones, con el cuerpo de Jesús tal como aparece representado en la *Lamentación sobre Cristo muerto* (ca. 1475-1490, datación incierta) de Andrea Mantegna. El artista italiano pinta la figura de Cristo en un potente escorzo que provoca que la atención del espectador se concentre en el rostro. Además, se exhiben sin tapujos los signos del dolor tras el tormento. Tres figuras acompañan al difunto y lloran su muerte. Se trata de la Virgen María, San Juan

---

mujer les ofrezca su amor sin reservas, sino, sobre todo, por su propia capacidad de responder a él, que tiene también implicaciones para su compañera. [Cfr. Reinhard LAUTH, «Inocencia y culpa de la mujer en la obra de Dostoievski» (1975), en: *Id., Dostoievski: Su siglo y el nuestro*, trad. cast. de Alberto Ciria, (Barcelona: Prohom Edicions), 2005, pp. 161-180, aquí pp. 179-180].

<sup>116</sup> Cfr. AS, 282, 285; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 546, 549.

Evangelista y una mujer doliente, apenas visible, que podría ser María Magdalena. En cualquier caso, entre los estudiosos ha cobrado cierta



ANDREA MANTEGNA, *Lamentación sobre Cristo muerto*, ca. 1475-1490, Pinacoteca di Brera, Milano

fuerza la hipótesis de que estos tres personajes serían un añadido posterior realizado por otro autor menos dotado. Esto significaría que Mantegna optó por retratar a Cristo solo. Esto mismo fue lo que hizo Hans Holbein el Joven en su *Cristo muerto* (1521), pero acentuando muchísimo las marcas del martirio.

Dostoievski quedó fuertemente impresionado cuando vio el cuadro en Basilea en 1867 y así lo recogió en su diario y en sus memorias su segunda esposa, Anna Grigórievna.<sup>117</sup> Tan potente fue el impacto que esta tela tuvo sobre el escritor, que la hizo aparecer en *El idiota*, la más personal de todas sus grandes novelas de madurez. Frente a una copia del lienzo, el príncipe Myshkin exclama «¡Este cuadro! ¡Contemplando este cuadro, hasta la fe puede uno perder!»<sup>118</sup> Cuando las leyes de la naturaleza hacen gala de todo su poderío, reduciendo a sangre seca, moratones y hematomas el cuerpo mismo de Jesús, es cuando la libertad esencial del ser humano se pone en juego y el auténtico Palacio de Cristal está a su alcance. Ante el lienzo de Holbein, sólo la fe puede conducir a la elección libre de aceptar el

<sup>117</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años milagrosos 1865-1871*, trad. cast. de Mónica Utrilla, (México: F.C.E.), 1997, pp. 290-292.

<sup>118</sup> I, 285; *Идуом*, ПССМ, VI: 220.

mensaje de Cristo, precisamente porque el sentido del sufrimiento del Dios hecho hombre no es pensable mediante argumentos racionales. El ser humano, que nunca podrá ser asimilable a la tecla de un piano o al tornillito de un órgano, es libre para creer y también para amar, pero siempre estará tentado de no hacerlo y, por eso, es la suya una condición trágica.



HANS HOLBEIN EL JOVEN, *Cristo muerto*, 1521, Kunstmuseum Basel

### I.5. LA SOLEDAD INMENSA DE QUERER CUANDO YA ES TARDE

**E**n noviembre de 1876, Dostoievski publicó en la sección *Diario de un escritor* un cuento que, en cierto modo, supone el retorno al planteamiento amoroso de los *Apuntes del subsuelo*. Se trata de *La sumisa* (o *La mansa*), cuyo subtítulo, *Un relato fantástico*, reafirma la premisa narrativa de Dostoievski según la cual, en literatura, la auténtica realidad no puede transmitirse sin mezcla de «lo fantástico», ya sea que este componente aparezca en el plano formal o en el aspecto temático.<sup>119</sup> En *La sumisa*, el presupuesto fantástico corresponde a la primera de estas dos dimensiones, pues estamos ante el monólogo interior de un marido abatido que vela en

---

<sup>119</sup> Como ya se ha indicado en la primera parte de la tesis, Dostoievski expone esta convicción, destacadamente, en una misiva dirigida a Nikolái N. Strájov. [*Cfr.* DOSTOÏEVSKI, *Correspondance, Tome 2: 1865-1873*, (Carta a Nikolái N. Strájov, 26 de febrero (10 de marzo) de 1869, Florencia), trad. fr. de Anne Coldefy-Faucard, (Paris: Éditions Bartillat), 2000, pp. 430-441].



solitario a su esposa muerta.<sup>120</sup> Ante la imposibilidad fáctica de testigos, Dostoievski le pide al lector que suponga que un estenógrafo tomó sus palabras en taquigrafía para entregárselas después al autor que hizo las correcciones oportunas.<sup>121</sup>

*La sumisa* se inspira en el caso de una joven costurera que se había suicidado arrojándose desde lo alto de un edificio mientras abrazaba un icono de la Virgen. La noticia de esta muerte tan piadosa como trágica llamó poderosamente la atención de Dostoievski cuando supo de ella por el periódico en octubre de ese mismo año 1876 y pronto comenzó a pensar en desarrollar la idea para un relato.<sup>122</sup> Nada, como reconoce Joseph Frank, nos autoriza a trazar un paralelismo entre la historia de esta desdichada mujer y la de la primera esposa del escritor, María Dmítrievna. Sin embargo, la escena que este imagina cuando nos presenta a un viudo que repasa la vida en común con su esposa mientras guarda sus restos mortales, trae a la memoria las meditaciones del propio Dostoievski junto al féretro de su primera mujer. A María Dmítrievna la fue consumiendo la tisis al tiempo que él se arruinaba en los casinos europeos en compañía de su amante Polina. El novelista nunca terminaría de perdonarse sus ausencias y, sin duda, ante el cadáver de su esposa debió de mortificarle la idea de no haber estado presente para dulcificar, en la medida de lo posible, sus sufrimientos. El narrador de *La sumisa* sabe, por su parte, que atormentó a la difunta hasta ahogar su natural capacidad de amar, provocando, en último término, que su existencia le resultara insoportable. El sentimiento de culpa embarga, por tanto, a estos dos hombres mientras velan el cuerpo de las dos mujeres a las que no supieron querer. Si el protagonista de *La sumisa* repasa el tiempo

---

<sup>120</sup> Joseph Frank llama también la atención sobre la presencia del componente fantástico en la estructura formal de *La sumisa*. (Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: El manto del profeta, 1871-1881*, trad. cast. de Juan José Utrilla, (México: F.C.E.), 2010, pp. 438-439).

<sup>121</sup> Cfr. S, 173-218, aquí pp. 173-174; *Кромкаса. Фантасмический рассказ*, ПССМ, XIII: 340-341.

<sup>122</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: El manto del profeta, 1871-1881*, ed. cit., p. 436.

vivido al lado de la difunta para terminar con una queja amarga sobre la soledad de los hombres en la tierra, Dostoievski medita acerca de la naturaleza humana, la necesidad de la vida futura y, también, el amor. El novelista va anotando sus pensamientos en un cuaderno hasta componer un documento donde se descubre el núcleo de su religiosidad con una desnudez que no hallamos prácticamente en ningún otro de sus escritos de no ficción.<sup>123</sup> Se trata, sin embargo, de un texto muy críptico, que no examinaremos de forma directa, pese a que contiene algunas reflexiones notables sobre el amor. Varias de las ideas importantes que en estos apuntes permanecen oscuras reaparecen después encarnadas y moduladas en personajes de las novelas de madurez, por ejemplo en *El idiota* y en *Los demonios*. Como es habitual en la obra de Dostoievski, es entonces, al cobrar vida en la narrativa, cuando la teoría muestra toda su profundidad especulativa.<sup>124</sup>

En *La sumisa*, las cavilaciones del viudo ante el féretro de su mujer no alcanzan la hondura metafísica de las meditaciones anotadas por su creador mientras velaba a María Dmítrievna. No obstante, al amor

---

<sup>123</sup> La ya mencionada «Carta a Natalia Dmítrievna Fonvizina» constituye también un texto importante en lo relativo a la religiosidad de Dostoievski, por su conocida declaración según la cual, si alguien le demostrara que Cristo está apartado de la verdad (истина / *istina*) y que la verdad está alejada de Cristo, preferiría permanecer con Cristo y no con la verdad. Sin embargo, las reflexiones anotadas ante el féretro de María Dmítrievna son más elaboradas. [Cfr. DOSTOÏEVSKI, *Correspondance, Tome 1: 1832-1864*, ed. cit., («Carta a Natalia Dmítrievna Fonvizina», finales de enero – 20 de febrero de 1854, Omsk), pp. 339-343, aquí p. 341; *Письма*, ПССМ, XV: 95-98, здесь стр. 96, (Н. Д. Фонвизиной, конец января — 20-е числа февраля 1854, Омск)].

<sup>124</sup> El lector hispanohablante puede encontrar una traducción de estas notas de Dostoievski en la parte final de la edición del *Diario de un escritor* de la que es responsable Paul Viejo. [Cfr. Fiódor M. DOSTOÏEVSKI, *Diario de un escritor: Crónicas, artículos, crítica y apuntes*, ed. de Paul Viejo, trad. cast. del ruso de Elisa de Beaumont Alcalde, Eugenia Bulátova y Liudmila Rabdanó, (Madrid: Editorial Páginas de Espuma), 2010, pp. 1547-1550]. El original ruso se localiza en el cuaderno de notas que está recogido en el volumen nº 20 de las *Obras completas* de Dostoievski publicadas por la Academia de las Ciencias de la Unión Soviética. Cfr. Фёдор Михайлович ДОСТОЕВСКИЙ, *Полное собрание сочинений в 30 томах*, Том 20, «Записная книжка 1863-1864», (Ленинград: Наука), 1972-1990, стр. 172-173.

le corresponde en este relato un papel tan relevante como el que pueda tener en los apuntes de Dostoievski. Para entender por qué, es necesario que profundicemos en la psicología del protagonista, que aflora mientras repasa su vida en común con la suicida. Si en *Cinco horas con Mario*,<sup>125</sup> donde Miguel Delibes sigue una técnica casi idéntica a la de Dostoievski, terminamos sabiendo más sobre la viuda y narradora, Carmen Sotillo, que acerca del difunto profesor que da nombre a la obra, también en *La sumisa* la apacible mujer a la que se refiere el título del cuento queda eclipsada por el marido que cuenta su historia. La analogía entre los dos textos se mantiene también en otro plano, pues ninguno de los viudos se limita a ser un tipo psicológico, sino que ambos poseen una importante dimensión social. Si Carmen Sotillo es la representante de determinada generación de mujeres españolas, el protagonista de *La sumisa* es una variante del hombre del subsuelo.<sup>126</sup> Como el célebre autor de los apuntes, este individuo vive consumido por la amargura y el resentimiento y, sintiéndose oprimido, tiene tendencia a dominar a quienes le rodean, en particular a su mujer. Al mismo tiempo, se percibe a sí mismo como una especie de héroe incomprendido. En este sentido, es como si no se hubiera dado en él la evolución de la personalidad que sí observamos en el hombre del subsuelo con el paso de los años cuarenta a los sesenta. Permanece, por tanto, aferrado a un romanticismo que le infla ridículamente el ego, pero que, al mismo tiempo, hace su existencia más llevadera. Quizá debido a este rasgo del narrador, Luigi Pareyson detectaba en *La sumisa* una evocación del primer período creativo de Dostoievski.<sup>127</sup> No obstante, es en realidad durante la redacción de los borradores de *El idiota* cuando Dostoievski concibe un personaje, «el Tío», que finalmente no incluirá en la novela, pero que parece quedar en letargo en la mente del escritor para cobrar vida en *La sumisa*. Como el protagonista de esta narración,

---

<sup>125</sup> Cfr. Miguel DELIBES, *Cinco horas con Mario*, (Barcelona: Destino), 2001.

<sup>126</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: El manto del profeta, 1871-1881*, ed. cit., p. 439.

<sup>127</sup> Cfr. Luigi PAREYSON, *Dostoevskij: Filosofía, romanzo ed esperienza religiosa*, ed. cit., p. 7.

el Tío es «un usurero que lleva una vida solitaria, pero un usurero con cierta poesía en su naturaleza, y ha amasado una fortuna después de haber vivido en las calles de San Petersburgo en la más abyecta pobreza.»<sup>128</sup>

El viudo que en *La sumisa* llora la muerte de su difunta esposa es el dueño de una casa de empeños. Es precisamente en su establecimiento donde traba conocimiento con su futura mujer, pues esta, una joven huérfana, acude a él dispuesta a deshacerse de sus raquíticas posesiones a cambio de algunas monedas. Aunque puede obtener bien poco por piezas tan insignificantes, desprenderse de ellas le supone un gran sacrificio, pues son la única herencia que le ha quedado de sus padres, fallecidos tres años atrás. La chica, que apenas tiene ahora dieciséis años, fue recogida entonces por unas tías que la convirtieron poco menos que en su esclava. Sin embargo, lejos de resignarse a su infausto destino, la muchacha consiguió hacer unos cursos y ahora ofrece en el diario sus servicios como institutriz. Dada su precariedad económica, pagar estos anuncios la obliga a renunciar a los pocos objetos que le recuerdan su antigua existencia feliz.

Aunque, al comienzo, el prestamista no le concede a esta joven mayor atención que la que dispensa al resto de sus clientes, al cabo de un tiempo comienza a fijarse en ella por su torpeza negociadora, el escaso valor de las prendas que le lleva y, sobre todo, por la dignidad de carácter que manifiesta pese a la miseria en la que es evidente que se encuentra. Un día en que se acerca a la tienda con la intención de empeñar un icono, resulta obvio que su situación es más desesperada de lo habitual y, percibiéndolo, el prestamista le ofrece diez rublos sin necesidad de que se deshaga de la imagen. Ella, orgullosa, sólo acepta los cinco que le hacen falta y accede a dejarle temporalmente el icono para que lo coloque junto a los que él mismo venera. Según el acuerdo verbal al que llegan, en el momento en que la joven le devuelva el dinero, podrá retirarlo sin más. Aparte de mostrarse

---

<sup>128</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años milagrosos 1865-1871*, ed. cit., pp. 335-336.

generoso, el dueño del negocio aprovecha la situación para impresionarla citando parte de la presentación de Mefistófeles ante Fausto en la obra homónima de J. W. Goethe.<sup>129</sup> Es este un elemento que refuerza la atmósfera romántica del relato y que sirve como advertencia sobre la maldad que puede esconderse bajo una apariencia noble.

Tras marcharse su clienta, el prestamista hace las averiguaciones precisas y descubre que sus desalmadas parientes han tomado la resolución de casarla con un pretendiente de unos cincuenta años que a ella le repugna. Es entonces cuando el narrador decide aprovechar la situación y declararse a la muchacha. La obtención del consentimiento de las tías lo obliga al desembolso de una suma nada desdeñable, pero considera esta inversión rentable si con ello consigue aparecer como un salvador romántico a los ojos de su futura esposa. Por eso, casi le ofende que ella se permita reflexionar durante un buen rato antes de decidirse a aceptar su propuesta. Aun así, esta nota de dignidad le resulta también atractiva, pues es mucho más satisfactorio domeñar a un alma orgullosa: «¡Orgullosa! Está bien. ¿No prefiero yo a las orgullositas? Las orgullosas resultan sobre todo agradables cuando... cuando no dudas de tu imperio sobre ellas, ¿verdad?».<sup>130</sup>

Pese a sus dudas iniciales, la recién casada se entrega con entusiasmo a su esposo desde el primer momento, comparte con él sus recuerdos de infancia más queridos y se arroja a sus brazos con amor (с любовью / *s liuboviu*)<sup>131</sup> o, más bien, como él mismo percibe al reflexionar ante su féretro, acude a él deseosa de amar.<sup>132</sup> Sin

<sup>129</sup> *Cfr.* S, 175-180; *Кроткая. Фантастический рассказ*, ПССМ, XIII: 341-346.

<sup>130</sup> *Cfr.* S, 184; *Кроткая. Фантастический рассказ*, ПССМ, XIII: 348.

<sup>131</sup> *Cfr.* S, 185; *Кроткая. Фантастический рассказ*, ПССМ, XIII: 349.

<sup>132</sup> *Cfr.* S, 189-190; *Кроткая. Фантастический рассказ*, ПССМ, XIII: 353: «Escúchenme: yo estaba seguro de su amor. Ya entonces se me arrojaba al cuello. Por tanto, me quería; o mejor dicho: deseaba quererme. Sí, así fue: deseaba amar, buscaba a quien amar.»; «Слушайте: в любви ее я был тогда уверен. Ведь бросалась на ко мне и тогда на шею. Любила, значит, вернее — желала любить. Да, вот так это и было: желала любить, искала любить.»

embargo, la respuesta que obtienen sus muestras de afecto es la frialdad descorazonadora del marido, empeñado en aparecer ante ella como un enigma. En lugar de abrirle su intimidad, levanta un muro de silencio entre ambos que termina por acallarla a ella también.<sup>133</sup> Es evidente que su afán por casarse con la muchacha no vino motivado por un sentimiento de magnanimidad, ni tampoco hubo genuino afecto, aunque sí pudiera experimentar cierta atracción hacia ella. La verdadera razón de su propuesta de matrimonio radicó en su necesidad de que alguien reconociera que, pese a dedicarse a una profesión tan denostada como la de prestamista, su existencia estaba inspirada por una «idea» y por principios nobles.<sup>134</sup> Al protagonista de *La sumisa* le es indispensable que su mujer capte que el hombre que la ha salvado también ha sufrido, pero renuncia a cualquier forma de explicación que pueda interpretarse como indicación de remordimiento o de duda sobre su elección vital:

Yo quería que permaneciera en actitud suplicante ante mí por mis sufrimientos, me lo merecía. ¡Oh, siempre he sido orgulloso, siempre he querido todo o nada! [...] «¡Que lo descubra y lo valore por sí misma!» Porque no me negarán ustedes que si yo empiezo a darle explicaciones y a hacerle sugerencias, con rodeos, para alcanzar su respeto, esto habría equivalido a pedirle limosna...<sup>135</sup>

---

<sup>133</sup> El protagonista de *La sumisa* manifiesta de forma diáfana su apego al silencio: «Soy un virtuoso en lo de hablar callando, lo he hecho durante toda mi vida y he pasado verdaderas tragedias callando.» (Cfr. S, 186; *Кроткая. Фантастический рассказ*, ПССМ, XIII: 350).

<sup>134</sup> «Ustedes dicen, como todo el mundo: es un prestamista. ¿Y qué importa que sea un prestamista? Esto significa que ha habido causas que han convertido en ello al más magnánimo de todos los hombres. Hay ideas, señores..., es decir, hay ideas que si se enunciaran, si se formularan por medio de palabras, resultarían muy estúpidas. Sería una vergüenza decirlas. ¿Por qué? Porque sí. Porque somos unos gusarapos y no soportamos la verdad (правда / *právdá*), o no sé por qué.» (Cfr. S, 190; *Кроткая. Фантастический рассказ*, ПССМ, XIII: 353).

<sup>135</sup> Cfr. S, 187; *Кроткая. Фантастический рассказ*, ПССМ, XIII: 350-351.

Puesto que el narrador no busca el reconocimiento que podría obtener de una igual, desde el principio le provoca un placer morboso todo aquello que revela su superioridad sobre la joven, como, por ejemplo, la circunstancia de que exista una marcada diferencia de edad entre ambos.<sup>136</sup> Sin embargo, su estudiada indiferencia y su afán por aparecer como alguien digno de adoración generan el efecto opuesto al deseado. En lugar de idolatrarlo, como él pretendía que hiciera, la criatura que se había mostrado cariñosa con él comienza a rebelarse y no tarda en copiar su estrategia de silencio, desatándose entre ambos una pugna tácita: «Al principio ella discutía, ¡y de qué modo! Luego empezó a callar, e incluso a no decir absolutamente nada. Sólo abría desmesuradamente los ojos, unos ojos grandes y atentos. Además... un buen día vi una sonrisa desconfiada, silenciosa, infausta...»<sup>137</sup>

La sigilosa rebelión de la mujer se inicia con sus disimulados esfuerzos por conducirse caritativamente con algunos de los clientes de la casa de empeños. Bien pronto, sin embargo, sus accesos de magnanimidad son descubiertos por su esposo, que la reprende por poner en peligro el negocio familiar. Poseída por la rabia, la joven comienza a hacer averiguaciones hasta conocer la historia de deshonor que él tanto se ha cuidado de ocultarle por vergüenza. A través de un oficial, antiguo compañero de regimiento de su marido, se entera de que este fue expulsado del ejército por cobardía tras negarse a defender su honor en un duelo y también de que, privado de medios de subsistencia, vagabundó después durante tres años viviendo de limosnas y durmiendo en los asilos nocturnos de San Petersburgo. De la entrevista entre la mujer y el teniente Yefimovich – que así se llama el oficial – es testigo el narrador, que ha conseguido enterarse del momento y el lugar del encuentro y aguarda tras la puerta con un revólver en el bolsillo. Desde su escondite, asiste al

---

<sup>136</sup> Cfr. S, 185; *Кроткая. Фантастический рассказ*, ПССМ, XIII: 349.

<sup>137</sup> Cfr. S, 187; *Кроткая. Фантастический рассказ*, ПССМ, XIII: 351.

espectáculo de un hombre vil que trata de avasallar a su esposa sin lograrlo, pues esta, atrincherada tras su virtud, rechaza de forma contundente sus indecorosos avances. El comportamiento de su mujer es motivo de satisfacción para el marido que, sin embargo, se percata a su vez de que ella ya lo odia. Finalmente, irrumpe en medio de la reunión, revelando que está al corriente de la indiscreción y la traición de la sumisa.

De camino a casa, se mantiene el duelo callado entre los cónyuges, con un incremento notable de la tensión. Esa noche, el narrador se acuesta solo, dejando encima de la mesita de noche el revólver que había llevado consigo al encuentro.<sup>138</sup> Al despertar por la mañana, como en duermevela, percibe a su lado a su esposa, que le apunta con el arma. Él le enseñó a disparar, de modo que, si quisiera, podría asesinarlo en ese mismo instante. Sin embargo, en lugar de intentar arrebatarle la pistola, se finge dormido mientras su enemiga avanza. Cuando ella le pone el cañón junto a la sien, abre los ojos de forma inconsciente y sus miradas se cruzan por un breve instante. Rápidamente, vuelve a cerrarlos, quizá para siempre, pero ella, incapaz de apretar el gatillo, desiste de su empeño. Más tarde, el narrador se encarga de hacerle evidente a su esposa lo que probablemente ella ya ha adivinado: como en una actualización de la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo,<sup>139</sup> él resistió hasta el final sabiendo que su vida estaba en juego y, por tanto, ha conseguido la restitución del honor que había quedado en entredicho tras su negativa a batirse en duelo cuando servía en el regimiento. La sumisa, en cambio, ha sido derrotada definitivamente tras esta inversión de la situación moral, pues su marido ya no tiene nada por lo cual pedir

---

<sup>138</sup> Cfr. S, 191-197; *Кроткая. Фантастический рассказ*, ПССМ, XIII: 354-358.

<sup>139</sup> Cfr. G. W. F. HEGEL, *Fenomenología del espíritu*, ed. bilingüe de Antonio Gómez Ramos, (Madrid: Abada), 2010, «Autonomía y no autonomía de la conciencia: dominación y servidumbre / Selbständigkeit und Unselbständigkeit des Selbstbewußtseins; Herrschaft und Knechtschaft», pp. 256-271.



perdón, mientras que sí cuenta con la potestad de concederlo y, valiéndose de ella, va a convertir su existencia en un infierno.

Tras el incidente, la joven enferma de unas fiebres que la obligan a guardar cama durante seis semanas. Ya en ese momento, él le ha comprado una cama separada y así, compartiendo habitación, pero no lecho, permanecen durante todo el invierno.<sup>140</sup> Los días se suceden prácticamente en silencio mientras el narrador se deleita anticipando un futuro que pospone justo por el placer que obtiene imaginando su triunfo venidero.<sup>141</sup> El invierno transcurre sin que la mujer se digne siquiera mirar a su esposo,<sup>142</sup> pese a que él sí se complace en observarla de soslayo: «a mis ojos se hallaba tan vencida, tan humillada, tan anonadada, que a veces sentía por ella profunda lástima, si bien la idea de su humillación solía llenarme de íntimo contento. Me gustaba pensar en nuestra desigualdad.»<sup>143</sup> El prestamista supone que el hecho de que la sumisa no vuelva la vista hacia él se debe a su carácter retraído, pero, como bien señala Joseph Frank, la causa de su frialdad no hay que buscarla en su timidez, sino en la aversión que él le provoca.<sup>144</sup>

Un día, ya en primavera, el prestamista sorprende a su mujer cantando quedamente una romanza con una voz cascada, casi rota,

<sup>140</sup> Cfr. S, 197-199; *Кроткая. Фантастический рассказ*, ПССМ, XIII: 358-360.

<sup>141</sup> «Así pues, callábamos; pero yo me preparaba constantemente para el futuro. [...] Cuando hubo pasado el peligro y volvió a recobrar la salud, me tranquilicé muy pronto, lo recuerdo perfectamente. Es más, decidí *posponer nuestro futuro* en lo posible dejándolo todo, por el momento, tal como estaba. Entonces me ocurrió algo raro y especial, no sé llamarlo de otro modo. Yo era el vencedor, y la conciencia que de ello tenía me bastaba por completo.» (Cfr. S, 201; *Кроткая. Фантастический рассказ*, ПССМ, XIII: 361).

<sup>142</sup> «Me gustaba contemplarla a hurtadillas [...] Naturalmente es extraño que casi hasta finales de invierno no se me hubiera ocurrido pensar que en todo este período ni una sola vez había captado su mirada puesta en mí mientras que yo me complacía mirándola de soslayo. Pensé que se trataba de cortedad por su parte. Además, ¡era tal su aspecto de tímida sumisión y de impotencia, después de la enfermedad! No, es preferible esperar “y ella misma se te acercará...”» (Cfr. S, 204; *Кроткая. Фантастический рассказ*, ПССМ, XIII: 363-364).

<sup>143</sup> S, 204; *Кроткая. Фантастический рассказ*, ПССМ, XIII: 364.

<sup>144</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: El manto del profeta, 1871-1881*, ed. cit., p. 442.

como si la propia canción estuviera enferma. Recuerda en ese momento que sólo durante los primeros tiempos dichosos de su convivencia ella solía cantar. Lo hacía entonces con una voz fuerte, sonora y sana, que contrasta con la debilidad de ahora. Al narrador, esta tonadilla melancólica le conmueve, sobre todo porque se percata de que su esposa canta, aunque sea de este modo impotente, sólo porque se ha olvidado de su presencia. Comprende entonces cuán imperiosa es la necesidad de amor que ha venido negando y corre a arrojarse a sus pies, pero ya es tarde. De pronto, el silencio ritual entre ambos le pesa como una losa y quiere hablar, pero sólo recibe una mirada severa y, al elevarse la tensión emocional del momento, la sumisa sufre una crisis histérica:

— ¡Hablemos... sabes.. di algo! —exclamé balbuceante.

¡Oh! ¿Estaba en mi juicio? Ella se estremeció otra vez y se apartó asustada, mirándome a la cara; pero de pronto, en sus ojos se reflejó una *severa sorpresa*. Sí, era sorpresa, y, además, *severa*. Me miraba con los ojos sumamente abiertos. Esa severidad, esa severa sorpresa, me pulverizó de un golpe: «¿Quieres aún palabras de amor, de amor?», parecía preguntarme, aunque permanecía callada. Pero en sus ojos lo leí todo, todo. Me desplomé interiormente y caí a sus pies. Sí, me arrojé a sus pies. Ella se levantó de un salto, pero la retuve agarrándole ambas manos con extraordinaria fuerza.

[...] Besé sus pies ebrio de felicidad. Sí, de inconmensurable e ilimitada felicidad, aun comprendiendo que no podía librarme de mi desesperación. Lloraba, balbucía algo, pero no podía hablar. De pronto vi que su miedo y su sorpresa daban paso a un inquietante pensamiento, a una interrogación de extraordinaria trascendencia, y se me quedó mirando de un modo raro, casi salvaje. [...] Sentía una horrible vergüenza de que yo le besara los pies y se apartaba, pero al instante yo besaba el suelo que había pisado. [...] no hacía más que murmurarle que la amaba, que no me levantaría: «Déjame besar tu vestido... déjame que a ti eleve mis plegarias toda la

vida...» No sé, no recuerdo. De pronto prorrumpió en llanto y sufrió una convulsión. Sufrió un terrible ataque de histeria.<sup>145</sup>

Tras el desmayo de su esposa, el prestamista está dispuesto a abandonarlo todo para emprender una nueva vida, lejos, en Boulogne, donde ella pueda tomar baños de mar. Sin embargo, estos entusiastas propósitos de regeneración no bastan para reparar el daño causado. El espíritu tranquilo y bondadoso de la mujer sumisa ha sido asfixiado y ya no hay forma de hacerlo resurgir. Aun si se empeñara en ello, no podría hacer resurgir esa voluntad de amar al marido que demostró al principio, sino que, a lo sumo, llegaría quizá a compadecerlo. Las muestras de devoción que él ahora le dispensa la abruman, pues no es capaz de corresponderle con su afecto. Por eso, aprovechando un rato en que la deja sola para ocuparse de gestionar sus pasaportes, la mansa se arroja al vacío abrazada al icono de la Virgen María, símbolo de la promesa de amor eterno.<sup>146</sup> Las palabras del narrador con las que se cierra el relato están entre las más conmovedoras jamás salidas de la pluma de Dostoievski. El universo entero le devuelve a este hombre consumido por la culpa y la tristeza la imagen de su propia desolación. En el último capítulo de la tesis, dedicado a *Los hermanos Karamázov*, intentaremos arrojar luz sobre por qué el amor y, con él, según el novelista ruso, la fe, provoca, para decirlo con Wittgenstein, que el mundo del feliz sea otro que el del infeliz.<sup>147</sup> También regresaremos entonces al motivo del silencio, que, en *La sumisa*, con mayor nitidez que en ningún otro texto de Dostoievski, es un muro, una espalda que niega una respuesta a la demanda de amor encarnada en un rostro. Por ahora, concluimos con la declaración final del narrador, donde están condensadas las razones

---

<sup>145</sup> S, 208-209; *Кроткая. Фантастический рассказ*, ПССМ, XIII: 367-368.

<sup>146</sup> *Cfr.* S, 205-214; *Кроткая. Фантастический рассказ*, ПССМ, XIII: 365-372.

<sup>147</sup> *Cfr.* Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. cast. de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, (Barcelona: Altaya), 1997, proposición 6.43, pp. 178-179: «El mundo del feliz es otro que el del infeliz. / Die Welt des Glücklichen ist eine andere als die des Unglücklichen.»

para considerar a esta figura, como señala Joseph Frank, el retrato mejor redondeado y más finamente modulado del «hombre del subsuelo» que Dostoievski llegó a componer. Coincidimos con el profesor norteamericano cuando afirma que en ningún otro lugar el escritor ruso alcanzó a presentar, con mayor plenitud que en *La sumisa*, a su prototípico antihéroe como un hombre sensible y doliente, cuya inhumanidad deriva de una necesidad de amor que ha sido pervertida y ahogada por su orgullo y su vanidad.<sup>148</sup> He aquí sus últimas palabras:

En toda la tierra los hombres están solos, ¡esta es la tragedia!  
 [...] Dicen que el sol vivifica el universo. El sol sale, mírenlo,  
 ¿no es acaso un cadáver? Todo está muerto, en todas partes se  
 ven cadáveres. No hay más que gente, y en torno suyo, silencio.  
 ¡Esta es la tierra! «Amaos los unos a los otros.» ¿Quién lo dijo?  
 ¿De quién es el legado? El péndulo da sus golpes insensible; es  
 repugnante. Son las dos de la noche. Sus zapatitos están junto a  
 la cama, como si la esperaran... En serio, cuando mañana se la  
 lleven, ¿qué va a ser de mí?<sup>149</sup>

---

<sup>148</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: El manto del profeta, 1871-1881*, ed. cit., p. 443.

<sup>149</sup> S, 218; *Кроткая. Фантастический рассказ*, ПССМ, XIII: 375.

## II. SONIA Y RASKÓLNIKOV: LA REDENCIÓN POR AMOR<sup>1</sup>

Nunca se entiende un sueño  
más que cuando se quiere a un ser humano  
despacio, muy despacio,  
y sin mucha esperanza.

Pedro SALINAS, *Largo Lamento*

### II.1. SONIA MARMELÁDOVA: LA DIFÍCIL COMUNIÓN DE AGÁPĒ Y ÉRŌS

**C***rimen y castigo*, aparecida en 1866, es la primera de las cuatro portentosas novelas de madurez de Dostoievski. Próxima en el tiempo a los *Apuntes del subsuelo* (1864), su protagonista, como el autor de las notas desde el subterráneo, está intoxicado por los principios de la ideología radical del decenio de los sesenta, conservando, al mismo tiempo, ciertos rasgos del romanticismo sentimental y filantrópico de los años cuarenta. En cuanto a la temática amorosa, también en *Crimen y castigo* asistimos a la colisión entre la vanidad del personaje principal y la ofrenda de amor

---

<sup>1</sup> Una versión previa de varias de las cuestiones abordadas en este capítulo la hallará el lector en el siguiente artículo: Lorena RIVERA LEÓN, «Dostoievski: del héroe romántico al héroe de nuestro tiempo, o de la imposibilidad de ser Napoleón», *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, XV (2014), pp. 49-58.

de una prostituta. Sonia, sin embargo, es una figura mucho más desarrollada que Liza, pudiendo ser considerada como el personaje femenino en el que Dostoievski llegó a encarnar de manera más completa su ideal de amor cristiano.

Sonia carga sobre sus hombros el sufrimiento de haberse deshonrado para paliar el hambre de sus hermanitos sin que esa falta contra sí misma suponga una garantía de pan para mañana ni le asegure que la pequeña Pólechka<sup>2</sup> quedará dispensada de seguir sus pasos.<sup>3</sup> Su padre, el borracho Marmeládov, le describe a Raskólnikov el derrumbe físico de la muchacha la noche en que regresa a casa tras haber vendido su cuerpo menudo y delicado por primera vez. Su caída moral se manifiesta como un derrumbamiento físico que la lleva directamente a la cama donde se cubre el rostro y la cabeza con un mantón de paño verde, como si al taparse así cobijara la desnudez a la que ha sido forzada.<sup>4</sup> La escena pintada por el viejo ebrio, a través de cuyo relato Sonia le es presentada al futuro asesino, constituye uno de los más nítidos ejemplos de esa comunión tan típicamente dostoievskiana entre afectación anímica y sintomatología corporal que representa un desafío al ingenuo dualismo antropológico que contrapone la dimensión física y la psíquica en el ser humano. El mantón de paño verde, que Marmeládov aclara que usa toda la familia, tiene una fuerte carga simbólica en la novela porque, al final de ella, Sonia se lo pondrá en la cabeza para acompañar a Raskólnikov a confesar ante la policía.<sup>5</sup> Ese sencillo gesto trae a la memoria del homicida, en momento tan crucial para él, la

---

<sup>2</sup> También «Polia» o «Pólenka» en otros lugares del texto.

<sup>3</sup> *Cfr.* CC, 435-437; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 302-303.

<sup>4</sup> «Serían las cinco y pico cuando vi que Sonia se levantaba, se ponía el pañuelo a la cabeza y su capita y salía del cuarto. Luego volvió, se fue derecha a Katerina Ivánovna y dejó treinta rublos en plata encima de la mesa, delante de ella. No le dijo ni una palabra ni siquiera la miró, pero cogió nuestro gran mantón verde de paño... es un mantón de paño que usamos todos..., se tapó la cabeza y la cara con él y se acostó, vuelta hacia la pared, pero le temblaban los hombros y todo el cuerpo...». (CC, 84-85; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 20).

<sup>5</sup> *Cfr.* CC, 672, 699; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 496, 518.

conversación con el viejo en la taberna durante la cual Sonia quedó retratada como un alma bondadosa capaz de soportar los mayores tormentos por sus seres queridos. Los atroces padecimientos de Raskólnikov son condición indispensable para que la muchacha pueda reconocer el sufrimiento en el asesino que tiene frente a sí y apiadarse de él promoviendo su redención.

Tradicionalmente, la crítica ha reconocido el amor de Sonia hacia Raskólnikov como la realización humana más perfecta posible del amor infinito de Dios. Reinhard Lauth, por ejemplo, afirma, pensando en ella, que «lo que el *stárets* Zósima dice del amor de Dios, tendría que revelarse en esta mujer».<sup>6</sup> Recordemos que, en *Los hermanos Karamázov*, el piadoso Zósima le describe a una campesina ese amor divino en los siguientes términos:

No hay ni puede haber en toda la tierra un pecado que Dios no perdone al que se arrepiente de verdad. Y el hombre no puede cometer un pecado tan grande que agote el infinito amor del Señor. ¿Puede haber acaso un pecado que supere al amor de Dios? [...] Has de creer que Dios te quiere como no puedes ni imaginarte, te quiere con tu pecado y en tu pecado. [...] Perdona de todo corazón [...] Si te arrepientes, amas. Si amas, ya eres de Dios... Con amor todo se compra, todo se salva.<sup>7</sup>

A partir de aquí, Lauth identifica cuáles son las cualidades de esa mujer ideal en cuyo cuerpo de barro cobra forma humana el amor divino con la menor degradación posible: «Pureza, paciencia inagotable, pero sobre todo una donación tan entera de sí misma, una identificación tan absoluta con el hombre amado, que ni siquiera un extravío temporal en el crimen o la muerte física puedan superarle».<sup>8</sup> Y el profesor alemán añade, siempre en referencia a Sonia, que «al hombre cargado de una culpa grave pero no muerto en su espíritu

---

<sup>6</sup> Reinhard LAUTH, *Dostoievski: Su siglo y el nuestro*, trad. cast. de Alberto Ciria, (Barcelona: Prohom Edicions), 2005, p. 177.

<sup>7</sup> НК, 137; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 59.

<sup>8</sup> Reinhard LAUTH, *Dostoievski: Su siglo y el nuestro*, ed. cit., p. 178.

sólo es capaz de salvarlo la mujer mediante su amor, que lo afirma sin reservas.»<sup>9</sup> Aunque es inapelable que sin el amor de Sonia resultaría imposible la salvación de Raskólnikov, creemos que, generalmente, la crítica ha infravalorado la importancia de la respuesta del protagonista masculino no sólo para su propia salvación, sino, también, para la de Sonia. Por ello, en nuestro análisis trataremos de arrojar algo de luz sobre los aspectos más olvidados de una relación que es amorosa no sólo en un sentido compasivo, sino también erótico, por mucho que esta segunda dimensión quede ensombrecida por la grandeza del sentimiento cristiano de Sonia. Además de examinar atentamente el texto de *Crimen y castigo*, dos novelas nos servirán de apoyo durante nuestra argumentación. En primer lugar, nos volveremos hacia *Padres e hijos* de Iván S. Turguénev para destacar aquellos rasgos de su protagonista, el joven médico Bazárov, que pueden ayudarnos a comprender mejor el carácter de Raskólnikov así como la influencia que sobre él ejerce la ideología radical de los años sesenta. En segundo término, exploraremos la afinidad que a nuestro modo de ver existe entre las desventuras de Raskólnikov y las del Karl Moor de *Los bandidos* de F. Schiller.

## II.2. LOS MIMBRES DE RASKÓLNIKOV: EL NIHILISMO DE BAZÁROV Y EL ROMANTICISMO DEL SOÑADOR SOLITARIO

**H**emos aludido ya a la coincidencia entre los *Apuntes del subsuelo* y *Crimen y castigo* en cuanto a la importancia temática que adquiere en ambos textos la ideología radical de los años sesenta.<sup>10</sup> De acuerdo con su técnica habitual, consistente en destruir una posición ideológica permitiendo que esta se

---

<sup>9</sup> Reinhard LAUTH, *Dostoievski: Su siglo y el nuestro*, ed. cit., p. 178.

<sup>10</sup> No nos vamos a ocupar de la presencia de la ideología radical de los años sesenta en *Crimen y castigo* más que en la medida en que hacerlo permita clarificar ciertos rasgos de la personalidad de Raskólnikov que interfieren en su capacidad de amar.



desarrolle hasta sus últimas consecuencias catastróficas, Dostoievski trata de impugnar las posturas sociales, políticas y morales triunfantes entre los jóvenes en ese momento. No obstante, existen diferencias notables entre la doctrina que perturba el espíritu del hombre que hace sus anotaciones desde el subterráneo y la que motiva la acción homicida de Rodión Románovich Raskólnikov. En la novela breve de 1864, el blanco del solapado ataque de Dostoievski lo constituían el egoísmo racional y el determinismo materialista propugnados por Nikolái G. Chernyshevski, que llevaban aparejada la imposibilidad de la libertad como terrible corolario. En *Crimen y castigo*, el peligro no reside en el socialismo utópico de *¿Qué hacer?*, sino en el nihilismo al que le puso nombre la célebre novela *Padres e hijos* (1862) de Iván Serguéievich Turguénev. A ella nos referiremos brevemente, pues Raskólnikov hereda ciertas características de su protagonista Bazárov.

En 1840, Mijaíl Yúrievich Lérmontov publicaba *El héroe de nuestro tiempo*.<sup>11</sup> Su protagonista, Gregori Alexándrovich Pechorin, es un héroe orgulloso y arrogante, de clara inspiración byroniana, cuya errante existencia está dominada, pese a la amplia diversidad de sus vivencias, por un sentimiento de tedio y melancolía. Pechorin es, como el Eugenio Oneguin de Alexander Pushkin, el Pierre Bezújov de *Guerra y paz* y buena parte de los personajes de Turguénev, un «hombre superfluo» (лишний человек / *lishni chelovék*), un carácter prototípico de la literatura rusa del siglo XIX que halla su culminación en el Oblómov de Iván Goncharov en la novela homónima publicada en 1859. Oblómov es un joven aristócrata que vive de las rentas de unas tierras a las que nunca va y que pasa los días tumbado en un

---

El lector interesado en el tema del nihilismo en la novela puede consultar el artículo de Joan B. Llinares «El nihilismo en *Crimen y castigo* de Dostoievski» donde el asunto se contextualiza en relación con la publicación de *¿Qué hacer?* de Nikolái G. Chernyshevski y de *Padres e hijos* de Iván S. Turguénev. [Cfr. Joan B. LLINARES, «El nihilismo en *Crimen y castigo* de Dostoievski», en: Nicolás Sánchez Durá (ed.), *Cultura contra civilización. En torno a Wittgenstein*, (Valencia: Pre-Textos), 2008, pp. 19-39].

<sup>11</sup> Cfr. Mijaíl LÉRMONTOV, *El héroe de nuestro tiempo*, trad. cast. de Isabel Vicente, (Madrid: Alianza), 2009.

diván, meditando acerca de lo que podría hacer cuando se levantase. Sin llegar a este extremo de parálisis, los hombres superfluos, que encuentran un lejano precedente en Don Quijote, suelen ser aristócratas inteligentes e idealistas, pero tan melancólicos y dubitativos que son incapaces de entregarse efectivamente a la acción. La designación «hombre superfluo» para referirse a este tipo de personajes se popularizaría después de que Iván Turguénev publicase el *Diario de un hombre superfluo* en 1850. Como sabemos, la historia volvería a repetirse con el término «nihilista», que el escritor acuñó en su novela más conocida.

La acción de *Padres e hijos* se inicia en el verano de 1859 durante el cual dos jóvenes estudiantes, compañeros en la Universidad de San Petersburgo, pasan sus vacaciones en el campo. El lugar elegido para el descanso es la casa de uno de ellos, Arkadi Nikoláievich Kirsánov, hijo de nobles terratenientes. Su amigo Yevgueni Vasílievich Bazárov procede, en cambio, de una familia campesina y clerical, aunque su padre es médico. En la finca de los Kirsánov, Bazárov conocerá al padre y al tío de Arkadi, ambos representantes de la «vieja generación», aunque entre ellos existen diferencias, como bien matiza Joseph Frank:

Nicolái Petróvich [el padre] es un tipo romántico, blando y sensible, del decenio de 1840, que lee a Pushkin, comulga con la naturaleza, toca el violonchelo en sus ratos libres y, como expresión de su liberalismo ha descargado a sus campesinos de la obligación de prestarle servicios. El tío de Arkadi, Pável Petróvich, es otro tipo de patricio: un dandi elegante que imita los modales y las costumbres inglesas, admira el liberalismo aristocrático occidental (particularmente el inglés), no tiene el menor sentimiento y pertenece al período de los treinta, con sus Oneguins y sus Pechorins byrónicos, y no a los romántico-sentimentales y humanitarios cuarenta.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, trad. cast. de Juan José Utrilla, (México: F.C.E.), 1993, p. 232.

Frente a los dos hermanos, Bazárov, estudiante de medicina que se autodenomina nihilista, se erige como un representante de la nueva generación de los sesenta. Sin embargo, su racionalismo reduccionista y su materialismo, que incluyen una negación del amor –puesto que él sólo reconoce el placer sensual– van siendo poco a poco desmontados por el decurso de su vida, en particular cuando cae preso de la pasión romántica que juzgaba una simpleza. La mujer que despierta en él este sentimiento es Anna Serguéievna Odintsova, una viuda inteligente y cultivada que no es nada enamoradiza y que, además, mantiene una secreta aversión hacia los hombres. Contrajo matrimonio por conveniencia, de modo que en realidad no sabe lo que es amar.<sup>13</sup> Bazárov, interesado en el disfrute sensual y buen conocedor del género femenino en sentido carnal, acostumbra a mostrarse práctico en estas cuestiones, considerando que el hombre a quien le guste una mujer debe insistir para lograr su propósito, pero sin perder de vista que, en caso de rechazo, ha de retirarse y proseguir su camino restándole importancia al fracaso. No sorprende esta perspectiva tan pragmática en alguien convencido de que «las personas son como los árboles del bosque. Ningún botánico se dedicaría a estudiar los abedules por separado.»<sup>14</sup> Sin embargo, al conocer a Odintsova, Bazárov se da cuenta de que es incapaz de mantenerse fiel a su propio planteamiento. No se equivoca al percibir desde el comienzo que no obtendrá los favores de la dama, pese a lo cual ni puede ni quiere olvidarla y, aunque en su presencia insista en despreciar el romanticismo, es plenamente consciente de que ha

---

<sup>13</sup> Cfr. Iván TURGUÉNEV, *Padres e hijos*, trad. cast. de Bela Martinova, (Madrid: Cátedra), 2004, p. 173: «Como todas las mujeres que no consiguieron amar, deseaba algo, sin que supiera precisar qué era eso exactamente. No deseaba nada en particular, aunque le pareciera que lo quería todo. [...] sentía una secreta aversión hacia los hombres a los que tenía por seres poco aseados, pesados, lánguidos y tremendamente molestos.»

<sup>14</sup> Iván TURGUÉNEV, *Padres e hijos*, ed. cit., p. 168.

sucumbido a él.<sup>15</sup> Finalmente, Bazárov se declara a Anna Serguéievna, pero esta lo rechaza con bastante frialdad.<sup>16</sup>

Aunque, tal como percibió el agudo crítico Písarev —al que prestaremos mayor atención en breve—, Bazárov sea un individuo superior a todos cuantos le rodean en el libro, lo que incluye a los Kirsánov, lo cierto es que, como acertadamente señala Frank:

[...] no es superior a las fuerzas de la vida que ellos encarnan, aunque sea en forma tan débil. No es superior a las fuerzas que vanamente intenta suprimir en sí mismo porque no embonan con su teoría de la vida tal como él la acepta. Bazárov desaprueba el responder a los atractivos de la naturaleza, y Turguénev pinta la naturaleza en toda su hermosura; Bazárov no sabe apreciar la amistad o el amor romántico, y Turguénev muestra cuán reales son en su corazón; Bazárov rechaza el sentimiento de familia, y Turguénev pinta el amor angustiado y sincero de sus padres ya casi seniles; Bazárov se burla de los atractivos del arte, y Turguénev lo presenta con todos los recursos de un gran talento poético. «Bazárov es un titán que se rebela contra su madre tierra», escribe Strájov; pero ningún titán es tan poderoso que pueda triunfar sobre las fuerzas que, por estar inmutablemente arraigadas en la naturaleza emocional del hombre, ofrecen los fundamentos eternos de la vida humana.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Cfr. Iván TURGUÉNEV, *Padres e hijos*, ed. cit., pp. 177-178: «Bazárov era un gran conocedor del género femenino, pero el amor, en el sentido ideal o el romántico, como decía él, lo consideraba una simpleza. [...] Odintsova le gustaba [...] No obstante, comprendió enseguida que con ella “no llegaría a nada”, pero a pesar de ello no lograba olvidarla, y para su asombro, tampoco tenía fuerzas para intentarlo. En cuanto se acordaba de ella, su sangre comenzaba a hervir; pero hubiera podido vencerlo de no ser que algo nuevo le hubiera penetrado en su interior; algo que él no consentía y de lo que siempre se había burlado y que irritaba su orgullo. En sus conversaciones con Anna Serguéievna expresaba con más insistencia que nunca su desprecio e indiferencia hacia lo romántico. Pero a solas, y con gran pesar, reconocía al romántico que llevaba dentro.»

<sup>16</sup> Cfr. Iván TURGUÉNEV, *Padres e hijos*, ed. cit., pp. 190-191.

<sup>17</sup> Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación 1860-1865*, ed. cit., p. 247.

He aquí el carácter trágico que Turguénev quiso imprimir a su protagonista y que tan bien captó Dostoievski, si atendemos a la correspondencia entre ambos escritores.<sup>18</sup> Hastiado de una existencia que no acaba de acomodarse a su ideal, ya de regreso en casa de sus padres, Bazárov morirá accidentalmente tras cortarse con un bisturí mientras practica la autopsia de un cadáver infectado por tifus. La savia nueva que corría por sus venas se secará envenenada por la sustancia misma que le daba vida. Perfectamente consciente de que su final es inevitable, Bazárov le pide a su padre, también médico, que envíe un correo urgente a Odintsova. Dispuesta a ayudar, la viuda se presenta con un doctor alemán demostrando así que no comprende lo que para el enfermo resulta ya tan claro como su propia ciencia, a saber, que sólo la presencia de la mujer amada es capaz de aliviarle. Sabedora de que el tifus es altamente contagioso, Anna Serguéievna le da de beber sin quitarse los guantes y respirando con temor. De repente, él le coge la mano y se incorpora recordándole cómo el día en que se le declaró no llegó a besarla. Expresándose de modo inequívocamente romántico, Bazárov le ruega a la mujer que lo rechazó que «sople ahora sobre esta luz que se extingue para que por fin se apague»<sup>19</sup> y ella, plegándose a sus deseos, acerca sus labios a la frente del agonizante que cae dormido para no volver a despertar.

El viejo Pável Petróvich, vestigio del pasado que sobrevive a ese hombre nuevo que era Bazárov, languidece al final de la novela en Dresde, ciudad a la que ha trasladado su residencia por motivos de salud. Con nostalgia, conserva en su escritorio «un cenicero de plata en forma de alpargata de un mujik.»<sup>20</sup> En *Padres e hijos*, fracasa tanto el héroe romántico byroniano encarnado por el decadente Pável Petróvich como ese nuevo «héroe de nuestro tiempo» representado por Bazárov que no es ya el de Lérmontov, sino el rebautizado como

---

<sup>18</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación 1860-1865*, ed. cit., pp. 244-247.

<sup>19</sup> Iván TURGUÉNEV, *Padres e hijos*, ed. cit., p. 296.

<sup>20</sup> Iván TURGUÉNEV, *Padres e hijos*, ed. cit., p. 300.

tal por Písarev.<sup>21</sup> Sin embargo, los enfrentamientos dialécticos de estos dos hombres, que culminan en un duelo armado, han jalonado en buena medida la novela. Esencial, en este sentido, es el pasaje en el que Arkadi Nikoláievich presenta a su amigo como un nihilista ante su padre y su tío: «Un nihilista – explica entonces– es la persona que no se inclina ante ningún tipo de autoridad, el que no acepta ningún principio de fe, por mucho respeto que este le infunda.»<sup>22</sup> Esto, afirma el joven en un anticipo de la división que establecerá Raskólnikov entre individuos superiores y seres ordinarios, «para unos, está bien, y para otros, no.»<sup>23</sup> La conversación sobre tan rompedora cuestión se desarrolla en el ambiente relajado del desayuno y el tío Pável, tras haber untado parsimoniosamente su pan con mantequilla, concluye, con el melifluo empaque que caracteriza a su expresión, que «antes había hegelianos y ahora nihilistas.»<sup>24</sup> A lo que añade, antes de pedir que le sirvan el cacao, lo siguiente: «Habría que ver cómo vivirían ustedes en el vacío, en un espacio ausente de aire.»<sup>25</sup> El viejo aristócrata, ese hombre del siglo pasado convencido de que «sin principios no se puede ni respirar ni dar un paso»,<sup>26</sup> ha adivinado la inconsistencia de la teoría de su joven y combativo huésped.

La publicación de *Padres e hijos* suscitó una gran polémica en la que estuvo involucrado el propio Chernyshevski, que sintió cómo sus planteamientos eran objeto de crítica y creyó detectar en el personaje de Bazárov, protagonista de la obra, una caricatura de su discípulo Nikolái Aleksándrovich Dobroliúbov. Como el propio Chernyshevski, Dobroliúbov era un representante de los llamados разночинцы (*raznochintsi*). De manera literal, este término hace referencia a aquellos que carecían de categoría o rango fijo (чин / *chin*) en el sistema ruso

---

<sup>21</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación 1860-1865*, ed. cit., pp. 240-244.

<sup>22</sup> Iván TURGUÉNEV, *Padres e hijos*, ed. cit., p. 96.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Iván TURGUÉNEV, *Padres e hijos*, ed. cit., p. 97.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Iván TURGUÉNEV, *Padres e hijos*, ed. cit., p. 97.

de castas. Como ya sabemos, los miembros de la generación de los sesenta criticaban el idealismo romántico de sus padres y abogaban por una ética utilitarista. Asimismo, confiaban ingenuamente en el poder de la razón y la ciencia para resolver cualquier conflicto humano.

Soliviantado por lo que él interpretó como una agresión de Turguénev contra sus principios y, sobre todo, como una falta de respeto contra Dobroliúbov, el influyente Chernyshevski, director de *El contemporáneo*, le encargó a M. A. Antónovich, protegido de Dobroliúbov, la crítica de *Padres e hijos* para su revista. El resultado fue un artículo sesgado y torticero que no atendía a ninguna de las virtudes literarias de la novela y que tenía la pretensión, poco disimulada, de difamar a Turguénev. Muy distinta fue, en cambio, la recepción de la obra en *La palabra rusa*, donde la reseñó el perspicaz Dmitri Ivánovich Písarev, que realizó una elogiosa defensa de Bazárov.<sup>27</sup> De hecho, en su estudio sobre los motivos compositivos de *Crimen y castigo*, Joseph Frank detecta cómo la imagen del protagonista de *Padres e hijos*, encomiada por Písarev, está en el origen del personaje de Raskólnikov.<sup>28</sup>

Bazárov es, a ojos de Písarev, un inequívoco representante de la joven generación. El crítico observa, además, que en una ocasión Pável Petróvich afirma de él que posee un «orgullo satánico», expresión que le parece idónea para caracterizarlo. Asimismo, subraya que los individuos como Bazárov son seres excepcionales, que se elevan por encima de la masa, hacia la que sienten incluso desprecio. A su vez, destaca que sólo se dejan gobernar por el capricho o el cálculo personal, siendo estos los únicos «principios» que podrían impedirles robar o incluso asesinar. Ciertamente, su capacidad de cálculo los hace conscientes de que al cometer un delito

---

<sup>27</sup> Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, ed. cit., pp. 238-244.

<sup>28</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años milagrosos 1865-1871*, trad. cast. de Mónica Utrilla, (México: F.C.E.), 1997, p. 110.

pueden ser descubiertos y castigados, por lo que en general se guardarán de evitarlo. Pero no sienten ningún reparo moral en cometer crímenes. Como señala Joseph Frank en su análisis del artículo de Pisárev: «Tres años después, Raskólnikov, en *Crimen y castigo*, mostrará lo que puede ocurrir cuando se toma en serio esta interpretación del tipo de Bazárov y se la somete a prueba.»<sup>29</sup>

Si bien es cierto, como afirma Frank, «que la imagen de Bazárov elogiada en el ensayo de Pisárev reúne todos los componentes del futuro Raskólnikov»,<sup>30</sup> no es menos relevante notar que el protagonista de *Crimen y castigo* conserva rasgos de un romanticismo cuyos precedentes habría que buscarlos, dentro de la obra del propio Dostoievski, en dos idealistas solitarios, representantes de la generación del decenio de 1840, que ya nos son familiares: el soñador de *Noches blancas* y el Ordynov de *La patrona*.<sup>31</sup> De hecho, el protagonista de la primera de estas dos obras ofrece una descripción de lo que es un soñador que anticipa muchas características de Raskólnikov:

[...] hay en Petersburgo rincones bastante peregrinos, a los cuales no parece asomarse el mismo sol que alumbra a los demás vecinos de la ciudad, sino otro distinto, como fabricado ex profeso para estos recovecos, que lo alumbra todo con una luz diferente, muy especial. En dichos rincones [...] viven unos hombres peregrinos: los soñadores. El soñador (si es que se necesita su definición exacta) no es un hombre, sino algo así como una criatura del género neutro. Suele aposentarse en un rincón inaccesible, como oculto hasta de la luz diurna, y cuando se retrae en un escondrijo parece adherirse a él como el caracol o, al menos, se asemeja muchísimo a ese curioso engendro que

---

<sup>29</sup> Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, ed. cit., p. 242. Un análisis más amplio del artículo de Pisárev puede consultarse en la monografía de Joseph Frank: *cf.* Joseph FRANK, *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*, ed. cit., pp. 238-244; *Id.*, *Dostoievski: Los años milagrosos 1865-1871*, ed. cit., pp. 104-110.

<sup>30</sup> Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años milagrosos 1865-1871*, ed. cit., p. 110.

<sup>31</sup> Así lo detecta también el profesor de Princeton: *cf.* Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años milagrosos 1865-1871*, ed. cit., p. 140.



es a la vez animal y casa y que se llama tortuga. ¿Por qué cree usted que el soñador ama tanto sus cuatro paredes, invariablemente pintadas de verde, ahumadas, tristes y con un insufrible olor a tabaco? ¿A qué se debe que este ridículo caballero, cuando acude a visitarle alguno de sus rarísimos conocidos (los cuales acaban por abandonarlo también), a qué se debe, digo, que este grotesco individuo le reciba tan aturdido y tan desconcertado que hasta cambia de semblante, como si acabase de cometer entre sus cuatro paredes algún delito o como si se dedicase a fabricar moneda falsa o a escribir versos para enviarlos a una revista con un mensaje anónimo, diciendo que el auténtico poeta ha fallecido y que su amigo considera un deber sagrado publicar sus poesías?<sup>32</sup>

### II.3. UNA SALIDA NADA HEROICA DEL CÍRCULO DE LA HUMANIDAD

La literatura rusa de los años treinta, previa al inicio de la actividad literaria de Dostoievski, estuvo fuertemente influida por el romanticismo alemán y, muy especialmente, por la literatura fantástica de E.T.A. Hoffmann, cuya huella en *La patrona* ya hemos señalado. En la década de los cuarenta, esta tendencia sería desplazada por la moda de la escuela naturalista que ejerció también su ascendiente sobre Dostoievski. Al ocuparnos de *Humillados y ofendidos* hemos visto cómo, pese a sus críticas al romanticismo, el escritor «nunca dejaría de creer en la importancia de ser conmovido por la imaginación y los ideales», en palabras de Joseph Frank.<sup>33</sup> Puede afirmarse sin miedo al error que Dostoievski jamás se apartó de la reflexión romántica si la entendemos como la define Rafael Argullol en la «Nota preliminar» de su estudio *El héroe y*

<sup>32</sup> NB, 881-883; *Белые ночи. Сентиментальный роман*, ПССМ, II: 166-167.

<sup>33</sup> Joseph FRANK, *Dostoievski: Las semillas de la rebelión, 1821-1849*, trad. cast. de Celia Haydée Paschero, (México: F.C.E.), 1984, p. 446.

*el único*, esto es, como «una concepción trágica del hombre y del mundo modernos.»<sup>34</sup>

Si hay un autor romántico al que Dostoievski siempre admiraría y cuya presencia late en el conjunto de su obra, ese es, sin lugar a dudas, Friedrich Schiller. Ya hemos indicado al abordar *Humillados y ofendidos* cómo, siendo niño, el futuro escritor se había sentido fascinado por la representación de *Los bandidos*, drama que inspira el esquema estructural de *Los hermanos Karamázov*. La última creación de Dostoievski no sólo hace del enfrentamiento paterno-filial que atraviesa *Los bandidos* su motivo argumental vertebrador, sino que además reencontramos en la novela un tema muy caro a Schiller que está también presente en esta obra teatral: el de la rivalidad entre dos hermanos por el amor de una mujer. Si en *Los bandidos* (1781) la preferencia de Amalia por Karl Moor desata los celos de su retorcido hermano Franz, en *La novia de Mesina o Los hermanos enemigos* (1803)<sup>35</sup> el autor alemán hace de don César y don Manuel dos nuevos Caín y Abel en combate por el amor de la joven Beatrice.<sup>36</sup> En *Los hermanos Karamázov*, la disputa por Grúshenka entre el viejo Fiódor Pávlovich Karamázov y su hijo Dmitri ocupa el centro de la acción dramática, pero no debe perderse de vista la pugna entre Dmitri e Iván por Katerina Ivánovna.

La impronta de *Los bandidos* no es tan fácilmente detectable en *Crimen y castigo*, pero pensamos que existen no pocos puntos de contacto entre Karl Moor y Raskólnikov y que explorarlos puede coadyuvar a una mejor comprensión del carácter y las motivaciones del héroe dostoievskiano. En su estudio *Schiller o La invención del idealismo*

---

<sup>34</sup> Rafael ARGULLOL, *El Héroe y el Único*, (Barcelona: Destino), 1990, p. 12.

<sup>35</sup> Cfr. Friedrich SCHILLER, *Die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder*, en: *Id., Dramen II*, (Zürich – Coburg: Artemis & Winkler), 1993, pp. 243-333.

<sup>36</sup> Para un estudio de esta tragedia de Schiller pueden consultarse los dos artículos siguientes: Giovanna PINNA, «La “Braut von Messina” di Schiller o della poetica in poesia», *Strumenti Critici*, CII (2003), pp. 203-233; *Id.*, «Conflit et dialectique des sentiments dans *La Fiancée de Messine* de Schiller», *Les Études philosophiques*, LXXVII (2006), pp. 237-249.

alemán, Rüdiger Safranski anota una frase que sirve de enlace idóneo entre la pieza teatral del dramaturgo alemán y la novela de Dostoievski: «Ponerse en la piel de los bandidos significa: buscar su puesto imaginativamente al margen de la sociedad o en su subsuelo.»<sup>37</sup> El subsuelo es precisamente el incómodo habitáculo que Raskólnikov hereda del antihéroe subterráneo cuyos apuntes ya conocemos. El «sótano» adopta en su caso la forma de un cuartucho claustrofóbico y sucio donde incuba conjuntamente la enfermedad y su crimen.<sup>38</sup> El cuchitril de Raskólnikov y la oscura exuberancia de los bosques por los que cabalga Karl Moor, el hijo pródigo de *Los bandidos*, son espacios al margen de la sociedad, donde puede anidar fácilmente el delito.

En el caso de Karl Moor, su retirada a los bosques, donde acabará por liderar a un grupo de bandidos, está motivada porque, engañado por las misivas de su cruel hermano Franz, cree haber sido repudiado y desheredado por su padre el conde Maximilian de Moor que, a su vez, habiendo caído también en la treta de su pérfido hijo menor, está convencido de que Karl, a la sazón en Leipzig, lleva una existencia de excesos y depravación. Dolido por el rechazo de su progenitor, Karl, el romántico idealista que disfruta leyendo sobre los grandes hombres de la Antigüedad (Alejandro, Aníbal...) en su ejemplar de Plutarco y que venera a los héroes mitológicos (Prometeo, Hércules...) <sup>39</sup> se entrega, esta vez sí, al pillaje y a la vida disoluta. No obstante, en sus fechorías se comporta como un Robin Hood que destina su botín a fines benéficos, por ejemplo ayudando a huérfanos o financiando los estudios de jóvenes brillantes, mientras que no muestra piedad con los

---

<sup>37</sup> Rüdiger SAFRANSKI, *Schiller o La invención del idealismo alemán*, trad. cast. de Raúl Gabás, (Barcelona: Tusquets), 2006, p. 108.

<sup>38</sup> Para una descripción del cuchitril de Raskólnikov, *cfr.* CC, 96; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 29.

<sup>39</sup> *Cfr.* Friedrich von SCHILLER, *Los bandidos: Un drama*, ed. de Berta Raposo Fernández, trad. cast. de José Antonio Calañas Continente, (Madrid: Cátedra), 2006, pp. 88-89.

ricos terratenientes que explotan a sus siervos.<sup>40</sup> Sin embargo, pese a sus buenas intenciones, sus delitos causan a menudo víctimas colaterales –mujeres, niños y enfermos que mueren en los incendios provocados por él mismo y sus acólitos, por ejemplo– que poco a poco van pesando sobre su conciencia. Aunque el afán romántico por vengar injusticias, infamias y tiranías formara parte de las motivaciones iniciales por las que se unió al grupo de bandidos, tras un tiempo ejerciendo de jefe del mismo Karl es consciente de que se ha envilecido y el desencanto ha hecho mella en él. Así lo muestran las palabras con las que se dirige a un joven que quiere integrarse en la banda:

¿Porque tus minucias te salen mal vienes y quieres ser un bribón, un asesino? Asesinato, chaval, ¿entiendes la palabra? Habrás podido irte tranquilo a dormir tras haber descabezado amapolas, pero cargar con un crimen sobre la conciencia... [...] ¿De dónde has sacado que yo no tenga malos sueños o que no palidezca en mi lecho de muerte? [...] ¿Te puso tu preceptor en las manos la historia de Robin Hood (habría que soldar a galeras a esa clase de canallas imprudentes) que encendió tu fantasía infantil y te contagió con la loca manía de ser un gran hombre? ¿Te atrae tener nombre y honor? ¿Quieres comprar inmortalidad con asesinatos incendiarios? ¡Apúntate esto, jovenzuelo ambicioso! ¡Para los incendiarios no crece el laurel! Las victorias de los bandidos no significan triunfo, sino huida, peligro, muerte, deshonor.<sup>41</sup>

Asimismo, en otro lugar se aprecia claramente cómo, aunque Karl se empeña tramposamente en comparar los estragos que causan sus acciones con los de las catástrofes naturales, es en verdad muy consciente de su responsabilidad: «¡Abajo el infanticidio! ¡El asesinato de mujeres! ¡El asesinato de enfermos! ¡Cómo me agobia este hecho! Ha envenenado mis obras más hermosas. Ahí está ante el ojo del cielo

<sup>40</sup> Cfr. Friedrich von SCHILLER, *Los bandidos*, ed. cit., pp. 128-129.

<sup>41</sup> Friedrich von SCHILLER, *Los bandidos*, ed. cit., pp. 154-155.

el muchacho, ruborizado y escarnecido, que se atrevió a jugar con la maza de Júpiter y venció a pigmeos cuando tenía que haber destruido titanes.»<sup>42</sup>

Por su parte, Raskólnikov, de manera idéntica a los soñadores que describe el protagonista de *Noches blancas* y representado incluso por la misma metáfora animal, aun antes de cometer el crimen, «se había apartado resueltamente de todos, como la tortuga se recoge en su caparazón, y hasta el rostro de la criada, que tenía la obligación de atenderle y se asomaba a veces a su cuarto, le revolvió la hiel y le convulsionaba.»<sup>43</sup> Al trazar un retrato suyo ante su madre y su hermana Dunia, recién llegadas a San Petersburgo, su amigo Razumijin señala que, en los últimos tiempos –que verosímelmente coinciden con su acercamiento a las ideas de los radicales– se ha vuelto suspicaz e hipocondríaco, incluso frío e insensible, rasgos de carácter que no le impiden, al mismo tiempo, ser magnánimo y bondadoso. Es «enteramente igual que si dentro de él alternaran dos caracteres opuestos. ¡A veces, es terriblemente taciturno! Siempre anda apurado, todo el mundo le estorba, y la verdad es que se pasa el tiempo tumbado, sin hacer nada.»<sup>44</sup> Raskólnikov se recluye en el último rincón de su cuchitril, que su madre llega a comparar con un ataúd,<sup>45</sup> y pasa las horas recostado en un diván desvencijado, con la tapicería hecha jirones, porque su orgullo altivo lo aísla y lo aleja de la verdadera humanidad, al igual que le sucede a Karl Moor cuando, herido por el rechazo de su padre, se refugia entre rufianes en el bosque. En esta compañía, Karl permanece sin embargo solo, porque, inspirado por sus ideales de justicia vengativa a través de la espada, nunca llega a considerarse al mismo nivel que los otros malhechores, que se mueven a su juicio por propósitos más viles que los suyos: el dinero o incluso el mero placer morboso de causar daño. En esta

---

<sup>42</sup> Friedrich von SCHILLER, *Los bandidos*, ed. cit., pp. 135-136.

<sup>43</sup> CC, 96-97; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 29.

<sup>44</sup> CC, 312; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 202.

<sup>45</sup> *Cfr.* CC, 331; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 218.

diferencia esencial insiste cuando, cercados por la justicia, les es ofrecida la posibilidad de que entreguen al cabecilla a cambio de un indulto general. Ellos no acceden a sacrificar a su jefe, sellando con esta negativa un pacto de lealtad que Moor habrá de pagar muy caro hacia el final del drama: con la muerte de su padre, el asesinato de su amada Amalia y su propia entrega a las autoridades. Estas son las palabras que Karl les dirige a sus compañeros en este contexto, incitándolos así a que lo traicionen: «¡Vosotros no sois *Moor*! ¡Sois ladrones infames! Herramientas desdichadas de mis grandes planes, como la soga despreciable en manos del verdugo. Los ladrones no pueden caer como caen los héroes.»<sup>46</sup>

Al igual que Karl Moor, Raskólnikov se cree único y, como él, oscila entre alardes de magnanimidad humanitaria y un desprecio generalizado por las masas. Es este un rasgo definitorio también del Bazárov de *Padres e hijos* y en general de toda la generación de intelectuales de los años sesenta, divididos entre su voluntad de mejorar la vida de los *mujiks* y el desdén que estos les inspiran, al saber que la distancia cultural que los separa les impedirá apreciar el sacrificio que realizan por ellos. Este sentimiento queda claramente expresado en una escena de *Padres e hijos* en la que Arkadi, al pasar por delante de la bonita cabaña de su capataz, le dice a su amigo Bazárov que Rusia solo será independiente cuando todos los campesinos posean una vivienda como esa, labor a la que ellos deben contribuir. He aquí la amarga respuesta de Bazárov: «Pues yo he sentido odio hacia el más pobre de esos campesinos, Filip o Sidor, por el que tengo que sacrificarme lo indecible para que él después ni siquiera me dé las gracias... ¿Y qué falta hace que me dé las gracias? Si él continuará viviendo en su cabaña blanca, mientras que yo estaré criando malvas. ¿Y después, qué?».<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Friedrich von SCHILLER, *Los bandidos*, ed. cit., p. 142.

<sup>47</sup> Iván TURGUÉNEV, *Padres e hijos*, ed. cit., p. 219.

Raskólnikov sucumbe a estos arranques de egoísmo mezclados con gestos de generosidad incluso antes de haber matado a la vieja prestamista y a su hermana Lizaveta, lo cual es síntoma de que la perniciosa influencia de la ideología radical está emponzoñando paulatinamente su espíritu al provocar que las consideraciones utilitaristas prevalezcan sobre las humanitarias. Así por ejemplo, de camino a casa se arrepiente de haberle dado algunos kopeks al viejo Marmeládov, al que acaba de conocer en una taberna, pues piensa que su familia siempre puede recurrir a Sonia, mientras que a él le hace falta el dinero.<sup>48</sup> Algo semejante le sucede cuando acude en ayuda de una prostituta borracha de no más de quince años, que se tambalea al caminar y a la que está acechando un joven con la más que probable pretensión de aprovecharse de ella en su estado. Raskólnikov acaba de recibir carta de su madre donde esta le revela, entre otras novedades, el atosigamiento a que ha estado sometida su hermana Dunia por parte de su patrono, el señor Svidrigáilov. Esta circunstancia le lleva a asociar la situación de la muchacha acosada con la de su propia hermana y, tras encararse con el joven que la hostiga, le da veinte kopeks al guardia que ha intercedido en la pelea con objeto de pagar un coche para la muchacha. Ella, sin embargo, no colabora y al final el guardia se ve obligado a seguirla para protegerla de su acosador. Al marcharse, se olvida de devolverle a Raskólnikov el dinero, lo cual desata la furia de este: «¿Para qué me habré metido yo a ayudar a nadie? ¿Quién soy yo para ayudar? ¿Tengo derecho a ayudar? ¡Anda y que se devoren vivos los unos a los otros! ¿A mí, qué? ¿Cómo se me habrá ocurrido darle esos veinte kopeks?»<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Cfr. CC, 94-95; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 28.

<sup>49</sup> CC, 121; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 51. Joseph Frank también comenta estos incidentes como indicadores de la influencia que la ideología radical tiene sobre la psicología del protagonista de *Crimen y castigo*. (Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años milagrosos 1865-1871*, ed. cit., pp. 150-151).

Aunque Raskólnikov no haya asesinado todavía cuando tienen lugar estos episodios, lo cierto es que ya son claramente manifiestos en él los rasgos del разночинец / *raznochínets*. «Orgullo, personalidad e insolencia» –que Dostoievski apunta en uno de sus cuadernos preparatorios como características definitorias de la personalidad de su protagonista– son efectivamente, como ha visto Joseph Frank, «las fuerzas desencadenadas en Raskólnikov por la impura amalgama, por entonces típica, de la ideología radical rusa: un deseo altruista de aliviar la injusticia social y el sufrimiento, junto con un desprecio sumamente bazaroviano hacia las masas.»<sup>50</sup>

Pese a estar convencido de su superioridad, incluso sobre sus propios compañeros de estudios,<sup>51</sup> lo cierto es que Raskólnikov malvive en un cuchitril a costa del sacrificio de su madre y su hermana, que se privan hasta de lo necesario para que él pueda proseguir su carrera en San Petersburgo. Esta situación no puede sino resultar humillante para el joven y la conciencia de su degradación se acrecienta cuando recibe carta de su madre en la que esta le comunica que Dunia ha aceptado contraer matrimonio con un petimetre llamado Luzhin. Aunque la madre se esmera por presentarlo todo bajo una luz favorable, a Raskólnikov no se le escapa que ese hombre desaprensivo, partidario de las ideas de la joven generación, espera valerse de la desigualdad en que con respecto a él se hallará su futura esposa para someterla impiamente a su yugo.<sup>52</sup> La misiva tiene sobre Raskólnikov el efecto de un mazazo que le hace evidente que ya no basta con lamentarse y sufrir pasivamente porque los problemas sean insolubles, sino que urge actuar.<sup>53</sup> En ese contexto cobra importancia

---

<sup>50</sup> Cf. Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años milagrosos 1865-1871*, ed. cit., p. 126.

<sup>51</sup> «[...] su orgullo rayaba en la altivez. A algunos de sus compañeros les parecía que los miraba por encima del hombro, como si fuesen niños a quienes hubiese dejado atrás en desarrollo intelectual, conocimientos y convicciones y cuyos intereses y convicciones considerara inferiores a los suyos.» (CC, 122; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 52).

<sup>52</sup> Cf. CC, 99-108; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 31-41.

<sup>53</sup> Cf. CC, 110-117; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 41-47.



primordial una escena que Raskólnikov había presenciado tiempo atrás, un día en que, apremiado por la necesidad, había acudido a empeñar una sortija a casa de una vieja prestamista que le inspiró «una irresistible aversión a primera vista».<sup>54</sup> Casualmente, tras salir de allí se sentó a comer en una tabernucha donde pudo enterarse, al escuchar la conversación de unos estudiantes que ocupaban una mesa próxima a la suya, de que esa vieja usurera que tan desagradable le había resultado, tenía una hermana menor, llamada Lizaveta, a la que maltrataba, explotaba y mangoneaba como si fuera una niña pequeña y que, curiosamente, acostumbraba a quedarse embarazada cada dos por tres, idea que divertía a los muchachos. Uno de ellos afirmó entonces, bromeando, «que sería capaz de matar y robar a esa maldita vieja sin el menor escrúpulo de conciencia».<sup>55</sup> Y prosiguió de este modo con su razonamiento:

[...] por una parte está una vieja estúpida, insensata, mísera, malvada y enferma que no le hace falta a nadie, sino que, por el contrario, le hace daño a todo el mundo [...] Por otra parte, hay vidas jóvenes y sanas cuyas fuerzas se pierden por falta de apoyo. Y eso, ¡a millares y por todas partes! Con el dinero de la vieja destinado a un convento se podrían emprender y realizar cien o quizá mil acciones e iniciativas. Cientos, acaso miles, de existencias podrían ser encauzadas; decenas de familias salvadas de la miseria, la depravación, la ruina, el vicio, las enfermedades venéreas... ¡Y todo con ese dinero! Si uno la mata y se adueña de su dinero para consagrarse luego a servir con él a toda la humanidad, al bien de todos, ¿no crees tú que millares de buenas acciones pueden borrar un crimen insignificante? Por una vida, miles de vidas salvadas de la podredumbre y la corrupción. Una muerte a cambio de cien vidas, ¿qué me dices de esa aritmética? Además, ¿qué pesa en la balanza general la vida de esa vieja tísica, estúpida y malvada? Lo que la vida de un piojo, de una

---

<sup>54</sup> CC, 137; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 63.

<sup>55</sup> CC, 138; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 65.

cucaracha; ni siquiera eso, porque la vieja es dañina. Devora una vida ajena: hace unos días, por pura crueldad, le mordió un dedo a Lizaveta y casi tienen que amputárselo.<sup>56</sup>

Este tipo de comentarios, muy corrientes entre la gente joven, ya los había oído Raskólnikov aplicados antes a otros temas, pero en esta ocasión la coincidencia adquiere el signo de una predestinación, de una sugerencia.<sup>57</sup> De hecho, es entonces cuando comienza a anidar en su cabeza la idea, basada en una razón utilitaria, de que sería legítimo asesinar a una mezquina e inútil vieja usurera si con ello pudieran aliviarse la miseria y el dolor humanos, máxime si quienes los padecen son sus seres queridos, que tanto han hecho por él. Por otra parte, la continuación de la vehemente prédica del estudiante enlaza con una idea que el propio Raskólnikov había defendido en un artículo en torno al delito enviado cinco meses antes a una revista. En la taberna, uno de los compañeros del chico que está elaborando el discurso acerca de la vieja observa que, aunque esta sea indigna de vivir, continúa haciéndolo, pues así es la naturaleza, a lo que él responde que: «A la naturaleza se la corrige y se la orienta. De lo contrario, nos ahogaríamos en un mar de prejuicios. De lo contrario, no habría habido ningún gran hombre.»<sup>58</sup>

El tema de los grandes hombres constituye, justamente, el núcleo del artículo de Raskólnikov en el que, a la manera de Bazárov, traza una diferenciación esencial entre dos tipos de seres humanos: los ordinarios, es decir, la masa, que se contenta con lo que tiene y acepta sin más el orden establecido; y los extraordinarios, grandes hombres como los genios de la ciencia (Newton, Kepler) o los antiguos legisladores (Solón, Licurgo), pero también líderes como Mahoma o Napoleón, a quienes les está permitido matar para crear algo nuevo. Todos estos individuos extraordinarios podrían ser considerados delincuentes si se los juzgase de acuerdo con los antiguos códigos

<sup>56</sup> CC, 138-139; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 65-66.

<sup>57</sup> *Cfr.* CC, 140; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 66.

<sup>58</sup> CC, 139; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 66.

morales que ellos violaron para reemplazarlos por otros tendentes a lo mejor. Es precisamente esta voluntad de perfeccionamiento lo que los convierte, pese a sus crímenes, en benefactores, y no en malhechores, de la humanidad.<sup>59</sup> En el fondo, una misma lógica utilitaria subyace al artículo de Raskólnikov y a la conversación de los estudiantes en la taberna: el asesinato puede ser sancionado por la conciencia siempre que obedezca a propósitos humanitarios y genere un beneficio social. Raskólnikov, pero también Bazárov y Karl Moor, se autoproclaman miembros de esa élite de los extraordinarios y al hacerlo se comportan, si seguimos a Rafael Argullol, como héroes románticos:

El sentimiento de superioridad y el desdén son la venganza del romántico contra su tiempo. El héroe romántico se considera un alma superior, un aristócrata del espíritu que, al igual que los ejércitos atenienses afrontando a los medos en Maratón a pesar de los adversos oráculos, es capaz de afrontar el adverso signo de la época. El antiigualitarismo del romántico no admite paliativos: su creencia en la propia megalopsique le conduce a entender la existencia como una guerra sin cuartel en la que unos pocos, los elegidos del cielo para el mayor placer y el mayor dolor, se hallan acometidos por una mayoría asustadiza que rehúye las pasiones extremas.<sup>60</sup>

Por otro lado, tanto Karl Moor como Bazárov y Raskólnikov obedecen, en mayor o menor grado, a una lógica utilitaria y a un racionalismo reduccionista que se muestran en todos los casos

---

<sup>59</sup> Cfr. CC, 362-371; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 244-251. Especialmente significativo es el siguiente texto: «[...] los seres humanos en general se dividen por ley natural en dos categorías: una inferior (los ordinarios), o sea el material, digámoslo así, que sirve únicamente para la reproducción de su especie, y otra compuesta por los que tienen el don o el talento de decir *algo nuevo* en su medio. [...] Pero si un tal individuo necesita, en bien de su idea, pasar por encima de un cadáver o de un charco de sangre, opino que se puede permitir, en su fuero interno y según su conciencia, pasar por encima de ese charco de sangre, en función siempre, fíjese bien, de la magnitud de la idea y la extensión del charco.» (CC, 364-365; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 246).

<sup>60</sup> Rafael ARGULLOL, *El Héroe y el Único*, ed. cit., pp. 376-377.

insuficientes al estrangular la complejidad humana sin dejar espacio a los sentimientos y en último término a la conciencia moral. A Bazárov todo su ideal de vida se le tambalea al caer presa de la pasión amorosa cuya existencia negaba. Karl Moor se hace consciente de que su justiciera pretensión de redistribuir más equitativamente la riqueza no basta para consolarlo por el dolor de todas las víctimas de sus fechorías y sabe, además, que sus acciones lo han envilecido. Se siente tremendamente solo entre bribones, atado a ellos por un pacto de lealtad sellado con sangre del que ya no puede desdecirse. Sabiéndose por siempre prisionero a consecuencia de sus actos, advierte a un muchacho que quiere unirse a la banda de que traspasar la barrera del crimen supone aceptar una alianza mefistofélica por la que se es expulsado del círculo de la humanidad:

Piénsalo bien, hijo mío. Piensa, te lo aconsejo como un padre... Averigua primero la profundidad del abismo antes de saltar a él. Si sabes todavía de una sola alegría que puedas atrapar... Podría haber momentos en los que despiertes, y entonces... puede que sea demasiado tarde. Aquí sales también del círculo de la humanidad, o bien eres un hombre elevado, o bien eres un demonio.<sup>61</sup>

La sensación de haberse apartado de la humanidad abrumba también a Raskólnikov poco después de cometer el crimen. Esto se pone de manifiesto en la escena en la que se ve obligado a acudir a comisaría en relación con una demanda por un pagaré que no ha satisfecho. Raskólnikov le expone al secretario los motivos por los que no ha pagado la deuda, implorando su comprensión, pero el empleado lo despacha manifestando que los detalles sentimentales son irrelevantes para el asunto que les ocupa. Raskólnikov se siente tratado con negligencia y desprecio, pero pronto se da cuenta de que, tras los asesinatos cometidos, ya no hay lugar para él en ese universo moral y social al que ahora apela:

---

<sup>61</sup> Friedrich von SCHILLER, *Los bandidos*, ed. cit., p. 155.

[...] si la oficina se hubiera llenado súbitamente de sus mejores amigos y no de agentes de policía, es posible que no encontrara para ellos ni una sola palabra humana, de tan vacío como sentía el corazón. [...] notaba netamente, con toda su fuerza de percepción, que jamás podría ya acudir a aquellas gentes de la comisaría de barrio con sus expansiones sentimentales [...] y que aunque esas gentes hubieran sido hermanas y hermanos suyos y no agentes de la policía, tampoco tendría por qué dirigirse a ellos en ninguna circunstancia de su vida. Hasta aquel instante, nunca había experimentado una sensación tan insólita y atroz. Y lo más angustioso era que se trataba más de una sensación que de una idea o de una noción; una sensación tangible, la más torturadora de cuantas había experimentado a lo largo de su vida.<sup>62</sup>

Esa sensación se acentúa cuando visita a su amigo Razumijin que, preocupado, se interesa por su salud. Al momento, Raskólnikov se percata de que «su menor deseo, en ese instante, era el de encontrarse con alguien cara a cara, quienquiera que fuese.»<sup>63</sup> Otros sucesos siguen alimentando esta nueva e insoportable certeza de ruptura con el universo humano conocido que, por ejemplo, vuelve a asaltarle cuando pasea por los lugares habituales de San Petersburgo y se percata de que los intereses e ideas que antes lo ocupaban le resultan ahora completamente extraños. Arroja entonces al agua una moneda de veinte kopeks que una jovencita le ha dado, en nombre de Cristo,<sup>64</sup> después de que un cochero le atizara al despistado estudiante un latigazo en la espalda por haber estado a punto de meterse bajo los cascos de sus caballos. La escena provoca la burla de los viandantes, pero la muchacha, que va acompañada de otra mujer mayor, se apiada de él. Por eso se comprende que, al desprenderse de la

---

<sup>62</sup> CC, 183; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 100.

<sup>63</sup> CC, 192; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 107.

<sup>64</sup> *Cfr.* CC, 195; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 109.

limosna, a Raskólnikov le parezca como si «hubiera cortado con unas tijeras el hilo que le unía a todos y a todo.»<sup>65</sup>

Más adelante, algunos episodios delatan un cambio de tendencia y una necesidad de acercamiento a los demás. No obstante, la auténtica oportunidad de comenzar a restablecer sus nexos con la humanidad se la ofrece a Raskólnikov el accidente del viejo Marmeládov, que es atropellado por un carro y muere de inmediato a consecuencia del golpe recibido. El joven no sólo lo auxilia en plena calle, sino que entrega además a la familia hasta su último kopek para contribuir a sufragar el entierro. Como señala Joseph Frank:

Su crimen, con el que había intentado beneficiar a la humanidad, lo había separado de todos los demás como por una pared invisible, pero ahora puede expresar todo su altruismo, libre de reconsideraciones utilitarias, para aliviar (aunque sólo sea momentáneamente) el terrible destino de la familia de Marmeládov.<sup>66</sup>

Tras el suceso, Nikodim Fodich, comisario de policía del barrio, se acerca a casa de los Marmeládov a practicar las diligencias pertinentes. Al tropezar con Raskólnikov, observa que este se halla cubierto de sangre por haber socorrido al herido y se lo hace notar. Con el recuerdo puesto en la sangre de la vieja prestamista y Lizaveta, Raskólnikov le contesta así:

Es verdad que me he manchado... ¡Estoy cubierto de sangre! —profirió Raskólnikov de un modo especial, luego sonrió, hizo una inclinación de cabeza y bajó las escaleras. Bajaba despacio, sin apresurarse, febril aunque sin tener conciencia de ello, rebosante de una nueva e inabarcable sensación de vida pletórica y vigorosa que le había embargado repentinamente. Aquella sensación habría podido compararse

---

<sup>65</sup> CC, 196; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 111.

<sup>66</sup> Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años milagrosos 1865-1871*, ed. cit., p. 168.

con la de un condenado a muerte a quien, súbita e inesperadamente, le anunciaran el indulto.<sup>67</sup>

La actuación de Raskólnikov tiene como efecto el agradecimiento sincero de toda la familia Marmeládov y le permite reencontrarse con unos sentimientos que creía perdidos. En este contexto, el joven le pide a Polia, la mayor de los tres hijos de Katerina Ivánovna y el difunto Marmeládov, que rece por él y de este modo da comienzo su regeneración moral.<sup>68</sup> Sin embargo, el camino que ha de recorrer el asesino antes siquiera de confesar su culpa, no digamos del arrepentimiento, es todavía largo y tortuoso. De hecho, al dejar a la pequeña Pólenka, Raskólnikov se siente lleno de vida, pero no tarda en querer descargarse de su acto atroz, apelando nuevamente a esa supuesta fuerza que, según su teoría, le habría dado el derecho de matar:

¡Basta! —pronunció resuelta y solemnemente—. ¡Basta de espejismos, de temores inventados y de fantasmas!... ¡La vida existe! ¿No acabo de vivir ahora? ¡Mi vida no ha muerto aún con la de la vieja! Que Dios la tenga en su gloria y... ¡basta señora, ya es hora de que descanse! De ahora en adelante, que imperen el raciocinio y la luz y... y la voluntad, y la fuerza...<sup>69</sup>

Al regresar a casa, Raskólnikov se encuentra con que su madre y su hermana, recién llegadas a San Petersburgo, lo están esperando ansiosas y, de nuevo, se siente aguijoneado por la conciencia de que su terrible secreto lo aleja de sus seres queridos. Desconcertada por el endurecimiento del carácter de su adorado hijo, Puljeria Aleksándrovna llegará incluso a temerle, como muy bien percibe él: «‘Parece enteramente como si me tuvieran miedo —pensaba Raskólnikov para sus adentros mirando a la madre y a la hermana. En efecto, Puljeria Aleksándrovna se encogía más cuanto más callaba—.

<sup>67</sup> CC, 280; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 178.

<sup>68</sup> *Cfr.* CC, 281; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 179-180.

<sup>69</sup> CC, 282; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 180.

Yo diría que las he amado a distancia”, le pasó por la mente.»<sup>70</sup> En una ocasión, Raskólnikov interrumpe abruptamente la cháchara de su madre diciéndole que ya tendrán tiempo de hablar a sus anchas, pero:

Después de estas palabras se quedó de pronto cortado y pálido: de nuevo atravesó su alma con frío mortal una reciente sensación espantosa. Volvió a percatarse, de modo totalmente nítido y explícito, de que había dicho una mentira espantosa; de que, no sólo no tendría ya nunca tiempo de hablar a sus anchas, sino de que, en adelante, no podría ya hablar de nada, nunca ni con nadie. El impacto de este doloroso pensamiento fue tan fuerte que, casi enajenado por un instante, se levantó de su sitio para salir del cuarto sin mirar a nadie.<sup>71</sup>

#### II.4. EL LENGUAJE SILENTE DEL AMOR

**A**demás de suponer el punto de inflexión en su caída, el atropello de Marmeládov le brinda a Raskólnikov la ocasión de ver por primera vez a Sonia a la que sólo conoce por el relato que su padre trazó de ella cuando ambos hombres se conocieron en la taberna. La muchacha se presenta en el lugar del accidente ridículamente ataviada con las pomposas prendas que requiere su oficio. Antes de morir en sus brazos, su incorregible padre, consciente de que le corresponde una gran parte de responsabilidad en su deshonra, le implora perdón, como inmediatamente antes había hecho con su mujer, aunque sin obtener de esta la gracia que sí le concede Sonia. Katerina protesta tras la petición del moribundo; Sonia, en cambio, no dice nada, pero su abrazo a ese hombre suplicante nos indica que le ha otorgado su perdón. De este modo, quedan perfectamente contrapuestas las figuras de la piadosa Sonia y su madrastra, cuyo orgullo la incapacita

<sup>70</sup> CC, 327; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 214.

<sup>71</sup> CC, 329; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 216.



para un último gesto de conmiseración con su desgraciado marido agonizante.<sup>72</sup>

El día posterior al fatal suceso, Sonia se dirige a casa de Raskólnikov para transmitirle de parte de Katerina Marmeládova la invitación al oficio de difuntos y a la comida de exequias que se celebrarán en honor del fallecido. Al llegar a casa del benefactor de su familia, Sonia lo encuentra en compañía de su amigo Razumijin, pero también de su madre y su hermana, lo cual provoca la turbación de la visitante, pues sabe que una mujer pública como ella no es digna de estar en la misma habitación que mujeres honradas. Su azoramiento suscita la compasión<sup>73</sup> de Raskólnikov, que, de inmediato, la invita a sentarse junto a su madre y Dunia, ante quienes la presenta como la hija del desdichado Marmeládov. El acogedor recibimiento que Rodión Románovich brinda a una muchacha cuya reputación caída conocen por Luzhin sorprende a madre e hija. Sin embargo, Puljeria Aleksándrovna termina por mirar a Sonia con afabilidad cuando esta da muestras evidentes de haber comprendido el alcance de la magnanimidad de Raskólnikov, que no dudó en darles a ella y su familia hasta su último kopek pese a vivir en la indigencia. Dunia, por su parte, se despide de Sonia inclinándose en un saludo atento y cortés.<sup>74</sup> En cuanto a Raskólnikov, empieza a mirarla con un sentimiento que va más allá de la compasión que le provocó su apocamiento al entrar en el cuarto. Al tiempo que ella relata, a petición del joven, los acontecimientos de las últimas veinticuatro horas, lo sorprendemos observando con detenimiento sus armoniosos rasgos y fijándose en ciertos movimientos que no carecen de gracia:

Mientras hablaba, Raskólnikov la observaba con atención.

Tenía una carita delgada, muy delgada y pálida, de rasgos

---

<sup>72</sup> *Cfr.* CC, 276-279; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 175-177.

<sup>73</sup> «[...] advirtió que aquel ser humillado lo estaba hasta el extremo de que le inspiró compasión.» / «он вдруг увидал, что это приниженное существо до того уже унижено, что ему вдруг стало жалко.» (CC, 338; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 223).

<sup>74</sup> *Cfr.* CC, 340-341; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 225-226.

bastante regulares, un poco alargada, con la naricita y la barbilla también alargadas. Habría sido difícil llamarla bonita, pero los ojos azules eran muy nítidos y, cuando se animaban, prestaban al rostro una expresión tan bondadosa y espontánea que atraía sin querer. Tanto en el semblante como en toda la figura predominaba un rasgo singular: pese a sus dieciocho años, parecía mucho más joven, casi una niña, y ello tenía a veces una graciosa manifestación en algunos de sus movimientos.<sup>75</sup>

La aparición de Sonia parece propiciar una pequeña aproximación entre Raskólnikov y sus parientes. Cuando madre e hija se disponen a marcharse, Rodión Románovich le pide a Dunia que le dé la mano. Esta le recuerda que ya se la ha estrechado, pero él replica que no importa y, mientras su hermano le aprieta con fuerza los dedos, Dunia se siente «muy dichosa sin saber por qué»,<sup>76</sup> pues, de algún modo, ha comprendido la importancia de Sonia para Rodia. Esto sucede, además, poco después de que Razumijín haya compartido con la hermana y la madre de Raskólnikov su convencimiento de que este necesita una mujer a su lado a pesar de que «no ama a nadie; y es posible que nunca llegue a amar.»<sup>77</sup> No bien Razumijín expresa en voz alta este pensamiento, Avdotia Románovna recuerda el disgusto que su hijo le había causado tan sólo un año y medio antes, cuando decidió casarse con la hija de la patrona, una muchacha sin dote, poco agraciada y enfermiza. Sólo la muerte de la novia evitó que se celebrara el enlace del que no cabía esperar felicidad para ninguno de los dos cónyuges.<sup>78</sup> Al recordar este episodio de su vida, Raskólnikov se pregunta por la razón de que le gustara aquella joven de salud tan delicada y en la respuesta que él

<sup>75</sup> CC, 339-340; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 225.

<sup>76</sup> CC, 341; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 226.

<sup>77</sup> CC, 314; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 203: «Ведь он никого не любит; может, и никогда не полюбит».

<sup>78</sup> *Cf.* CC, 314-315; 330-331; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 203-204, 217-218.

mismo se da podemos reconocer una anticipación del Nikolái Vsevolódovich Stavroguin de *Los demonios*. «Si hubiera sido coja o jorobada, me parece que la habría querido todavía más.»,<sup>79</sup> afirma Raskólnikov. En *Los demonios*, Shátov tiene bien claro por qué Stavroguin contrajo matrimonio con la disminuida mental y física María Timoféievna: «Se casó usted llevado de su afición a la tortura, de su pasión por los remordimientos de conciencia, de su voluptuosidad moral. Fue un acceso nervioso: el desafío al sentido común resultaba demasiado seductor. ¡Stavroguin y una pordiosera coja, miserable, medio loca!». <sup>80</sup> También detectamos en este «capricho» de Raskólnikov una tendencia al sacrificio que raya en el martirio, así como una forma de exaltación del propio heroísmo que no es sino otra versión de ese afán por autoafirmarse como uno de los hombres extraordinarios que terminará por empujarlo al asesinato.<sup>81</sup>

Cuando Razumijin habla con Dunia y su madre acerca de la situación sentimental de Raskólnikov, ya hemos asistido al momento en que la chispa amorosa prende entre la hermana y el amigo de este último. Recurriendo a su portentosa habilidad para expresar los sentimientos a través de la gestualidad, Dostoievski nos presenta a un Razumijin que «devoraba a Avdotia Románovna con los ojos, sin cohibirse en absoluto». <sup>82</sup> La muchacha se percata del «brillo salvaje de

<sup>79</sup> CC, 330-331; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 217.

<sup>80</sup> D, 308; *Бесы*, ПССМ, VII: 242.

<sup>81</sup> Aunque sin mencionar la conexión con el personaje de Stavroguin, Joseph Frank señala cómo el proyectado matrimonio de Raskólnikov con la hija de la patrona apunta ya a un egoísmo y un afán heroico a los que el radicalismo brindará una nueva salida. De hecho, sólo seis meses después de haber enterrado a su prometida, el protagonista de *Crimen y castigo* escribe el artículo donde expone su teoría acerca de la moral de los hombres extraordinarios. Asimismo, Frank destaca cómo Raskólnikov pasó por alto el disgusto que a su madre le había provocado la noticia de su boda, de modo que este episodio, en apariencia desgajado del resto de la narración, estaría mostrando cómo el joven estudiante no pudo en ningún caso asesinar por el bienestar de su familia, puesto que hasta el sufrimiento de su madre le resulta indiferente si entra en conflicto con la egoísta afirmación de sí mismo. (Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años milagrosos 1865-1871*, ed. cit., p. 171).

<sup>82</sup> CC, 294; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 187.

las miradas que le clavaba el amigo de su hermano» y, aunque se siente algo intimidada y tentada de salir corriendo de la estancia arrastrando consigo a su madre, también comprende que «quizá no les fuera ya posible escapar de él.»<sup>83</sup> El narrador completa la escena del flechazo en un tono de risueña ligereza<sup>84</sup> que provoca la completa empatía del lector con Razumijin, al que reencontramos unas páginas después acicalándose con celo aunque deseoso de que no se note el empeño puesto en ello, sobre todo porque sabe que Dunia está comprometida y, por tanto, cualquier intento de acercamiento que él pusiera en marcha representaría una falta de respeto hacia la encantadora joven. Resulta difícil que al lector no se le escape una sonrisa cómplice ante la estampa de un Razumijin que manifiesta su división entre lo que sabe decoroso y lo que le dicta su deseo mientras se debate entre si ponerse o no un traje o si es más conveniente afeitarse que no hacerlo:

[...] al vestirse inspeccionó su ropa con más esmero que de costumbre. No tenía más traje que aquel y aun de haberlo tenido quizá no se lo hubiera puesto; «no, deliberadamente no me lo hubiera puesto». Pero, en todo caso, no podía seguir apareciendo como un cínico y un desaseado. No tenía derecho a herir los sentimientos de otras personas, en particular si ellas necesitaban su ayuda y solicitaban su presencia. Cepilló su traje con esmero. En cuanto a su ropa blanca siempre estaba presentable, pues era muy pulcro al respecto.

Aquella mañana se aseó a fondo —Nastasia le proporcionó un trozo de jabón—: se lavó el pelo, el cuello y las manos muy especialmente. Cuando le tocó preguntarse si se afeitaba o no la

---

<sup>83</sup> CC, 295; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 188.

<sup>84</sup> «Se comprende que Razumijin, fogoso y espontáneo, algo simple, fuerte como un *bogatir* y entonces algo bebido; Razumijin, que nunca había visto criatura semejante a ella, perdiese la cabeza nada más mirarla. Además, el azar quiso que viera por primera vez a Dunia en ese maravilloso instante de amor y alegría que le causaba la entrevista con su hermano. Luego vio el temblor de indignación de su labio inferior al escuchar la orden insolente y cruelmente desagradecida de su hermano... ¡y ya no pudo resistir!» (CC, 301; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 193).

pelambarrera que le cubría las mejillas –Praskovia Pávlovna poseía excelentes navajas de afeitar que pertenecieron a su difunto esposo–, la respuesta fue airadamente negativa: «¡Se queda así! No vayan a pensar que me he afeitado para... ¡Y claro que lo pensarían! ¡Por nada en el mundo me afeito! [...]»<sup>85</sup>

En consonancia con una técnica que Dostoievski emplearía ya siempre en sus novelas de madurez, cada uno de los personajes secundarios con cierta relevancia en la trama de *Crimen y castigo* reproduce, en distinta escala, el conflicto de Raskólnikov o, cuanto menos, desarrolla alguno de sus rasgos o le sirve de contrapeso. Esto se cumple a la perfección en el caso de su único amigo, cuyo mismo nombre, Razumijin (Разумихин) contiene el término ruso para «razón» (разум / *rázum*), como si al bautizarlo así el escritor ruso quisiera indicar que esta facultad humana no está sólo vinculada a los fríos cálculos del utilitarismo, sino también a la cordialidad y a la generosidad espontánea.<sup>86</sup> Además de poner en evidencia la existencia de dimensiones de la razón que permanecen opacas para quien está intoxicado por la ideología radical, en el terreno amoroso Razumijin conforma con Dunia una pareja que puede pensarse como el ideal al que debería tender la unión que el asesino confeso establece finalmente con Sonia durante su destierro siberiano. No en vano, como indica Joseph Frank con acierto, el amigo y la hermana de Raskólnikov viven el único amor conmovedoramente normal de toda la novelística de Dostoievski.<sup>87</sup>

Si tanto el hombre del subsuelo como el narrador de *La sumisa*, o el Luzhin de *Crimen y castigo*,<sup>88</sup> conciben el amor como dominio y tiranía

<sup>85</sup> CC, 308-309; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 199.

<sup>86</sup> Así lo observa Joseph Frank: *cf.* Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años milagrosos 1865-1871*, ed. cit., p. 141.

<sup>87</sup> *Cf.* Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años milagrosos 1865-1871*, ed. cit., p. 170.

<sup>88</sup> Reproducimos un pasaje de *Crimen y castigo* que evidencia el extraordinario parecido de carácter entre Luzhin y el narrador de *La sumisa*. Estamos ante dos seres subterráneos y avaros que se deleitan con la idea de desposar a una muchacha pobre

a la vez que se muestran abiertamente misóginos, encontramos en cambio a Razumijin traduciendo del alemán, por mera supervivencia, un artículo que quiere ser una contribución al movimiento feminista y en el cual se debate de manera hartamente artificiosa, aunque pretendidamente reflexiva, sobre una cuestión que a él le parece cristalina. El texto se ocupa de si la mujer es o no un ser humano. Y, en palabras de Razumijin, «como es natural, se demuestra muy sesudamente que sí lo es.»<sup>89</sup> Más allá de notar que hay aquí una burla a ciertos posicionamientos pretendidamente feministas que hallamos también en otras novelas de Dostoievski, no podemos dejar de preguntarnos si el hombre del subsuelo, que se sorprendía de que Liza fuera una criatura capaz de albergar pensamientos semejantes a los suyos,<sup>90</sup> habría podido llegar con tanta facilidad a la misma conclusión que el afable amigo de Raskólnikov. Este consigue fundar, junto con Dunia, la unión amorosa más sólida de toda la novelística

---

y orgullosa y, si es posible, dotada de inteligencia, a la que puedan someter impunemente sin que ello altere la imagen que ella se habrá forjado de su tirano como benefactor a quien le debe un agradecimiento eterno: «La boda con Dunia era para él sencillamente indispensable y no concebía tener que renunciar a ella. Desde hacía tiempo, desde hacía varios años, acariciaba con fruición la idea del casamiento, pero había ido dándole largas y acopiando dinero. Muy en secreto, pensaba con deleite en una muchacha virtuosa y pobre (lo de pobre era condición forzosa), muy jovencita, muy linda, digna y educada, muy encogida, que hubiera pasado muchos sinsabores, desamparada ante él, una mujer que le tuviese toda la vida por su salvador, que estuviera pendiente de él, que fuera sumisa y le admirase a él y sólo a él. ¡Cuántas escenas, cuántos dulces episodios había forjado en su imaginación sobre este tema sugestivo y travieso en la calma del ocio que le dejaban los asuntos! Y, al cabo de tantos años, casi se había hecho realidad su sueño: la belleza y la perfecta educación de Avdotia Románovna le habían seducido a la vez que la desvalidez de su situación le brindaba el mayor incentivo. Se hallaba ante algo más de lo que había soñado, se hallaba ante una muchacha con orgullo, de carácter firme, virtuosa, superior a él (lo notaba él mismo) por su crianza y sus conocimientos... y una criatura con tales cualidades habría de agradecer humildemente durante toda la vida su hazaña, alienando fervorosamente su personalidad ante él mientras él ejercía su dominio ilimitado y absoluto.» (CC, 420; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 289-290).

<sup>89</sup> CC, 193; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 108.

<sup>90</sup> *Cfr.* AP, 252-253; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 521.

dostoievskiana, mientras que el autor de las notas desde el subterráneo y el protagonista de *La sumisa* son incapaces de responder a la demanda amorosa que les dirige otra persona. Teniendo esto en cuenta, la comparación entre los presupuestos de los dos tipos de personaje nos lleva a concluir que Dostoievski entiende que si no se produce el reconocimiento del otro como un igual, esto es, como un ser humano tan complejo, vulnerable, despechado o inteligente como uno mismo, no hay posibilidad de que fructifique el amor que, entre un hombre y una mujer, es siempre mezcla de *agápē* y *érōs*.

Esta combinación se da también en el despertar del sentimiento amoroso de Sonia y Raskólnikov, descrito por Dostoievski en escenas muy sobrias que, sin embargo, mantienen un inconfundible aire de familia con esas otras en las que, con Dunia y Razumijin como protagonistas, hemos visto prender la llama de la pasión, pero también, aunque de manera más sutil, la conciencia del necesario cuidado del otro. Mientras dirime su conflicto interno sobre el atuendo más conveniente para reencontrarse con Dunia y su madre, Razumijin apunta ya a la idea de que ambas «necesitaban su ayuda y solicitaban su presencia».<sup>91</sup> Más adelante será Raskólnikov quien le encomiende a su amigo que vele por su madre y su hermana:

—Le he hablado de ti a mi hermana, Razumijin. [...]

—¿Y qué le dijiste? Bueno...¿qué le dijiste de mí?

—Le dije que eres un hombre muy bueno, honrado y trabajador. Que la amas no se lo dije porque demasiado lo sabe ella.

—¿Que lo sabe ella?

—Pues claro. Conque, vaya yo donde vaya y me ocurra lo que me ocurra, tú quedarás como su providencia. Te las confío, Razumijin. Te hablo así porque sé perfectamente que la amas y

---

<sup>91</sup> CC, 308; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 199.

estoy seguro de la pureza de tu corazón. También sé que ella puede amarte y que posiblemente te ama ya.<sup>92</sup>

De manera análoga, tras reunirse con Sonia cuando ambas ya conocen el crimen de Raskólnikov, Dunia se sentirá reconfortada por la certeza de que su hermano no estará solo con independencia de lo que le aguarde, aunque ninguna de las dos mujeres haya dicho una palabra respecto de esta cuestión:

De aquella entrevista, Dunia sacó por lo menos el consuelo de que su hermano no estaría solo: fue a Sonia a quien primero acudió con su confesión; en Sonia había buscado a un ser humano cuando lo necesitó. Y Sonia le seguiría adonde le condujera el destino. Dunia no se lo preguntó, pero sabía que así sería.<sup>93</sup>

A fin de examinar de qué modo se manifiesta el nacimiento del amor entre Sonia y Raskólnikov, hemos de regresar a la escena donde la muchacha lo visita con el propósito de invitarlo al oficio y la comida de exequias por su difunto padre. En nuestro análisis de este momento de la novela nos habíamos quedado en el punto en que Puljeria Aleksándrovna y su hija se marchan, quedando en la estancia Raskólnikov, Sonia y Razumijin. Como ya sucediera entre este último y Dunia, la mirada pasa a primer plano en el descubrimiento inicial del otro que ahora tiene lugar entre la pareja protagonista de *Crimen y castigo*: «Sonia contemplaba sorprendida su rostro, iluminado de repente; y él la miró unos instantes atentamente, callado, mientras volvía a pasar por su imaginación todo lo que el difunto padre le había contado de ella...».<sup>94</sup> Al despedirse de la joven, Raskólnikov ansía

---

<sup>92</sup> CC, 578-579; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 419. Ya antes de este pasaje, coincidiendo con la irrupción de Svidrigáilov en la trama, Raskólnikov le había confiado a Razumijin el cuidado de su madre y su hermana. (Cf. CC, 405, 423, 427-428; ПССМ, V: 277, 292, 296).

<sup>93</sup> CC, 670; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 494.

<sup>94</sup> CC, 341; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 226.



infructuosamente «mirarse en sus ojos límpidos y serenos».<sup>95</sup> Por su parte, mientras se aleja del lugar rauda y azorada, Sonia siente que un universo enteramente nuevo ha penetrado en su alma y, al recordar que Raskólnikov le ha prometido pasar por su casa, se avergüenza repentinamente de que él vea dónde y cómo vive.<sup>96</sup> Aunque con matices muy distintos, Razumijin y Sonia comparten idéntica preocupación por la impresión que puedan causar en ese ser que, de pronto, ha pasado a importarles de un modo que a ellos mismos les resultaría difícil de explicar. Aunque el cuarto de Sonia tiene una vinculación con su entrega física y consiguiente rebajamiento moral que no podemos hallar en el traje de Razumijin, en el fondo, al enamorarse, ambos anticipan la mirada que el otro, repentinamente devenido vital, posará sobre su persona y en la que se verán, o no, reconocidos.

## II.5. SVIDRIGÁILOV Y DUNIA: EL DUELO A MUERTE POR FALTA DE AMOR

**E**se cuarto pobre al que Sonia se ha mudado tras comenzar a prostituirse y que la abochorna, es el escenario donde asistiremos a la confesión de Raskólnikov. Sin embargo,

---

<sup>95</sup> CC, 344; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 229.

<sup>96</sup> «Feliz por haber escapado al fin, echó a andar con la cabeza baja, muy aprisa para desaparecer cuanto antes de su vista, para recorrer cuanto antes los veinte pasos que le faltarían para torcer a la derecha y, ya en la otra calle, quedar por fin sola, y allí, sin aflojar el paso, sin mirar a nadie ni fijarse en nada, pensar, recordar y darle vueltas a cada palabra pronunciada, a cada detalle. Nunca había experimentado nada semejante; ¡jamás! Todo un mundo nuevo había penetrado en su alma confusamente, sin que ella supiera cómo. Recordó de pronto que Raskólnikov pensaba pasar por su casa ese mismo día, quizá esa misma mañana, quizá en ese momento.

—¡Que no vaya hoy, por favor, que no vaya hoy! —murmuraba con el corazón oprimido, lo mismo que suplicaría un niño pequeño—. Si viene... si entra en ese cuarto... y ve... ¡Ay, Dios mío!» (CC, 345; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 229-230).

antes de que esto suceda, Dostoievski hace irrumpir en la trama al personaje que representa para el protagonista de *Crimen y castigo* la vía opuesta a la del reconocimiento público del crimen y el arrepentimiento que le indica Sonia. Se trata de Svidrigáilov, que el escritor esbozó en sus cuadernos de notas como la «otra posibilidad» para Raskólnikov. El «más desesperado cinismo» que encarna este depravado sensualista se opone así a «la más irrealizable esperanza» que brinda Sonia y entre ambos extremos oscilará Raskólnikov hasta el momento de entregarse a la policía.<sup>97</sup> La declaración en comisaría sólo llega cuando el autor del doble asesinato tiene noticia del suicidio de Svidrigáilov, que supone para él la muerte de todas sus ilusiones con respecto a la posibilidad de un desenlace distinto del que le señala Sonia.

La aparición de Svidrigáilov en la trama tiene una gran fuerza simbólica, pues se da entremezclada con una terrible pesadilla de Raskólnikov. Esta se produce después de la primera entrevista con el teniente Porfiri Petróvich, en la que el investigador declara haber leído el artículo de Raskólnikov sobre el crimen. Razumijin está también presente durante la reunión en comisaría y no duda en manifestar su repulsión moral ante las tesis defendidas por su amigo, que le resultan escalofriantes.<sup>98</sup> En el curso de la conversación, el autor de la doctrina de los hombres extraordinarios se ve forzado a reformularla tomando en consideración sus propios tormentos de conciencia. Con cierta amargura, concede ahora que «el sufrimiento y el dolor son siempre obligatorios para una mente amplia y un corazón profundo. Los hombres auténticamente grandes deben experimentar, creo yo, un

---

<sup>97</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años milagrosos 1865-1871*, ed. cit., p. 188.

<sup>98</sup> He aquí la opinión de Razumijin: «[...] lo auténticamente original, lo que, en efecto, sólo a ti te pertenece y a mí me horroriza, es que a pesar de todo admites la efusión de sangre dictada por la conciencia. Y, perdóname, pero hablas de ello hasta con fanatismo... De modo que en eso consiste la idea esencial de tu artículo. Porque ese permiso de derramar la sangre por mandato de la conciencia... eso me parece más espantoso que el permiso oficial, legítimo...» (CC, 368; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 249).

gran pesar en el mundo.»<sup>99</sup> El constructo teórico que le llevó a cometer los crímenes comienza a resquebrajarse. A eso se suma la irrupción, a las puertas de su casa, de un desconocido que le pregunta al *dvornik* por el joven estudiante que allí vive y que, antes de alejarse del lugar, llama a Raskólnikov «asesino». Se trata, en realidad, de una trampa preparada por Porfiri que, con este golpe de efecto, consigue exacerbar el estado nervioso del homicida al que pretende acorralar. Presa de una fuerte excitación, Raskólnikov maldice a la vieja y asegura, para sus adentros, que volvería a asesinarla. Sin embargo, su pensamiento vuela al instante hacia Lizaveta, a la cual asocia con Sonia, particularmente por la mirada mansa de ambas.<sup>100</sup> Con esta idea en la cabeza, se queda traspuesto y revive, con temor, el momento del asesinato. Sin embargo, sus golpes no consiguen ahora abrir el cráneo de la vieja que cuchichea con alguien y se ríe con creciente intensidad tras cada hachazo impotente. Raskólnikov asesinó a la usurera Aliona Ivánovna, pero el recuerdo de su falta continúa torturándolo y, por tanto, no puede más que comenzar a asimilar que él no es uno de los hombres extraordinarios. Todavía en duermevela, el joven estudiante cree percibir la sombra de alguien que aguarda en el umbral. Se trata de Arkadi Ivánovich Svidrigáilov, que parece surgido del subconsciente de Raskólnikov. En *El eterno marido* (1870), Dostoievski volverá a recurrir a esta técnica tan efectista y el esposo engañado hará su entrada en escena como escapado de una pesadilla del seductor Velchanínov.<sup>101</sup>

Svidrigáilov le comunica a Raskólnikov que ha ido a verlo por un proyecto que atañe a los intereses de Avdotia Románovna. Esta declaración pone enseguida en guardia al joven, que ya cuenta con

---

<sup>99</sup> CC, 369-370; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 250.

<sup>100</sup> «¡Pobre Lizaveta! ¿Por qué entraría en ese momento? Es extraño, pero apenas pienso en ella como si no la hubiera matado... ¡Lizaveta! ¡Sonia! ¡Pobres criaturas mansas, de ojos también mansos!... ¡Pobrecitas! ¿Por qué no lloran? ¿Por qué no gimen? Lo dan todo... con mirada tímida y dulce... ¡Sonia, Sonia! ¡Dulce Sonia!...» (CC, 382; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 261).

<sup>101</sup> *Cfr.* EM, 790-794; *Вечный муж*, ПССМ, VIII: 18-21.

referencias sobre la depravación moral de su visitante y barrunta, con acierto, que el hombre que tiene frente a sí representa un peligro para su hermana. Svidrigáilov se ha presentado en San Petersburgo con la intención de hacerse con los favores de Dunia. Más allá del placer sensual que según él lo incita a acosar a la orgullosa joven, hay en su intento de conseguir la aceptación de esta una inconfesada ansia de redención por su largo historial de perversión y crímenes, que incluye el asesinato de su propia esposa y, sobre todo, la corrupción de niñas. El recuerdo de una de ellas, que se quitó la vida al sentirse incapaz de soportar la vergüenza de su caída, atormenta a Svidrigáilov en turbadoras pesadillas la noche en que también él se suicida.

Svidrigáilov es un heredero del príncipe Válkovski de *Humillados y ofendidos*. Sin embargo, mientras que en esta novela Dostoievski no pasó de delinear con trazo grueso a un villano melodramático poco creíble, su heredero en *Crimen y castigo* es un personaje muy complejo que se encuentra dominado por su hastío frente al mundo y que, sin plegarse a ningún tipo de dictado moral, oscila entre el libertinaje más desenfrenado y el más generoso desprendimiento. La prueba fehaciente de este último está en su intervención tras el fallecimiento de Katerina Ivánovna. No solamente corre con los gastos del entierro, sino que se ocupa de colocar a los huérfanos de la manera más conveniente para que reciban una educación esmerada y designa una suma para cada uno. Asimismo, le da a Sonia el dinero que le permitirá abandonar la prostitución y acompañar a Raskólnikov a Siberia.<sup>102</sup> Sin duda, se puede criticar a Dostoievski, de manera legítima en nuestra opinión, por haber recurrido a una solución más propia del melodrama que de una tragedia como *Crimen y castigo* para librar a Sonia de los lazos que la ligaban a San Petersburgo y que le habrían impedido acompañar al condenado a Siberia. Con independencia de esto, la coherencia del personaje puede salvarse si,

---

<sup>102</sup> Cfr. CC, 568-569, 644-646, 688; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 413, 473-474, 508.

como sugiere Joseph Frank, explicamos su sorprendente magnanimidad como una manifestación más de ese total amoralismo que lo hace igualmente capaz del bien y del mal. Además, esta inesperada «filantropía» le permite darse el secreto gozo de desconcertar a quienes esperaban una reacción distinta de él.<sup>103</sup>

Pese a la monstruosidad de sus acciones, Svidrigáilov está tocado por un extraño atractivo. La razón de ello quizá radique en que, aunque es un adalid de la más completa amoralidad, se muestra vulnerable frente a Dunia revelando que, también él, está necesitado de un afecto al que su implacable egoísmo le impide acceder. De su incapacidad para establecer lazos humanos da buena prueba su comportamiento con Dunia, a la que acorrala en el cuarto contiguo al de Sonia que tiene en alquiler y hasta el cual la ha conducido con engaños. Svidrigáilov ha escuchado a través de la pared contigua las dos entrevistas entre Sonia y Raskólnikov en las que este llega a confesarse autor de los homicidios. Haciendo uso de tan precioso secreto, este hombre sin escrúpulos pretende ahora que Dunia lo acepte. Después de desvelarle la culpabilidad de su hermano en el doble asesinato, le propone brindarle su ayuda para facilitarle la huida. Svidrigáilov, que a lo largo de su vida ha cometido un sinnúmero de crímenes y fechorías, ha conseguido, sin embargo, eludir siempre a la justicia, razón por la cual los contactos de que dispone son dignos de tenerse en consideración.

Justo después de hacerle esta propuesta a Dunia, que se mantiene reticente a aceptar la implicación de su hermano en tan horrible suceso, Svidrigáilov parece momentáneamente enloquecido por el susurro que provoca el borde del vestido de la joven y le suplica que le permita besárselo, gesto que supone rebajarse por la mera satisfacción de un cuasi fetichista placer sensual. De este modo, el hombre sádico que acumula crímenes se descubre dispuesto también al masoquismo:

---

<sup>103</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años milagrosos 1865-1871*, ed. cit., p. 191.

¿Qué falta le hace Razumijin? Yo la amo también... La amo infinitamente. ¡Déjeme besar el borde de su vestido! ¡Déjeme, déjeme! No puedo escuchar el susurro que hace. Mándeme hacer lo que sea, y lo haré. Cualquier cosa. Lo imposible. Creeré en lo que usted crea. ¡Haré todo lo que quiera, todo! Pero ¡no me mire así! Me está matando...<sup>104</sup>

La confirmación de que, coincidiendo en esto con el hombre del subsuelo, el narrador de *La sumisa* y Luzhin, Svidrigáilov concibe las relaciones amorosas únicamente en términos de dominio, llega unas líneas más adelante cuando, rechazado en primera instancia por Dunia, se ofrece de la manera más plena que él concibe: «yo seré su esclavo... toda la vida...».<sup>105</sup> La joven comprende finalmente que ha caído en la trampa tendida por ese hombre voluptuoso que la quiere hacer suya y que lo ha planeado todo para que ella no tenga escapatoria. Sin otra salida, saca del bolsillo un revólver con el que ha tenido la precaución de armarse antes de ir al encuentro de Svidrigáilov. Contando sólo con tres municiones, Dunia dispara hasta en dos ocasiones contra su acosador, errando sin embargo el tiro. Cuando se dispone a hacer uso de la bala que le queda, se percata de que, situada a tan sólo dos pasos de Svidrigáilov como está, lo matará con seguridad, opción que él prefiere a dejarla ir. Ante la terrible constatación de esta evidencia, Dunia arroja la pistola al suelo y, al hacerlo, se siente liberada de un sentimiento más acerbo que el miedo a morir. Svidrigáilov se le acerca y la abraza suavemente por la cintura. Temblorosa, aunque sin oponer resistencia, ella lo mira con ojos suplicantes y le implora que la deje marcharse. «Conque... no me quieres» pronuncia Svidrigáilov en voz baja. Dunia niega con la cabeza y, tras este gesto, el hombre que la agarra, descorazonado, murmura «¿Y... no podrías? ¿Nunca?». «¡Nunca!», responde ella en

<sup>104</sup> СС, 637; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 467.

<sup>105</sup> СС, 638; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 468: «Я же буду ваш раб... всю жизнь...».

el mismo tono desgarrado.<sup>106</sup> Tras un instante de lucha muda y atroz en su corazón, su acosador la suelta y, tras ponerse a mirar hacia la ventana, de espaldas al cuarto, saca del bolsillo izquierdo de su gabán la llave y la deja encima de la mesa. Dunia se apresura a escapar y él aún permanece unos minutos de cara a la ventana. Se nos dice que «una extraña sonrisa crispaba su rostro: la sonrisa lamentable, patética y débil de la desesperación.»<sup>107</sup> Tras limpiarse la sangre seca que le ha quedado en la sien por el primer disparo de Dunia, Svidrigáilov recoge el revólver que esta ha tirado y, tras contemplarlo pensativo, se lo guarda. El único proyectil que resta en el tambor será el que esa misma noche ponga fin a su vida.

De todos los personajes de *Crimen y castigo*, Svidrigáilov es quien, de un modo inquietante, más se aproxima a Raskólnikov. El egoísmo arraigado en la personalidad de este último alcanza en él cotas extremas y ambos están dotados con una inteligencia sobresaliente. Asimismo, la repugnancia que el joven criminal comienza a sentir hacia sí mismo por sus actos, la experimenta también Svidrigáilov, pese a la insensibilidad moral de la que hace continuamente gala. A esa incapacidad para soportarse a sí mismo se debe el hecho de que ponga fin a su vida después de haber perdido, con el rechazo de Dunia, toda esperanza de salvación. La imposible relación amorosa entre Svidrigáilov y Sonia es el contrapunto a la historia de Sonia y Raskólnikov, lo cual no sería posible sin una cercanía esencial entre estos dos hombres. No se equivoca Svidrigáilov cuando le insinúa al joven estudiante que los dos son muy parecidos<sup>108</sup> y por ello este último se verá obligado a reconocer, aunque con desasosiego, que ese ser vicioso ejerce un misterioso ascendiente sobre él.<sup>109</sup>

El punto culminante de la relación entre Raskólnikov y Svidrigáilov es previo al episodio de este con Dunia. Se produce

---

<sup>106</sup> CC, 641; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 471.

<sup>107</sup> CC, 641; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 471.

<sup>108</sup> *Cfr.* CC, 396-397, 400; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 269-270, 273.

<sup>109</sup> *Cfr.* CC, 602; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 437.

durante el encuentro que ambos hombres mantienen en una taberna, lugar donde Dostoievski situaría, en varias ocasiones, los choques dialógicos más apasionantes entre sus personajes. En el curso de estas pequeñas veladas en torno a un poco de té y algo de comida, las convicciones morales de cada uno de los interlocutores quedan sometidas al duro escrutinio que representa el debate con el otro.<sup>110</sup> No obstante, antes de que hallemos a Svidrigáilov y Raskólnikov sentados a la misma mesa, se producen las dos visitas de este último a Sonia, en el curso de las cuales terminará por confesarle su crimen a la muchacha. Ambos encuentros están hábilmente intercalados con la segunda y tercera entrevista del joven homicida con el teniente Porfiri Petróvich. La estrategia seguida por el juez de instrucción es muy distinta en cada uno de estos dos casos. Sin embargo, nunca llega a obtener el fruto deseado: la confesión que Raskólnikov sí hará ante Sonia.<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> El primer experimento al respecto lo encontramos en el enfrentamiento entre el príncipe Válkovski y Vania en *Humillados y ofendidos*. Sin embargo, es en *Crimen y castigo*, *El adolescente* y, sobre todo, *Los hermanos Karamázov*, donde el formato ya está perfeccionado hasta la maestría.

<sup>111</sup> En su artículo «Las voces del cuerpo en *Crimen y castigo* de Dostoievski», Joan B. Llinares ha estudiado cómo la gestualidad de Porfiri Petróvich, que implica sobre todo a la mirada, pero también a la risa y al tono de voz, crea una barrera infranqueable entre él y Raskólnikov en los dos primeros encuentros que ambos mantienen. Por mucho que la estrategia que el juez de instrucción diseña sea lógicamente impecable, cada una de las oraciones que componen su inteligente discurso queda convertida en una expresión impotente ensordecida por el muro de incomunicación que levanta su lenguaje corporal. La situación cambia radicalmente en la tercera entrevista, donde la expresión corporal del juez instructor es muy distinta y casa a la perfección con el mensaje que quiere transmitir, que no es otro que el de su convicción, sin atisbo de duda, de que tiene frente a sí al asesino que busca. Raskólnikov no llega a reconocer su culpa, pero ha dejado caer la defensa que había erigido en sus dos reuniones anteriores con el investigador policial. [Cfr. Joan B. LLINARES, «Las voces del cuerpo en *Crimen y castigo* de Dostoievski», en: Araceli Callejo Pérez y Gemma Vicente Arregui (coords.), *Significados de la memoria: Homenaje al profesor Jorge V. Arregui*. (Málaga: Universidad de Málaga), 2007, pp. 179-207].



## II.6. LUZ QUE AGONIZA

Justo después de la irrupción de Svidrigáilov en la trama, tiene lugar la escena en la que Luzhin pierde definitivamente el favor de Dunia. A continuación, Raskólnikov acude por vez primera a ver a Sonia a su casa. Lo hace con el convencimiento íntimo de que ella, por su condición de pecadora, es el único ser en el que puede hallar el solaz que le falta. A Raskólnikov le basta una fugaz mirada para abarcar el pobre cuarto en el que vive Sonia, que es presa de un torrente de sentimientos encontrados al recibir tan imprevista visita. «Sentía malestar, vergüenza y también gozo»,<sup>112</sup> se nos dice. Muy pronto, Raskólnikov hace derivar la conversación hacia Katerina Ivánovna, que acaba de enviudar. El joven tiene entendido que, mientras Sonia aún vivía con su familia, su madrastra la trataba de mala manera, incluso a golpes. La muchacha protesta de inmediato ante esa acusación y, al hacerlo, «todos los rasgos de su semblante expresaron de pronto una compasión *insaciable* (*ненасытимое сострадание / nenasytimoie sostradanie*) si puede decirse así.»<sup>113</sup> Ante un anonadado Raskólnikov, Sonia se acusa de haberse comportado de manera cruel con Katerina Ivánovna más de una vez. Particularmente atormentada se muestra por el recuerdo de una ocasión en que acudió a ver a su madrastra para enseñarle un juego de cuello y puños que Lizaveta la prendera le había dejado a buen precio. La pobre tísica se encaprichó de esos adornos, pero Sonia se negó a regalárselos, aduciendo que no podían hacerle ningún servicio. Según refiere Joseph Frank, Dostoievski subrayó la importancia de este incidente en sus notas, destacando que esa pregunta utilitaria («¿Qué falta le hacen a usted, Katerina Ivánovna?») <sup>114</sup> constituye una falta de Sonia contra el amor, de la que ella es bien consciente.<sup>115</sup>

<sup>112</sup> CC, 429; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 297.

<sup>113</sup> CC, 432; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 300.

<sup>114</sup> CC, 435; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 302.

<sup>115</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años milagrosos 1865-1871*, ed. cit., pp. 181-182.

Por la narración de esta anécdota se entera Raskólnikov de que Sonia conocía a Lizaveta, de modo que la asociación entre las dos mujeres, que su mente ya había establecido con anterioridad, recibe ahora un motivo de refuerzo. No obstante, el visitante continúa derivando el tema de la conversación hacia la probable situación de desamparo y precariedad en la que quedarían los niños si Katerina Ivánovna, ya muy enferma de tisis, falleciera. Cuando Raskólnikov hace reparar a Sonia en que su hermana Pólechka se verá seguramente obligada a convertirse también en una mujer pública, la respuesta casi histérica de la muchacha es «¡No, no! Dios la protegerá...». <sup>116</sup> Su interlocutor replica que «Es posible que ni siquiera exista Dios» <sup>117</sup> y, sin embargo, se arrodilla arrebatado ante Sonia y hace la siguiente declaración: «No me he arrodillado delante de ti, sino delante de todo el sufrimiento humano.» <sup>118</sup> Durante todo este primer encuentro con Sonia, Raskólnikov oscila entre brotes de egoísmo y abruptas manifestaciones de religiosidad cristiana, lo cual evidencia que continúa librándose en su interior una lucha, cada vez más encarnizada, entre principios opuestos.

El empeño de Raskólnikov a lo largo de toda la entrevista es asimilar, falazmente, el pecado cometido por Sonia al ponerles precio a su cuerpo y a su honra, con su propia degradación moral como asesino. Insiste, además, en que el sacrificio de Sonia es en vano y al poner énfasis en este punto al mismo tiempo que intenta identificar la falta de la muchacha con la suya, Raskólnikov está admitiendo implícitamente su propio fracaso: «tu mayor pecado es el de haberte aniquilado y traicionado a ti misma *en vano*. ¡Eso sí que es espantoso! Porque, ¿no es espantoso que vivas en ese fango que aborreces sabiendo tú misma a ciencia cierta (basta abrir los ojos para verlo) que con ello no ayudas a nadie ni puedes salvar a nadie de nada?» <sup>119</sup> El

---

<sup>116</sup> СС, 437; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 303.

<sup>117</sup> СС, 437; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 303.

<sup>118</sup> СС, 437; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 304.

<sup>119</sup> СС, 437-438; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 304.

joven homicida no alcanza a comprender cómo Sonia es capaz de resistir en medio de la inmundicia y, de hecho, acierta al adivinar que, en momentos de desesperación, ella ha pensado en el suicidio. Sin embargo, su arraigado cristianismo y, sobre todo, el amor que siente por su familia, la han apartado siempre de esa solución.<sup>120</sup> «¿Y qué sería yo sin Dios?»<sup>121</sup> le dice Sonia a Raskólnikov después de que este llame la atención sobre lo mucho que ella debe rezarle. «¿Y qué hace Dios por ti a cambio?» continúa inquiriendo Raskólnikov. «¡Él lo hace todo!», responde Sonia cabizbaja.<sup>122</sup> Inmediatamente después de estas palabras, el joven le pide a su anfitriona que le lea el pasaje de la resurrección de Lázaro de un Nuevo Testamento ya gastado y viejo que ella tiene encima de la cómoda. Sonia le informa de que el libro perteneció a Lizaveta, con lo cual vuelve a cobrar fuerza la vinculación entre ambas mujeres.

En tan mísero aposento y a la luz tenue del pabilo parpadeante que queda de una vela en una palmatoria retorcida, se han reunido el asesino y la ramera en torno a la Biblia.<sup>123</sup> El esfuerzo angustioso de

---

<sup>120</sup> CC, 438; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 304:

—[...] Más justo, mil veces más justo y sensato, sería tirarse de cabeza al agua y terminar de una vez.

—Y entonces, ¿qué sería de ellos? —preguntó débilmente Sonia mirándole angustiada, pero al mismo tiempo sin parecer sorprendida en absoluto de su sugerencia.

Raskólnikov la contempló de un modo extraño y todo lo leyó en la mirada de la muchacha. Sí, también ella había tenido ese mismo pensamiento. Era posible que, en su desesperación, muchas veces le hubiera dado vueltas con toda seriedad al modo de terminar de una vez para siempre; con tanta seriedad que ahora apenas la había sorprendido aquella sugerencia.

(CC, 438; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 304)

<sup>121</sup> CC, 440; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 306.

<sup>122</sup> CC, 440; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 306.

<sup>123</sup> *Cfr.* CC, 444-445; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 310: «El pabilo que quedaba de la vela en la palmatoria retorcida parpadeaba hacia ya rato, alumbrando apenas en el mísero aposento al asesino y a la ramera (блудница / *bludintsa*), reunidos de forma tan peregrina para la lectura de la Biblia.» Joseph Frank llama la atención sobre el hecho de que Dostoievski se cuida de emplear en este pasaje el término de la iglesia eslava блудница / *bludintsa*, y no otro más coloquial,

Sonia se percibe en su temblor y en la modulación cambiante de su voz durante toda la lectura aunque desde el mismo comienzo, como bien percibe Raskólnikov, el temor se entremezcla con el ansia de leerle precisamente a *él*, cual si se tratara de una demostración de amor tras la cual aflora el rubor a las mejillas de la muchacha.<sup>124</sup> La fuerza simbólica de la escena es prodigiosa y Dostoievski consigue la asimilación buscada de Sonia con María Magdalena y de Raskólnikov con Lázaro.

Tras la lectura, Raskólnikov le dice a Sonia que ha acudido a su casa para hablarle de un asunto y le cuenta que ha roto definitivamente con su madre y su hermana. Por eso, confiesa, ahora no la tiene más que a ella y le hace la insólita proposición de unir sus destinos: «Vamos juntos. He acudido a ti. Los dos estamos malditos, conque iremos los dos.»<sup>125</sup> Sonia no entiende muy bien qué es lo que sucede, pero percibe inequívocamente que el hombre que le acaba de hacer ese extraño ruego es terriblemente desgraciado. Raskólnikov insiste en su idea, ya sugerida, de que no hay diferencia entre el crimen de Sonia contra sí misma y el suyo contra Lizaveta y la vieja prestamista: «¿No has hecho tú lo mismo? Tú también has delinquido..., has sido capaz de delinquir. Has atentado contra ti misma, has destruido una vida... la *tuya* (¡es lo mismo!).»<sup>126</sup> Sonia pregunta, deshecha en lágrimas, qué hacer y la respuesta que le da Raskólnikov es una nueva afirmación de su orgullo que demuestra cuán lejos se halla de las premisas cristianas de su interlocutora:

¿Qué hacer? Romper lo que sea necesario romper de una vez por todas, y nada más. Y cargar con el sufrimiento. ¿Qué? ¿No comprendes? Ya comprenderás más tarde... ¡Libertad y dominio! Más que nada dominio. Dominio sobre todos los entes

---

para promover así la identificación de Sonia con María Magdalena. (Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años milagrosos 1865-1871*, ed. cit., p. 180).

<sup>124</sup> Cfr. CC, 442, 444; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 308, 310.

<sup>125</sup> CC, 445; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 310.

<sup>126</sup> CC, 445; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 311.

temblorosos, sobre todo el hormiguero... ¡Esa es la meta!  
¡Compréndelo! Estas son mis palabras de despedida.<sup>127</sup>

Raskólnikov se marcha con la promesa de regresar para decirle quién mató a Lizaveta. Ya sola y antes de caer en una noche de fiebre y delirio, Sonia repasa lo que ha acontecido: «Me ha besado un pie y ha dicho... ha dicho, sí, lo ha dicho claramente, que no puede vivir sin mí... ¡Dios mío!».<sup>128</sup> A fin de cuentas, ¿no acabamos de asistir a la más peculiar declaración de amor que jamás se haya hecho a la luz agonizante de una vela moribunda?

## II.7. UN VIEJO MANTÓN COLOR ESPERANZA

La segunda visita de Raskólnikov a Sonia tiene lugar después de que esta haya sido falsamente acusada de ladrona por Luzhin en la comida de exequias en honor del viejo Marmeládov. Sólo gracias a la intervención casual de Lebeziátnikov se libra Sonia de la cárcel, pues este declara cómo fue testigo de que Luzhin le introducía en un bolsillo, sin que la joven se diera cuenta, el dinero de cuya sustracción más tarde la acusaría. La razón que lleva a este hombre ruin a cometer semejante vileza es su resentimiento contra Raskólnikov después de que este se haya convertido en un impedimento insalvable que ha dado al traste con su proyecto de casarse con Dunia. Luzhin sabe que su enemigo siente una inclinación muy favorable hacia la bondadosa prostituta. La prueba más inequívoca de ello se halla en las retadoras palabras con las que el estudiante se enfrentó a él durante la reunión en que quedaron arruinados sus planes de boda. «Pues yo opino que usted, con todas sus virtudes, no vale ni el dedo meñique de esa desdichada muchacha a quien arroja piedras.», había afirmado entonces

<sup>127</sup> CC, 446; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 311.

<sup>128</sup> CC, 447; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 312.

Raskólnikov.<sup>129</sup> Por la afrenta sufrida, Luzhin intenta vengarse del hombre que lo ha humillado a través de la indefensa mujer que le importa.

Cuando Raskólnikov visita a Sonia tras tan penoso incidente, vuelve sobre los argumentos ya expuestos en su primer encuentro y trata de hacerle ver las graves consecuencias que de su encierro en prisión se habrían derivado para sus hermanos pequeños. Le plantea entonces a la muchacha un dilema moral que quiere tramposamente asemejarse al que se le presentó a él tras admitir que la muerte de la vieja usurera representaba un beneficio para la humanidad. Raskólnikov le pregunta a Sonia qué haría si se le concediera el poder de decidir quién habría de seguir viviendo, si Luzhin, para continuar haciendo canalladas, o la madre de los niños, Katerina Ivánovna. La respuesta de Sonia es clarísima en su simplicidad: a ella no le es dado usurpar el papel de Dios: «Yo no puedo adivinar los designios divinos... Además, ¿por qué pregunta cosas que no se pueden preguntar? ¿Por qué hace esas preguntas inútiles? ¿Cómo podría suceder que eso dependiera de una decisión mía? ¿Y quién me ha puesto aquí de juez para decidir qué personas deben vivir y cuáles no deben vivir?»<sup>130</sup>

Esta escena es el preludeo a la confesión que, finalmente, Raskólnikov le hace a Sonia de su crimen. De repente, su tono de voz, hasta el momento enérgico, se debilita y, aunque le traspasa el corazón una extraña e inesperada sensación de odio acerbo hacia la mujer que tiene ante sí, ese sentimiento se desvanece como un fantasma al tropezar «con su mirada, inquieta y dolorosamente solícita, que expresaba amor.»<sup>131</sup> Raskólnikov siente que ha llegado *el momento*, que guarda en su imaginación un parecido insoportable con aquel otro instante en que, enarbolando el hacha a espaldas de la

<sup>129</sup> СС, 415; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 286.

<sup>130</sup> СС, 537; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 386.

<sup>131</sup> СС, 537; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 387.

vieja, sintió que «no había ni un momento que perder.»<sup>132</sup> Dostoievski imprime a la escena una gran tensión dramática, logrando la impresión de que el tiempo se dilata mientras Raskólnikov no acierta a articular las palabras adecuadas y Sonia se estremece, con semblante crispado, ante la evidencia del sufrimiento de ese hombre vacilante que tiene frente a sí. La muchacha, que en la mente del asesino se asemeja cada vez más a Lizaveta, barrunta que la magnitud del delito que lo atormenta debe ser pavorosa y finalmente adivina cuál es su culpa. Como enajenada, salta de la cama y camina por el cuarto, aunque pronto regresa al lado de Raskólnikov y, movida por un impulso súbito, lanza un grito y se hinca de rodillas delante de él. Al tiempo que le pregunta cómo ha podido cargar con un crimen tan terrible sobre su conciencia, le echa los brazos al cuello y lo estrecha contra su cuerpo. Raskólnikov se aparta y con sonrisa triste afirma: «Eres extraña, Sonia. Me abrazas y me besas después de que te he contado *eso*. No sabes lo que haces.»<sup>133</sup> En respuesta, ella exclama que no hay en el mundo entero nadie más desdichado que él y, entonces, «un sentimiento desconocido desde hacía ya mucho tiempo inundó el alma de Raskólnikov y la ablandó de golpe con su oleada. No le opuso resistencia: dos lágrimas brotaron de sus ojos y se quedaron prendidas en las pestañas.»<sup>134</sup> El diálogo entre ambos prosigue así:

—Entonces, ¿no me abandonarás, Sonia? —preguntó, mirándola casi con esperanza.

—¡No, no! ¡Jamás ni en ninguna parte! —gritó Sonia—. Te seguiré adonde quiera que vayas, sea adonde sea. ¡Dios santo!... ¡Qué desgraciada soy! ¿Por qué no te habré conocido antes? ¿Por qué no viniste hasta ahora? ¡Dios santo!<sup>135</sup>

Sin embargo, la propuesta de Sonia de encaminarse juntos hacia Siberia cuando a él lo condenen no convence a Raskólnikov, que, de

<sup>132</sup> CC, 538; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 387.

<sup>133</sup> CC, 540; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 390.

<sup>134</sup> CC, 541; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 390.

<sup>135</sup> CC, 541; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 390.

inmediato, se pone a desgranar delante de su interlocutora las razones que él mismo creyó que subyacían a su crimen y que, a estas alturas de la narración, ya se han demostrado falsas. De este modo, asistimos a la verbalización balbuceante de lo que el protagonista ya conoce en su fuero interno: «Yo... Yo quise *atreverme*, y maté... Yo sólo quería *atreverme*, Sonia, y ese es todo el motivo.»<sup>136</sup> Hasta alcanzar este momento de dolorosa autocomprensión, Raskólnikov ha ido desechando una por una, ante la mirada compasiva, pero también horrorizada, de Sonia, cada una de las falaces motivaciones por las que se creyó abocado al crimen. No asesinó para robar, puesto que, en su ofuscamiento, ni siquiera fue capaz de dar con el dinero que había en el cajón de arriba de la cómoda. Además, las pocas joyas y baratijas que cogió las escondió, sin examinarlas bien, bajo una piedra en un descampado, sin contar con que parte del botín se le cayó, sin que se diera cuenta, mientras permanecía escondido en el piso vacío de la segunda planta, esperando a que todo se calmara para poder escapar. Tampoco, en último término, cometió el crimen por razones altruistas y humanitarias.

Tras la confesión de Raskólnikov, Sonia le da claras instrucciones sobre qué hacer: «Ve ahora mismo a una encrucijada, ve ahora mismo, prostérnate primero y besa la tierra que has mancillado, luego prostérnate ante el mundo, a los cuatro puntos cardinales, y diles a todos en voz alta: “¡He matado!” Entonces Dios te enviará de nuevo la vida. [...] Lo que debes hacer es aceptar el sufrimiento y redimirte por él.»<sup>137</sup> Sin embargo, Raskólnikov rechaza de momento esta solución y se manifiesta dispuesto a seguir *luchando*. La primera consecuencia nefasta de su decisión aparece antes incluso de que se marche de casa de Sonia. Mientras ambos permanecen sentados, uno al lado del otro, tristes y abatidos, Raskólnikov la mira y percibe todo el amor que la muchacha siente por él. Pero «de pronto le causó agobio y dolor el ser

---

<sup>136</sup> CC, 548; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 396.

<sup>137</sup> CC, 550; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 398.



amado así.»<sup>138</sup> Él, que acudió a Sonia buscando consuelo, ha encontrado abierto su corazón y, pese a ello, se siente incomparablemente más desdichado que antes. Por eso, le dice que será mejor que no vaya a verlo cuando esté en la cárcel.

Durante los días sucesivos, Raskólnikov siente una soledad inmensa, como bien percibe su hermana Dunia, que, tras su terrible encuentro con Svidrigáilov, ya conoce su crimen y acude a él también con amor.<sup>139</sup> En el entierro de Katerina Marmeládova, Raskólnikov se acerca a Sonia y ella le toma ambas manos y reclina la cabeza sobre su hombro, en un claro gesto cariñoso que lo desconcierta: «¿Cómo? ¡Ni la menor repugnancia, ni la menor aversión hacia él, ni el más leve temblor en su mano! Aquello era ya el colmo de la propia humillación. Por lo menos, así lo interpretó.»<sup>140</sup> De manera bastante parecida se comporta Raskólnikov cuando, finalmente, y tras haberle comunicado a Dunia su intención de entregarse, acude a casa de Sonia a por sus cruces, como él mismo afirma con una sonrisa sarcástica que revela, al igual que el tono empleado, la artificiosidad de lo enunciado.<sup>141</sup> Raskólnikov acepta la cruz de madera de ciprés que Sonia le había ofrecido durante su segunda entrevista y que entonces había rechazado, e incluso accede a rezar como ella le ruega. Sin embargo, sigue perturbándole que la muchacha se preocupe tanto por él y se niega a que lo acompañe a comisaría, razón por la cual Sonia se ve obligada a seguirlo a cierta distancia durante todo el trayecto. Mientras camina, Raskólnikov trata de convencerse de que no ama a esa mujer al tiempo que se insulta a sí mismo:

¿Acaso la amo? No, claro que no. Acabo de espantarla como si fuera un perro. ¿Necesitaba que me diera un crucifijo? ¿Qué bajo he caído! No. Lo que necesitaba eran sus lágrimas, lo que necesitaba era ver su sobresalto, ver cómo le dolía y se

---

<sup>138</sup> CC, 552; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 400.

<sup>139</sup> *Cfr.* CC, 557; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 403.

<sup>140</sup> CC, 575-576; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 416.

<sup>141</sup> *Cfr.* CC, 671; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 495.

desgarraba su corazón. ¡Necesitaba aferrarme a algo, darme un poco de tiempo, contemplar un rostro humano! ¡Yo que tanto confiaba en mí mismo, yo que tanto soñaba! ¡Soy un mendigo, un ser insignificante, soy un miserable, ¡un miserable!<sup>142</sup>

«¿Y cómo se puede vivir sin un ser humano al lado?»,<sup>143</sup> le había preguntado Sonia a Raskólnikov al final de su segundo encuentro sin que él hallara respuesta. El suicidio de Svidrigáilov, del que el joven tiene noticias mientras se prepara para confesar, se la proporciona, revelándole que «la otra salida» con la que había fantaseado es mera ilusión y que su única opción vital está en el rostro doliente y atormentado de Sonia.<sup>144</sup> Ella lo ha seguido hasta las puertas de comisaría, observando a escondidas cómo se ha hincado de rodillas en mitad de la plaza Sennáia y ha besado la tierra sucia rodeado de gente que le hacía burla, tomándolo por borracho o loco. Ahora, mientras el homicida titubea por última vez, Sonia lo aguarda ansiosa con la cabeza cubierta por el mantón de paño verde del cual el difunto Marmeládov le había hablado a Raskólnikov cuando ambos se conocieron en una taberna. Al verla, pálida como la cera, mirándolo, el asesino de Aliona y Lizaveta, que parecía haber sido vencido por un último impulso cobarde, retrocede sobre sus pasos y se declara culpable.

En el tercer apartado de este capítulo, titulado «Una salida nada heroica del círculo de la humanidad», apuntábamos el parecido entre el personaje de Karl Moor en *Los bandidos* y Raskólnikov. Quisiéramos recuperar ahora, una vez que hemos llegado al final de *Crimen y castigo*, la similitud entre ambos caracteres, pues creemos que hacerlo puede iluminar el comportamiento de Raskólnikov tras su entrega a las autoridades. Si, en la creación de Dostoievski, Sonia es el anclaje a la vida que salva a Raskólnikov de seguir vagando sonámbulo a la deriva, haciéndolo despertar a una existencia nueva, también en el

<sup>142</sup> CC, 673; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 496-497.

<sup>143</sup> CC, 550; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 398.

<sup>144</sup> *Cfr.* CC, 680; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 503.

drama de Schiller el sacrificio de una mujer, la tierna Amalia, que nunca ha dejado de querer a Karl, permite la regeneración moral de este. Únicamente tras haber apuñalado a su amada por el pacto demoníaco de lealtad que lo ata a la banda, Karl recupera su libertad y, habiendo perdido ya a las dos únicas personas que verdaderamente le importaban –su padre y Amalia– se entrega a la justicia. En un último gesto humanitario decide no acudir directamente a las autoridades, sino presentarse a un jornalero para que pueda cobrar la recompensa de mil luses de oro que ofrecen por él. En el momento de entregarse a la justicia, Karl Moor ha alcanzado un nivel de comprensión sobre el alcance de su fracaso al que Raskólnikov no llegará hasta encontrarse ya en Siberia, a saber, la conciencia de que dos personas como él arruinarían todo el edificio del mundo moral. Karl expresa este amargo hallazgo en un monólogo:

Pobre de mí, necio, que creí erróneamente embellecer el mundo por medio de la atrocidad y mantener las leyes con la anarquía. Yo lo llamaba venganza y derecho... me arrogué, oh, providencia, reparar los desperfectos de tu espada y subsanar tus injusticias... pero... Oh, puerilidad presuntuosa... aquí estoy al borde de una vida terrible y descubro ahora con llanto y crujir de dientes que *dos personas como yo arruinarían todo el edificio del mundo moral*.<sup>145</sup>

Cuando Raskólnikov acude a la policía, durante el juicio y también en los primeros tiempos de su condena en Siberia, se encuentra deprimido por una aplastante sensación de derrota. En presidio llega incluso a enfermar a consecuencia de la vergüenza que le genera su orgullo herido y todo porque «aunque se juzgaba con todo rigor, su conciencia exacerbada no encontraba ninguna culpa particularmente horrenda en su pasado; si acaso, un simple *fallo* que cualquiera podía cometer.»<sup>146</sup> Se avergonzaba de tener que someterse,

<sup>145</sup> Friedrich von SCHILLER, *Los bandidos*, ed. cit., p. 208.

<sup>146</sup> CC, 692; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 512.

precisamente él, a la dureza e insensatez de la condena por un delito que no le inspiraba siquiera arrepentimiento:

«¿Por qué os parece tan horrenda mi acción? – se decía. ¿Porque se trata de un crimen? ¿Qué significa la palabra crimen? Yo tengo la conciencia tranquila. Ciertamente que se ha cometido un acto delictivo, cierto que se ha infringido la letra de la ley y ha corrido la sangre. Bueno, pues cobraos mi cabeza a cambio de la infracción de la ley... ¡y basta! En tal caso, naturalmente incluso muchos benefactores de la humanidad, que no heredaron el poder sino que se adueñaron de él, deberían haber sido ejecutados desde sus primeros pasos. Pero esos hombres soportaron sus primeros pasos y por eso les asiste la razón, mientras que yo no lo he soportado y, por consiguiente, no tenía el derecho de dar el primer paso.» Sólo en eso reconocía su delito: en que no lo había soportado y se había entregado a la justicia.<sup>147</sup>

Raskólnikov sigue sin ver que exista un fallo esencial en su teoría y piensa que su fracaso se debe únicamente a él mismo, que no ha estado a la altura de los grandes hombres, a quienes les está permitido pasar por encima de las leyes morales si con ello se convierten en benefactores de la humanidad. No ha captado todavía en qué reside la aberración de su teoría, con lo que se encuentra en un estadio de comprensión anterior al alcanzado por Karl Moor al final del drama de Schiller. Está en una etapa de maduración previa, por la que también pasó el protagonista de *Los bandidos*, que sintió, como Raskólnikov, vergüenza por no haber sido capaz de cumplir con el titánico papel que se había arrogado:

¡Abajo el infanticidio! ¡El asesinato de mujeres! ¡El asesinato de enfermos! ¡Cómo me agobia este hecho! Ha envenenado mis obras más hermosas. Ahí está ante el ojo del cielo el muchacho, ruborizado y escarnecido, que se atrevió a jugar con la maza de Júpiter y venció a pigmeos cuando tenía que haber destruido

---

<sup>147</sup> CC, 693-694; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 513.

titanes. ¡Vete, vete! Tú no eres hombre para gobernar la espada vengadora del Alto Tribunal, has sucumbido al primer golpe. Renuncio aquí al plan arrogante, voy a esconderme en alguna grieta de la Tierra donde el día se aparte de mi vergüenza.<sup>148</sup>

Como ya sucede en otros momentos cardinales de *Crimen y castigo*, la revelación definitiva acerca de lo equivocado de su teoría se le presenta a Raskólnikov como un sueño que asciende desde las profundidades de su subconsciente para refutar a la razón utilitarista de una forma no argumentativa. En su pesadilla, el mundo entero, a excepción de un número muy reducido de elegidos destinados a sobrevivir, se encuentra infectado por una plaga que se extiende de manera incontenible. Los parásitos que se apoderan de los humanos son, en verdad, espíritus dotados de inteligencia y voluntad que vuelven loco al afectado al tiempo que lo obstinan en que sus sentencias, convicciones morales, conclusiones científicas y creencias son las acertadas, mientras que las del resto del mundo están erradas. De esta manera es imposible ponerse de acuerdo sobre el modo de impartir justicia y pronto se desatan las guerras, que, sin embargo, tampoco llegan a desarrollarse de la manera habitual porque los ejércitos, ya en campaña, empiezan a autodestruirse. Incapaces de pactar, los individuos no pueden fundar ningún tipo de comunidad ni organización. Los incendios devoran las ciudades y el hambre hace su irrupción sin que los humanos alcancen una solución común para frenar su avance destructor.<sup>149</sup>

Lo que a Raskólnikov se le hace patente en este sueño dantesco no es sino la universalización de su doctrina de los hombres extraordinarios, la realidad onírica de un mundo en el que todos los seres humanos creyeran formar parte de esa élite selecta y llevaran su convencimiento hasta sus últimas consecuencias. Sólo tras quedar sobrecogido por esta pesadilla febril, él, como antes Karl Moor, se

---

<sup>148</sup> Friedrich von SCHILLER, *Los bandidos*, ed. cit., pp. 135-136.

<sup>149</sup> *Cfr.* CC, 696-697; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 516-517.

percatada de que «dos personas como yo arruinarían todo el edificio del mundo moral.» Simbólicamente, la toma de conciencia de Raskólnikov coincide con su salida de la enfermería después de la Pascua de Resurrección, tras haber pasado ingresado buena parte de la Cuaresma y todo ello cuando se cumplen, además, nueve meses de su ingreso en prisión, es decir, el tiempo requerido para que pueda gestarse un nacimiento.<sup>150</sup>

Mientras Raskólnikov se encontraba hospitalizado, también ha caído enferma Sonia, a quien él había mantenido lejos de sí durante esos primeros nueve meses de su condena, como si su contacto le provocara repugnancia. Ahora, sin embargo, la noticia de su dolencia lo alarma sobremanera. Por eso, cuando recibe una nota de la muchacha en la que esta le comunica que se encuentra mucho mejor y que irá a verlo trabajar apenas pueda, el corazón le late con tanta fuerza que le causa dolor.<sup>151</sup> Sonia cumple su promesa y se presenta junto a Raskólnikov con los signos de la reciente enfermedad aún visibles en su demacrado rostro. Se cubre con su capita vieja y el simbólico mantón de paño verde. Tímida, como de costumbre, le alargaba la mano al condenado que, en lugar de rechazarla como tantas veces, sucumbe a un arrebato que lo empuja a arrojarse a sus pies y a llorar abrazado a sus rodillas. Aunque la escandalosa reacción de Raskólnikov la asusta, Sonia pronto comprende, «ya sin lugar a dudas, que la amaba, que la amaba infinitamente (он любит, бесконечно любит ее), y que ese momento anhelado había llegado al fin...».<sup>152</sup> En cuanto a Raskólnikov, pese a que es consciente de lo mucho que ha atormentado a la muchacha, «esos recuerdos apenas le agobiaban ahora porque sabía con qué amor infinito (какою бесконечною любовью) la resarciría de todos sus sufrimientos.»<sup>153</sup>

---

<sup>150</sup> *Cfr.* CC, 683, 696; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 504, 516.

<sup>151</sup> *Cfr.* CC, 698; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 517.

<sup>152</sup> CC, 699; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 518.

<sup>153</sup> CC, 700; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 519.

Como la bibliografía especializada ha subrayado insistentemente, en el final de *Crimen y castigo* la «vida nueva» de Raskólnikov y Sonia, la de su regeneración y entendimiento, no aparece representada más que como una promesa de futuro sobre la que, en todo caso, podría escribirse otro relato.<sup>154</sup> Sin embargo, lo que sí ha quedado establecido es que el camino hacia ese renacimiento sólo se despeja con la presencia viva de un amor correspondido hacia otro ser humano. Generalmente, la crítica no titubea a la hora de reconocer la importancia decisiva de Sonia en la salvación de Raskólnikov. Menos habitual es, en cambio, que se repare en que, como aparece de manera explícita en los pasajes finales de la novela, la resurrección acontece en plural, es decir, atañe a dos: «Los había resucitado el amor (*Их воскресила любовь*), y el corazón de cada uno era un manantial inagotable de vida para el corazón del otro.»<sup>155</sup> Reaparece, por tanto, la tesis ya apuntada en los *Apuntes del subsuelo*, donde el narrador reparaba en que ningún renacimiento (*возрождение / vozrozhdeniie*) podía lograrse sin amor.<sup>156</sup>

Hemos visto cómo Raskólnikov acertaba al considerar que Sonia había pensado en el suicidio y, por ello, cabe aventurar que su diagnóstico no fuera del todo errado cuando, inmediatamente después de suponer que Sonia tenía que haber sentido la tentación de quitarse la vida, concluía para sus adentros que, en la situación en que se hallaba, a la muchacha se le presentaban tres opciones: «el canal, el manicomio... o... sumirse finalmente en la depravación que enturbia la mente y petrifica el corazón.»<sup>157</sup> Ni siquiera Sonia, que es la mejor personificación femenina del ideal del amor cristiano en toda la novelística de Dostoievski, está libre de los peligros del desdoblamiento, como el suicido o la locura, aunque su fe firme y su amor, primero por Katerina Ivánovna y sus hermanos, y después por

---

<sup>154</sup> Cfr. CC, 701; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 520.

<sup>155</sup> CC, 699; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 518. (Las cursivas son nuestras).

<sup>156</sup> Cfr. AS, 282; *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 546.

<sup>157</sup> CC, 439; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 305.

Raskólnikov, la mantengan aferrada a la vida. Si se piensa en los fantasmas que también acechan a Sonia, quizá no sorprenda tanto que, tras la confesión del asesino, ella se muestre de inmediato dispuesta a seguir a ese ser sufriente y exclame «¡Qué desgraciada soy! ¿Por qué no te habré conocido antes? ¿Por qué no viniste hasta ahora?». <sup>158</sup> Sintiéndose en falta y desdichada, Sonia necesita también una mirada que le devuelva afecto y la encuentra en Raskólnikov, el hombre del que se enamoró cuando la sentó junto a su madre y su hermana tras compadecerla por su evidente humillación; el mismo que, a continuación, se detuvo en admirar la delicadeza de sus rasgos y la gracia de sus movimientos. La resurrección ahora anunciada apenas se adivinaba entonces, pero ya vislumbrábamos a Raskólnikov y Sonia como humana comunión de *érōs* y *agápē*.

---

<sup>158</sup> СС, 541; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 390.



### III. *EL ETERNO MARIDO EN EL ESPEJO DE EL CURIOSO IMPERTINENTE*<sup>1</sup>

Y se alfombran  
los caminos del mundo de oro triste.  
Porque hay manos que nunca  
se dejan oprimir: quieren ser libres.  
Y una promesa aprieta más que anillos.  
Pedro SALINAS, *Largo Lamento*

#### III.1. LA PRESENCIA MARGINAL DEL MATRIMONIO Y EL ADULTERIO EN LA NOVELÍSTICA DE DOSTOIEVSKI

**E**n su conocido estudio *El amor y Occidente*,<sup>2</sup> señala Denis de Rougemont que si alguien juzgara a los occidentales por su literatura, el adulterio parecería, sin duda, contarse entre

---

<sup>1</sup> Una versión anterior de las cuestiones tratadas en el presente capítulo puede encontrarla el lector en el artículo «Lo que Dios no ha unido, lo conecta el hombre», así como en la comunicación «El eterno marido que no sabía amar: Un parásito del deseo en la novelística de Dostoievski». *Cfr.* Lorena RIVERA LEÓN, «Lo que Dios no ha unido, lo conecta el hombre», *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, XLVII (2015), pp. 108-123; *Id.*, «El eterno marido que no sabía amar: Un parásito del deseo en la novelística de Dostoievski», en: Antonio CAMPILLO y Delia Manzanero (coords.): *Los retos de la Filosofía en el siglo XXI. Actas del I Congreso internacional de la Red española de Filosofía*. Volumen II: *Sección temática 1: Antropología filosófica y teoría de la cultura*. Volumen coordinado por Joan B. Llinares y Javier San Martín, (València: Publicacions de la Universitat de València), 2015, pp. 21-33.

<sup>2</sup> *Cfr.* Denis de ROUGEMONT, *El amor y Occidente*, trad. cast. de Antoni Vicens, (Barcelona: Kairós), 2010.

sus ocupaciones principales. Condenada por la religión y considerada a menudo una infracción por la ley, la infidelidad entre los esposos, ya sea real o imaginada, consumada o simplemente posible, está presente allá donde existe el matrimonio. Este, sin embargo, no interesa primariamente a Dostoievski, por contraste con lo que le sucede a su contemporáneo Lev Tolstói, en cuyas novelas abundan las parejas casadas, particularmente jóvenes. Todos los grandes héroes dostoievskianos están solteros y lo mismo sucede con las mujeres. La única excepción que podría señalarse es la de Stavroguin y María Timoféievna («la Cojita») en *Los demonios*, pero su unión nunca llega a consumarse, por lo que difícilmente puede considerársela tal en un sentido estricto.

Tan sólo en *Crimen y castigo* asistimos a un enamoramiento, el de Dunia y Razumijin, que resulta conmovedoramente normal y que además culmina en alianza conyugal.<sup>3</sup> Las distintas novelas aparecen salpicadas por diversos matrimonios entre personas ya mayores o de mediana edad, como el que conforman los Ijménev en *Humillados y ofendidos*, los Marmeládov en *Crimen y castigo*, los Yepánchin en *El idiota*, los Von Lembke en *Los demonios* o los Dolgoruki en *El adolescente*. Pero, incluso entre los personajes de más edad, tienen mayor relevancia las mujeres viudas o que enviudan que las casadas. A este grupo pertenecen Varvara Petrovna Stavróguina de *Los demonios* o la madre de la paralítica Lise de *Los hermanos Karamázov*, que son viudas desde el comienzo de la narración, pero también Katerina Marmeládova de *Crimen y castigo* o Sofía Andréievna de *El adolescente*, cuyos maridos fallecen durante el curso de la acción.

Hay también en la obra de Dostoievski al menos dos viudos muy notables. El primero de ellos es el sentimental y trasnochado Stepán Trofimovich Verjovenski de *Los demonios*, pieza fundamental en la estructura del libro. El segundo es mucho menos conocido, pese a que a él hace referencia el título de una pequeña novela magistral de

---

<sup>3</sup> Cfr. CC, 688; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 509.

madurez. Nos referimos a *El eterno marido* y a uno de sus dos protagonistas, Pável Pávlovich Trusotski, que acaba de perder a su esposa cuando da comienzo la narración. El detonante de la historia es un adulterio, pero, dado que a Dostoievski no le preocupó especialmente indagar en el matrimonio, se comprende que tampoco haga de la infidelidad conyugal el centro de la trama. Como ya sucede en *El curioso impertinente* de Miguel de Cervantes, en *El eterno marido* el adulterio representa ante todo la ocasión para revelar el funcionamiento del deseo humano. A fin de descubrir el mecanismo que pone a este en marcha, en el presente capítulo analizaremos ambas obras en contrapunto, partiendo para ello de las tesis de Rougemont en torno al concepto de amor-pasión y de la caracterización del triángulo del deseo mimético que René Girard realizó en *Mentira romántica y verdad novelesca*.<sup>4</sup>

«El amor feliz –afirma Rougemont– no tiene historia. Sólo el amor mortal es novelesco; es decir, el amor amenazado y condenado por la propia vida. Lo que exalta el lirismo occidental no es el placer de los sentidos ni la paz fecunda de la pareja. Es menos el amor colmado que la *pasión* de amor. Y pasión significa sufrimiento.»<sup>5</sup> Por añadidura, esta pasión se halla, en opinión del estudioso suizo, ligada al adulterio. Tristán e Isolda, protagonistas del gran mito europeo sobre el amor-pasión, desafían a la institución matrimonial. Y del mismo modo se conducen la mayor parte de sus herederos de ficción. *Anna Karénina* es, sin duda, una de las cumbres en el tratamiento del adulterio en la historia de la literatura universal, erigida por alguien que abordó en sus novelas el matrimonio y la forma que en él adopta el amor. De hecho, *Anna Karénina* (1873-1877) está construida como una contraposición entre la dicha de Kati y Levin, que, convenientemente casados, se trasladan a vivir al campo, y la desdicha de la adúltera Anna, cuya historia transcurre en la ciudad, en las calles y salones de

---

<sup>4</sup> Cfr. René GIRARD, *Mentira romántica y verdad novelesca*, trad. cast. de Joaquín Jordá, (Barcelona: Anagrama), 1985.

<sup>5</sup> Denis de ROUGEMONT, *El amor y Occidente*, ed. cit., p. 16.

San Petersburgo. Ya en el epílogo de *Guerra y paz* (1865-1869) encontramos el retrato de dos matrimonios bien avenidos: el conformado por Pierre y Natasha, en primer lugar, y el del hermano de esta, Nikolái, con María, hermana del fallecido príncipe Andréi.<sup>6</sup> E incluso antes de entrar en su período de madurez había compuesto Tolstói una novela breve con el elocuente título de *La felicidad conyugal* (1859).<sup>7</sup>

Como ya hemos indicado, el matrimonio ocupa un lugar marginal en la obra de Dostoievski, que contrasta particularmente con el que le corresponde en la novelística de Tolstói. Mijaíl M. Bajtín observó muy atinadamente que el autor de *Crimen y castigo* concebía y se representaba su mundo principalmente en el espacio y no en el tiempo.<sup>8</sup> Quizá por ello no haya cabida en su universo literario para ese rutinario ir viendo pasar el tiempo en común de los esposos. Su forma de abordar el adulterio también difiere de manera sustancial de la de Tolstói. En los dos casos la infidelidad es cometida por una mujer pero, si Anna Karénina es la heroína indiscutible desde el título mismo del libro, su homóloga en *El eterno marido* permanece del todo ausente de la narración. El suicidio de Anna, consecuencia de su pasión, es el punto culminante de la novela de Tolstói y tiene lugar en sus últimas páginas. En cambio, la adúltera de Dostoievski ha fallecido de tisis con anterioridad a que comience la acción dramática. No conocemos su nombre hasta el tercer capítulo, cuando su marido le da noticia al antiguo amante de su reciente condición de viudo. Además, y a diferencia de lo que sucede en el caso de Anna, el deceso de Natalia Vasílievna no parece guardar ninguna relación con su falta moral.

---

<sup>6</sup> Cfr. Liev TOLSTÓI, *Guerra y paz*, trad. cast. del ruso de Lydia Kúper, (Barcelona: El Aleph Editores – El Taller de Mario Muchnik), 2011, pp. 1631-1704.

<sup>7</sup> Cfr. Lev TOLSTÓI, *La felicidad conyugal*, trad. cast. del ruso de Selma Ancira, (Barcelona: Acantilado), 2012.

<sup>8</sup> Cfr. Mijaíl M. BAJTÍN, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. cast. de Tatiana Bubnova, (México: F.C.E.), 2003, pp. 47-48.

La presencia corporal de Anna Karénina es tan nuclear e irrenunciable que Tolstói dedica casi un párrafo completo a describir sólo su rostro a los ojos de Vronski, la primera vez que él la ve, en la estación de ferrocarril de San Petersburgo.<sup>9</sup> Difícil sería, desde luego, dar con un lector de este clásico que no fuera capaz de representársela en el instante desesperado en que, tras desprenderse del maletín que porta consigo, se pliega sobre sí misma a la vez que adelanta las manos para arrojarlas de rodillas bajo el vagón donde encontrará la muerte. Natalia Vasílievna, por el contrario, es un fantasma que sólo se hace carne en el recuerdo de su marido Pável Pávlovich y de su amante Alekséi Ivánovich Velchanínov. En ellos se centra el interés real de Dostoievski que, si bien no dedicó mucha atención al amor en el seno del matrimonio en sus novelas, sí puso al descubierto los mecanismos de la rivalidad y los celos que impiden el advenimiento de la felicidad conyugal, pues los triángulos amorosos son incompatibles con las bodas de cuento.

### III.2. EL DESEO Y EL OBSTÁCULO

**A**l analizar la leyenda de Tristán e Isolda, Rougemont descubre cómo el amor de la pareja protagonista no es estimulado por sus encuentros, sino más bien por las separaciones que continuamente soportan. De hecho, la unión completa nunca se produce, pues a los impedimentos con los que los jóvenes tropiezan, como la oposición del rey Marcos, que reclama su derecho legítimo sobre Isolda, se unen otros que ellos mismos crean, pues han de alimentar de manera constante la llama del peligro para que su amor no se extinga. Una de estas dificultades inventadas se da cuando Tristán interpone su espada desnuda entre su cuerpo vestido y

---

<sup>9</sup> Cfr. Lev TOLSTÓI, *Anna Karénina*, trad. cast. del ruso de L. Sureda y A. Santiago, revisada y corregida por Manuel Gisbert, ed. de Josefina Pérez Sacristán, (Madrid: Cátedra), 2008, pp. 124-125.

el de Isolda, también cubierta por sus ropas. Al sorprenderlos así dormidos en una cabaña en mitad del bosque del Morois, el rey Marcos reflexiona de la siguiente manera: «¡Dios mío! – pensó –, ¿qué estoy viendo? ¿Deberé matarlos? En todo el tiempo que llevan viviendo en este bosque, si se amaran con amor culpable, ¿acaso habrían puesto la espada entre ambos? ¿No es cosa sabida que un filo desnudo entre dos cuerpos es garantía y guardián de castidad? Si se amaran con amor loco, ¿descansarían así, tan puramente? No, no voy a matarlos.»<sup>10</sup> Apaciguado su ánimo por esta visión, el soberano les perdona la vida y se limita a sustituir, simbólicamente, el arma de Tristán por la suya. Asimismo, despoja a Isolda del anillo con el que la había obsequiado con motivo de sus esponsales y le coloca el que ella le regaló a él. Por último, deja su guante sobre el hueco de la cabaña por el que se filtra el sol que abrasa el rostro de la reina y se aleja. La pasión, concluye Rougemont, nace del obstáculo y se acrecienta con él. Este es el secreto encerrado en la leyenda de Tristán e Isolda que permite entender por qué amor y muerte conforman en él un tándem paradójico. Nada hay más invencible que la muerte y fue precisamente esta la que catapultó a los amantes a la eternidad del mito.

Sin obstáculo no hay deseo. En esto se resume la enseñanza fundamental de Rougemont de la que parte René Girard para elaborar de manera sistemática su teoría del triángulo del deseo mimético, a la que recurriremos para analizar *El eterno marido* de Dostoievski. Rougemont considera el amor-pasión un invento de los trovadores europeos del siglo XII que tiene en último término raíces místicas. A diferencia de él, Girard ve en la literatura no tanto el origen de la contaminación de nuestros deseos como el lugar privilegiado en el que se manifiesta su corrupción. Eso sucede, al menos, en un tipo particular de literatura: la de los grandes novelistas

---

<sup>10</sup> Joseph BÉDIER, *La historia de Tristán e Isolda*, trad. cast. de Lluís Maria Todó, (Barcelona: Acantilado), 2011, p. 84.

como Cervantes, Dostoievski, Stendhal o Proust. Frente a ellos, el romanticismo, entre cuyos mitos originarios se encuentra, sin duda, la leyenda de Tristán e Isolda, defiende la mentira del deseo espontáneo. Por eso cabe afirmar que las críticas de Rougemont y Girard son coincidentes en lo que se refiere a este género de literatura, pues apuntan a la opacidad en la que queda la naturaleza de una pasión de amor que no es sino un amor sin amor que no se dirige hacia el otro supuestamente amado, sino que se repliega sobre sí en una autoexaltación narcisista. La diferencia entre ellos es que Girard considera que hay otra literatura, la de los grandes novelistas, que sí desvela la verdad del deseo metafísico. Además de destacar esto, el autor de *Mentira romántica y verdad novelesca* introduce, junto al sujeto anhelante y el objeto de deseo, un tercer factor en la ecuación: el mediador. Surge así la figura del triángulo del deseo mimético que, para Girard, es el resultado de una trascendencia desviada en un universo secularizado. Una vez que ha sido rechazado el ejemplo divino del amor encarnado en Cristo, la inevitable imitación se dirige hacia un igual, el mediador, al que se diviniza porque en realidad se aspira a suplantarle. Todo lo que de él procede es despreciado por sistema y a la vez paradójicamente deseado. Interviene aquí una dinámica perversa de orgullo herido y vanidad afectada, pues el sujeto se siente fascinado por otro en la medida en que se desprecia a sí mismo, pero a su vez cobija la intención secreta de vencerlo, por lo que sobredimensionar su valía es el recurso más inmediato para otorgarse a sí mismo un valor que no cree tener. Aunque cada nueva derrota suponga ahondar en su humillación, también incrementa la promesa de que la batalla merece la pena porque el rival está a la altura. En palabras de Girard: «La negación de Dios no suprime la trascendencia pero la desvía del más allá al más acá. La imitación de Jesucristo se convierte en la imitación del prójimo. El impulso del

orgullo se rompe sobre la humanidad del mediador; el odio es el resultado de este conflicto.»<sup>11</sup>

Las obras de Dostoievski son, en opinión de Girard, un espacio privilegiado donde la verdad del deseo metafísico se revela en todo su alcance trágico. Esto tiene enormes consecuencias para un tema que es fundamental en la discusión filosófica al menos desde la Modernidad, a saber: la constitución del sujeto. Mientras que el deseo espontáneo de la literatura romántica presuponía a un sujeto autónomo, el deseo metafísico que destapan los grandes novelistas apunta a la heteronomía. Estamos ante un deseo que no lo es según el yo, sino según el otro y que por tanto implica a un sujeto del deseo que es esclavo de los deseos de los demás. Aunque esta retorcida dialéctica se intuye ya en las primeras obras de Dostoievski y llega a su esplendor en las monumentales novelas de madurez, *El eterno marido* tiene la ventaja de que en él aparece el triángulo del deseo mimético depurado de cualquier posible distracción. Su presencia es tan diáfana que, como indica Girard, puede llegar a deslumbrar.

### III.3. *EL CURIOSO IMPERTINENTE: EL TRIÁNGULO DEL DESEO MIMÉTICO EN EL CORAZÓN DEL QUIJOTE*

**E***l eterno marido* se publicó en 1870, de manera que ocupa cronológicamente un lugar intermedio entre dos de las obras maestras de Dostoievski: *El idiota* (1869) y *Los demonios* (1871-1872). Es un texto de estructura perfecta y temática reconociblemente dostoievskiana. Girard llega a afirmar que «*El curioso impertinente* es *El eterno marido* de Cervantes»,<sup>12</sup> pues, en su opinión, coinciden en lo esencial, que es la revelación del triángulo del deseo mimético. Al comparar ambas narraciones, cada una ilumina

<sup>11</sup> René GIRARD, *Mentira romántica y verdad novelesca*, ed. cit., p. 58.

<sup>12</sup> René GIRARD, *Mentira romántica y verdad novelesca*, ed. cit., p. 50.



las zonas oscuras de la otra, pues si en *El curioso impertinente* Anselmo y Lotario son amigos inseparables, en la obra de Dostoievski es notoria la enemistad entre Trusotski y Velchánivov. Sin embargo, un examen atento permite rastrear pistas sobre la amistad afectuosa que unió en el pasado a los protagonistas de *El eterno marido*, del mismo modo que saca a la luz la rivalidad latente entre Anselmo y Lotario. En nuestra lectura, cada uno de los relatos se desvelará como un reflejo especular del otro que haga aflorar a la superficie la auténtica red de dependencias mutuas en la que están prisioneros los personajes.

### **III. 3. 1. Mediación externa y mediación interna**

**E**n *Mentira romántica y verdad novelesca*, Girard defiende una diferenciación entre mediación externa y mediación interna que posteriormente iría dejando de lado, pero que en este trabajo está plenamente vigente. La traemos a colación aquí porque el *Quijote* representa el paradigma de la mediación externa, mientras que la mediación interna encuentra su más lograda expresión en las novelas de Dostoievski. Según el análisis de Girard, Don Quijote ha renunciado a la prerrogativa esencial del ser humano: elegir los objetos de su deseo. Es Amadís de Gaula quien lo hace por él, mientras que el hidalgo se limita a imitarlo.<sup>13</sup> Esto se mantendrá en todos los personajes que son víctimas del deseo mimético o metafísico, tanto en la obra de Stendhal, como de Proust o Dostoievski, los tres grandes novelistas que, junto con Cervantes, desvelan la auténtica naturaleza del deseo.

Pese a esta característica común, Girard considera que hay algo que distingue notablemente la situación de los héroes del escritor ruso de la de Don Quijote. Este último se mantiene lo suficientemente alejado de Amadís para que las esferas de posibilidad de ambos no interactúen, mientras que la distancia entre sujeto y mediador se ha

---

<sup>13</sup> Cfr. René GIRARD, *Mentira romántica y verdad novelesca*, ed. cit., p. 9.

reducido tanto en las obras de Dostoievski que la incursión en el ámbito del otro resulta inevitable. No debe pensarse, sin embargo, que en la mediación externa la separación entre sujeto y mediador es eminentemente física. Lo que se da entre ellos es, más bien, una distancia espiritual. Por ello, aunque Don Quijote y Sancho se encuentren físicamente muy próximos, el criado nunca desea lo mismo que su amo, pues es mucho lo que los aleja desde el punto de vista intelectual y social. Mientras que la víctima de la mediación externa proclama abiertamente su veneración por quien le sirve de modelo, como hace Don Quijote con Amadís, el sujeto que participa de la mediación interna difícilmente manifestará ningún tipo de admiración por el mediador.<sup>14</sup>

### **III. 3. 2. Sobre la (im)pertinencia de *El curioso impertinente***

La distinción entre mediación externa e interna ha sido criticada, en nuestra opinión de manera justificada y, como ya hemos indicado, el propio Girard la fue abandonando progresivamente, privilegiando la mediación interna, que es la forma más acabada de aparición del deseo metafísico.<sup>15</sup> De hecho, es este último tipo de mediación el que encontramos en *El curioso impertinente*, la más cuestionada de todas las historias intercaladas en el *Quijote*, sobre cuya (im)pertinencia han debatido por extenso los especialistas. Así lo señala Julián Marías en un breve texto titulado «La pertinencia de *El curioso impertinente*» donde afirma que: «La historia de Crisóstomo y la pastora Marcela, las venturas y desventuras de Fernando y Dorotea, Luscinda y Cardenio, la historia del Cautivo, la del Oidor, Doña Clara y el mozo de mulas, han solido ser más o menos

<sup>14</sup> Cfr. René GIRARD, *Mentira romántica y verdad novelesca*, ed. cit, pp. 15-16.

<sup>15</sup> Para una crítica de la diferenciación entre mediación externa e interna en *Mentira romántica y verdad novelesca* de Girard, véase: Cesáreo BANDERA, *Mimesis conflictiva: Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*, (Madrid: Gredos), 1975, pp. 74-80, 147-148.

disculpadas; *El curioso impertinente* rara vez ha encontrado justificación; y cuando ha ocurrido esto, ha sido por razón de su contenido, por pensarse que, en forma distinta, su trama novelesca reproduce, traspuesto a otro tono, el tema del *Quijote*.»<sup>16</sup> La polémica se suscitó ya en vida del propio Cervantes, quien, en la segunda parte del *Quijote*, se refiere en dos ocasiones a las críticas que había cosechado el relato. Así, en el capítulo III, el bachiller Sansón Carrasco, que ya ha leído la primera parte del *Quijote*, les refiere al hidalgo y su escudero qué opiniones circulan sobre el libro y afirma lo siguiente sobre esta controvertida narración: «Una de las tachas que ponen a la historia es que su autor puso en ella una novela intitulada *El curioso impertinente*, no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote.»<sup>17</sup> Y más adelante, en el capítulo XLIV, encontramos todo un extenso párrafo sobre este tema que incide exactamente en la misma cuestión, a saber, en la falta de relación del relato con las cuitas de Don Quijote y Sancho.<sup>18</sup>

Marías repasa el listado tanto de partidarios como de detractores de esta ficción. Entre los primeros están G. De Schlegel, Tieck, Solger, Díaz de Benjumea y Renier, mientras que en las filas de los críticos con *El curioso impertinente* militan Clemencín, Grillparzer, Bertrand, Schevill, Máinez y Unamuno.<sup>19</sup> Este último, en su *Vida de Don Quijote y Sancho* no duda en despachar los capítulos XXXIII y XXXIV con esta lacónica anotación: «Estos dos capítulos se ocupan con la novela de *El Curioso impertinente*, novela por entero impertinente a la acción de la

---

<sup>16</sup> Julián MARIAS, «La pertinencia de *El curioso impertinente*», en: *Id.*, *Ensayos de convivencia* (3ª ed.), incluido en: *Id.*, *Obras III: Aquí y ahora – Ensayos de convivencia – Los Estados Unidos en Escorzo*, (Madrid: Revista de Occidente), 1964, pp. 303-308, aquí p. 303.

<sup>17</sup> Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de La Mancha*, ed. de Francisco Rico, (Madrid: Real Academia Española), 2004, p. 571.

<sup>18</sup> *Cfr.* Miguel de CERVANTES, *op. cit.*, p. 877.

<sup>19</sup> *Cfr.* Julián MARIAS, «La pertinencia de *El curioso impertinente*», ed. cit., p. 304.

historia.»<sup>20</sup> Los que se muestran favorables al relato se dividen entre quienes consideran que su carácter episódico es simplemente comparable al de otras historias contenidas en el *Quijote* y quienes argumentan a favor de la afinidad entre Anselmo y Don Quijote. Marías, por su parte, se fija en la abrupta inserción del relato en la novela, que es justamente el punto que más parece incomodar a Unamuno. Su conclusión es que situar a los personajes del *Quijote* –el cura, el barbero, el ventero, su mujer y su hija, Maritornes, Cardenio, Dorotea, maese Nicolás y el propio Sancho– en posición de implicarse emocionalmente en la lectura de las peripecias de otros seres de ficción durante casi tres capítulos, los dota de una realidad y de una presencia humana, casi de carne y hueso, que difícilmente podría alcanzarse por otros medios. Por comparación con Anselmo, Lotario, Camila y Leonela, que representan un universo totalmente literario e inventado, las criaturas del *Quijote* parecen cobrar vida. De esta manera, según Marías, la función de *El curioso impertinente* es dotar de realidad al mundo ficticio del *Quijote*. En sus propias palabras: «La absoluta ficción, presentada como tal, con todos los sacramentos – novela, título, lectura, comentarios posteriores–, que es *El curioso impertinente*, da súbita realidad a todo lo demás, al mundo en que acontece su lectura, un mundo en que es posible nada menos que ponerse a leer novelas, esto es, a fingir otro.»<sup>21</sup>

Girard no está directamente interesado en abordar el problema que para los exégetas de Cervantes ha supuesto la aparente desconexión de *El curioso impertinente* con respecto al *Quijote*. No obstante, su interpretación de este relato a partir de la teoría del triángulo del deseo mimético ofrece una solución alternativa a las que aquí hemos recogido. En su estudio *Mímesis conflictiva: Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*, prologado por el propio Girard, Cesáreo Bandera considera la explicación de este definitiva y lamenta el escaso

<sup>20</sup> Miguel de UNAMUNO, *Vida de Don Quijote y Sancho*, (Madrid – Buenos Aires: Renacimiento), 1914, p. 187.

<sup>21</sup> Julián MARÍAS, «La pertinencia de *El curioso impertinente*», ed. cit., p. 305.

eco que su propuesta ha encontrado entre los cervantistas del mundo hispano.<sup>22</sup> En su libro, Bandera va un poco más allá de la investigación de Girard al argumentar que Cardenio y Grisóstomo –el joven estudiante de Salamanca que se suicidó tras ser rechazado por la pastora Marcela– son víctimas del mismo deseo metafísico que padece Anselmo, el marido que, empeñado en poner temerariamente a prueba la virtud de su esposa, termina por ser causa de su propia desgracia en *El curioso impertinente*.

### III. 3. 3. La trama de El curioso impertinente

Antes de proseguir con el análisis, conviene recordar el argumento de esta historia que ocupa casi tres capítulos del *Quijote*. La acción se sitúa en Florencia donde viven dos caballeros ricos, Anselmo y Lotario, cuya amistad es tan fuerte que son conocidos por todos como «los dos amigos». Contando con el beneplácito de Lotario, sin cuyo parecer ninguna empresa acomete, Anselmo contrae matrimonio con la joven y hermosa Camila, que se siente muy dichosa con el enlace. Aunque, mientras duran los preparativos y los fastos de la boda, Lotario se mantiene muy cercano a los novios, una vez pasados los festejos decide, por decoro, frecuentar cada vez menos la casa de su amigo. Este, sin embargo, se muestra muy disgustado por su determinación y le llega a confesar que, de haber sabido que sus esponsales serían motivo de distanciamiento entre ambos, habría preferido permanecer soltero. Le asegura, incluso, que Camila está de acuerdo en que se reanuden las visitas con la misma asiduidad de antes de la boda. Lotario accede a ir a ver a su amigo con regularidad, pero se reserva el derecho de dosificar los encuentros si considera que el buen nombre del matrimonio puede verse empañado por su presencia.

---

<sup>22</sup> Cfr. Cesáreo BANDERA, *Mimesis conflictiva: Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*, ed. cit., p. 144.

Un día, mientras pasean por las afueras de la ciudad, Anselmo le hace a su amigo un insólito encargo, pues le ruega encarecidamente que corteje a Camila para probar su fidelidad. Según él, carece de mérito una virtud que no se ha enfrentado a la tentación y sólo a un amigo podría confiársele misión tan delicada como la de hacer de cebo en un asunto así. Lotario se niega indignado a participar en algo tan retorcido e intenta exponerle, con razones, a Anselmo, cómo de semejante empresa sólo puede esperarse perjuicio para cada uno de los tres implicados. Sin embargo, el casado insiste con una obstinación que delata el carácter obsesivo de su deseo. Para salir al paso de tan desagradable situación y evitar además que Anselmo encomiende a otro la fingida conquista de Camila, Lotario accede a la petición de su amigo, aunque con la secreta resolución de no llevar a cabo lo que este le solicita. La farsa que el marido ha ideado para poner a prueba a su mujer engendra así el primero de los engaños que irán sucesivamente enmarañando las relaciones entre los personajes.

En varias ocasiones, Anselmo se las ingenia para dejar a solas a su mujer con Lotario a fin de que este pueda acometer la conquista. El amigo finge que Camila resiste a sus insinuaciones, cuando en realidad estas no existen, pero un día Anselmo se esconde en sus aposentos y los espía por el hueco de la cerradura, descubriendo así que Lotario no reclama en ningún momento la atención de Camila. El casado se enoja con su amigo por su deslealtad y este, al ver descubierto su engaño, le promete que ahora llevará a cabo la empresa con total diligencia. Anselmo decide ausentarse unos días para dejarle a Lotario libre el camino de la victoria sobre la virtud de su esposa. Desoyendo las súplicas de esta, que le reitera lo inapropiado de que, en ausencia del marido, otro varón ocupe su silla en el hogar, Anselmo emprende el viaje. Como precaución, para no quedarse a solas con Lotario, Camila procura rodearse siempre de criados y se hace acompañar, en particular, de su doncella Leonela, que goza de su afecto por haberse criado las dos juntas desde niñas. Sin embargo, esta no siempre permanece a su lado y así comienzan a sucederse las

ocasiones en que Lotario y Camila no gozan de más compañía que la que mutuamente se procuran. El joven que tanto se había resistido a iniciar la conquista fingida de la mujer de su amigo, cae ahora rendido ante su belleza y sus encantos. Pese a que se maldice por sus voluptuosos pensamientos y considera incluso que le convendría alejarse de Camila, termina por ceder a sus impulsos y, en el tercer día de ausencia del amigo, lo traiciona. No obstante, cuando este regresa, lo felicita por contar con la esposa más honesta y virtuosa que imaginarse pueda. Lejos de sentirse satisfecho por haber quedado probada la fidelidad de su mujer, Anselmo le pide a Lotario que continúe con la empresa, aunque no sea más que por pura curiosidad y entretenimiento.

Ya por entonces, Leonela, sabedora de que su señora, al haberla hecho cómplice de su adulterio, no está en condiciones de reprobarle nada, aprovecha para introducir, con total descaro, a su amante hasta su misma alcoba. Un día, al romper el alba, Lotario atisba al joven mientras abandona la casa y, presa de los celos, cree que es a Camila a quien visita. Puesto que esta ha faltado a su deber con su esposo, bien puede esperarse que tampoco a él le sea leal. Herido en su orgullo, Lotario acude raudo a contarle a Anselmo cómo hace ya tiempo que ha vencido la fortaleza de Camila, aunque de momento el pecado lo es sólo de pensamiento y no de hecho. Acuerda con él que finja marcharse por unos días y, durante ese tiempo, se esconda en la recámara de sus aposentos, lugar desde el cual podrá espiar sus encuentros con Camila. Cuando Lotario se entera de que el joven a quien ha visto no estaba citado con su amante, sino con Leonela, se maldice por haberse dejado llevar por los celos poniendo en peligro su ilícita relación. Obligados por el curso que han tomado los acontecimientos, Lotario, Camila y Leonela acuerdan representar ante Anselmo una farsa que disipe todas las sombras que puedan cernirse sobre la honorabilidad de Camila a raíz de las informaciones que Lotario le ha procurado a su amigo.

La función teatral resulta un éxito. Sin embargo, otra noche es Anselmo quien sorprende a Leonela con su amante y, al sentirse acorralada, la mujer le promete hacerle grandes revelaciones. Cuando Anselmo pone en conocimiento de su esposa lo sucedido, esta se teme, con razón, que su desvergüenza quede al descubierto y pone sobre aviso a Lotario. Ambos acuerdan que lo mejor es que Camila se refugie de momento en un monasterio. Viendo Anselmo que tanto su amigo como su esposa y la doncella de esta, que de tan grandes secretos le iba a hacer partícipe, han desaparecido de la casa, se percata finalmente de que ha sido burlado y su desdicha lo aboca al suicidio. El final de los otros dos protagonistas del relato no es más feliz que el del marido engañado. Tras arrepentirse de su acción, Lotario cae en una batalla en el reino de Nápoles. Camila, por su parte, fallece, presa de la melancolía, a los pocos días de conocer el deceso del que fuera su amante. Como bien señalaba Rougemont, la muerte es el lugar natural al que conduce el amor-pasión, o, en palabras de Girard, «la verdad del deseo es la muerte».<sup>23</sup>

### III. 3. 4. *El deseo metafísico de Cardenio*

Tal como hemos adelantado antes de resumir el argumento de *El curioso impertinente*, Bandera, ampliando el análisis que Girard realiza de este texto, defiende que el mismo deseo metafísico del que es víctima Anselmo alcanza a dos de los personajes principales de otras narraciones intercaladas en el *Quijote*. No nos interesa tanto el caso de Grisóstomo como el de Cardenio, pues este asiste a la lectura de *El curioso impertinente*, lo cual, como el propio Bandera señala, no puede ser casual. «De hecho, –apunta este en su análisis– Anselmo es una especie de reencarnación o de imagen del propio Cardenio. Por eso resulta un tanto irónico que sea precisamente Cardenio quien le ruegue al cura que la lea en voz alta

---

<sup>23</sup> René GIRARD, *Mentira romántica y verdad novelesca*, ed. cit., p. 261.



para que la oigan todos.»<sup>24</sup> Existe una conexión subterránea entre ambas historias que aparece apuntalada por un detalle en apariencia baladí. Durante la sobremesa, se inicia una discusión sobre las novelas de caballerías que le han nublado el seso a Don Quijote. En ese contexto, el ventero, que está entre los contertulios, se retira a sus habitaciones para sacar una maleta que contiene tres libros grandes y varios papeles, escritos con buena letra, entre los cuales está *El curioso impertinente*. Sin que se sepa muy bien por qué, se entretiene en explicar cómo esa maleta no le pertenece a él, pues es de algún viajero que la dejó olvidada durante su estancia en la venta. Al lector atento del *Quijote* este objeto, de cuyo origen se nos pone tan cuidadosamente al corriente, no puede sino traerle a la memoria otra maleta ya aparecida en la novela, a saber, la que Don Quijote encuentra abandonada en Sierra Morena con el cuaderno de memorias de Cardenio dentro.<sup>25</sup>

Como muy acertadamente señala Bandera, el precedente de la historia de Anselmo, Lotario y Camila se halla, dentro del propio *Quijote*, en el relato que ya ha hecho Cardenio de su íntima amistad con don Fernando y de las desdichas que de ella derivaron para él mismo y su amada Luscinda.<sup>26</sup> Recordemos, aunque sea brevemente, lo más esencial de esta narración. Cardenio y Luscinda son dos jóvenes que, desde niños, parecen estar destinados el uno para el otro. Se han criado juntos y comparten fortuna y posición social. Su unión parece cosa hecha, pues su amor es recíproco y los padres de ambos están deseosos de otorgar su bendición a la pareja. Finalmente, Cardenio se decide a desposar a la doncella y habla por tanto con su padre para que, como corresponde, este acuda a visitar al de Luscinda a fin de hacer la pedida formal de mano. Sin embargo, el padre de

---

<sup>24</sup> Cesáreo BANDERA, *Mimesis conflictiva: Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*, ed. cit., p. 142.

<sup>25</sup> Cfr. Miguel de CERVANTES, *op. cit.*, pp. 212-218, 326.

<sup>26</sup> Cfr. Cesáreo BANDERA, *Mimesis conflictiva: Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*, ed. cit., p. 141.

Cardenio le ruega que posponga el matrimonio y atienda a una petición del duque Ricardo recién llegada por carta. Este requiere a Cardenio para que se una como compañero a su primogénito y finalmente el joven se plegará a la voluntad de su padre y postergará el enlace con Luscinda. Aunque el hijo mayor del duque lo acoge favorablemente, es con don Fernando, el hermano menor de este, con quien Cardenio entabla una amistad análoga a la que mantienen «los dos amigos» Anselmo y Lotario. Don Fernando, que encarna en buena medida el prototipo del donjuán, anda metido en amoríos con una hermosa vasalla de su padre, Dorotea, a la que engaña haciéndole creer que la convertirá en su esposa. Por su amistad con él, Cardenio está al corriente de las cuitas del hijo del duque y de su naturaleza de desalmado conquistador, pero esto no basta para prevenirlo de la conveniencia de dejar a Luscinda al margen de sus secretos. Muy al contrario, con una temeridad por entero parangonable a la de Anselmo, le pinta a don Fernando el más vivo y entusiasta retrato de su amada, espoleando así su deseo. Él es el causante de que ambos se conozcan, pues lleva al amigo hasta su ciudad natal. Una vez allí, desoyendo su propia intuición y las sensatas palabras de Luscinda, no termina de decidirse a pedir a esta en matrimonio, lo cual, tal como había determinado el padre de la joven, requería de que su progenitor se dirigiera a él para pedirle la mano de su hija. Don Fernando se presta voluntario para actuar como intermediario entre los padres de ambos. A petición suya, Cardenio llega incluso a ausentarse con un encargo irrelevante, dejándole así totalmente libre el camino para que ejecute su traición que consiste en proponerse él mismo como novio ante el padre de Luscinda.

Como queda de manifiesto en este pequeño resumen, las correspondencias entre la historia de Cardenio y la trama de *El curioso impertinente* resultan bastante obvias. Hemos visto cómo la lectura de esta obra tenía lugar en el contexto de una discusión en torno a los peligros de las novelas de caballería que habían perturbado el juicio de Don Quijote. Lo interesante es que, como se indica en varias

ocasiones en el texto, también Cardenio y Luscinda son ávidos seguidores de las aventuras de Amadís.<sup>27</sup> Esto implica que, si Girard tiene razón al señalar cómo este caballero legendario se convierte en el modelo que imita Don Quijote, cabe colegir que también Cardenio y Luscinda están contagiados de ese mismo deseo metafísico según el otro del que es presa el famoso hidalgo. Nada tiene pues de extraño que Cardenio, que tanto gusta de la ficción literaria, insista para que el cura lea en voz alta los papeles de *El curioso impertinente* aparecidos en la vieja maleta. Así se cierra el círculo que permite explicar, de manera alternativa a como lo hacían Marías y otros estudiosos, la presencia del relato de Anselmo, Lotario y Camila en el corazón mismo de la primera parte del *Quijote*. Con una técnica muy similar a la que después utilizará Dostoievski en sus novelas, Cervantes hace que la problemática que acucia a su protagonista halle réplicas y variaciones en las vicisitudes de otros personajes secundarios. Si Don Quijote es víctima del deseo metafísico, la misma enfermedad padecen Cardenio y Anselmo, como también Grisóstomo, aunque hayamos decidido no ocuparnos aquí de su caso. De este modo, lejos de ser una anomalía chirriante que amenaza a la unidad del *Quijote*, *El curioso impertinente* es una pequeña melodía, que, en una tonalidad más amarga, canta el *leitmotiv* del libro. Como afirma Bandera:

Dentro del desarrollo general de la novela, la historia de *El curioso impertinente* es como un haz de luz que, desviándose del centro del escenario, nos descubre un oscuro rincón, como entre bastidores, que de otra forma nos hubiera pasado desapercibido. Las premisas básicas sobre las que se asienta la significación de la trama principal son las mismas que las que operan en este apartado rincón, pero aquí, al cambiar el decorado y las circunstancias, esas premisas conducen a conclusiones insospechadas, nos revelan aspectos que nunca

---

<sup>27</sup> Cfr. Miguel de CERVANTES, *op. cit.*, p. 228.

hubiésemos podido ver porque permanecían latentes y como en germen dentro de la narración principal.<sup>28</sup>

### III.4. LA ARQUITECTÓNICA DEL TRIÁNGULO DEL DESEO MIMÉTICO EN *EL ETERNO MARIDO*

Por ese «apartado rincón» sobre el cual dirige la atención *El curioso impertinente*, deambularemos de la mano de Dostoievski en *El eterno marido*. Como ha sabido ver Girard, *El eterno marido* representa la otra cara, aún más sombría, de la historia de Anselmo, Lotario y Camila. Si lo que predomina entre «los dos amigos», pese a la traición de Lotario, es el afecto y la benevolencia, *El eterno marido* sitúa en primer plano el odio entre los dos rivales. Sin embargo, la veneración por el mediador, que tan nítida era en el caso de Don Quijote en relación con Amadís y que aún se dejaba sentir con claridad en el trato de Anselmo hacia Lotario y de Cardenio hacia don Fernando, está aquí totalmente velada. Hemos de escarbar para descubrir la fascinación que el seductor Velchanínov ejerce sobre el marido engañado, así como su mutua dependencia. En lo que sin duda coinciden los textos de Dostoievski y Cervantes es en la impecable plasmación de la insistencia con que los maridos presentan a sus mujeres como objetos deseables, suscitando así el afán de sus rivales. Sin embargo, lo que se busca en último término mediante este mecanismo no es que el ídolo disfrute de aquello que con tanto énfasis se le hace concebir como apetecible. Más bien, lo que se pretende es arrebatarse el objeto al mediador una vez que, a través de su prestigio, este le ha conferido un valor ilusorio. Antes de entrar a analizar *El eterno marido*, cederemos la palabra a Girard, que, en el siguiente fragmento, expone perfectamente cuál es el funcionamiento de esta perversa dinámica:

---

<sup>28</sup> Cesáreo BANDERA, *Mimesis conflictiva: Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*, ed. cit., pp. 151-152.

En ambos relatos, el héroe parece ofrecer gratuitamente la mujer amada al mediador, de la misma manera que un fiel ofrecería un sacrificio a la divinidad. Pero el fiel ofrece el objeto para que el dios lo disfrute: el héroe de la mediación interna ofrece el objeto para que el dios no lo disfrute. Empuja a la mujer amada hacia el mediador para hacérsela desear y para triunfar a continuación sobre este deseo rival. No es *en* su mediador que desea, sino más bien *contra* él. El único objeto que el héroe desea es aquel con el que frustrará a su mediador. En el fondo, sólo le interesa una victoria decisiva sobre este insolente mediador.<sup>29</sup>

La crítica ha visto en *La provinciana* (1851) de Iván S. Turguénev el antecedente literario más directo de *El eterno marido*.<sup>30</sup> De hecho, Trusotski y Velchanínov detectan similitudes entre su situación y el argumento de esta comedia en la que un esposo confiado, de corazón noble, es engañado por su mujer, aburrída, como Madame Bovary, de su asfixiante existencia.<sup>31</sup> El motivo del marido burlado es muy común en la literatura del momento, pero, en manos de Dostoievski, el personaje tantas veces tratado como objeto de mofa se carga de matices y, aunque conserve parte de su carácter grotesco, prevalece la imagen de un ser vulnerable, bastante consciente de sus debilidades y de su realidad. También el donjuán, que es uno de los tipos más a menudo dibujado con trazo grueso, es delineado aquí con pulso firme hasta que quedan bien marcadas todas sus contradicciones.

*El eterno marido* es la historia de Pável Pávlovich Trusotski, un funcionario acomodado que, tras la muerte de su mujer, descubre, por su correspondencia intacta, que esta le fue infiel con dos hombres a quienes él consideraba sus amigos en la época en que tuvieron lugar los engaños. El primero de los amantes es el otro protagonista del relato, Alekséi Ivánovich Velchanínov. De su relación con la difunta,

<sup>29</sup> René GIRARD, *Mentira romántica y verdad novelesca*, ed. cit., p. 50.

<sup>30</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años milagrosos 1865-1871*, trad. cast. de Mónica Utrilla, (México: F.C.E.), 1997, pp. 486-487.

<sup>31</sup> Cfr. EM, 801; *Вечный муж*, ПССМ, VIII: 27.

nueve años atrás, nació una niña, Liza, que el marido cornudo, desconocedor de la verdad, crió como hija propia. Sabedor ahora del engaño, Trusotski acude a San Petersburgo en compañía de la pequeña con el objetivo de dar tanto con Velchanínov como con su sucesor en los afectos ilegítimos de la señora Trusotskaia, un tal Stepán Mijáilovich Bagaútov. Este, sin embargo, muere al poco tiempo de la llegada de Pável Pávlovich a la ciudad y, tras acudir a sus funerales, el marido ofendido puede centrar su atención únicamente en Alekséi Ivánovich.

En las primeras páginas de la novela, Dostoievski ofrece un cuidado retrato, tanto físico como psicológico, de Velchanínov. Se trata de un hombre que aún conserva su atractivo y encanto juveniles, pese a aproximarse ya a los cuarenta años. Es un conquistador de indudable vanidad y sentimientos más bien desconsiderados, aunque en los últimos tiempos ha caído presa de una leve depresión nerviosa que guarda relación con su corrupción moral. Así, se ve súbitamente asaltado por recuerdos tormentosos del pasado, entre los que se cuentan episodios de conductas innobles con sus amantes, pero también incidentes que le supusieron una humillación social. Pável Pávlovich hace su irrupción en escena como uno de esos fantasmas del ayer que pueblan su imaginación y le perturban. Ambos se rozan varias veces por la calle. El viudo, que se cubre con un sombrero negro, parece buscar a propósito el choque con Velchanínov, lo cual irrita a este sobremanera, pues ese hombrecillo de tan mal agüero le parece conocido, aunque no termina de ponerle nombre y dar con su historia. Finalmente una noche, mientras Alekséi Ivánovich duerme en compañía de todos los seres de pesadilla que nunca le dejan descansar, el marido engañado, como escapado de uno de sus sueños, intenta entrar en su piso. Sólo entonces, cuando tiene al visitante cara a cara, Velchanínov lo reconoce. En la atmósfera onírica, casi asfixiante, de esta escena, se deja ver el sello inconfundible de Dostoievski y lo mismo sucede con la presentación del amante, cuyo espíritu atormentado, pero reticente a emprender el camino de la

regeneración moral, trae a la memoria del lector avezado al Raskólnikov de *Crimen y castigo*, al protagonista de los *Apuntes del subsuelo* o, incluso, al Goliadkin de *El doble*.

Trusotski da muestras desde el principio de estar afectado por una crisis y los síntomas se irán haciendo más evidentes hasta culminar en el intento de asesinato de su rival. Ya en la primera ocasión se aprecia su resentimiento hacia Velchanívov, del que quisiera vengarse aunque en el fondo lo envidia y le gustaría parecerse a él. Además, pese al odio que le provoca por su traición, no puede olvidar la amistad que mantuvieron en el pasado y continúa experimentando cierta fascinación ante él. Si en Alekséi Ivánovich descubriéramos rasgos sádicos, Pável Pávlovich es el masoquista que lo complementa y le permite subsistir. Natalia Vasílievna parecía el punto de unión imprescindible entre ambos, pero el hecho de que su polaridad se mantenga una vez que ella ha desaparecido significa que en el triángulo del deseo mimético el vértice ocupado por el objeto es el menos relevante. Quien se encuentra en este lugar puede esfumarse o ser reemplazado por otra persona sin que ello haga variar esencialmente la relación entre los rivales. De hecho, en la segunda mitad de la novela asistimos a un intento de sustitución de la mujer fallecida cuando Pável Pávlovich se propone tomar nueva esposa y lo que en realidad sucede es que se repite el esquema de mutua dependencia entre los dos hombres.

El viudo es incapaz de dar el paso definitivo sin contar con la aprobación del seductor y este, aunque reticente a los requerimientos iniciales de Trusotski, termina por sentirse halagado cuando, con su encanto natural, el donjuán le arrebató la atención de la elegida y de su numerosa familia. La supuesta futura esposa, de nombre Nadia, es una niña de sólo quince años que en realidad no soporta a su pretendiente. Hay algo morboso en una unión tan desigual y el hecho de que sea Velchanínov quien, a instancias del novio, elija el brazalete con el que se pretende sellar el compromiso, reafirma la percepción de que los anhelos de Pável Pávlovich son insanos. El episodio resulta

ignominioso para él y acaba por hacer más profunda la herida de su humillación. Sin embargo, las travesuras de las siete hermanas de Nadia y la torpeza cómica de la que da sobradas muestras el novio, confieren al capítulo un aire ligero, que permite respirar al lector después de que haya sido testigo de la trágica muerte de Liza, la hija de Natalia Vasílievna y Alekséi Ivánovich que enferma tras sentirse abandonada por quien ella ha tenido siempre por su padre.

Al descubrir que la pequeña no es hija suya, Trusotski no puede evitar que se le aparezca como el recordatorio viviente del engaño sufrido. Sabe, no obstante, que siempre la querrá y que le es imposible desvincularse emocionalmente de ella. Furioso por esta realidad, dirige contra la indefensa criatura todo su resentimiento. Alcoholizado e irascible, comienza a maltratarla e incluso le revela que es ilegítima. Como si ya no le importara su suerte, deja que Velchanínov, que está bastante entusiasmado con la idea de su paternidad, la aloje temporalmente en casa de unos buenos amigos. La familia la recibe con afecto, pero Liza se siente desamparada y su pesar es la causa de que caiga mortalmente enferma. Fallecerá sin que haya acudido a visitarla Trusotski, que pasa los días ebrio en los prostíbulos. Velchanínov, que no termina de explicarse su conducta, lo hace enteramente responsable de la desgracia. Lo cierto es que, al dejar morir sola a Liza sin atender a sus súplicas y al no acudir siquiera a su entierro, Pável Pávlovich se muestra incapaz de romper el círculo vicioso de orgullo herido y humillación en el que cayó tras conocer la infidelidad de su difunta esposa y la noticia de que había estado criando a la hija de otro hombre. No es de extrañar, por tanto, que la desaparición de Liza, fruto evidente de su vergüenza, le cause un sentimiento de liberación y que su primera acción eufórica consista en emular a su rival conquistando a una muchacha de quince años. Su fracaso en esta empresa, así como la facilidad con la que Velchanínov vuelve a obedecer a su espíritu donjuanesco, aunque ello le genere cierto malestar moral, evidencian que todo sigue como siempre. Las lágrimas de Liza no han bastado para que Trusotski reaccione y



aparte el foco de su orgullo herido y sus miserias. Para Velchanínov, la muerte de la pequeña es el fin de la esperanza de regeneración que se le abría a través del amor que ella comenzaba a inspirarle.

Tras el incidente del noviazgo frustrado, en una noche de tormenta que ambos pasan en casa de Velchanínov, Pável Pávlovich le confiesa a su rival que lo ha recordado con afecto desde los tiempos en que lo conoció y que, a pesar de lo sucedido, nunca ha sido capaz de odiarlo abiertamente. Esta propuesta de reconciliación llega, sin embargo, demasiado tarde y además en un momento inoportuno, pues Velchanínov sabe que se ha envilecido al responder al reto que Trusotski le lanzó cuando lo llevó a casa de su prometida y él acabó actuando como el seductor que es. Le contesta, por tanto, que su conducta en tan turbio asunto, acicateándole para que sucumbiera a sus impulsos más primarios, sólo se entiende desde el odio y concluye que ambos son «personas depravadas, retorcidas, asquerosas».<sup>32</sup> El clímax narrativo se produce, en el mismo escenario, unas páginas más adelante. Los dos duermen cuando Velchanínov, que ya llevaba tiempo sintiéndose mal, se ve asaltado por un terrible dolor que parece tener su origen en el hígado y podría ser mortal. Sus gemidos despiertan a Pável Pávlovich y este lo atiende con una dedicación y una preocupación inusitadas, que consiguen ablandar el corazón del enfermo. Conmovido, le da las gracias al marido engañado por sus desvelos y le concede que es mejor persona que él. Sin embargo, el reconocimiento del valor del otro ha tardado demasiado en producirse. Como ya le sucediera la noche en que Trusotski se presentó en su apartamento, Velchanínov tiene un sueño agitado en el que lo asedian fantasmas del pasado. Distintas personas que le

---

<sup>32</sup> EM, 897; *Вечный муж*, ПССМ, VIII: 107: «порочные, подпольные, гадкие люди». Obsérvese que, aunque Augusto Vidal traduce «подпольный / *podpólnyi*» como «retorcido», una traducción más literal sería «subterráneo», que remite, además, a los *Apuntes del subsuelo* (*Записки из подполья / Zapiski iz podpolia*). Esta es la opción por la que se decanta Juan López-Morillas en su versión para Alianza Editorial. [Cfr. F. M. Dostoyevski, *El eterno marido*, trad. cast. del ruso de Juan López-Morillas, (Madrid: Alianza), 2001, p. 147].

resultan familiares, aunque no las reconoce, profieren amenazas contra él. Se despierta sobresaltado y, en la oscuridad, intuye la figura de su compañero que le ataca con una navaja de afeitar. Al agarrar el arma, Velchanínov se hace un corte profundo en la mano, pero logra reducir a su asaltante. A la mañana siguiente lo dejará marchar. El ataque le supone la excusa perfecta para no tener que afrontar las consecuencias de sus acciones en el pasado pidiendo perdón al amigo cuya confianza traicionó.

De esta manera se cierra en falso la resolución del conflicto que los dos hombres mantenían. Ninguno ha sido capaz de elevarse por encima de su egoísmo mediante un acto de amor y por ello están condenados a repetir su historia. Así nos lo deja ver Dostoievski en el epílogo de la novela. Casi dos años después de los hechos narrados, ambos coinciden, durante un cambio de trenes, en una estación de ferrocarril. Comprobamos entonces que cada uno continúa siendo lo que siempre fue: Velchanínov, un incansable seductor; Trusotski, el eterno marido que ha vuelto a contraer matrimonio con una elegante dama que no se separa de un joven oficial, sin duda el nuevo tercero en discordia. Velchanínov, que desconoce la identidad de la señora, llega a ayudarla a sortear una situación embarazosa y, fiel a su naturaleza, no puede evitar coquetear con ella. Mientras conversan animadamente, la cabeza calva de Trusotski asoma entre ambos, separándolos. El gesto no puede ser más elocuente, sobre todo si tenemos en cuenta que es la segunda vez que Pável Pávlovich se conduce así, pues también Nadia, la muchacha de quince años con la que pretendía casarse, vio cómo su pelada cabeza se entrometía entre la suya y la de Velchanínov, con quien mantenía una entretenida charla en el jardín de su casa.<sup>33</sup>

La interacción entre los dos viejos rivales con la que termina la novela escenifica la persistencia del deseo metafísico, que no ha sido derrotado por el amor. Velcháninov le alarga a Trusotski la mano,

---

<sup>33</sup> *Cfr.* EM, 878-879, 928; *Вечный муж*, ПССМ, VIII: 92, 133-134.

haciendo que sea bien visible la cicatriz que le quedó de su última noche juntos. En respuesta, este murmura el nombre de Liza reconociblemente emocionado. Alekséi Ivánovich permanece petrificado, pero el tren de Pável Pávlovich arranca y cada uno emprende su camino. Velcháninov ha de esperar en la estación hasta el anochecer la salida de su enlace. Podría haber acudido a ver a una amiguita para pasar el rato de manera más agradable, pero no lo hace. El recuerdo de Liza se lo impide de momento, pero su efecto pronto se desvanece y, más tarde, el eterno donjuán no puede sino lamentar la decisión que lo condenó al aburrimiento durante tantas horas.

Tanto Rougemont como Girard apuntan en sus análisis a la pérdida de trascendencia en la Modernidad como causa de la vigencia de un concepto de amor-pasión que es sin duda motivo de infelicidad e insatisfacción permanentes cuando no, como cree Girard, directamente de tragedia. Así, el triángulo del deseo mimético no es sino el resultado de una trascendencia desviada. El sujeto del deseo diviniza al mediador porque en realidad se propone suplantarle. Su fascinación por el otro, por su deseo, surge del desprecio por sí mismo, a quien no quiere parecerse, y es la medida de su vanidad, puesto que en realidad se cree capaz de vencer al rival, aunque cada nueva derrota, en el fondo perseguida, suponga agravar su humillación. ¿Cómo puede romperse este círculo vicioso? La única manera de hacerlo consiste en renunciar al orgullo mediante un auténtico acto de amor, pero ese horizonte luminoso que sí aparecía en *Crimen y castigo* no se atisba en el final de *El eterno marido* y habrá que esperar hasta *Los hermanos Karamázov* para volver a vislumbrarlo con un fulgor aún más rutilante.



## IV. EL CABALLERO POBRE Y LOS DESGARROS DE SU FIGURA<sup>1</sup>

Y que tiene unos ojos  
tan de bondad que creo que aun podría  
darme razón de donde estoy, sí, darme  
razón de mí. ¡Dios se lo pague!  
Pedro SALINAS, *Largo Lamento*

### IV.1. LA DIFÍCIL GESTACIÓN DE UN SER HUMANO ENTERAMENTE BELLO

**E**n enero de 1868, *El idiota* comenzó a ver la luz en la revista *El mensajero ruso* (*Русский вестник / Russki Véstnik*). Pese a que la presión de los plazos y las intromisiones de la censura agobiaron a Dostoievski a lo largo de toda su carrera literaria, nunca se vio obligado a crear en condiciones tan duras como las que soportó durante la composición de esta novela. Hasta en cinco ocasiones se mudó el escritor con su familia entre Suiza e Italia mientras avanzaba en la redacción, lo cual dificultó sin duda su trabajo. Sin embargo, tanto los continuos cambios de domicilio como

---

<sup>1</sup> Una elaboración anterior de algunas de las ideas contenidas en este capítulo puede encontrarla el lector en el siguiente texto: Lorena RIVERA LEÓN, «El caballero pobre y los desgarros de su figura», en: Enric Casaban Moya (ed.), *XIX Congrés Valencià de Filosofia*, (València: Universitat de València), 2012, pp. 147-157.

la creciente preocupación por el caprichoso comportamiento de su hijastro Pasha e incluso el exilio fueron problemas menores comparados con la auténtica tragedia a la que Dostoievski tuvo que hacer frente en aquellos días. Su hija Sofía, que lo había llenado de gozo con su nacimiento el 5 de marzo de 1868, fallecía tan sólo tres meses después en Ginebra, el 24 de mayo de ese mismo año. De las numerosas experiencias de dolor sufridas por Dostoievski a lo largo de su azarosa existencia, la pérdida de su pequeña fue, con toda seguridad, la más devastadora.<sup>2</sup> No sería esta la única vez en que el escritor vería morir a uno de sus retoños, pues en el tramo final de su vida, el 16 de mayo de 1878, perdería también a Aliosha, el menor de los cuatro hijos que tuvo con Anna Grigórievna, nacido en agosto de 1875.

La gestación de *El idiota* se produce en el complicado marco biográfico al que hemos aludido, pero, al margen de este contexto, estamos ante la novela más personal de Dostoievski, en la que plasmó sus convicciones más arraigadas, nutriéndola además con episodios fundamentales de su vida. Joseph Frank rastrea la inspiración que el escritor halló en sucesos reales para personajes y momentos concretos de la trama.<sup>3</sup> Sin entrar en detalles, nos basta con mencionar el hecho de que el escritor convirtió la epilepsia que él padecía en un rasgo fundamental de su protagonista, el príncipe Myshkin. Del mismo modo, la experiencia del novelista frente al pelotón de fusilamiento pasa a primer plano cuando el príncipe narra cómo presenció en Lyon la ejecución de un condenado a la guillotina y también su curioso encuentro con un hombre que fue indultado cuando ya se hallaba en el patíbulo. Según la narración de Myshkin, a este preso sentenciado a muerte por un delito político lo condujeron ante el pelotón de

---

<sup>2</sup> Cfr. Leonid GROSSMAN, *Dostoievski*, trad. francesa del ruso de Michèle Kahn, (Paris: Parangon – L'Aventurine), 2003, pp. 369-371; Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años milagrosos 1865-1871*, trad. cast. de Mónica Utrilla, (México: F.C.E.), 1997, pp. 355-356.

<sup>3</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años milagrosos 1865-1871*, ed. cit., pp. 403-406.

fusilamiento para, veinte minutos más tarde, darle a conocer la sentencia realmente válida en la que se le conmutaba la pena inicialmente impuesta. Dostoievski pone en labios del príncipe sus propias vivencias para describir todo lo que pensó y sintió aquel condenado durante los breves instantes, de una intensidad extrema, en los que creyó que estaba a punto de morir.<sup>4</sup>

Posiblemente por haberle insuflado vida con la materia más íntima de que disponía, Dostoievski sentía predilección por *El idiota*. Casi una década después de haber completado el libro, el escritor reconocería que le complacía particularmente que algún admirador le confesara su debilidad por esta novela. Como anota Joseph Frank, «debió de sentir que los lectores a quienes esta obra les llegó al corazón eran un grupo selecto de almas afines con las que verdaderamente podía comunicarse.»<sup>5</sup> Apreciar debidamente *El idiota* implica percibir que su estructura en apariencia desordenada, que lo aleja de la arquitectónica perfecta de *Crimen y castigo*, lo acerca en cambio al *Quijote*, libro que Dostoievski admiraba profundamente.<sup>6</sup> La obra cumbre de Cervantes es un genial remedo de los géneros narrativos

---

<sup>4</sup> Cfr. I, 43-45, 91-98; *Идуом*, ПССМ, VI: 23-24, 62-69.

<sup>5</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años milagrosos 1865-1871*, ed. cit., p. 407.

<sup>6</sup> Uno de los mayores elogios jamás recibidos por el *Quijote* salió de la pluma de Dostoievski, que, fascinado por la creación cervantina, reflexionó sobre ella, aunque de forma poco sistemática, en varias ocasiones dentro de su sección *Diario de un escritor*. En marzo de 1876 declaraba en este contexto lo siguiente: «No hay en el mundo *invención* más profunda ni más vigorosa que esta. De momento es la última y la más alta expresión del pensamiento humano, la más amarga ironía que pudiera concebir jamás el hombre; y si se acabara el mundo y alguien preguntara a cualquier mortal: “Vamos a ver, ¿has interpretado el sentido de tu vida en la Tierra y qué has sacado en limpio?”, el interpelado podría limitarse a mostrar *Don Quijote*, diciendo: “He aquí mi conclusión de la vida. ¿Podéis condenarme por ella?” No sostengo que tuviese razón al obrar así, pero...» [F. M. DOSTOIEVSKI, *Obras completas, Volumen VIII: Diario de un escritor I (1861-1876)*, ed. de Augusto Vidal, trad. cast. del ruso de Luis Abollado, (Barcelona: Vergara), 1969, p. 714]. En septiembre de 1877, Dostoievski incluyó en el *Diario de un escritor* una serie de observaciones más extensas sobre el *Quijote*. [Cfr. F. M. DOSTOIEVSKI, *Obras completas, Volumen IX: Diario de un escritor II (1876-1881)*, ed. de Augusto Vidal, trad. cast. del ruso de Luis Abollado, (Barcelona: Vergara), 1969, pp. 617-622].

más variopintos que, combinados sin estridencias, conforman una compleja caja de resonancia donde el personaje principal y su obsesión alcanzan distintas modulaciones. De la misma manera que *El curioso impertinente* reproduce, amplificándolo, el deseo metafísico de Don Quijote, también en *El idiota* las numerosas historias secundarias que parecen entorpecer el desarrollo de la trama principal contribuyen, desde distintas ópticas, a iluminarla.

La peculiar estructura de *El idiota* no es el único elemento de esta novela que remite a la insigne creación cervantina. Al margen de las posibles semejanzas en la construcción de ambos textos, lo más significativo es que Dostoievski se volvió hacia el caballero de la triste figura en busca de inspiración para configurar a su protagonista, ese «*ser humano enteramente bello*», como lo describió en carta a su amigo el poeta Apolón Nikoláievich Máikov.<sup>7</sup> Nada, se lamentaba Dostoievski, podía ser más complicado que dar con la representación que estaba buscando, especialmente en su época.<sup>8</sup> Una prueba de esa dificultad la constituyen las diversas tentativas que el escritor ya había realizado previamente en ese sentido. Como ya hemos señalado en la segunda parte de la tesis, el príncipe J. de *Nétochka Nezvánova* es el primer intento, muy temprano, de retratar un paradigma de bondad. No obstante, el personaje que, con anterioridad a Myshkin, más se acerca a ese ideal de hombre enteramente bello es el coronel Rostánév de *La aldea de Stepánchikovo y sus moradores*. En todo caso, la evidencia más inequívoca de la complejidad y, quizá, de la irresolución constitutiva de la tarea emprendida por Dostoievski, la provee el fracaso mismo del príncipe Myshkin, héroe que, concebido a semejanza del caballero de la triste figura pero también del caballero de la cruz, se hunde en la

---

<sup>7</sup> Cfr. DOSTOIEVSKI, *Correspondance, Tome 2: 1865-1873*, (Carta a Apolón N. Máikov, 31 de diciembre de 1867 (12 de enero de 1868) Ginebra), trad. fr. de Anne Coldefy-Faucard, (Paris: Éditions Bartillat), 2000, pp. 274-284, aquí p. 277; *Письма, ПССМ*, XV: 334-341, здесь стр. 336, (А. Н. Майкову. 31 декабря 1867 (12 января 1868) Женева).

<sup>8</sup> «Идея эта — изобразить вполне прекрасного человека. Труднее этого, по-моему, быть ничего не может, в наше время особенно.» (*Ibidem*).



locura tras quedar escindido entre dos formas de amor orientadas hacia dos mujeres distintas.

Como sucede con Raskólnikov en *Crimen y castigo* o con Stavroguin en *Los demonios*, el príncipe Myshkin es, en *El idiota*, el centro en torno al cual gravitan el resto de personajes y se construyen las distintas tramas secundarias, particularmente numerosas y complejas en el caso de esta novela. La más importante de todas ellas es, sin duda, la que tiene por protagonista al joven tísico Ippólit, que funciona en buena medida como *alter ego* del príncipe. Ambos comparten la familiaridad con la muerte, pues si, en la primera parte del libro, Myshkin refiere cómo presenció una ejecución y relata su encuentro con el hombre que esquivó a la pica de la Descarnada a los pies del patíbulo, Ippólit está condenado a muerte por su enfermedad. Sin embargo, la falta de fe de este último, que le hace percibir su inminente y prematuro final sólo en términos de suprema injusticia, lo separa irremediamente del príncipe. La egocéntrica rebelión de Ippólit lo aleja en último término de la compasión de los otros que tanto necesita y sitúa al joven desahuciado en las antípodas de la humildad cristiana de Myshkin.

Debido a que nuestro propósito en este capítulo es indagar sobre la presencia del amor en *El idiota*, no atenderemos ni a la interesante trama secundaria de Ippólit ni a prácticamente ninguna de las pequeñas historias que aparecen en la novela. Entre ellas encontramos la tragicomedia del general Ivolguin, un personaje aún más quijotesco que el propio príncipe, que tiene en su entrañable hijo Kolia a su escudero fiel. La relación paterno-filial que existe entre ambos anticipa, en cierto modo, la que se dará en *Los hermanos Karamázov* entre el orgulloso Iliusha y su padre, el abnegado capitán Sneguiriov de la barba «de estropajo». Otro de los episodios que dejaremos de lado es el que protagonizan los jóvenes nihilistas cuyas cuitas, a diferencia de lo que sucede en *Crimen y castigo* o en *Los demonios*, reciben aquí una atención de segundo orden. Tampoco nos ocuparemos de las circunstancias personales de los distintos hombres que merodean en

torno a Nastasia Filíppovna, como Gania, Totski o el general Yepanchin. De las numerosas historias contenidas en *El idiota*, nos detendremos únicamente en la de la desdichada pastora María, que Myshkin narra en la primera parte de la novela. La razón de que nos fijemos en este relato radica en que, pese a parecer desgajado del resto de la novela, contiene ya el motivo esencial de los «dos amores», uno de carácter compasivo y otro de tipo pasional, que atraviesa el libro. El príncipe se verá atrapado entre ambos afectos cuando cada uno de ellos le venga inspirado por una mujer distinta. Incapaz de decantarse por Nastasia o Aglaia, ese hombre enteramente bueno al que Dostoievski quiso dar vida se convertirá en el involuntario promotor de una oscura tragedia que culmina en locura y muerte.

#### IV.2. EL ARGUMENTO AMOROSO DE *EL IDIOTA*

Debido a que el entramado amoroso de *El idiota* implica a muchos personajes en variadas situaciones, creemos que es aconsejable, en este caso, incluir un pequeño resumen de la novela haciendo énfasis en las relaciones afectivas más destacadas antes de proceder a su análisis.

*El idiota* se inicia con el encuentro casual, en un tren procedente de Varsovia con destino a San Petersburgo, del príncipe Lev Nikoláievich Myshkin y de Parfión Semiónovich Rogozhin. Este último le cuenta a su compañero de viaje que regresa a San Petersburgo con motivo de la muerte de su padre, un rico comerciante con el que se había enemistado en época reciente tras enamorarse a primera vista de Nastasia Filíppovna Baráshkova, mujer de dudosa reputación por la que había malgastado un buen puñado de rublos de la fortuna familiar para comprar unos carísimos pendientes de diamantes. Más adelante se nos ofrecerán detalles de la historia de esta joven, que al quedar huérfana de niña pasó al cuidado de un tal Totski, que, en un principio, delegó su educación en institutrices, pero que, al alcanzar su

protegida la adolescencia, se la llevó a vivir consigo, convirtiéndose en su seductor. En el momento en que se desarrolla la novela, Totski planea contraer matrimonio, razón por la cual tiene gran interés en deshacerse de la impetuosa Nastasia, que, a punto de cumplir veinticinco años, se ha convertido en un quebradero de cabeza para él. La idea de Totski es casarla con alguien para quien la generosa dote que acompañará a la muchacha represente una tentación irresistible. El candidato ideal es Gania, un joven talentoso, pero arribista, que trabaja para el general Iván Fiódorovich Yepanchin. Este último, que también ha pretendido a Nastasia, es a su vez el padre de Aleksandra, la mujer a la que Totski quiere desposar. Iván Fiódorovich está también emparentado con Myshkin a través de su mujer Lizaveta Prokófievna Yepánchina. De hecho, el príncipe se dirige en tren a San Petersburgo con el propósito de visitar a sus parientes los Yepanchin. Enfermo de epilepsia, regresa a Rusia desde Suiza, donde ha permanecido varios años en tratamiento, internado en una clínica. Además de Aleksandra, el general tiene otras dos hijas, Adelaida, que es la segunda y Aglaia, la menor. De esta última, una auténtica belleza, está enamorado Gania y parece que, en principio, a la menor de las hermanas Yepánchina su pretendiente no le resulta indiferente. Sin embargo, este joven advenedizo perderá totalmente el favor de Aglaia cuando se muestre dispuesto a contraer matrimonio con Nastasia únicamente por dinero. Aunque en el último momento se echará atrás, ya será demasiado tarde para recuperar a Aglaia. Para entonces, ella se habrá enamorado ya de Myshkin, cautivada por la compasión con la que este acoge a la infortunada Nastasia. Esta mujer tan orgullosa como desdichada recibe del príncipe un trato que no le ha dispensado ningún otro hombre y, en consecuencia, no puede evitar responder a sus muestras de afecto e incluso llegará a aceptar su propuesta de matrimonio. Al héroe de la novela, Nastasia le inspira una piedad infinita, al tiempo que se siente atraído por Aglaia, situación que da lugar a uno de los dos principales triángulos amorosos de *El idiota*. Sin embargo, el más trágico es el que

conforman Myshkin, Nastasia y Rogozhin. Este último experimenta hacia la bella e impetuosa mujer de reputación empañada una pasión violenta y posesiva que es el contrapunto del amor casto y compasivo que Nastasia despierta en el príncipe. Entre ambos hombres, trágicamente hermanos, nacerá una rivalidad fatal cuando Myshkin se ofrezca hasta en dos ocasiones a casarse con Nastasia, aun siendo sabedor de que los celos de Rogozhin podrían llevarlo a matarla. El príncipe acertará en su pronóstico y Nastasia morirá asesinada por Rogozhin, con quien había huido por segunda vez tras escapar de la Iglesia, ya engalanada como novia, el mismo día en que debía celebrarse su boda con el príncipe Myshkin. En una escena espeluznante, el príncipe acompaña durante toda una noche a Rogozhin durante el velatorio de la asesinada Nastasia antes de que la policía descubra el crimen. Juntos, los dos amigos caen en un delirio febril. Tras sobrevivir a dos meses de inflamación cerebral, Rogozhin es juzgado y condenado a quince años de trabajos forzados en Siberia por su crimen. Myshkin, de nuevo sumido en estado de idiotéz, regresa a Suiza para someterse a tratamiento. Por su parte, Aglaia se casa con un supuesto conde polaco, que resulta no ser tal. Este hombre aprovechado la engaña y la aleja de su familia tras conseguir que se adhiera a las filas del catolicismo más militante. *El idiota* ofrece el final más amargo y menos luminoso de todas las creaciones de Dostoievski. Paradójicamente, la obra que se había iniciado con la pretensión de retratar al más bello de los hombres, se cierra con la aniquilación de toda esperanza, a no ser que, como sugiere el nombre de la protagonista femenina, Nastasia (Ἀναστασία, resurrección), pongamos nuestras miras más allá de la muerte.

### IV.3. EL EJEMPLO DE AKIRA KUROSAWA: ENCUADRANDO EL TRIÁNGULO DEL DESEO MIMÉTICO

Afirma Joseph Frank que, en general, la importancia del tema del amor en *El idiota* ha sido descuidada por los intérpretes, en particular en lo referente a «la trágica antinomia implícita en el “amor cristiano” del príncipe». <sup>9</sup> En oposición a la extendida tendencia denunciada por el profesor de Princeton, nuestro trabajo en estas páginas nace de la convicción de que el amor es la columna vertebral de *El idiota*, su gran tema. Este convencimiento parece compartido por Akira Kurosawa que, en 1951, en pleno período de esplendor creativo, llevó *El idiota* (*Hakuchi*) a la gran pantalla. Al adaptar esta obra de Dostoievski, al que reverenciaba, <sup>10</sup> el cineasta nipón hizo de las relaciones triangulares entre los distintos personajes de la novela el eje fundamental de su película. Kurosawa operó no sólo a nivel narrativo, desechando los demás motivos y situaciones del texto dostoievskiano, sino también en el plano visual, pues, como demostramos en otro lugar, <sup>11</sup> su cámara

<sup>9</sup> Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años milagrosos 1865-1871*, ed. cit., pp. 370-371.

<sup>10</sup> Además de adaptar *El idiota*, Kurosawa incluiría en *Barbarroja* (1965) una subtrama inspirada en la historia de Nellie en *Humillados y ofendidos*.

<sup>11</sup> Aunque el texto permanece inédito, nos ocupamos de esta cuestión en la ponencia «Triángulos encuadrados: la mirada de Akira Kurosawa sobre *El idiota* de Dostoievski», pronunciada en el marco de las Jornadas «Filosofía, cine, literatura» que tuvieron lugar en la Facultad de Letras de Ciudad Real (Universidad de Castilla-La Mancha) entre el 11 y el 13 de noviembre de 2013. Asimismo, retomamos la comparativa entre *El idiota* y la adaptación que de ella realizó Kurosawa en la comunicación «La risa es un asunto serio: lo carnavalesco en *El idiota* (Dostoievski y Kurosawa)», leída en el XI Congreso de la Sociedad Hispánica de Antropología Filosófica (SHAF), «La interculturalidad en diálogo. Estudios filosóficos», que se celebró en la Universitat Jaume I de Castellón del 14 al 16 de mayo de 2014. La publicación de este trabajo, a cargo de *Thémata*, de la Universidad de Sevilla, está prevista para diciembre de 2015, cuando el texto aparecerá como capítulo de un libro electrónico. Dejando al margen el tema de los triángulos amorosos, lo que analizamos en este último texto citado fue la presencia en la cinta de Kurosawa de «lo carnavalesco», rasgo característico de la novelística del escritor ruso que Mijaíl Bajtín definió en su obra *Problemas de la poética de Dostoievski*.

encuadra a los integrantes de los diversos triángulos amorosos que se van sucediendo en el desarrollo de la trama como si cada uno de ellos estuviera situado en los vértices imaginarios de esa figura geométrica. En nuestra exposición, trataremos de seguir el ejemplo de Kurosawa, enfocando sólo aquello que puede iluminar la presencia del amor en el libro.

Al estudiar *El eterno marido*, hemos expuesto la teoría del triángulo del deseo mimético de René Girard. Como ya sucediera en nuestro análisis de esta novela breve, cuya publicación es inmediatamente posterior a la de *El idiota*, también en el presente capítulo vamos a recurrir a las tesis del autor de *Mentira romántica y verdad novelesca* como herramienta hermenéutica para examinar el tema del amor. Recordemos que, para Girard, el deseo no lo es nunca directamente de un objeto, sino que pasa a través de un mediador, de manera que el impulso hacia el objeto lo es siempre hacia ese mediador, que no es sino un igual al cual el sujeto del deseo diviniza porque, en realidad, alberga la inconfesable pretensión de suplantarlo. Esto explica que todo lo que procede del mediador sea despreciado por sistema y, a la vez, paradójicamente deseado. Además, el mediador transfiere su prestigio al objeto deseado, confiriéndole un valor ilusorio. El deseo triangular, afirma Girard, es el deseo que transfigura su objeto. El romanticismo no desconoce esta metamorfosis de la que, de hecho, se aprovecha, pero, obnubilado por la idea de originalidad, defiende la mentira del deseo espontáneo, que no es sino una ilusión de autonomía a la que el sujeto moderno está apasionadamente vinculado. En cambio, los novelistas como Dostoievski, Cervantes, Stendhal o Proust, le devuelven al mediador el lugar usurpado por el objeto, invirtiendo así la jerarquía del deseo admitida comúnmente.

#### IV.4. UN PRÍNCIPE QUE NO HA CONOCIDO MUJER

**E**l *idiota* arranca con una imagen de contrastes: un tren avanza raudamente mientras el día, holgazán, no acierta a desmerecerse: «A fines de noviembre, en un día de deshielo, a eso de las nueve de la mañana el tren de Varsovia se acercaba a Petersburgo a todo vapor. La humedad y la niebla eran tantas, que a duras penas se abría paso la luz del día». <sup>12</sup> Dostoievski no compone aquí la pintura serena de una apacible continuidad de la oscuridad a la luz, pues sólo dolorosamente alcanza esta a romper las tinieblas de la noche. En ese momento privilegiado de indeterminación, en ese umbral mágico en que se tocan los contrarios, dos jóvenes se hallan sentados frente a frente en un vagón de tercera. Uno, el príncipe Myshkin, es rubio, alto, de ojos claros y plácida expresión, aunque resulta extravagante, pues viste ropas ligeras inapropiadas para combatir el frío. El otro, que responde al nombre de Parfión Semiónovich Rogozhin, va bien abrigado, es moreno, bajo, de ojos oscuros y fogosos y sonrisa insolente, sarcástica, casi malévolamente. Ambos tienen la misma edad, por lo que el segundo podría pensarse como el Narciso oscuro del primero, surgido de la penumbra a la luz del alba que es condición de posibilidad de las sombras. Un doble de sí al que el príncipe Lev Nikoláievich encuentra en el instante prodigioso en que se desdibujan los límites y emerge la cara velada de lo íntimo y conocido, el rostro de lo siniestro.

Durante el viaje, Rogozhin le habla a Myshkin de Nastasia Filíppovna, la mujer de incontestable belleza, pero reputación dudosa, por la cual se distanció de su difunto padre, pues se adueñó de un dinero que pertenecía a este a fin de adquirir un costoso regalo con el que seducirla. Parfión Semiónovich relata cómo se encaprichó de Nastasia al verla salir de una tienda en la avenida Nevski. La impresión que le produjo la joven fue tan fuerte que aquella misma

---

<sup>12</sup> I, 21; *Идиот*, ПССМ, VI: 5.

noche, a escondidas de su progenitor, que consideraba el ballet un espectáculo poco apropiado, acudió al Gran Teatro para contemplarla mientras ella seguía la representación desde su palco.<sup>13</sup> El príncipe atiende al relato, en el que se inmiscuye un tercer personaje, Lébedev, que informa sobre las relaciones de Nastasia con Totski, el único hombre que, al parecer, ha logrado hacerse con su virtud, pese a que son muchos los pretendientes que la rondan. Myshkin sigue con interés la conversación en torno a esta desconocida. Sin embargo, al despedirse, Rogozhin le pregunta por su afición al bello sexo y él se limita a responder que, debido a la enfermedad que padece desde que nació, no ha conocido a ninguna mujer.<sup>14</sup> Este punto es confirmado posteriormente por la historia que el príncipe comparte con la generala Yepánchina y sus tres hijas cuando la mediana, Adelaida, insinúa que ha debido de estar enamorado alguna vez. «No he estado enamorado, he sido feliz... de otro modo.»<sup>15</sup> es la respuesta de Myshkin, que requiere de una explicación. Esta llega en forma de un relato que se desarrolla en Suiza, en la época en que el príncipe estuvo curándose de su epilepsia. La narración, de tono marcadamente melodramático, tiene por protagonista a una desdichada muchacha llamada María, que era una de las habitantes de la aldea de montaña en la que Myshkin reposaba para sanar de su mal. Esta joven, de sólo veinte años, estaba enferma de tuberculosis. Vivía con su madre, ya muy vieja, en una casa diminuta y ruinoso que sólo contaba con dos ventanas. Desde una de ellas vendía la anciana hilos, cintas, tabaco, jabón y otros artículos de poco valor, mientras que la hija realizaba trabajos pesados a jornal en las casas: fregaba suelos, lavaba ropa, barría patios o cuidaba del ganado. En una ocasión, pasó por el pueblo un francés, viajante de comercio, que la sedujo y se la llevó consigo, abandonándola una semana después en un camino. Este suceso constituyó la desgracia de

---

<sup>13</sup> *Cfr.* I, 31; *Идуом*, ПССМ, VI: 13.

<sup>14</sup> I, 34; *Идуом*, ПССМ, VI: 16.

<sup>15</sup> I, 99; *Идуом*, ПССМ, VI: 69.



María que, al retornar a la aldea, sólo recibió el desprecio de sus vecinos y hasta el desdén de su propia madre, que permitió que la injuriaran e insultaran en su casa. La mujer fallecería transcurridos sólo dos meses del regreso de su hija sin pensar siquiera en reconciliarse con ella.

En el pueblo todos repudiaban a María, escupían al verla y le decían groserías. Los hombres dejaron de mirarla como a una mujer y algunas veces, cuando se emborrachaban los domingos, le arrojaban monedas de cobre a fin de burlarse de ella. Hasta los niños, reunidos en una pandilla de más de cuarenta, comenzaron a hostigarla y le tiraban basura. Ya entonces empezaba a echar sangre al toser y pronto sus vestidos se convirtieron en harapos con los que le avergonzaba presentarse en público, pues, para más humillación, desde su vuelta iba descalza. Sin embargo, nadie se apiadaba de ella y le negaron el trabajo. Le pidió al pastor de la aldea que la dejara vigilar las vacas, pero él se negó. Entonces, sin su permiso, empezó a seguir al rebaño durante todo el día y, como el hombre se diera cuenta de que le prestaba un buen servicio, no volvió a echarla y, a veces, le daba restos de su comida, lo cual él tenía por un gran gesto de generosidad.

En el entierro de su madre, el sacerdote, que quería hacer carrera y ambicionaba destacarse como gran predicador, la acusó del fatal desenlace y cargó cruelmente contra ella ante todos sus feligreses. Cuando la anciana aún vivía, Myshkin quiso, en cambio, ayudar a María. A fin de conseguir algo de dinero que poder darle, vendió, por mucho menos de su valor, un alfiler de corbata que tenía un pequeño brillante. Al entregarle a María los ocho francos que obtuvo por él, la besó, pero dejando claro que su gesto no obedecía a que estuviera enamorado de ella, sino que era consecuencia de la mucha pena que le inspiraba, pues nunca la había juzgado culpable, sino sólo desdichada. Su propósito «era consolarla y convencerla de que no

debía considerarse tan indigna ante todo el mundo». <sup>16</sup> Sin embargo, ella no comprendió y, cuando el príncipe terminó de hablar, muy azorada, le besó la mano. Él tomó la suya para hacer lo mismo, pero María se apresuró a retirarla. En ese momento aparecieron los niños que, al sorprenderlos juntos y en actitud cariñosa, comenzaron a silbar, a batir palmas y a reírse estrepitosamente. Myshkin quiso hablarles, pero le arrojaron piedras. Además, no tardaron en arreciar sobre María las acusaciones que la habían apartado de la vida comunitaria. La animadversión hacia la mujer perdida se incrementó y con ello aumentaron también sus sufrimientos. No obstante, el príncipe pronto consiguió que los niños le escucharan cuando, aprovechando cualquier ocasión, les exponía lo desgraciada que era María. Poco a poco, empezaron a sentir pena por ella y no tardaron en quererla, cariño que hicieron extensivo a Myshkin. Ya en el entierro de la madre de María, que tuvo lugar dos semanas después de que el príncipe besara a la muchacha, los niños la defendieron del encendido sermón del sacerdote. En el pueblo no gustó el trato continuado del extraño enfermo epiléptico con los niños, sobre todo después de que estos comenzaran a ponerse de parte de aquella mujer de conducta tan poco honorable. María, sin embargo, era feliz y, al percatarse Myshkin de que a los niños les hacía ilusión pensar que ambos se querían, no quiso decepcionarles diciéndoles que no amaba a María, «que no estaba enamorado de ella y que sólo la compadecía mucho». <sup>17</sup> Únicamente en esto mintió Myshkin a los niños, pese a que no era partidario de engañarlos en ningún caso y se enfadaba con aquellos que sí acostumbraban a ocultarles la verdad.

La pandilla consiguió proporcionarle calzado y ropa a María, que con estas muestras de aprecio se sentía dichosa, aunque seguía pasando los días sola en el campo con su rebaño, excepto por las visitas que le hacían Myshkin y los niños. Pronto cayó muy enferma y

---

<sup>16</sup> I, 104; *Идуот*, ПССМ, VI: 73.

<sup>17</sup> I, 106; *Идуот*, ПССМ, VI: 75: «Я не разуверял их, что я вовсе не люблю Мари, то есть не влюблен в нее, что мне ее только очень жаль было.»

hubo de quedarse en su desierta casa, donde sólo recibía la atención de los pequeños, que se turnaban para estar con ella. Sin embargo, cuando en la aldea se enteraron de que María estaba en trance de muerte, la gente empezó a compadecerla, de modo que acudieron a visitarla y a velarla las viejas del lugar. Considerando que la cabecera del lecho de una moribunda no era lugar para niños, las ancianas los echaron, pero, pese a las continuas regañinas que soportaban, los pequeños regresaban al pie de la ventana para apoyar a la enferma. La joven desahuciada no tardó en fallecer. Los niños adornaron su ataúd con flores y le pusieron una corona en la cabeza. En la iglesia, el sacerdote ya no se refirió a la difunta con palabras oprobiosas y los niños continuaron llevando flores a su tumba todos los años. Sin embargo, a raíz del entierro, Myshkin comenzó a ser perseguido con ahínco por quienes nunca habían visto con buenos ojos su cercanía a los pequeños. Los principales instigadores del ataque fueron el sacerdote y el maestro de escuela y la campaña en contra del príncipe tuvo como consecuencia que a los niños se les prohibiera estar en su compañía. Incluso el doctor Schneider se comprometió a velar por que su paciente epiléptico se mantuviera alejado de los más pequeños de la aldea, pero no tardó en comprender que el príncipe era un perfecto niño en todos los sentidos y que seguiría siéndolo así cumpliera setenta años. Al relatar la historia, Myshkin se detiene en apuntar que no comparte este diagnóstico, aunque reconoce que sí hay una cosa cierta en el discurso del médico: «a mí no me gusta estar con gente mayor, con personas adultas (hace tiempo que me he dado cuenta), y no me gusta porque no sé cómo comportarme con ellos.»<sup>18</sup> En cambio, le atrae extraordinariamente la compañía de los niños.

Como bien señala Joseph Frank, «la nota idílica del Nuevo Testamento resuena con fuerza en el relato del príncipe acerca de la pobre campesina suiza María».<sup>19</sup> Sin embargo, desde la perspectiva

---

<sup>18</sup> I, 109; *Идуом*, ПССМ, VI: 77.

<sup>19</sup> Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años milagrosos 1865-1871*, ed. cit., p. 413.

del amor que nos interesa aquí, lo más notable de esta breve narración no es tanto la circunstancia de que enfatice el componente cristológico de la figura de Myshkin, como el hecho de que anticipe el fracaso esencial del protagonista de *El idiota*, constitutivamente escindido entre su inmensa capacidad para compadecer en sentido cristiano a Nastasia y su vivencia de un amor terrenal inspirado por Aglaia. Frank destaca cómo la historia de María reproduce, a pequeña escala, el *leitmotiv* «de los “dos amores”, uno de ellos cristiano, compasivo, no posesivo y universal; el otro secular, egoísta, posesivo y particular.»<sup>20</sup> La confusión entre ambas formas de amor se pone de manifiesto en el contexto mismo en el que se produce la narración de la historia, pues Myshkin comparte con las mujeres Yepánchina una experiencia de amor compasivo cuando la pregunta de Adelaida va dirigida a averiguar si ha estado enamorado alguna vez. Los niños revelan que no saben discernir ambos sentimientos, pues las muestras de compasivo afecto del príncipe hacia María las interpretan como señales de un amor de tipo carnal. Hay, sin embargo, pequeños detalles que les desconciertan porque no tienen acomodo en su esquema y así, por ejemplo, «les parecía imposible que su buen León quisiera tanto a María y ella vistiese tan miserablemente e incluso fuera descalza.»<sup>21</sup> Myshkin es retratado ya aquí como un héroe muy poco heroico, tan impotente, pese a su nobleza, que ni siquiera es capaz de proveer con lo más básico a su supuesta amada.

La paradoja constitutiva del príncipe está contenida en su mismo nombre, sobre el cual se incide directamente en este pasaje. Lev Nikoláievich Myshkin (Лев Николаевич Мышкин) surge de la conjugación de dos animales de características bastante opuestas: el león que reina en el nombre, y el ratoncito que se esconde tras el

---

<sup>20</sup> Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años milagrosos 1865-1871*, ed. cit., p. 414.

<sup>21</sup> I, 106; *Идуом*, ПССМ, VI: 75. «Léon» aparece en francés en el original.

apellido Myshkin.<sup>22</sup> Pese a lo noble de su apariencia y su voluntad, la actuación del príncipe siempre resulta impotente, rasgo este que comparte con Don Quijote, el otro modelo fundamental, junto con Jesucristo, que Dostoievski tuvo en mente para crear al protagonista de *El idiota*. De hecho, la ambigüedad que en el terreno sexual acompaña a Myshkin puede considerarse herencia directa de la del caballero de la triste figura. El tema de los amores de Don Quijote ha hecho correr ríos de tinta entre la crítica especializada generando un debate apasionante en el que no entraremos, en primer lugar, porque estamos muy lejos de ser expertos cervantistas y, en segundo término, porque acometer un análisis medianamente serio de semejante cuestión requeriría de un espacio que excedería, con mucho, de la extensión que resulta sensato dedicarle al asunto en el contexto de una tesis sobre el amor en Dostoievski. Sin embargo, nuestra impresión como lectores del *Quijote*, reforzada por alguna lectura sobre la materia,<sup>23</sup> es que el juego caballeresco de Don Quijote como casto «enamorado» de su dama Dulcinea no cancela su condición de hombre capaz de sentirse atraído por el sexo femenino. Creemos que esta última faceta del protagonista de la célebre obra cervantina se hace particularmente notoria con ocasión de su encuentro con la hija de la ventera en la primera parte de la novela y con Altisidora en la segunda.<sup>24</sup> Estos «amores» carnales de Don Quijote no anulan el que le debe a su dama. De modo análogo, Myshkin querría que su

---

<sup>22</sup> Además de esto, el nombre y patronímico del protagonista de *El idiota* coinciden, quizá como pequeño homenaje por parte de Dostoievski, con el del otro gran titán de la literatura rusa del siglo XIX: Lev Nikoláievich Tolstói.

<sup>23</sup> Especialmente relevante para el contexto de esta tesis nos parece el capítulo «Los amores de Don Quijote» del libro *Realismo «mágico» en Cervantes: «Don Quijote» visto desde «Tom Sawyer» y «El idiota»* de Arturo Serrano Plaja, pues su autor tiene en mente el parentesco entre el príncipe Myshkin y el protagonista de la novela cervantina a la hora de examinar los amores de este último. Cfr. Arturo SERRANO PLAJA, *Realismo «mágico» en Cervantes: «Don Quijote» visto desde «Tom Sawyer» y «El idiota»*, (Madrid: Gredos), 1967, pp. 198-236.

<sup>24</sup> Esta es, por otra parte, la tesis defendida por Serrano Plaja en la obra ya citada. Cfr. Arturo SERRANO PLAJA, *op. cit.*, pp. 198-236.

inagotable compasión por Nastasia no interfiriera con ese otro sentimiento que, como hombre de carne y hueso, le inspira Aglaia. Sin embargo, existe una diferencia sustancial entre el *Quijote* y *El idiota* en este aspecto. Dulcinea nunca desciende del plano de lo imaginario, más que en la forma, irrelevante para el propósito caballeresco de Don Quijote, de la vulgar Aldonza Lorenzo y, por tanto, no hay posibilidad de que se sienta junto a la hija de la ventera o Altisidora. Nastasia y Aglaia, sin embargo, se intercambian cartas y se visitan. Ninguna de las dos existe en una dimensión meramente fantasiosa y, por tanto, el conflicto que Don Quijote esquivo le resulta insalvable a Myshkin.

Por otra parte, atisbamos ya en la historia de la pastora María que, del mismo modo que sucederá en la trama principal de la novela, las acciones nobles del príncipe no siempre generan consecuencias deseables. Es verdad que, finalmente, la joven desdichada fallece arrojada por los niños y en compañía de las viejas de la aldea, que terminan por apiadarse de su suerte. Sin embargo, no es menos cierto que el acercamiento de Myshkin a María, cuando le da dinero y la besa, provoca el incremento de las burlas y del hostigamiento contra ella. Además, ¿qué tipo de vida le habría podido brindar el príncipe, de haber llevado este su acogida compasiva hasta el extremo en que llegará con Nastasia Filíppovna cuando le proponga matrimonio? Ya hemos comprobado cómo el príncipe no puede proveer a María con lo más necesario, problema que en la trama principal queda solventado porque recibe una herencia muy conveniente. Sin embargo, al margen de la cuestión estrictamente económica, parece claro que Myshkin no alcanzaría a reintegrar a María en la vida ordinaria, del mismo modo que no lo conseguiría con Nastasia, como ella bien sabe, porque ambas mujeres están ya marcadas de por vida por su falta inicial con otro hombre. La ofrenda compasiva del príncipe no puede borrar la mancha social que ya forma parte de la piel de María y Nastasia, que, como leprosas, al entrar en contacto con ese hombre bueno parecen contagiarlo de su mal, como resulta

bien patente en la historia de María. Recordemos que, al ver besarse a los jóvenes, los niños les hacen burla y cuando Myshkin se dispone a hablarles, le arrojan piedras y lo rechazan, como antes habían hecho con María. Resulta asimismo significativo que la muchacha, aun contando con el afecto compasivo del príncipe, se vea obligada a permanecer en los campos y en una casa solitaria, es decir, al margen de la vida social. Reparemos, por último, en que, cuando ella fallece, el príncipe «hereda» la persecución a la que ha estado sometida y comienza a verse con muy malos ojos la relación que mantiene con los niños. Por todo ello pensamos que en la historia de la pastora María, que habitualmente la crítica pasa por alto o, como mucho, despacha en pocas líneas, hay ya una inequívoca advertencia sobre los peligros a los que la compasión expone en un universo humano que es, también, en cuanto tal, irremediamente social.

#### **IV.5. DOS FORMAS DE AMAR A UNA MUJER ORGULLOSA**

**D**esde su primer encuentro, el príncipe y Rogozhin están vinculados por Nastasia. Esto es algo que la cámara de Akira Kurosawa trae gráficamente a primer plano prácticamente al comienzo de su película. En ella, la acción de la novela se traslada al contexto de un Japón que padece las consecuencias de la derrota en la Segunda Guerra Mundial. Myshkin (Kameda) es un excombatiente que conoce a Rogozhin (Akama) en el barco que lo lleva a la fría isla de Hokkaido, en el Norte de Japón, donde tiene previsto visitar a sus parientes los Ono (el equivalente de los Yepanchin). Kameda regresa a su país tras haber permanecido ingresado en un hospital militar norteamericano a consecuencia de un trauma que le ha dejado como secuela un estado de idiotez (también llamado epilepsia). Durante la contienda, estuvo a punto de ser fusilado por error y este episodio está en el origen de su dolencia. Tras desembarcar, ambos hombres cogen juntos un tren y, como sucede en

la novela, Akama ameniza el viaje hablándole a Kameda de Taeko Nasu (Nastasia), la mujer por cuya belleza ha traicionado la confianza de su padre al que acaba de enterrar. Una vez que han alcanzado su destino, los dos comienzan a andar hasta que pasan por delante de un estudio fotográfico en cuyo escaparate se exhibe un retrato de Taeko Nasu ante el que se detienen. Kurosawa dispone el plano de tal manera que la imagen de la mujer queda situada, algo más elevada,



*El idiota*, Dir. Akira Kurosawa, 1951, Kameda y Akama ante el retrato de Taeko Nasu

exactamente entre Kameda y Akama, conformando entre los tres un perfecto triángulo. Akama la devora con la mirada, resaltando su hermosura, mientras que Kameda prorrumpe en llanto afirmando que ese rostro le provoca un inmenso dolor,

pues está convencido de que su dueña ha sufrido mucho. De este modo, el amor compasivo y el deseo salvaje quedan contrapuestos desde el inicio del metraje.

En la novela, el príncipe Myshkin no tarda en estar ante el retrato de Nastasia Filíppovna. Ella le ha regalado una fotografía suya a Gania, con quien en principio parece que está destinada a casarse. El joven lleva consigo este presente y lo saca estando en casa de los Yepanchin, donde coincide con el príncipe. Este se queda contemplando la imagen y, cuando Gania, intrigado, le pregunta por qué le suscita tanto interés, Myshkin explica que se trata de un rostro sorprendente, porque, pese a ser jovial, se percibe en sus ojos un inmenso sufrimiento. De manera algo enigmática, aunque poniendo énfasis en una verdad que se va a ir revelando a lo largo de la obra, Myshkin señala que «es un rostro orgulloso, terriblemente orgulloso, pero no sabría decir si ella es buena o no. ¡Oh, si fuera buena! ¡Todo



se habría salvado!». <sup>25</sup> Gania quiere saber si su interlocutor estaría dispuesto a contraer matrimonio con Nastasia, a lo cual el príncipe responde sin dudar que no puede casarse con ninguna mujer, pues es un hombre enfermo. Inquire entonces Gania si Rogozhin la desposaría y Myshkin, con una admirable capacidad premonitoria, contesta lo siguiente: «Pues sí, creo que se casaría mañana mismo; se casaría, aunque quizás una semana después la asesinará.» <sup>26</sup>

Más adelante, el príncipe confiesa ante las cuatro mujeres Yepánchina –la generala y sus tres hijas, Aleksandra, Adelaida y Aglaia– que últimamente se fija mucho en las caras. Esto intriga a las presentes, que le piden que analice las facciones de todas ellas. Con respecto a Aleksandra, Myshkin señala que hay en su rostro algo especial, que le trae a la memoria el de la Madonna de Holbein, que se encuentra en Dresde. A Lizaveta Prokófievna la asimila, en todo, con una perfecta niña. Al llegar a Aglaia, el príncipe manifiesta que es mucha su hermosura, tanta que da miedo mirarla. A continuación, sin embargo, estropea imperdonablemente el halago cometiendo una torpeza que quizá sólo se entiende si se tiene en cuenta su poco trato con el sexo femenino, pues, ante la insistencia de Adelaida, que incide de nuevo en lo linda que es su hermana («Pero hermosa lo es, príncipe, ¿verdad que es hermosa?»), <sup>27</sup> el fisonomista hace una declaración sin duda ofensiva para la aludida: «¡Extraordinariamente! –respondió el príncipe con calor, mirando entusiasmado a Aglaia–. Casi tanto como Nastasia Filíppovna, aunque el rostro es completamente distinto...» <sup>28</sup> Con una falta de tacto atribuible a su candidez, el príncipe delinea el que será uno de los dos triángulos trágicos de la novela: el que conforma él mismo con estas dos mujeres. El otro ya ha quedado trazado en las primeras páginas de la obra, y lo integran el propio Myshkin, Rogozhin y Nastasia.

---

<sup>25</sup> I, 61; *Идуом*, ПССМ, VI: 38.

<sup>26</sup> I, 62; *Идуом*, ПССМ, VI: 38.

<sup>27</sup> I, 113; *Идуом*, ПССМ, VI: 80.

<sup>28</sup> I, 113; *Идуом*, ПССМ, VI: 80.

Al quedarse solo, el príncipe vuelve a pasear la mirada por la fotografía de Nastasia, como queriendo desentrañar el misterio que se encierra en esa faz de insólita belleza en la que se descubre «un orgullo y un desprecio –casi odio– infinitos, a la vez que cierta confiada credulidad, cierta ingenuidad sorprendente».<sup>29</sup> Este contraste suscita la compasión de Myshkin, que, sin embargo, con gesto idéntico al de un enamorado, se queda ensimismado frente a la imagen de esa beldad hasta que, recordando súbitamente dónde se encuentra, mira en torno, como para comprobar que está a salvo de ojos indiscretos y, con un movimiento rápido, se lleva el retrato a los labios y lo besa. No tendrá que pasar demasiado tiempo para que la mujer del retrato se haga carne ante él. Siguiendo el consejo de sus parientes los Yepanchin, el príncipe alquila una habitación en casa de Gania y, sin quererlo, se convierte en testigo de una encarnizada discusión en la que este se enfrenta a su madre Nina Aleksándrovna y a su hermana Varia, que desaprueban su compromiso con Nastasia. Mientras el vocerío asciende en decibelios al mismo ritmo en que crece la irritación, Myshkin se aleja del cuarto donde tiene lugar la contienda para ir hacia el suyo. Al pasar cerca de la salida a la escalera, percibe que alguien está intentando inútilmente hacer sonar la campanilla, que está estropeada. Abre entonces la puerta y la presencia de Nastasia Filíppovna, a la que reconoce de inmediato, lo deja paralizado. La reacción de la joven es muy distinta, pues lo confunde con un criado y descarga contra él toda la ira que ha acumulado durante la espera. Cuando, finalmente, Gania la saca de su error respecto a Myshkin y descubre que está ante un príncipe, Nastasia lamenta la confusión y manifiesta que cree haberlo visto antes en alguna parte. Lo mismo le sucede a Myshkin, que, además de conocerla por el retrato, confiesa que le asalta la impresión de haber estado ante ella en algún otro sitio. Le parece, más concretamente, que no es esta la primera ocasión en que contempla esos ojos, aunque

---

<sup>29</sup> I, 116; *Идуом*, ПССМ, VI: 83.

concluye que el encuentro sólo pudo haber tenido lugar en sueños.<sup>30</sup> En su película, Kurosawa enfatiza este detalle en la secuencia, por lo demás fiel a la novela, en que Kameda y Taeko Nasu coinciden por vez primera. Para resaltar este momento, el cineasta hace que Kameda asocie las pupilas inflamadas de la mujer con la mirada de un



*El idiota*, Dir. Akira Kurosawa, 1951, Kameda ante Taeko Nasu

condenado a muerte al que fusilaron delante de él. Se trataba de un joven de veinte años que, como Taeko Nasu, parecía casi un niño que estuviera soñando atado al árbol en el que lo matarían e inquiriendo con la mirada por qué había

tenido que soportar tanto dolor en soledad. La escena, con un Kameda que casi acaricia con las yemas de los dedos la mirada de Taeko Nasu, resulta potentísima y sirve como inequívoca anticipación del fatal destino que aguarda a la mujer.

La tumultuosa fiesta de cumpleaños en casa de Nastasia Filíppovna constituye el clímax narrativo de la primera parte de la novela. Se trata de una de las escenas carnavalescas más logradas de la novelística de Dostoievski, entendiendo este término en el sentido con el cual lo emplea Mijaíl M. Bajtín para designar esas grandes escenas de masa donde los más diversos personajes interaccionan y dialogan sobre temas heterogéneos mientras el tiempo biográfico parece suprimido para dejar paso a «un *tiempo de crisis*, en el que un *instante* equivale a años, decenios e incluso a “billones de años”». <sup>31</sup> Durante la

<sup>30</sup> Cfr. I, 147-148; *Идуом*, ПССМ, VI: 109.

<sup>31</sup> Mijaíl M. БАЖТИН, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. cast. de Tatiana Bubnova, (México: F.C.E.), 2003, p. 250. *El idiota* es una novela particularmente pródiga en escenas carnavalescas y a dos de las más notables de cuantas aparecen en

celebración de la fiesta por el veinticinco cumpleaños de Nastasia, Ferdischenko, que es una suerte de sátiro, propone un juego perverso consistente en que cada cual cuente la acción más deleznable que haya cometido en su vida. La tensión que la propuesta provoca se comprende si se tiene en cuenta que entre los invitados, además de otros pretendientes de Nastasia, se encuentra Totski, que la sedujo cuando ella era apenas una adolescente. Los presentes, sin embargo, no se muestran a la altura de las expectativas del promotor del siniestro *petit jeu* y es Nastasia la que pone el broche de oro a este divertimento al preguntarle a Myshkin si cree que debe casarse con Gania. Con un hilo de voz, este responde que no y la joven rechaza así a su pretendiente ante el pasmo de todos los invitados, incluido el propio afectado. Cuando el general Yepanchin inquiere, intrigado, qué tiene que ver el príncipe en todo el asunto, Nastasia responde así: «Para mí es el primer hombre (человек / *chelovék*) verdaderamente fiel con que me he encontrado en toda mi vida. Él ha creído en mí a la primera mirada, y también yo le creo.»<sup>32</sup>

Tras esta declaración, Nastasia le devuelve a Totski los setenta y cinco mil rublos de la dote designada para que se casara con Gania. Le comunica a su seductor que lo deja libre y se declara decidida a iniciar una vida nueva a partir de la mañana siguiente. Sin embargo, apenas ha acabado de pronunciar estas palabras cuando Rogozhin y sus acólitos hacen su súbita irrupción en la reunión caldeando todavía más el ambiente. En realidad, Nastasia ha preparado su aparición para humillar a Totski, Gania y los otros moscardones que revolotean a su alrededor, pero es ella misma la que resulta más perjudicada por la farsa. Tal como la anfitriona ya imaginaba que sucedería, Rogozhin

---

el libro nos hemos referido ya en este capítulo. Una de ellas es la del cumpleaños de Nastasia, y la otra la de la irrupción de la joven en casa de Gania con el consiguiente escándalo. Ambas escenas carnalescas, presentes tanto en la novela como en la adaptación de Akira Kurosawa, las hemos analizado en el artículo, ya citado, «La risa es un asunto serio: lo carnalesco en *El idiota* (Dostoievski y Kurosawa)», de próxima aparición.

<sup>32</sup> I, 209; *Идуом*, ПССМ, VI: 160.

se ha presentado con los cien mil rublos que, según había manifestado en casa de Gania, ante la madre y la hermana de este, estaba dispuesto a entregarle al joven para que renunciara a casarse con Nastasia.<sup>33</sup> De este modo, la fiesta de cumpleaños termina convertida en una grotesca feria de las vanidades donde la magnitud del ego de los distintos personajes masculinos es directamente proporcional al tamaño de la bolsa de rublos de que disponen. En medio de este bochornoso espectáculo, Nastasia ha quedado reducida a un mero objeto cuyo valor de cambio es fijado por las apetencias de quienes se la disputan. Ella es bien consciente de que han resultado vanos sus esfuerzos por conducirse como una mujer honrada durante los últimos cinco años, pues no sólo ha seguido soportando el acoso de cuantos la rondaban, sino que, además, a la mínima oportunidad unos y otros no dudan en ponerle precio.<sup>34</sup> Sólo el príncipe, que ha asistido apesadumbrado al espectáculo, rompe la lógica mercantil de esta infame subasta con una oferta compasiva:

Es usted orgullosa, Nastasia Filíppovna, pero quizá es usted ya tan desdichada que realmente se considera culpable. Usted necesita muchos cuidados, Nastasia Filíppovna. Yo la cuidaré. Esta mañana he visto su retrato y he tenido la impresión de que reconocía una cara que me era muy familiar. Enseguida me ha parecido que me llamaba usted... Yo... yo la respetaré toda la vida, Nastasia Filíppovna.<sup>35</sup>

El príncipe que, además, recibe noticia durante la reunión de que ha heredado una fortuna, le pide matrimonio a Nastasia. Sin embargo

---

<sup>33</sup> Cfr. I, 159; *Идуом*, ПССМ, VI: 118.

<sup>34</sup> I, 217; *Идуом*, ПССМ, VI: 166: «¡Pero basta ya de comedia! ¡El que me sentara yo en un palco del Teatro Francés como una inaccesible virtud de gallinero, el que esquivara como una salvaje a cuantos se han dedicado a perseguirme durante cinco años y adoptara aires de orgullosa inocencia, ha sido una estupidez que me ha consumido! Ahora se me presenta uno y ante ustedes mismos pone cien mil rublos sobre la mesa, eso después de mis cinco años de inocencia, y sin duda tiene ya la troica a la puerta, esperándome. ¡En cien mil rublos me ha valorado!»

<sup>35</sup> I, 226; *Идуом*, ПССМ, VI: 173.

ella, que, como Myshkin ha percibido ya, se siente irremediabilmente culpable de su propia caída,<sup>36</sup> no puede más que rechazar su promesa de respeto y fidelidad, poniendo de manifiesto en la respuesta que le da a su pretendiente cuán honda es la conciencia de su rebajamiento y de la circunstancia de haberse convertido, como la pastora María, en un organismo infeccioso: «Tú no tienes miedo, pero lo tendré yo, ¡tendré miedo de ser tu perdición y de que luego me lo echés en cara!»<sup>37</sup> Nastasia reconoce haber soñado con el príncipe hace muchos años, cuando todavía vivía sola en el campo, en Otrádnioie. Se imaginaba entonces que llegaría un hombre honesto y bueno que le declararía su amor, pero su agradable ensoñación se desvanecía cuando, al acercarse el verano, Totski se presentaba, deshonorándola y pervirtiéndola por espacio de dos meses cada año. En esos momentos de desesperación, la tentación del suicidio cobraba fuerza, aunque siempre resistió.<sup>38</sup> No obstante, ese impulso a atentar contra su propia vida parece haber vivificado con su aceptación de la proposición de Rogozhin, pues hay que tener en cuenta, como bien lo ha notado el príncipe, que Nastasia es una mujer orgullosa y este rasgo de carácter acabará por perderla. La protagonista femenina de *El idiota* es el personaje que mejor encarna el «egoísmo del sufrimiento» en toda la obra de Dostoievski. El novelista había comenzado a explorar con la Katerina de *La patrona* ese sentimiento que se apodera de los humillados y ofendidos cuando, llevados por el masoquismo, intentan

---

<sup>36</sup> I, 226; *Идуом*, ПССМ, VI: 173: «Es usted orgullosa, Nastasia Filíppovna, pero quizás es usted ya tan desdichada que realmente se considera culpable.»

<sup>37</sup> I, 227; *Идуом*, ПССМ, VI: 174.

<sup>38</sup> I, 229-230; *Идуом*, ПССМ, VI: 176: «¿Acaso no había soñado yo contigo? Tienes razón, había soñado contigo hace mucho tiempo, cuando aún vivía en el campo, en Otrádnioie, donde pasé cinco años solita. A veces me ponía a pensar, a pensar, y a soñar, a soñar, y siempre me imaginaba a uno como tú, a un hombre animoso, honesto, bueno y hasta tontuelo, como tú, que de pronto se me presentaría y diría: “¡Usted no es culpable, Nastasia Filíppovna, la adoro!” Sí, a veces me dejaba llevar tan lejos por estos sueños, que hasta creía volverme loca... Y entonces llegaba ese: se quedaba un par de meses al año, me deshonoraba, me ultrajaba, me excitaba, me pervertía y se iba. Mil veces estuve tentada de arrojarme al estanque, pero fui cobarde, me faltó valor. Bueno, pero ahora... Rogozhin, ¿preparado?».

vengarse contra el mundo por sus padecimientos. Lo único que consiguen, sin embargo, es incrementar sus angustias, sintiéndose cada vez más aplastados al tiempo que contagian su dolor a cuantos se acercan a ellos de buena voluntad. Esto es lo que acontece en *Humillados y ofendidos*, donde Dostoievski volvió a indagar en esta dialéctica perversa con un resultado más que meritorio. La pequeña Nellie es quien adolece aquí de ese mal típico de las almas sojuzgadas, pero orgullosas. La hostilidad con la que la huérfana rechaza la hospitalidad y el afecto que su protector le ha brindado de buen grado descoloca al amable Vania. Nellie consigue romper el círculo vicioso del egoísmo del sufrimiento mediante un acto de amor que, sin embargo, le cuesta la vida en un anticipo de lo que le sucederá a Nastasia en el final de *El idiota*, cuando, empeñada en salvar al príncipe de sí misma, se arroje en brazos de Rogozhin para encontrar en ellos la muerte. Una muestra muy notable de este egoísmo del sufrimiento la hallamos ya en la fiesta de cumpleaños de Nastasia, donde, tras haber desestimado la proposición del príncipe, encuentra un placer perverso en humillar a Gania, que estaba dispuesto a desposarla por dinero. Su venganza contra el vanidoso joven consiste en arrojar al fuego los cien mil rublos con los que Rogozhin pretendía comprar la voluntad de su rival. Atizando las brasas, la anfitriona se complace en retar a Gania a que introduzca la mano entre las llamas para salvar el botín, pero este resiste el desafío, aunque termina cayendo desplomado por efecto de la tensión dramática. Por fin, Nastasia rescata el paquete humeante de la chimenea y, antes de partir en la troika de Rogozhin, se despide de Myshkin con estas palabras: «¡Adiós, príncipe, por primera vez he visto a un hombre!». <sup>39</sup> La actitud de la joven queda gráficamente descrita por Pútsin, uno de los testigos del espectáculo que poco después contraerá matrimonio con Varvara Ardaliónovna, la hermana de Gania:

---

<sup>39</sup> I, 233; *Идиот*, ПССМ, VI: 179: «Прощай, князь, в первый раз человека видела!».

Según dicen, estas cosas suelen ocurrir entre los japoneses – comentaba Iván Petróvich Ptitsin–. Allí, según parece, el ofendido se presenta ante el ofensor y le dice: «Tú me has ofendido, y por esto vengo a abrirme la panza ante tus propios ojos», y al decir estas palabras se abre realmente el vientre ante los ojos de su adversario y, seguramente, experimenta una enorme satisfacción, como si en verdad se hubiera vengado. ¡Hay caracteres muy extraños en este mundo!<sup>40</sup>

La turbulenta fiesta de cumpleaños de Nastasia pone fin a la primera parte de *El idiota*. La segunda se inicia transcurridos seis meses de estos acontecimientos, cuando el príncipe retorna a San Petersburgo desde Moscú, hasta donde ha debido desplazarse para percibir su inesperada herencia. Después de marcharse con Rogozhin en su carruaje y de participar en la orgía organizada por este en Yekaterinhof, Nastasia huyó de su inminente boda con Rogozhin y puso rumbo a Moscú para hallar refugio junto al príncipe. El hombre al que había abandonado se lanzó, sin embargo, en su persecución. Cuando Myshkin, transcurrido medio año de agitados acontecimientos, desembarca en la estación de tren de San Petersburgo, percibe desde el primer momento que dos ojos penetrantes se clavan en él desde la multitud que aguarda a los viajeros, asediándole con su insistencia.<sup>41</sup> El recién llegado emprende el camino hacia casa de Rogozhin y le sobrecoge, al alcanzar su destino, la oscuridad de la mansión donde habita el rival que involuntariamente se ha buscado. Según el relato del propio Parfión Semiónovich, el viejo y tétrico caserón donde reside fue construido por su abuelo y en él siempre han vivido miembros de la secta de los castrados, es decir, viejos creyentes. Desde que los dos hombres se vieron por última vez, Nastasia ya ha escapado de Rogozhin en dos ocasiones prácticamente al pie del altar. Si en su primera fuga corrió en pos del príncipe, ahora parece inminente la reconciliación con su arrebatado perseguidor. Myshkin le

---

<sup>40</sup> I, 234-235; *Идуом*, ПССМ, VI: 180.

<sup>41</sup> *Cfr.* I, 250; *Идуом*, ПССМ, VI: 192.



explica a este que ha regresado de Moscú con la intención de convencer a la joven, que cada vez da mayores muestras de desequilibrio mental, de que haga un viaje al extranjero para recobrar la salud. No oculta, sin embargo, su convencimiento respecto a que la separación definitiva de su interlocutor y de Nastasia sería beneficiosa para ambos: «Nunca te he ocultado mis pensamientos sobre la cuestión, y siempre he dicho que para *ella* ir contigo significa perderse irremisiblemente. También para ti es la perdición... quizá más aún que para ella.»<sup>42</sup>

El príncipe insiste, además, en que no es rival para Rogozhin en su relación con Nastasia, pues cuando ella acudió en su búsqueda a Moscú vivieron separados y concluye recordando lo que una vez ya le explicó a quien ahora le escucha: «a *ella* “no la amo por amor, sino por piedad.”».<sup>43</sup> Parfión Semiónovich reconoce que ha llegado a odiar a Myshkin y que habría sido capaz de envenenarlo por celos. No obstante, se da cuenta de que, apenas está unos minutos en su compañía, su rencor se disuelve y deja paso al afecto. Rogozhin prosigue su discurso reflexionando sobre la diferente forma en que él mismo y Myshkin, a quien llama hermano (брат), quieren a Nastasia: «Ya ves, también amamos de otra manera, en todo hay diferencia. [...] Tú dices que la quieres por piedad. Pues yo no siento por ella piedad alguna. Y ella a mí me odia más que nada.»<sup>44</sup> Mientras que el príncipe cree haber soñado con los ojos sufrientes de Nastasia, para Rogozhin, incluso en el plano onírico, la refulgente beldad puede constituir únicamente una pesadilla morbosa y obsesiva: «Ahora sueño con ella todas las noches: siempre la veo que está con otro hombre, riéndose de mí.»<sup>45</sup> Pasa entonces a referirle a Myshkin cómo Nastasia, que es particularmente rencorosa, lo ha humillado

<sup>42</sup> I, 272; *Идуот*, ПССМ, VI: 210.

<sup>43</sup> I, 273; *Идуот*, ПССМ, VI: 210: «я ее “не любовью люблю, а жалостью”».

<sup>44</sup> I, 273; *Идуот*, ПССМ, VI: 211: «Мы вот и любим тоже порозну, во всем то есть разница. [...] Ты вот жалостью, говоришь, ее любить. Никакой такой во мне нет к ней жалости. Да и ненавидит она меня пуще всего.»

<sup>45</sup> I, 273; *Идуот*, ПССМ, VI: 211.

coqueteando con otros y cuenta cómo él la ha insultado y le ha pegado hasta cubrirla de cardenales.<sup>46</sup> Aun después de conocer estos escalofriantes pormenores, el príncipe repite que no será un estorbo para los planes de Rogozhin, pero este no acierta a entender del todo su actitud: «¡No comprendo cómo puedes cedérmela así, tan sencillamente! [...] ¿Para qué, pues, te has venido aquí a escape? ¿Por piedad? [...] ¡Lo más probable es que tu piedad sea aún más poderosa que mi amor!».<sup>47</sup> A esto último, el príncipe replica de la siguiente manera: «Bueno, tu amor no se distingue del odio. [...] La vas a odiar mucho por este amor de ahora, por todo este suplicio que ahora aceptas.»<sup>48</sup>

A Myshkin le causa gran perplejidad que Nastasia pueda estar dispuesta a casarse con Rogozhin después de haberlo plantado prácticamente en el altar en dos ocasiones y llega a aventurar, entreviendo el componente masoquista del carácter de la joven, que quizá a ella le atraiga el tipo de amor posesivo que su maltratador le ofrece.<sup>49</sup> Sin embargo, Myshkin desecha poco después esa idea y se muestra convencido de que Nastasia debe haber descubierto

---

<sup>46</sup> *Cfr.* I, 273-277; *Идиот*, ПССМ, VI: 211-214.

<sup>47</sup> I, 278; *Идиот*, ПССМ, VI: 214: «Как это ты мне так уступаешь, не понимаю? [...] Так для чего же ты сломя-то голову сюда теперь прискакал? Из жалости? [...] Вернее всего то, что жалость твоя, пожалуй, еще пуще моей любви!»

<sup>48</sup> I, 278; *Идиот*, ПССМ, VI: 214-215: «Что же, твою любовь от злости не отличишь. [...] Ненавидеть будешь очень ее за эту же теперешнюю любовь, за всю эту муку, которую теперь принимаешь.»

<sup>49</sup> *Cfr.* I, 278-279; *Идиот*, ПССМ, VI: 215. Más adelante, recordando con Rogozhin el momento en que este intentó asesinarlo clavándole un cuchillo, Myshkin recupera esta intuición: «Parfión, te lo voy a decir: ¿sabes que ella ahora te quiere más que a nadie y de tal modo que cuanto más te tortura tanto más te quiere? Ella no te lo dirá, pero hay que saber verlo. ¿Por qué si no, a fin de cuentas y a pesar de todo, se va a casar contigo? Alguna vez te lo dirá ella misma. Algunas mujeres desean que las quieran de este modo, ella es de esas. ¡Tu carácter y tu amor deben de haberla asombrado! ¿Sabes que una mujer es capaz de torturar y de burlarse cruelmente de un hombre sin experimentar ni una sola vez remordimientos de conciencia, pues cada vez, mirándote, pensará: “Ahora lo estoy torturando hasta dejarle casi muerto, pero luego se lo recompensaré todo con mi amor...”» (I, 465; *Идиот*, ПССМ, VI: 366-367).

cualidades positivas en Rogozhin, pues, «¿quién busca deliberadamente la muerte, en el agua o bajo un cuchillo?».<sup>50</sup> Al racionalizar, cerrando los ojos a sus propias intuiciones, es cuando Myshkin se equivoca, mientras que Parfión Semiónovich atina cuando expone en qué consiste el conflicto de Nastasia, que, enamorada del príncipe, se resiste a unirse a él por miedo a causarle infelicidad y deshonra: «¿Qué tiene de extraño que huyera de ti? Entonces huyó porque se dio cuenta de lo mucho que te ama. A tu lado ya no podía ser dueña del amor que por ti sentía. [...] Conmigo se casa por rabia (co зла / *so zla*)... Si se casa conmigo lo hará *por rabia* (co *зла*), te lo digo yo.»<sup>51</sup> Los presentimientos del príncipe vuelven a apuntar en la dirección certera cuando Myshkin comienza a jugar con el nuevo cuchillo de jardinero de Rogozhin.<sup>52</sup>

Tiene lugar a continuación una escena a la que regresaremos en el cierre de nuestro análisis de *El idiota*. Tras su conversación en torno a Nastasia, los dos amigos comienzan a caminar por distintas habitaciones y se detienen ante una reproducción del *Cristo muerto* de Hans Holbein el Joven que cuelga de una de las paredes. El diálogo que ambos mantienen delante de esta pintura supone la introducción en la novela de un nuevo motivo temático: el problema de la fe. La cuestión es importante también en relación con el amor, pero, de momento, lo único que nos interesa destacar del resto de la acción en casa de Parfión Semiónovich es que asistimos a dos evidentes manifestaciones de sentimiento religioso: Myshkin y Rogozhin intercambian sus cruces en un gesto de hermandad; y la madre de este último, una anciana ya aquejada por la demencia, bendice al príncipe antes de que se vaya.<sup>53</sup>

Ya desde el comienzo del libro, el azar intervino para que dos desconocidos, cuyos destinos acabarían indisolublemente ligados, se

---

<sup>50</sup> I, 281; *Идуом*, ПССМ, VI: 217.

<sup>51</sup> I, 282; *Идуом*, ПССМ, VI: 218.

<sup>52</sup> *Cfr.* I, 283; *Идуом*, ПССМ, VI: 218-219.

<sup>53</sup> *Cfr.* I, 284-290; *Идуом*, ПССМ, VI: 219-224.

encontraran frente a frente en un vagón de tercera. A los hados que, como acaecería en una tragedia griega, parecen tejer desde el comienzo los hilos de la historia, se suman aciagos presagios que jalonan toda la narración a modo de *leitmotifs* perturbadores. Los presentimientos martillean con insistencia creciente después de que el príncipe abandone la morada de Rogozhin y vague confuso por la ciudad, sufriendo los síntomas de un inminente ataque de epilepsia. Los ojos insidiosos que ya detectara por la mañana en la estación de tren le han estado acechando durante todo su peregrinaje. Esa mirada vigilante, bien lo sabe Myshkin, es la de su celoso amigo que sigue alerta sus movimientos. Y, sin embargo, traicionando la promesa de no buscar a Nastasia que le había hecho por la mañana, acude hasta el lugar donde esta se aloja temporalmente. La joven se ha marchado a Pávlovsk, pero, aunque no se produzca el encuentro, la provocación resulta insoportable para Rogozhin. El impulso irresistible de su «demonio» (демон / *demon*) ha conducido al príncipe ante el escaparate de un cuchillero, como anticipación del asalto que sufrirá con el arma que llamó oscuramente su atención en casa de su amigo antes de que intercambiaran sus cruces. La alteración psíquica del enfermo se acrecienta al ritmo en que los acordes nerviosos de la narración se tensan hasta el culmen de la estridencia epiléptica. El alarido atroz de Myshkin, que lo salva del golpe mortal, es la asonancia fatal que revela una forma suprema de desdoblamiento, pues a un observador que presenciara un brote del *mal caduco* le sería difícil admitir que quien grita es la misma persona que antes tenía ante sí.<sup>54</sup> Rogozhin es el «hermano» tenebroso de Myshkin y resulta innegable la comunión de este último con quien a punto ha estado de convertirse en su verdugo. Así lo detecta George Steiner:

Myshkin es una figura compuesta; en él llegamos a discernir los papeles de Cristo, de Don Quijote, de Pickwick y de los santos locos de la tradición ortodoxa. Pero su parentesco con

---

<sup>54</sup> *Cfr.* I, 291-307; *Идиом*, ПССМ, VI: 225-237.

Rogozhin es inequívoco. Rogozhin es el pecado original de Myshkin. En la medida en que el príncipe es humano y, por lo tanto, heredero de Caín, los dos hombres son una pareja inseparable. Entran en la novela juntos y salen de ella hacia una condena común. En el intento de Rogozhin de asesinar a Myshkin hay la estridente amargura del suicidio. Su proximidad inextricable es una parábola dostoiévskiana sobre la presencia necesaria del mal a las puertas del conocimiento. Cuando Rogozhin es separado del príncipe, este cae de nuevo en la idiotez. Sin la tiniebla, ¿cómo captaríamos la naturaleza de la luz?<sup>55</sup>

#### IV.6. EL MALENTENDIDO DE AGLAIA

**D**e naturaleza híbrida, el príncipe, humano, demasiado humano, es una encarnación novelesca de Jesús que, pese a su vocación angélica, no deja de estar animada en un cuerpo de barro. En esta complejidad se cifra su verdad y su grandeza, pues, como afirmaba E. M. Cioran en un fragmento de *Breviario de podredumbre*: «Un ser sin doblez carece de profundidad y de misterio; no esconde nada. Sólo la impureza es signo de realidad. Y si los santos no carecen completamente de interés, es que su sublimidad se mezcla con la novela y su eternidad se presta a la biografía».<sup>56</sup> Es en su relación con Aglaia Yepánchina donde el amor del príncipe desborda el marco de la compasión y se adentra en el terreno de la atracción amorosa habitual entre hombres y mujeres. En el comienzo de la segunda parte, Myshkin le había enviado una nota a la muchacha donde se apreciaba claramente su interés por ella. Aglaia introdujo entonces, por azar, el billete de su admirador en un

---

<sup>55</sup> George STEINER, *Tolstói o Dostoiévski*, trad. cast. de Agustí Bartra, (Madrid: Siruela), 2002, pp. 159-160.

<sup>56</sup> E. M. CIORAN, *Breviario de podredumbre*, trad. cast. de Fernando Savater, (Madrid: Taurus), 1972, p. 40.

ejemplar del *Quijote* sonriéndose, sin saber muy bien por qué, al descubrir una semana más tarde cuál era el libro en el que la suerte había querido que quedaran depositadas aquellas frases que habían hecho aflorar el rubor a sus mejillas.<sup>57</sup> En realidad, como bien detecta Joseph Frank, «toda la relación de Aglaia con el príncipe está viciada, desde el principio, por un malentendido.»<sup>58</sup> Esta confusión es, de hecho, de raigambre literaria. Encontrándose reunida la familia Yepanchin con el príncipe, a excepción del general, el pequeño Kolia recuerda cómo Aglaia, hojeando el *Quijote*, exclamó en una ocasión que «lo mejor es un “pobre caballero”».<sup>59</sup> Aglaia reacciona colérica al comentario porque, en cierto modo, se siente cogida en falta. La expresión «pobre caballero» que se le había escapado en presencia de Kolia hace referencia a un poema de Pushkin y, de hecho, llevada por su excitada fantasía de enamorada, la joven termina comparando al pobre caballero con Myshkin. Lo que Aglaia tiene en mente cuando traza el parangón entre ese caballero que tiene algo de Don Quijote<sup>60</sup> y el príncipe, es la intervención de este último a favor de Nastasia.<sup>61</sup> Según Aglaia, «el poeta quiso representar, sin duda, en la extraordinaria figura de un caballero de corazón puro y elevados pensamientos, todo el poderoso concepto del amor platónico medieval; desde luego, se trata de una figura ideal.»<sup>62</sup> Aglaia, con el pensamiento puesto en el príncipe, concluye que «es, pues, un Don Quijote, pero serio y no cómico. Al principio no le comprendía y me reía de él, pero ahora quiero al “pobre caballero” y, sobre todo, siento respeto por sus hazañas.»<sup>63</sup> Sin embargo, la idealización de Aglaia dista mucho de la auténtica naturaleza del príncipe. Este permanece esencialmente ajeno al espíritu valeroso y guerrero del protagonista de

---

<sup>57</sup> Cfr. I, 248-249; *Идуом*, ПССМ, VI: 191.

<sup>58</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años milagrosos 1865-1871*, ed. cit., pp. 429-431.

<sup>59</sup> I, 321; *Идуом*, ПССМ, VI: 249.

<sup>60</sup> Cfr. I, 323; *Идуом*, ПССМ, VI: 251.

<sup>61</sup> Cfr. I, 712-713; *Идуом*, ПССМ, VI: 567-568.

<sup>62</sup> Cfr. I, 323; *Идуом*, ПССМ, VI: 251.

<sup>63</sup> Cfr. I, 324; *Идуом*, ПССМ, VI: 251.

la composición de Pushkin, pues, a diferencia de él, Myshkin se encuentra imposibilitado para la acción, como lo revelan numerosos ejemplos en la novela. Su mansedumbre le impide responder a la afrenta de los revoltosos nihilistas, como su enamorada desearía, y tampoco puede batirse en duelo con un oficial al que ha ofendido cuando defendía a Nastasia.<sup>64</sup> Por añadidura, en la gran fiesta en la que Myshkin habría de ser presentado en sociedad como el prometido de la menor de las Yepánchina, los temores más aciagos de la joven se confirman y su príncipe, bajo la influencia de un inminente ataque epiléptico, pronuncia un encendido y polémico discurso eslavófilo contra el catolicismo romano que causa estupefacción entre los presentes. Además, para redondear el ridículo, el enfermo da cumplimiento a un aciago augurio rompiendo el valioso jarrón chino sobre cuyo valor había insistido Aglaia. La velada termina con el príncipe desmayado en los brazos de su enamorada, en una muy elocuente imagen de inversión simbólica del romanticismo caballeresco.<sup>65</sup>

#### **IV.7. EL FRACASO DE UN PRÍNCIPE ESCINDIDO POR AMOR**

Como sucedía en el caso de Don Quijote, la sexualidad de Myshkin aparece tratada de forma ambigua. En algunas ocasiones se incide en que el príncipe es un inválido incapaz de apetencia sexual, mientras que en otros casos lo vemos nervioso y ruborizado ante la presencia de alguna de las dos mujeres que se disputan su corazón. Con una pincelada genial, que recoge el tono esencial de la compleja paleta cromática de las emociones del enamorado, Dostoievski dibuja, en un alarde de depuradísima sensibilidad, la imagen de un Myshkin que, incapaz siquiera de imaginar que pudiera estar enamorado de Aglaia o incluso que ella lo

<sup>64</sup> *Cfr.* I, 452-453; *Идуом*, ПССМ, VI: 355-357.

<sup>65</sup> *Cfr.* I, 676-697; *Идуом*, ПССМ, VI: 538-555.

amara, besa sin embargo compulsivamente la nota en que la joven lo cita en el parque.<sup>66</sup> Como le sucedería al más embelesado de los enamorados, lo sorprendemos anticipando de manera soñadora el contacto con su amada: «Para él todo consistía, principalmente, en que a primera hora de la mañana él volvería a verla, estaría sentado a su vera en el banco verde, le oiría contar cómo se carga una pistola y la contemplaría. No necesitaba nada más.»<sup>67</sup>

Mientras tanto, Nastasia, que parece cada vez más enloquecida, le ha estado escribiendo a Aglaia unas bochornosas cartas en las que ala-



*El idiota*, Dir. Akira Kurosawa, 1951, Encuentro entre Ayako y Taeko Nasu

ba la virtud angelical de la joven Yepánchina mostrándose dispuesta a promover su boda con el príncipe. Cuando este lee las misivas, queda sobrecogido por la alteración anímica que evidencian y se

<sup>66</sup> Cfr. I, 461-462; *Идиот*, ПССМ, VI: 363-364: «Sacó el papelito del bolsillo y lo besó, pero enseguida se detuvo y reflexionó. “¡Qué extraño es esto! ¡Qué extraño es esto!” [...] Si alguien le hubiese dicho en aquel momento que él se había enamorado, que estaba enamorado con apasionado amor, habría rechazado esta idea sorprendido y tal vez indignado. Y si alguien hubiera añadido a ello que la notita de Aglaia era una notita amorosa, que fijaba una cita de amor, se habría encendido de vergüenza por quien así le hablara y, tal vez, retaría a tal hombre a duelo. Todo ello era completamente sincero, él no lo dudó un solo instante ni admitió el más pequeño «doble» pensamiento sobre la posibilidad de que aquella joven sintiera amor por él o, siquiera, sobre la posibilidad de que sintiera él amor por aquella joven. Habría considerado como algo monstruoso la posibilidad de que ella sintiera amor hacia él, “hacia un hombre como él”.»

<sup>67</sup> I, 462; *Идиот*, ПССМ, VI: 364.



convence de que su autora ha perdido el juicio.<sup>68</sup> El asedio epistolar emprendido por Nastasia pone los cimientos para que Aglaia termine interesándose por visitarla. La cita tiene lugar en casa de la primera y tanto Rogozhin como Myshkin son testigos del encuentro. Como era de esperar, la reunión entre las dos rivales no puede ser amigable y el ansia de venganza que cada una siente hacia la otra se hace pronto palpable. Tras haberse representado en su fantasía a Aglaia como un ser angélico, Nastasia no tarda en percatarse, apenas cruza un par de miradas con ella, de que su ídolo tiene los pies de barro. En los ojos de Aglaia se adivina el desprecio hacia la mujerzuela y Nastasia, mortalmente herida, desencadena la tormenta. Kurosawa filma con maestría el clímax dramático del cara a cara entre ambas. Su cámara cede todo el protagonismo a las miradas como si presenciáramos un partido de tenis en el que las pupilas fueran las pelotas de curiosidad, interés, desprecio, rabia u odio que las rivales mutuamente se lanzan. La estufa que, con un silbido desgarrador, pasa a primer plano cuando parece a punto de estallar, nos da idea de la temperatura del ambiente. Nastasia pone al príncipe en la encrucijada de tener que elegir entre una de las dos y este, como un satélite que girara movido por fuerzas gravitacionales opuestas, se agota en un movimiento pendular oscilatorio entre las dos estrellas que lo atraen y lo gobiernan. Al hallar ante sí «el semblante desesperado, loco, que, como dijo una vez sin meditar a Aglaia, le “había atravesado el corazón para siempre”»,<sup>69</sup> el príncipe no puede resistir más y le reprocha a esta última su encarnizamiento con la doliente Nastasia. Sin embargo:

[...] se quedó mudo ante la terrible mirada de Aglaia. En aquella mirada se expresaba tanto dolor y al mismo tiempo un odio tan infinito, que el príncipe juntó las manos, desesperado, exhaló un grito y se precipitó hacia ella, ¡pero ya era tarde! Aglaia no soportó ni siquiera aquella vacilación instantánea, se

---

<sup>68</sup> *Cfr.* I, 552-553, 572-579; *Идуом*, ПССМ, VI: 438-439, 454-460.

<sup>69</sup> I, 717; *Идуом*, ПССМ, VI: 572.

cubrió el rostro con las manos, gritó «¡Ay, Dios mío!», y salió corriendo de la habitación [...] También el príncipe echó a correr, pero en el umbral unos brazos le retuvieron. El rostro abatido, descompuesto, de Nastasia Filíppovna le clavaba la mirada y unos labios amoratados se movieron preguntando: «¿Tras ella? ¿Tras ella?...» Se le desmayó en los brazos.<sup>70</sup>

Con un gesto idéntico al que le servirá después para consolar al homicida Rogozhin, delirante por su crimen, el príncipe reconforta ahora a Nastasia:

[...] el príncipe estaba sentado junto a Nastasia Filíppovna, la contemplaba sin apartar de ella la vista y con ambas manos le acariciaba la cabeza y el rostro, como a una criatura. Reía cuando reía ella, y dispuesto estaba a llorar si ella derramara lágrimas. No decía nada, pero escuchaba con mucha atención el balbuceo brusco, exaltado e incoherente de ella; apenas comprendía nada, pero se sonreía dulcemente, y no bien creía que ella iba de nuevo a atormentarse o a llorar, a hacerse reproches o a lamentarse, inmediatamente volvía a acariciarle la cabecita y a pasarle las manos por las mejillas con mucha ternura, consolándola y apaciguándola como a un niño.<sup>71</sup>

Tras la imagen de esta *Pietà* invertida ya sólo aguarda la tragedia. Incapaz de decantarse por ninguna de las dos mujeres, el pobre caballero de la novela de Dostoievski se encuentra trágicamente desgarrado entre dos formas de amor. Impelido por su espíritu piadoso, no abandonará su tarea de salvación aun cuando, como Jesús en el Monte de los Olivos, sienta flaquear su determinación asaltado por las dudas.<sup>72</sup> El príncipe sabe, tal como le confesó una vez a Aglaia,

---

<sup>70</sup> I, 717-718; *Идуом*, ПССМ, VI: 572.

<sup>71</sup> I, 718; *Идуом*, ПССМ, VI: 572.

<sup>72</sup> Resulta innegable el paralelismo entre la angustiada oración de Jesús en el huerto de Getsemaní y el siguiente soliloquio de un taciturno Myshkin: «El príncipe se alegró mucho de que al fin le dejaran solo; bajó de la terraza, cruzó el camino y entró en el parque; quería meditar y resolver si daba o no cierto paso. Pero aquel «paso» no era de los que se meditan, sino, precisamente, de los que no admiten

que si se sacrificara por Nastasia ambos se perderían.<sup>73</sup> No obstante, es incapaz de actuar de otra manera y se compromete nuevamente a casarse con la orgullosa y sufriente joven. Al mismo tiempo, continúa visitando a Aglaia, resistiéndose a asumir que su inminente boda hace imposibles las relaciones con la joven Yepánchina. «¡No importa que me case, esto no significa nada!»<sup>74</sup> le dice a Radomski, que está a su vez enamorado de Aglaia, aunque ella rechaza sus avances. Cuando el príncipe le explica que las ama a ambas de maneras distintas y, a su juicio, enteramente compatibles, Radomski percibe a la perfección cuán insostenible es esta situación: «¿Cómo es posible amar a dos al mismo tiempo? ¿Con dos clases distintas de amor? Es interesante... ¡pobre idiota! ¿Qué va a ser de él, ahora?».<sup>75</sup> El príncipe aspira a que Aglaia comprenda que su compasión por Nastasia en nada obstaculiza el amor que siente también por ella, pero, como es obvio, eso no puede ocurrir. Al igual que le sucede a Rogozhin, tampoco Aglaia es capaz de concebir que el amor compasivo del príncipe no representa

---

reflexión, y simplemente se dan: de pronto había sentido un deseo inmenso de dejarlo todo y volver al lugar de donde había venido; quería irse lejos, a algún lugar apartado, y marcharse al instante y sin despedirse siquiera de nadie. Presentía que si se quedaba allí aunque sólo fuese unos días más, se vería arrastrado a ese mundo irreversiblemente, y ese sería su mundo en adelante. Pero no estuvo reflexionando ni diez minutos; decidió que era «imposible» huir, que eso sería casi una cobardía, que se encontraba ante tareas que debía resolver o por lo menos intentar resolver utilizando todas sus fuerzas, y ahora no tenía siquiera derecho a eludirlas. Sumido en tales pensamientos, volvió a su casa después de haber paseado escasamente un cuarto de hora. En aquel momento se sentía muy desgraciado.» (I, 395-396; *Iduom*, ПССМ, VI: 310-311).

<sup>73</sup> Cfr. I, 552, 572-579; *Iduom*, ПССМ, VI: 438:

—¡Pues sacrifíquese, esto a usted le cuadra! ¡Usted, un bienhechor tan grande! [...] Usted debe resucitarla a la vida, está obligado a ello, debe usted irse con ella otra vez para calmar y sosegar su corazón. ¡Porque usted la ama a ella!

—No puedo sacrificarme de este modo, aunque ya quise hacerlo una vez y... quizá también ahora quiero. Pero sé *con certeza* que conmigo se perderá, y por esto la dejo. [...] En su orgullo jamás me perdonará mi amor, ¡y nos perderemos los dos!

<sup>74</sup> I, 730; *Iduom*, ПССМ, VI: 582.

<sup>75</sup> I, 733; *Iduom*, ПССМ, VI: 584.

una amenaza para sus intereses. Joseph Frank resume así la escisión del protagonista de *El idiota*:

[...] el príncipe es el heraldo de un amor cristiano que tiene que ser universal; y sin embargo, también es un hombre, no un ser sobrenatural, un hombre que se ha enamorado de una mujer como criatura de carne y hueso. La necesaria dicotomía de estos dos amores divergentes lo lleva inevitablemente a un trágico embrollo del que no hay escape, un callejón sin salida en que la obligación universal de sentir compasión choca con el amor humano que es la forma moralmente intachable de «egoísmo» del príncipe.<sup>76</sup>

Pese a la nueva proposición de matrimonio de Myshkin, Nastasia no ha dejado de despreciarse a sí misma y por ello repite, en una espiral autodestructiva, la secuencia de acontecimientos que ya siguieran a la primera oferta de desposarla que le hizo el príncipe. Tras renunciar otra vez a este, huye resignada con Rogozhin que, habiéndola maltratado ya entonces, termina por asesinarla en esta nueva ocasión.

El mismo día de su boda, mientras Keller la espera para llevarla ante el príncipe, que se encuentra ya en la iglesia, «Nastasia Filíppovna se levantó, se miró una vez más al espejo, manifestó con una “sonrisa torcida”, según contó luego Keller, que “estaba pálida como un muerto”, se inclinó devotamente ante el icono y salió por el porche.»<sup>77</sup> Afuera, agazapado entre el gentío que la jalea por su belleza, Rogozhin la acecha como una bestia haría con su presa. Ella vislumbra sus ojos entre la multitud y, tras proferir un grito salvaje, corre presurosa y suplicante hacia él: «¡Sálvame! ¡Llévame de aquí! ¡Adonde quieras, ahora mismo!».<sup>78</sup> Consciente de que al pugnar con Aglaia por el príncipe en presencia de Rogozhin había firmado ya su sentencia de muerte, tras esta exhortación Nastasia no puede sino

---

<sup>76</sup> Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años milagrosos 1865-1871*, ed. cit., p. 432.

<sup>77</sup> I, 744-745; *Идуом*, ПССМ, VI: 594.

<sup>78</sup> I, 745; *Идуом*, ПССМ, VI: 594.

asumir que su ejecución será inminente. ¿Por qué entonces se precipita al suicidio? ¿Tan insoportable le resulta la imagen de sí que le ha devuelto el espejo que siente el fin de su vida como una salvación?

Pensamos que la dolorosa verdad encerrada en la sentencia de Cioran cuando afirma que «el mundo ha infectado nuestra soledad; las huellas de los otros sobre nosotros se hacen imborrables»,<sup>79</sup> queda patente con toda su crudeza en el personaje de Nastasia. Si en el juego de la intersubjetividad la construcción del yo se realiza a partir del reflejo propio que nos devuelven las miradas ajenas, quien desde su niñez sólo ha podido buscarse en los ojos masculinos del deseo difícilmente habrá construido una imagen coherente de sí. Desnuda ante una multiplicidad de espejos deformantes, cada uno de los cuales le devuelve como impúdica prenda un jirón, Nastasia ha sabido, cual hábil costurera, zurcir a partir de estos retales un traje que la cubriera. Aparentemente protegida por la vistosidad multicolor del atuendo de la mantenida, el problema se le presenta cuando se dispone a cambiar los fastos de esta vestimenta por la sencillez inmaculada de las galas de una novia que se presupondría doncella. Al intentar desprenderse de sus lujosos ropajes, Nastasia se percata de que estos se han fundido dolorosamente con su piel como un peculiar tatuaje que combinase su inalterabilidad definitiva con una mutación constante. Sólo al precio de desollarse podría la joven despojarse de su vestimenta, pero renunciar a la piel equivaldría a aniquilarse. Seguramente es este el hallazgo que realiza la tarde de su boda cuando, dispuesta a darse los últimos retoques frente al espejo, descubre que no hay maquillaje capaz de cubrir la vergüenza de un rostro en el que la pureza de antaño ha quedado sepultada bajo una máscara grotesca que, cuando intenta sonreír, dibuja una mueca. Nastasia sabe que está condenada irremediablemente y por ello este quijotesco personaje, que consume

---

<sup>79</sup> E. M. CIORAN, *Breviario de podredumbre*, ed. cit, p. 35.

sus últimas horas de vida absorta en la lectura de *Madame Bovary*,<sup>80</sup> opta por una inmólación con la que espera ingenuamente salvar a su príncipe. Pero tampoco en esta ocasión sus anhelos hallan feliz cumplimiento. Trágicamente destinada a una oscura existencia, Nastasia sólo ha podido atisbar la luminosidad en sus ensoñaciones y así, cansada de perseguir luciérnagas, cae finalmente vencida por la tentación del abismo para fundirse, entre los brazos de su negrura, con su sino último de disolución nocturna:

En el comienzo, creemos avanzar hacia la luz; después, fatigados por una marcha sin fin, nos dejamos deslizar: la tierra, progresivamente menos firme, no nos soporta ya: se abre. En vano buscaríamos perseguir un trayecto hacia un fin soleado, las tinieblas se dilatan alrededor y por debajo nuestro. Ninguna luz para alumbrarnos en nuestro deslizamiento: el abismo nos llama y nosotros le escuchamos. Encima permanece todavía todo lo que queríamos ser, todo lo que no ha tenido el poder de elevarnos más alto. Y, enamorados otrora de las cumbres, decepcionados por ellas después, acabamos por venerar nuestra caída, nos apresuramos a cumplirla, instrumentos de una ejecución extraña, fascinados por la ilusión de tocar los confines de las tinieblas, las fronteras de nuestro destino nocturno.<sup>81</sup>

Consciente, mucho antes del desenlace fatal de la novela, de que el amor de Rogozhin por Nastasia no se distinguía del odio y de que este era perfectamente capaz de asesinarla, cada gesto compasivo de Myshkin, lejos de coadyuvar a la protección de la joven, la ha ido aproximando al abismo. Tal como lo expresa Steiner: «El crimen de Myshkin consiste en el exceso de compasión más allá del amor, pues así como hay una ceguera de amor, hay también una ceguera de piedad.»<sup>82</sup> Para el príncipe, «la compasión es la ley más importante y,

---

<sup>80</sup> Cfr. I, 754; *Идуом*, ПССМ, VI: 602.

<sup>81</sup> E. M. CIORAN, *Breviario de podredumbre*, ed. cit., p. 72.

<sup>82</sup> George STEINER, *Tolstói o Dostoievski*, ed. cit., p. 178.

quizá, la única de toda la existencia humana»,<sup>83</sup> hasta el extremo de que ni siquiera ante el cadáver de Nastasia se le escapa una expresión de condena. No hay en él censura del homicida, al que acompaña en un espeluznante velatorio. En esas horas, cuando la risa y el llanto del ya demente Rogozhin, confundidos en un gruñido incoherente, resultaban indiscernibles entre sí, «el príncipe tendía su mano temblorosa y le tocaba con suavidad la cabeza, los cabellos, se los acariciaba y le acariciaba las mejillas... ¡no podía hacer nada más!».<sup>84</sup> Sujeto y mediador, ángel y demonio, la encarnación de la bondad y su



*Vertigo*, Dir. Alfred Hitchcock, 1958

reverso siniestro se han fundido en uno, al tiempo que se ha revelado la verdad del deseo metafísico que no es sino la muerte. Emulando a

Scottie Ferguson – otra víctima ejem-

plar del deseo triangular– en la secuencia final de esa obra maestra que es *Vertigo*, Rogozhin podría, de la mano de Myshkin, asomarse al borde del campanario de sus miedos y abrazar el vacío sin vértigo.<sup>85</sup>

<sup>83</sup> I, 300; *Идуом*, ПССМ, VI: 232: «Сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества.»

<sup>84</sup> I, 766; *Идуом*, ПССМ, VI: 611-612.

<sup>85</sup> Con ocasión de un congreso celebrado recientemente, exploramos la presencia del triángulo del deseo mimético en *Vertigo* de Alfred Hitchcock. (Cfr. Lorena RIVERA LEÓN, «La última mirada hacia el pasado: *El hombre tranquilo* y *Vertigo*», ponencia presentada en el Congreso Internacional «Imaginar el cambio: del giro memoriográfico a las mudanzas espacio-temporales», celebrado en Valencia del 13 al 15 de mayo de 2015, texto inédito). Hace más tiempo, realizamos un estudio comparativo entre esta película y la novela *La noche de San Juan* de Mircea Eliade a propósito de los motivos del doble y del amor hacia dos mujeres, que resultan esenciales en ambas creaciones. (Cfr. Lorena RIVERA LEÓN, «Pasión, eternidad del instante: El oscuro hechizo de la noche de San Juan engullido en el abismo del

#### IV.8. LA LIBERTAD EN EL AMOR FRENTE A LA TIRANÍA DE LAS LEYES DE LA NATURALEZA

**E***l idiota* es un texto cronológicamente situado entre *Crimen y castigo* y *Los demonios*, dos obras que claramente albergan, más allá de su propósito artístico, la aspiración de servir de advertencia contra los peligros del nihilismo ruso. Sorprende por ello que esta temática quede en *El idiota* en un discreto segundo plano, representada únicamente por un pequeño grupo de jóvenes nihilistas que en realidad no pasan de ser, como apunta Frank,<sup>86</sup> una panda de insolentes colegiales bastante inofensivos pese a su manifiesta agresividad. Basándose en una supuesta defensa de la justicia social que en verdad sólo está fundada en su interés egoísta, estos jóvenes radicales pretenden hacerse con una parte de la fortuna recientemente heredada por Myshkin que, en contraste con ellos, sí ha dado muestras de desinterés auténtico con su propuesta de matrimonio a la atormentada Nastasia Filíppovna.

El príncipe, protagonista de la novela, es quien ocupa en ella el lugar central que antes le había correspondido a Raskólnikov y que después tendrá Stavroguin en *Los demonios*. No estamos ante alguien convertido a las tesis del nihilismo radical, sino ante una imagen icónica del ideal cristiano más elevado, que formaba parte del credo de Dostoievski. Y, sin embargo, como muy atinadamente detecta Frank,<sup>87</sup> el escritor somete sus más arraigadas convicciones a la misma prueba por la que hace pasar al nihilismo retratado en *Crimen y castigo* y *Los demonios*. El desafío que Dostoievski asume con innegable audacia consiste en tomar los principios de la moral cristiana completamente en serio y en explorar las consecuencias de vivir de acuerdo con ellos. El príncipe fracasa, pero trae consigo una promesa de iluminación

---

vértigo», en: Joan B. Llinares (ed.), *Mircea Eliade, el profesor y el escritor: Consideraciones en el centenario de su nacimiento, 1907-2007*, (Valencia: Pre-Textos), 2007, pp. 67-93).

<sup>86</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años milagrosos 1865-1871*, ed. cit., p. 424.

<sup>87</sup> Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años milagrosos 1865-1871*, ed. cit., p. 437.



futura que a todos afecta y ante la que todos responden, especialmente los seres más sufrientes. La prueba de ello está en que el tísico Ippólit, como antes hiciera Nastasia, observa a Myshkin a los ojos y afirma despedirse de un Ser Humano.<sup>88</sup>

Al mencionar la reproducción del *Cristo muerto* de Hans Holbein el Joven que colgaba de las paredes de la tenebrosa casa de Rogozhin, señalamos que la conversación que este y Myshkin mantenían en torno a la pintura era relevante en relación con el amor, pero dejamos el asunto pendiente. Es ahora el momento de retomarlo y de hacerlo, precisamente, acompañados de ese ser descreído y resentido que es Ippólit. Al final de nuestro análisis sobre los *Apuntes del subsuelo*, apuntamos ya la importancia simbólica de este cuadro, que Dostoievski tuvo ocasión de ver en el Museo de Bellas Artes de Basilea en 1867, quedando fuertemente conmocionado ante su presencia. Anna Grigórievna, que le acompañaba entonces, dejó noticia en su diario y, posteriormente, en sus memorias, de la potente impresión que el lienzo produjo en su marido:

Por regla general, vemos a Jesucristo pintado después de su muerte con el rostro atormentado y doliente, pero su cuerpo sin ninguna señal de dolor y sufrimiento... aunque, desde luego, debió haberlas. Pero aquí todas sus formas están demacradas, pueden verse sus costillas y todos sus huesos, manos y pies llenos de heridas, amoratados e hinchados, como un cadáver a un paso de la descomposición. También el rostro muestra una terrible agonía, con los ojos semiabiertos, sin ninguna expresión y sin que parezcan *ver*. La nariz, la boca y la mandíbula están amoratadas, y todo muestra tal semejanza con un auténtico cadáver que no me gustaría encontrarme a solas con el cuadro en una habitación... En cambio Fiódor se apasionó completamente por él, y en su deseo de verlo más de cerca se

---

<sup>88</sup> *Cfr.* I, 532; *Идиот*, ПССМ, VI: 421: «Ahora, ahora, calle; no diga nada; quieto... quiero mirarle a los ojos... Quédese así, le miraré. Me despido de un Hombre.»; «Сейчас, сейчас, молчите; ничего не говорите; стойте... я хочу посмотреть в ваши глаза... Стойте так, я буду смотреть. Я с Человеком прощусь.»

sentó en una silla, y yo temí que fueran a cobrarle una multa, como suele hacerse allí.<sup>89</sup>

El impacto que la pintura causó en Dostoievski fue vigoroso porque la imagen de un Cristo en descomposición, con el cuerpo cruelmente marcado por las señales de su tortura y sin un atisbo de la belleza con la que normalmente se adorna su rostro al representarlo, suponía un terrible desafío a su fe. La soledad en la que Holbein presenta el cuerpo añade aún más dramatismo y melancolía a la escena, pues estamos acostumbrados a ver al Cristo muerto en compañía de personajes que lo lloran amargamente, pero que también cobijan tras las lágrimas una cierta esperanza de resurrección. Todo eso está ausente en este lienzo y por eso resulta tan desgarrador.

En *El idiota*, el príncipe, que ha estado en Basilea, recuerda inmediatamente el original al contemplar la copia en la sala grande de la mansión de Rogozhin y, como contagiado de la sacudida que había recibido Dostoievski ante la tela, lo único que acierta a decir bajo la impresión de una súbita idea es: «¡Este cuadro! ¡Contemplando este cuadro, hasta la fe puede uno perder!».<sup>90</sup> Rogozhin se une sin dudarle a esta opinión, que ahora, sin embargo, le parece exagerada al príncipe. Tras haber admitido que le gusta contemplar la obra, el dueño de la casa le pregunta a Myshkin si cree en Dios. Este comienza entonces a referir, a propósito de la fe, cuatro episodios fortuitos y aparentemente inconexos vividos la semana anterior: su conversación con un ateo cuyos argumentos no pudo refutar; su estancia en una fonda donde la víspera se había cometido un asesinato con la circunstancia peculiar de que el verdugo, antes de cortar el cuello de su víctima, había elevado una plegaria pidiendo perdón; su encuentro con un soldado borracho que le vendió su cruz de plata; y el que tuvo con una joven campesina que llevaba en brazos a su hijo cuando este

---

<sup>89</sup> Joseph FRANK, *Dostoievski. Los años milagrosos 1865-1871*, ed. cit., p. 291.

<sup>90</sup> I, 285; *Идуом*, ПССМ, VI: 220.

le sonrió por primera vez. La alegría que la madre experimentó entonces es comparable al regocijo de Dios cada vez que un pecador reza de todo corazón. La conclusión que extrae el príncipe de estas cuatro experiencias es que: «la esencia del sentimiento religioso no es cosa de razonamientos de ninguna clase, ni de contravenciones o crímenes, ni de ateísmos; se trata de otra cosa, y eternamente será otra cosa; se trata de algo que escapará eternamente a los ateísmos que jamás hablarán *de ello*.»<sup>91</sup> Recordemos que el capítulo donde aparece este pasaje se cierra con dos manifestaciones profundas de sentimiento religioso: Myshkin y Rogozhin intercambian sus cruces en un gesto de hermandad; y la madre de este último, una anciana ya afectada por la demencia, bendice al príncipe.

Muchas páginas después, el tísico Ippólít, herido ya de muerte por su enfermedad, diserta largamente sobre la pintura, que también ha visto en casa de Rogozhin. Conviene tener en cuenta que Ippólít funciona como una duplicación especular del príncipe en lo relativo a su obsesión por la muerte y en su sentido extático de la vida. Sin embargo, la ausencia de fe de este joven desahuciado lo aleja del protagonista de la novela. En su caso, la preocupación por la muerte acaba reducida a la rebelión ante lo injusto de su propio final, sin

---

<sup>91</sup> I, 288; *Идиот*, ПССМ, VI: 222. Estamos ante un pasaje difícil y a la vez muy importante. Por ello, tras cotejar varias traducciones y el original ruso, hemos optado por modificar parcialmente la traducción de Augusto Vidal, que dice así: «la esencia del sentimiento religioso no es cosa de razonamientos de ninguna clase, ni de contravenciones o crímenes, ni de ateísmos; se trata de otra cosa, y eternamente será otra cosa; se trata de algo que escapará eternamente a los ateos, quienes jamás hablarán *de ello*, por mucho que hablen.» He aquí el original ruso: «сущность религиозного чувства ни под какие рассуждения, ни под какие проступки и преступления и ни под какие атеизмы не подходит; тут что-то не то, и вечно будет не то; тут что-то такое, обо что вечно будут скользить атеизмы и вечно будут *не по то* говорить.» La versión alemana de Swetlana Geier nos ha sido de particular utilidad para llegar a la solución final ofrecida: «Dem Wesen des religiösen Gefühls kann man durch keine Spekulationen, durch keine Vergehen und Verbrechen und durch keine Atheismen näherkommen; das ist nicht Das, und es wird ewig nicht Das sein; hier ist ein Etwas, an dem die Atheismen ewig abgleiten, und ewig nicht *darüber* reden werden.» (Fjodor DOSTOJEWSKIJ, *Der Idiot*, trad. alemana del ruso de Swetlana Geier, (Frankfurt am Main: Fischer), 2002, p. 320).

trascender en ningún momento la dimensión de esta zozobra puramente particular y, en el fondo, egoísta. La diferencia de caracteres se pone de relieve en la profusión con la que Ippólit diserta sobre el cuadro de Holbein, en contraste con la turbación cuasi muda del príncipe ante la misma obra. Si a este último el lienzo le había dado pie a afirmar la irracional esencia del sentimiento religioso humano, Ippólit sólo encuentra en él una reafirmación de su convencimiento de que la vida representa un absurdo. La obra, de la que describe cada pequeño detalle, evidencia, a su juicio, un triunfo absoluto de la potencia devoradora de la naturaleza. Por esta razón no entiende cómo los discípulos que acompañaban a Jesús y fueron testigos del horror al que él sólo accede a través del arte pudieron mantener su fe después de aquello. Incluso se plantea la siguiente cuestión: «Y si aquel mismo maestro hubiera podido ver la figura de su cadáver antes de la crucifixión, ¿habría ido hacia la cruz y habría muerto como murió? También esta pregunta se formula uno sin querer cuando contempla el cuadro.»<sup>92</sup>

En sus *Aforismos: Cultura y valor*, Wittgenstein reflexionó sobre el significado de la resurrección de Cristo desde su propia religiosidad. La conclusión a la que llega está más próxima del príncipe Myshkin o, como veremos, del *stárets* Zósima, que de Ippólit o Iván Karamázov. Según el filósofo, el mero triunfo de la naturaleza ante el que se rendía el joven tísico nos deja profundamente desamparados y solos. La redención, si es necesaria, no puede provenir más que de la certeza de la fe, que no se dirige al entendimiento especulativo o euclidiano, si utilizamos la terminología de la que se servirá Iván, sino al corazón y al alma. Sólo el amor, en último término, puede creer en la resurrección:

¿Qué me inclina también a mí hacia la fe en la resurrección de Cristo? Juego, por así decir, con el pensamiento. Si no resucitó, se pudrió en el sepulcro como cualquier hombre. *Está*

---

<sup>92</sup> I, 519; *Идуом*, ПССМ, VI: 411.

*muerto y podrido*. Es, pues, un maestro como cualquier otro y ya no puede *ayudar*; estamos de nuevo desterrados y solos. Y debemos conformarnos con la sabiduría y la especulación. Estamos como en un infierno, donde sólo podemos soñar, separados del cielo por una cubierta. Pero si REALMENTE debo ser redimido, necesito *certeza* —y no sabiduría, sueños, especulación— y esta certeza es la fe. Y la fe es fe en aquello que necesita mi *corazón*, mi *alma*, no mi entendimiento especulativo. Pues mi alma, con sus pasiones, por así decirlo, con su carne y su sangre, debe ser redimida, no mi espíritu abstracto. Quizá puede decirse: sólo el *amor* puede creer en la resurrección. O: es el *amor* el que cree en la resurrección.<sup>93</sup>

La desolación sobrecoge en la escena final de *El idiota*, con el cadáver de la bella Nastasia descomponiéndose ya por el calor estival bajo la mirada enajenada de los dos amigos. Ambos aproximan cada vez más sus cuerpos como si en esa cercanía residiera la única barrera que les cabe erigir frente a un asalto, el de la demencia, que es ya irresistible. Ante esta escena, posiblemente la más desgarradora de cuantas escribiera Dostoievski, el único bálsamo puede provenir de la creencia en que, aunque quizá sólo fuera por un momento, Nastasia actuó en libertad sacrificándose por amor al príncipe, con el propósito de no destruir la vida de este. Es cierto que su afán fue impotente, pues Myshkin ha quedado nuevamente sumido en la idiotéz de la que se había curado en Suiza. Sin embargo, el nombre de la joven apunta en la dirección de la esperanza, pues «Nastasia» significa «resurrección» y sabemos, por la fábula de la cebollita que Grúshenka le relatará a Aliosha, que una única acción bondadosa, esto es, una sola elección motivada por amor, es suficiente para alcanzar la salvación.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Ludwig WITTGENSTEIN, *Aforismos: Cultura y valor*, trad. cast. de Elsa Cecilia Frost, prólogo y trad. del *Addendum* de Javier Sádaba, (Madrid: Espasa Calpe), 2003, [171], p. 79.

<sup>94</sup> *Cfr.* НК, 541; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 394.



## V. Y TAMBIÉN EL SILENCIO ES UNA ESPALDA<sup>1</sup>

Por ti creo  
en la vida que está siempre queriendo  
volverse hacia sí misma, hacia la vida.  
Por ti creo  
en la resurrección, más que en la muerte.

Pedro SALINAS, *Largo Lamento*

### V.1. LOS TRIÁNGULOS AMOROSOS EN *LOS HERMANOS*

#### *KARAMÁZOV*

Con *Los hermanos Karamázov* Dostoievski alcanzó, posiblemente, su propia cumbre artística. El conflicto entre razón y fe es el tema esencial que atraviesa toda la obra y de acuerdo con el cual le corresponde al amor un papel preponderante en el libro. De alguna manera, en su última creación el escritor ruso recoge todos los motivos y problemas que había ido tratando en sus textos anteriores orquestándolos en una gran sinfonía. En el caso concreto del amor, reaparecen los triángulos amorosos en cuyos vértices se sitúan ahora distintos miembros de una misma familia. Esto es algo que Dostoievski ya había explorado en *El*

---

<sup>1</sup> Una elaboración anterior de varias de las ideas contenidas en el presente capítulo puede encontrarla el lector en el siguiente texto: Lorena RIVERA LEÓN, «“Y también el silencio es una espalda”: el mirar callado en Dostoievski», en: Faustino Oncina, Elena Cantarino y Antonio Lastra (eds.), *Silencio/s en la historia de las ideas*. (Valencia: Nexofía), 2016. [En prensa].

*adolescente*, con la rivalidad entre el joven protagonista Arkadi Makaróvich Dolgoruki y su progenitor Andréi Petróvich Versílov por el amor de la altiva Katerina Nikoláievna Ajmákova. La ya clásica competición entre amigos por el afecto de una mujer pasa a darse ahora entre hermanos, cuando Dmitri e Iván Karamázov se disputan a Katerina Ivánovna. Sin embargo, la relación de amor-odio que ambos mantienen nos resulta ya conocida. Rogozhin experimenta ese sentimiento hacia Myshkin y esta dialéctica perversa es la que prevalece en el trato entre Velchanínov y Trusotski en *El eterno marido*, por citar sólo dos de los ejemplos más relevantes.

Por otra parte, entre los integrantes de los distintos triángulos reconocemos rasgos que ya nos son familiares y de la mano de estos personajes asistimos a situaciones que, con variaciones, encuentran claros precedentes en las novelas anteriores. La orgullosa Katerina guarda cierta similitud con Aglaia por su exquisita educación y elevada procedencia social, aunque comparte con Nastasia Filíppovna su propensión a recrearse en su propia humillación y un marcado orgullo que la mueve al resentimiento y a la venganza. Su relación con Dmitri está, desde el comienzo, destinada al fracaso. Espoleado por la indiferencia de la muchacha, el mayor de los Karamázov se propone seducirla. De manera casual, se entera de que su padre, un honorable coronel, se ha hecho ilícitamente con cuatro mil quinientos rublos de los fondos del Estado y que, de descubrirse el escándalo, sería rebajado a soldado raso. Aprovechando esta información, le insinúa a Agafia Ivánovna, hermana de Katerina, que estaría dispuesto a darle a esta última el dinero necesario para que el nombre de su padre permaneciera inmaculado si ella se presentara en su casa decidida a entregarle su virtud. Katerina conoce por su hermana la ignominiosa propuesta de Dmitri y accede a sacrificarse para salvar de la desgracia a su progenitor. Cuando el ardiente joven tiene a la mujer deseada rendida ante sí, su naturaleza karamazoviana, que asemeja a un ciempiés venenoso, le impulsa a poseerla sin la menor compasión. La mira entonces «unos minutos, tres o cinco, con un odio terrible, con



ese odio que sólo por un cabello está separado del amor, del más insensato amor.»<sup>2</sup> Sin embargo, un impulso más fuerte todavía le hace resistirse, de modo que termina entregándole un título de cinco mil rublos al cinco por ciento e inclinándose ante ella con una reverencia profunda.<sup>3</sup> Aunque es la bondad de Dmitri la que lo ha impelido a apiadarse de Katerina, su negativa a aprovecharse de ella una vez que se ha rebajado en su presencia supone un nuevo golpe al orgullo de la arrogante joven. Esta queda ligada a su ofensor por un vínculo de gratitud que le resulta insoportable, porque es el recuerdo constante de su degradación.

Katerina le envía una carta a Dmitri donde se le declara y ambos se comprometen.<sup>4</sup> Ella está de entrada desarmada para proceder con este hombre como acostumbra a hacerlo en sus relaciones interpersonales, actuando con una supuesta magnanimidad que en realidad sólo es la máscara tras la que se oculta su egoísmo y el medio del que se sirve para aparecer como moralmente superior ante los otros e imponer su voluntad sobre ellos. Sin embargo, los constantes desmanes de Dmitri le dan ocasión para la revancha, brindándole una inmejorable oportunidad de victoria moral sobre él, que ha de agradecerle la generosidad con la que lo perdona una y otra vez. En este contexto, el mayor de los Karamázov vive una noche de amor con Grúshenka, la exuberante belleza rusa de la que está también encaprichado el padre Fiódor Pávlovich. Al enterarse de la aventura de su prometido, Katerina se propone reunirse con Grúshenka y la invita a su casa. La escena del enfrentamiento entre ambas mujeres, con Aliosha como testigo, recuerda vivamente a la que protagonizan Nastasia y Aglaia en *El idiota*. La sensualidad felina de Grúshenka es subrayada especialmente, de modo que hasta el casto Aliosha se siente turbado en su presencia. Siguiendo su estrategia habitual, Katerina se muestra magnánima y por un momento llega a creer que ha triunfado

---

<sup>2</sup> НК, 223; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 130.

<sup>3</sup> *Cfr.* НК, 223; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 130.

<sup>4</sup> *Cfr.* НК, 226; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 132.

sobre su rival consiguiendo que se comprometiera a renunciar a Dmitri. No obstante, Grúshenka es menos receptiva a los halagos de lo que la anfitriona había esperado y se niega a plegarse a su voluntad, humillándola al recordarle su vergonzosa capitulación ante Dmitri, de la que este ha debido darle cuenta durante su apasionada cita.<sup>5</sup> Por su parte, Iván, el mediano de los Karamázov, está enamorado de Katerina, cuyo temperamento es bastante parecido al suyo. Por eso, este hombre inteligente detecta con lucidez cuál es la retorcida dialéctica que la joven maneja en su trato con el resto del mundo y particularmente con Dmitri. Despechado por el rechazo de la mujer que ama, le hace a esta una perfecta radiografía de cuáles son los sentimientos que alberga hacia su hermano:

Ahora parto, pero ha de saber, Katerina Ivánovna, que usted realmente le ama sólo a él. Y tanto más cuanto más él la ofende. Este es su desgarramiento. Usted le ama tal como es, le ama en tanto que él la ofende. Si él se corrigiera, usted enseguida le abandonaría y dejaría de amarle. Pero usted le necesita para poder contemplar incesantemente su heroica felicidad y para echarle a él en cara la infidelidad suya. Y todo ello por el orgullo que tiene usted. Oh, hay en esto mucho de abatimiento y humillación, pero todo es por orgullo...<sup>6</sup>

Con el avance de la novela, la sensualidad que domina inicialmente en la relación entre Dmitri y Grúshenka va cediendo espacio a la compasión a la que ambos son sensibles. Si la reacción final de Dmitri ante la entrega de Katerina es una primera prueba de que no es ajeno a la piedad, la capacidad para albergar este sentimiento la demuestra Grúshenka al perdonar al amante polaco que la había abandonado cinco años atrás.<sup>7</sup> También con el paso de los capítulos se observa cómo Katerina propende mucho más hacia Iván que hacia Dmitri. De hecho, durante el juicio contra este, la

<sup>5</sup> Cfr. НК, 267-274; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 167-174.

<sup>6</sup> НК, 326; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 216.

<sup>7</sup> Cfr. НК, 545-546; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 398.

distinguida dama, que ha testificado a su favor, no puede soportar la imagen de un afligido y perturbado Iván atribuyéndose la autoría intelectual del crimen y reacciona histéricamente cambiando su declaración anterior y causando así la condena del acusado.<sup>8</sup>

El rápido repaso que hemos realizado por las relaciones entre Dmitri, Iván, Katerina, Grúshenka y el viejo Fiódor Pávlovich basta para poner en evidencia cómo *Los hermanos Karamázov* es una obra particularmente rica en materiales en torno al amor. Como hemos hecho en el caso de *Crimen y castigo* y *El idiota*, podríamos habernos decantado por seguir de cerca estas intrincadas historias, junto con otras que no hemos mencionado, y habríamos obtenido, sin duda, nuevos datos valiosos acerca de muchas de las tesis que ya nos son familiares en relación con nuestro tema, como el carácter trágico de los triángulos del deseo mimético o los peligros del orgullo y del afán de dominio. Sin embargo, nos hemos decidido por no emprender este camino. Comenzábamos la exposición destacando cómo el conflicto entre razón y fe era el tema principal que vertebraba *Los hermanos Karamázov*. De acuerdo con este principio, la novela ofrece una novedad esencial con respecto a las composiciones anteriores, pues el vínculo entre fe y amor se sitúa en el corazón del libro a través, sobre todo, de la «Leyenda del Gran Inquisidor». Conectando con el final del capítulo dedicado a *El idiota*, que concluíamos con una reflexión sobre la importancia simbólica del *Cristo muerto* de Hans Holbein, quisiéramos proseguir aquí la indagación sobre la ligazón entre fe, amor y libertad. Como ya sucediera en ese contexto reciente, también aquí Wittgenstein será nuestro compañero de viaje.

---

<sup>8</sup> Cfr. НК, 991-1002; *Братья Карамазовы*, ПССМ, X: 194-203.

## V.2. WITTGENSTEIN: FE Y LENGUAJE

El *Tractatus* se cierra con la enunciación de lo místico como indecible. De acuerdo con la estructura del lenguaje figurativo, toda proposición con pretensiones de verdad ha de representar hechos, estados de cosas, y por tanto las proposiciones que quieran expresar valores están condenadas al sinsentido. Así, las proposiciones verdaderas con sentido quedan identificadas con la totalidad de la ciencia natural,<sup>9</sup> mientras que la ética, la estética y la religión, designadas con el término genérico de *lo místico* (*das Mystische*), pertenecen al ámbito de lo inefable.<sup>10</sup> Que lo místico sea inexpresable no significa que debemos dudar de su realidad,<sup>11</sup> sino únicamente que accedemos a ello de un modo distinto, no-científico, mediante la experiencia moral, artística o religiosa. De esta manera, Wittgenstein traza un claro límite entre lo que puede ser dicho, que cae del lado de la ciencia, y esa otra dimensión mucho más valiosa de la realidad, que nos interpela de manera más directa y que queda recogida bajo el rótulo de lo místico. En 1930, el filósofo pronuncia en Cambridge una conferencia sobre ética en la que retoma estas cuestiones y en la que incide, precisamente, en la diferencia entre *decir* y *mostrar*. Señala aquí cómo la ética se ve empujada, por su propia naturaleza, a violentar las fronteras del lenguaje para expresar valores absolutos y cómo fracasa siempre en sus intentos por esta vía, pues no puede *decir* como la ciencia, sino, en todo caso, *mostrar*.<sup>12</sup> Lo mismo es extensivo a la estética y a la religión.

Años después, Wittgenstein ya no pondrá tanto el foco en fijar los límites del lenguaje, como en analizar sus distintas funciones, que trascienden a la meramente descriptiva e incluyen, entre otras,

---

<sup>9</sup> Cfr. *Tractatus*, 4.11-4, 4.113-4, 4.115.

<sup>10</sup> Cfr. *Tractatus*, 6.421-6.432.

<sup>11</sup> Cfr. *Tractatus*, 6.522.

<sup>12</sup> Cfr. Ludwig WITTGENSTEIN, *Conferencia sobre ética. Con dos comentarios sobre la teoría del valor*, trad. cast. de Fina Birulés, (Barcelona: Paidós), 1989.

ordenar, prometer, invocar, etc. En este nuevo contexto, el filósofo considerará que al lenguaje religioso no le corresponde transmitir conocimientos fácticos. Su papel no es competir con la ciencia para dar una explicación, por ejemplo, respecto al modo en que se produjo la creación del mundo. La religión no es una teoría y, de hecho, si se la juzga desde patrones científicos, sólo puede ser una concepción errónea e incluso irracional. Mas, como el propio Wittgenstein apunta, para ser un error, la religión es un error demasiado grande.<sup>13</sup> En contraposición a la ciencia, cuyo cometido es dar explicaciones, la religión expresa actitudes, hace un llamamiento a seguir determinadas prácticas o incluso puede regular la vida de las personas.

La creencia religiosa y su lenguaje se dan en un plano completamente distinto al de la creencia y el lenguaje ordinarios. Cuando el creyente usa los términos religiosos, el sentido que estos toman no es figurativo, no describen hechos, sino que se integran en sus prácticas rituales. Es pues en el contexto de estas y en relación con la forma de vida del creyente como puede entenderse el auténtico significado de los términos que emplea. En cuanto a las creencias religiosas, estas no constituyen tanto un creer proposicional, o un *creer que* seguido de una lista de verdades, entre las que se podrían incluir, por ejemplo, la existencia de Dios o del alma o la resurrección, como sí, en cambio, la adhesión a ciertas verdades que lo son dentro de un determinado marco referencial, en el que cobran también sentido prácticas o imágenes que orientan la vida. La fuerza de esas creencias no procede de un fundamento racional del que no puede hablarse, sino de su importancia vital. No hay prueba teórica con fuerza suficiente para convencernos de la existencia de Dios, pero la vida puede, sin embargo, hacer que le tengamos fe. En palabras del propio Wittgenstein:

---

<sup>13</sup> Cfr. Ludwig WITTGENSTEIN, *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, trad. cast. de Isidoro Reguera, (Barcelona: Paidós), 1992.

En realidad, una prueba de Dios debería ser algo por medio de lo cual se pudiera convencer de la existencia de Dios. Pero opino que los creyentes que nos ofrecieron tales pruebas querían analizar y fundamentar con el entendimiento su «fe», aun cuando ellos mismos nunca hubieran llegado a la fe por medio de tales pruebas. «Convencer de la existencia de Dios» a alguien podría hacerse quizá por una especie de educación, mediante la conformación de la propia vida de este y aquel modo.

La vida puede educar para la fe en Dios. Y son también las experiencias las que lo hacen; pero lo que nos muestra la «existencia de este ser» no son visiones u otras experiencias sensibles, sino, por ejemplo, penas de distinta índole.<sup>14</sup>

### V.3. LAS DIFICULTADES DEL AMOR ACTIVO

El conflicto entre fe y razón que se asoma en estas líneas de los aforismos wittgenstenianos atraviesa, como se ha señalado, la totalidad de *Los hermanos Karamázov*, culminando en la «Leyenda del Gran Inquisidor». Pero ya en los primeros capítulos de la novela, encontramos una anticipación, en versión cuasi cómica, de las tribulaciones que atormentarán a Iván y que lo llevan a componer la famosa leyenda. Después de que el *stárets* Zósima haya atendido a diversas mujeres del pueblo que buscan su consejo espiritual y bendición, se retira a un aposento distinguido donde le aguardan la terrateniente Jojlakova y su hija paralítica, Lise. Con un parloteo incontenible, que caracteriza todas las intervenciones de *madame* Jojlakova, por contraposición al silencio en que muchas veces quedan quienes, como Aliosha, profesan una fe verdadera, la acaudalada mujer le refiere al *stárets* las dudas que le asaltan

---

<sup>14</sup> Ludwig WITTGENSTEIN, *Aforismos: Cultura y valor*, trad. cast. de Elsa Cecilia Frost, prólogo y trad. del *Addendum* de Javier Sádaba, (Madrid: Espasa Calpe), 2003. [485], p. 154.

últimamente. Reconoce que sólo creyó cuando era pequeña, de un modo mecánico, sin pensar en nada, pero que ahora no ve cómo se puede demostrar que verdaderamente nos esté aguardando algo tras la muerte, más allá del lampazo que crecerá sobre nuestra tumba, tal como aparece en el final de *Padres e hijos* de Turguéniev. La respuesta que le da el *stárets* Zósima recuerda, en mucho, a las palabras de Wittgenstein recogidas más arriba, en tanto que descarta cualquier forma de demostración racional de las cuestiones de fe, pero sí apunta a la posibilidad de convencerse precisamente mediante una opción vital: la experiencia del amor activo. He aquí la conversación entre el *stárets* y *madame* Jojlakova:

— Sin duda es horrible. Pero en esta cuestión, no es posible demostrar nada; sin embargo, es posible convencerse.

— ¿Cómo? ¿Con qué?

— Con la experiencia del amor activo. Esfuércese por amar al prójimo de manera activa y sin cesar. A medida que avance en el amor, se irá convenciendo de la existencia de Dios y de la inmortalidad del alma. Si, además, llega a la abnegación completa en el amor al prójimo, entonces ya creerá usted sin disputa alguna y no habrá duda que pueda siquiera deslizársele en el alma. Esto está probado, esto es exacto.<sup>15</sup>

Este amor cristiano se diferencia radicalmente de un amor racional a la humanidad bajo el que se escondería el egoísmo más profundo, esto es, de un amor propio incapaz de salir de sí. El *stárets* Zósima ejemplifica este último con el relato de un médico que le confesó en una ocasión su perplejidad pues, según su propia descripción: «cuanto más quiero a la humanidad en general, tanto menos quiero a los hombres en particular, es decir, por separado, como simples personas».<sup>16</sup> En sueños, este doctor había llegado con frecuencia a hacerse apasionados propósitos sobre prestar servicio a la humanidad e incluso fantaseó con un sacrificio personal encaminándose a la cruz

---

<sup>15</sup> НК, 143; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 64.

<sup>16</sup> НК, 144; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 65.

si ello fuera necesario, pero en su vida diaria se hace patente su misantropía, pues el establecimiento de lazos estrechos con cualquier persona le produce de inmediato una sensación de opresión en su amor propio y de ataque a su libertad. Así, se convierte en enemigo de los demás apenas estos empiezan a relacionarse con él. Es importante destacar aquí cómo el auténtico amor cristiano no se manifiesta en abstracciones, sino hacia seres humanos concretos, con sus rostros particulares. A este punto volveremos al final de nuestra exposición.

#### V.4. LA REBELIÓN DE IVÁN

«**H**e de hacerte una confesión: nunca he podido comprender cómo es posible amar al prójimo. Es precisamente a nuestro prójimo a quien es imposible amar; quizá podamos amar sólo a quienes están distantes. [...] Es necesario que un hombre se esconda para que podamos amarle, pero no bien nos muestra su faz, se acabó el amor.»<sup>17</sup> Con esta declaración de Iván a Aliosha da comienzo «La rebelión», que constituye el preámbulo a la justamente célebre «Leyenda del Gran Inquisidor». Ambos textos funcionan como los dos movimientos inescindibles de un tratado donde se expone el pensamiento de Iván, que será combatido en el resto del libro. La conversación fundamental entre los hermanos, seguramente la primera de estas características que ambos mantienen en toda su vida, tiene lugar en una taberna hedionda, escenario en el que, como recuerda Joseph Frank, Dostoievski acostumbra a situar «los diálogos que exploran las implicaciones moral-filosóficas más profundas de las creencias y los valores de sus personajes.»<sup>18</sup> Iván, justamente, comenta que cuando los muchachos rusos se encuentran en una taberna como esa terminan

<sup>17</sup> НК, 386; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 266.

<sup>18</sup> Joseph FRANK, *Dostoievski: El manto del profeta, 1871-1881*, trad. cast. de Juan José Utrilla, (México: F.C.E.), 2010, p. 757.



debatiendo en un rincón sobre las cuestiones eternas, como la existencia de Dios o la inmortalidad del alma y, en caso de que no crean en Dios, sus temas serán el socialismo o el anarquismo.<sup>19</sup> Aliosha asiente y de esta manera queda claro que ambos hermanos comparten la idea de que el radicalismo contemporáneo es una forma secularizada de la fe cristiana y su moral del amor.

Prácticamente a continuación, Iván concede que está dispuesto a admitir la existencia de Dios como hipótesis y para aclarar esta afirmación introduce su conocida distinción entre la comprensión euclidiana (terrenal) y la no euclidiana, (sobrenatural). Así, declara que, pese a ser capaz de conceder que haya un mundo no euclidiano y por tanto que exista Dios, lo que su mente euclidiana rechaza absolutamente son los horrores morales presentes en ese mundo creado por él. En último término, pues, lo que Iván está pidiendo es que la fe se justifique ante el tribunal de su limitado entendimiento euclidiano, no aceptando que esta juega en un ámbito distinto al de la razón terrenal. Incluso si en el fin del mundo, en el momento de la armonía eterna, se diera algo tan valioso que bastase para calmar todas las indignaciones y redimir todos los crímenes de la humanidad, él no lo admitiría. Aliosha le pide que le explique por qué «no acepta el mundo» y entonces comienza la potentísima exposición de Iván que se extiende a lo largo de los dos capítulos posiblemente más célebres de toda la narrativa de Dostoievski: «La rebelión» y «El Gran Inquisidor». El primero de ambos se inicia, como ya se ha indicado, con la confesión de Iván respecto de su incapacidad para amar al prójimo, idéntica a la que manifestaba el médico del relato del padre Zósima a *madame* Jojlakova. Aliosha le responde, precisamente, que su *stárets* se ocupó en más de una ocasión de ese asunto llegando a la conclusión de que, si bien es cierto que «la cara del hombre con frecuencia impide amar a muchas personas inexperimentadas en el amor, [...] no se puede negar que en la humanidad hay mucho amor,

---

<sup>19</sup> *Cfr.* НК, 382; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 262-263.

un amor casi semejante al amor de Cristo.»<sup>20</sup> Esto afirma Aliosha saberlo por sí mismo y, sin embargo, a Iván le parece que ese tipo de amor es una especie de milagro inexistente en la tierra e insiste en que: «De manera abstracta aún es posible amar al prójimo, incluso cabe amarle de lejos; pero de cerca, casi nunca.»<sup>21</sup>

No obstante, su opinión varía cuando se trata de los niños, pues a estos considera que sí es posible amarlos de cerca, incluso sucios y feos, pues en verdad no hay ningún niño feo. Su mansedumbre y su dulzura, su indefensión, los hace amables aun cuando puedan comportarse de manera desagradable o tener mal aspecto. Iván traza así una clara línea distintiva entre los adultos, que no son merecedores de amor y además son culpables, por haber mordido la manzana, y los niños, totalmente inocentes y dignos de amor:

Deseaba hablar de un sufrimiento de la humanidad en general, pero mejor será que nos detengamos en los sufrimientos de los niños. [...] en primer lugar, a los niños se los puede amar incluso de cerca, incluso sucios, hasta feos (a mí me parece, sin embargo, que los niños nunca son feos). En segundo lugar, no quiero hablar de los adultos porque, aparte de ser repugnantes y no merecer amor, tienen, además, con qué desquitarse: han comido la manzana y han entrado en conocimiento del bien y del mal, y se han hecho «semejantes a Dios». Y siguen comiéndola. En cambio, los niños no han comido nada y no son culpables de nada.<sup>22</sup>

El relato que Iván hace de los sufrimientos en el mundo se va a concentrar en el caso de los niños, pues precisamente su indefensión y mansa dulzura es la que convierte sus padecimientos en totalmente gratuitos e inexplicables. El joven despliega entonces, en una impactante narración, el amplio abanico de horrores que estos han de soportar. Es todo ese cúmulo de sufrimientos el que le resulta

---

<sup>20</sup> НК, 386; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 266.

<sup>21</sup> НК, 387; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 267.

<sup>22</sup> НК, 387; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 267.

incomprensible a su entendimiento euclidiano, además de emocionalmente inasumible. Incluso rechaza, según afirma, por amor a la humanidad, la idea de una futura armonía en la que la madre de un niño torturado perdonase a su verdugo y por ello se apresura a devolver su billete de entrada a un mundo de armonía no euclidiana que debiera redimir todo sufrimiento que se hubiese dado en el ámbito euclidiano. Ninguna armonía es posible si el sufrimiento infantil queda sin redención y si además no existe ningún medio capaz de redimirlo. En los casos expuestos no puede haber venganza ni compensación, porque el castigo recibido por el verdugo no anularía la tortura ya infligida. Además, nadie en el mundo tiene poder o derecho de perdonar delitos como el del niño despedazado por los perros, ni siquiera la madre, que podría perdonar por su propio dolor, pero no por el tormento del hijo. El espectáculo de una armonía en la que la madre, el hijo y el verdugo acaben por unirse en una alabanza a la justicia del Creador le resulta insoportable a Iván, que prefiere el sufrimiento sin vengar. Es mejor quedarse con la cólera que aceptar ser consolado si ello comporta el sufrimiento de los niños inocentes. Ninguna felicidad puede comprarse a ese precio ni aun cuando Dios así lo quiera. La justicia que anida en el corazón de los hombres, y que de alguna manera debe coincidir con el sentido divino de justicia, está en este caso por encima del deseo humano de felicidad. La rebelión de Iván es contra un Dios injusto, cuya existencia es incompatible con el sufrimiento de un solo niño inocente. Si Dios es el sentido del mundo y se constata, a través del sufrimiento injusto de los inocentes, el sinsentido de este, ha de concluirse que Dios no existe.

Hasta Aliosha, conmovido por el sobrecogedor relato de su hermano, llega a responder de manera afirmativa cuando Iván le plantea si debería ser fusilado, para dar satisfacción al sentimiento moral, ese general que había lanzado a sus perros contra el niño indefenso para que lo despedazaran. «¡Sí, fusilarlo!»,<sup>23</sup> contesta

---

<sup>23</sup> НК, 395; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 273.

Aliosha, esbozando una sonrisa débil y forzada ante Iván, que no desaprovecha la ocasión para hacerle ver cómo también en su corazón de asceta parece anidar un pequeño diablo. El desliz del pequeño de los Karamázov no debe extrañarnos si tenemos en cuenta que el rechazo del mundo de Dios que plantea Iván toma su fuerza de una exquisita sensibilidad intelectual y moral, que apela a la enseñanza de amor y de compasión que el propio Cristo había traído a la tierra. Dostoievski no habría sido el gran artista que conocemos de no haber dotado de todo el vigor y dramatismo posibles a la expresión más punzante y dolorosa del conflicto entre razón y fe que sitúa en el corazón del libro. No obstante, a la pregunta de Iván de si existe en todo el mundo un ser que pueda perdonarlo todo y tenga el derecho a hacerlo, Aliosha sí contesta de inmediato que «[...] ese ser existe, y puede perdonarlo todo, puede perdonarlo todo a todos y *por todo*, porque él mismo ha dado su sangre inocente por todos y por todo.»<sup>24</sup> Es Él, al que Iván ha olvidado, el que cimienta todo el edificio, afirma Aliosha, y la respuesta de su hermano a este esperado recordatorio es el poema en prosa del Gran Inquisidor, compuesto por él mismo aunque nunca llegara a ponerlo por escrito.

### V.5. LA «LEYENDA DEL GRAN INQUISIDOR»

La acción del poema se sitúa en la España del siglo XVI, sometida al yugo del terror de la Santa Inquisición. Nos encontramos en Sevilla, un día después de que cien herejes fueran quemados en la hoguera en un impresionante auto de fe que presenciaron el rey, cortesanos, caballeros, cardenales y hermosas damas de la corte. En medio de la muchedumbre, Cristo hace su aparición callada y sin anuncio previo, pero todos le reconocen y se arremolinan a su alrededor. «Él camina en silencio entre el pueblo

---

<sup>24</sup> НК, 398; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 276.

con una dulce sonrisa de compasión. Arde en su corazón el sol del Amor; de sus ojos fluyen los rayos de la Luz, de la Ilustración y de la Fuerza, derramándose sobre los hombres y despertando en sus corazones un amor recíproco.»<sup>25</sup> En medio de esta abundancia de amor, Cristo comienza a producir milagros, pues le devuelve la vista a un ciego y resucita a una niña justamente ante la catedral de la ciudad. En ese momento, pasa por allí el cardenal Gran Inquisidor, un anciano casi nonagenario, alto y erguido, de cara enjuta y ojos hundidos, en los que todavía resplandece, sin embargo, un leve fulgor, como una chispa de fuego. Le acompaña, a una cierta distancia, su siniestro séquito de guardias y auxiliares. Se detiene ante el espectáculo que se le ofrece y, contrariado, frunce el ceño y, extendiendo su dedo índice, ordena que sea detenido el instigador. Es tal su autoridad, que la multitud congregada, exaltada hasta ese mismo instante, enmudece ante él con un silencio sepulcral y abre paso sumisamente a la guardia. En señal de respeto al Gran Inquisidor, todos los allí presentes inclinan sus cabezas al unísono, cual si se tratara de un solo hombre. Sin pronunciar palabra, el cardenal bendice al pueblo y se aleja.

El día cede ante una noche oscura, calurosa y sin aliento, en la que el aire despidе aromas de laurel y limoneros. El prisionero es conducido al viejo caserón del Santo Oficio y encerrado en un estrecho calabozo. De pronto, se abre la pesada puerta de hierro de la celda y el viejo Gran Inquisidor entra lentamente con un candil en la mano. Cara a cara con su reo, reconoce, ya sin atisbo alguno de duda, su identidad. El anciano comienza entonces un largo monólogo con el que pretende justificar su labor al frente del siniestro Santo Oficio como una forma de continuar el proyecto de Jesús en la tierra. No obstante, en el fondo sabe que ha traicionado su espíritu y por eso se hace patente su inquietud en el desarrollo de una argumentación por cuyas fisuras asoman sus remordimientos de conciencia. Cristo no dice

---

<sup>25</sup> НК, 403; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 280.

una sola palabra, pero su silencio, con la mirada clavada en su carcelero, es más elocuente que cualquier refutación dialógica. El viejo Gran Inquisidor expone cómo él y los suyos se han visto forzados a corregir la obra de Cristo liberando a la humanidad de la que ha demostrado ser, según su criterio, su carga más pesada: la libertad. Recordemos cómo, en el capítulo anterior, Iván se había negado a aceptar el mundo de Dios en el que, tras haber comido del árbol del conocimiento del bien y del mal, el hombre queda condenado a una libertad que le resulta excesivamente cara. Ahora vemos de qué manera el Gran Inquisidor ha programado la reconstrucción de ese mundo en nombre de la compasión por la humanidad a la que Iván aludía.

La narración está construida como variación libre a partir de los relatos evangélicos de las tentaciones de Jesús en el desierto que encontramos en san Marcos, san Mateo y san Lucas. En la primera de ellas, el Demonio reprende a Jesús por haberse presentado en la tierra «[...] con las manos vacías, con cierta promesa de libertad que los hombres, por su simplicidad y su depravada naturaleza, no pueden ni siquiera concebir, y que, además, temen con pavor, pues para el hombre y la sociedad humana no existe ni ha existido nunca nada más insoportable que la libertad.»<sup>26</sup> Le recomienda, en cambio, que convierta en pan las piedras del desierto para que la humanidad entera corra tras él agradecida y obediente como un rebaño, aunque también temerosa de que quien le da de comer pueda retirar su mano. La respuesta de Jesús es bien conocida: no puede hablarse de libertad si la obediencia se compra con pan y no sólo de pan vive el hombre. La fe en Cristo no puede surgir de un chantaje de esta índole, sino únicamente de un acto libre de amor. Sin embargo, el Gran Inquisidor profetiza la llegada de una época en la que, por ese simple pan terrenal, la humanidad se alzaría en contra de las enseñanzas de Jesús. Durante ese tiempo de rebelión, el Gran Inquisidor y sus

---

<sup>26</sup> НК, 407-408; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 284.

acólitos tendrán que volver a esconderse en las catacumbas, donde, tras muchos infortunios, finalmente esa misma humanidad sublevada irá a buscarlos convencida de que resulta incompatible gozar de libertad y disponer al mismo tiempo del pan terrenal en cantidad suficiente para que cada hombre pueda comer el que quiera. Nuevamente el Gran Inquisidor y los suyos darán de comer a una humanidad desesperada y además débil, pues, en opinión del anciano, aun cuando algunas decenas de miles puedan seguir a Jesús atraídos por la idea de la libertad de la conciencia y del pan celestial, serán millones los frágiles de voluntad, mezquinos o viciosos incapaces de abandonar el pan de este mundo por una promesa de futura beatitud. Es a ellos, principalmente, a quienes el Gran Inquisidor dice tener en el pensamiento cuando, mintiendo, él y su séquito ofrecen alimento en nombre de Cristo: «[...] les diremos que te obedecemos a ti y que dominamos en nombre tuyo. Los engañaremos otra vez, pues a ti, desde luego, no te dejaremos acercar. En esta impostura radica nuestro sufrimiento, pues nos veremos obligados a mentir.»<sup>27</sup>

El Gran Inquisidor está dispuesto a concederle a Cristo que «el misterio de la existencia humana no estriba sólo en el vivir, sino en el para qué se vive»<sup>28</sup> y que, sin tener esa cuestión resuelta, ni la mayor abundancia de panes hará que el hombre quiera vivir en vez de matarse en la tierra. Sin embargo, ve en esto un nuevo motivo de reproche pues, en lugar de apoderarse de las conciencias de los seres humanos, dejándolos a salvo de la incertidumbre y la intranquilidad, Jesús prefirió preservar su libertad condenándolos así, siempre en opinión del anciano, a un gran sufrimiento. Precisamente para mantener a resguardo esa libertad, Cristo había resistido a la segunda tentación negándose a saltar del pináculo del templo para ofrecer una prueba de su divinidad. Tampoco descendió de la Cruz cuando, ensañándose y burlándose, muchos le gritaban que, si lo hacía,

---

<sup>27</sup> НК, 409; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 286.

<sup>28</sup> НК, 410; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 286-287.

creerían en él. En último lugar, rechazó también la tercera tentación que el Demonio le ofrecía: asumir el poder sobre todos los reinos de la tierra. De este modo, Cristo había repudiado las únicas tres fuerzas que, en palabras del Gran Inquisidor, «pueden vencer y cautivar por los siglos de los siglos la conciencia de estos canijos rebeldes, por su propia felicidad: [...] el milagro, el misterio y la autoridad.»<sup>29</sup> Estas fuerzas constituyen precisamente los tres pilares en los que los suyos (o sea, básicamente la Iglesia de Roma), han basado la obra de Cristo después de rectificarla.<sup>30</sup>

Es sin duda difícil reconciliar esta acusación del Gran Inquisidor con la aparición de Cristo en Sevilla tal y como ha sido descrita por Iván y de la cual fue testigo el anciano. ¿No es acaso esta nueva e inesperada llegada de Jesús entre los hombres un misterio divino? ¿No realiza milagros al devolver la vista a un ciego y resucitar a una niña? ¿Y no se impone inmediatamente su autoridad sobre toda la multitud que se agolpa a su alrededor y participa del amor que irradia? Para disolver esta aparente contradicción creemos que es acertado el apunte que hace Joseph Frank al recordar cómo, ya en el principio de la novela, cuando el narrador describe la figura de los *startsí* no se olvida de advertir que quizá haya en este procedimiento «[...] un arma de dos filos, de modo que, en vez de llevar a la humildad y al dominio definitivo de sí mismo, puede, al contrario, despertar en algunos el orgullo satánico, es decir, puede conducirlos a las cadenas, no a la libertad.»<sup>31</sup> Los *startsí* están investidos, en cierto modo, de un poder absoluto e ilimitado y a ellos acuden, para prosternarse o ser bendecidas, personas de toda condición en busca de consejo y guía espiritual. No es extraño que el misterio, el milagro y la autoridad puedan fácilmente quedar pervertidos como ocurre en el caso del Gran Inquisidor que ha hecho de estos poderes instrumentos de

---

<sup>29</sup> НК, 411; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 287.

<sup>30</sup> *Cfr.* НК, 413; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 289.

<sup>31</sup> НК, 104-105; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 33; *Cfr.* Joseph FRANK, *Dostoievski: El manto del profeta, 1871-1881*, ed. cit., p. 770.



coacción y de dominio. Por eso conviene también tener en cuenta que, al presentar la religiosidad de Aliosha, se insiste en que «era más realista que nadie», para añadir que: «En el realista, la fe no nace del milagro, sino el milagro de la fe.»<sup>32</sup> Y si, recurriendo a una anotación de Wittgenstein en sus diarios a propósito del conflicto entre fe y razón, convenimos en que «[...] si en lugar de “fe en Cristo” dices “amor a Cristo”, desaparece la paradoja.»<sup>33</sup>, de nuevo queda claro como todo remite, en último término, a un amor que ha de ser de tipo muy distinto a aquel en el que se escuda el Gran Inquisidor para justificar sus abusos.

Su discurso continúa insistiendo en los argumentos que ya ha defendido y así vuelve una y otra vez al amor por la humanidad que les habría llevado a él y a los suyos a querer aliviar la pesada carga de su libertad. Nuevamente recrimina a Cristo que haya venido a estorbar su tarea, pero el silencio en que este permanece y la intensidad de su mirada le aturden claramente:

¿Y qué es eso de mirarme fijamente con tus dulces ojos, sin decir nada? Enójate, no deseo tu amor, porque tampoco yo te amo. ¿Para qué ocultártelo? ¿No sé, por ventura, con quién estoy hablando? Todo cuanto tengo que decirte, ya lo sabes, te lo leo en los ojos. ¿Te oculto, acaso, nuestro secreto? Quizás lo que tú quieres es escucharlo precisamente de mis labios, pues escucha: nosotros no estamos contigo, sino con él, ¡éste es nuestro secreto! Hace mucho tiempo que estamos con él y no contigo, hace ya ocho siglos.<sup>34</sup>

El Gran Inquisidor es perfectamente consciente de que él y los suyos aceptaron la tercera tentación a la que Jesús se resistió. Tomaron la espada del César y, habiéndose declarado reyes de la

---

<sup>32</sup> НК, 100; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 30.

<sup>33</sup> Ludwig WITTGENSTEIN, *Movimientos del pensar: Diarios, 1930-32/1936-37*, ed. de Ilse Somavilla, trad. cast. de Isidoro Reguera, (Valencia, Pre-Textos), 2000, 19/04/1937 [239], p. 137.

<sup>34</sup> НК, 414; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 289-290.

tierra, está seguro de su victoria final, en la que, en el nombre mismo de Cristo, quedarán traicionados todos sus principios. La sorpresa se produce cuando el anciano declara, de pronto, que durante mucho tiempo él se contó entre los seguidores del verdadero Cristo y que se disponía a ingresar en el número de sus elegidos cuando abrió los ojos y, en lugar de ponerse del lado de la insensatez, decidió estar de parte de quienes rectificaban su obra. Le comunica entonces a su prisionero que al día siguiente arderá en la hoguera.

Aliosha, que ha estado escuchando en silencio a Iván, interviene ahora para señalar que su poema es un elogio de Jesús y no una censura contra él, como al parecer es su pretensión. Efectivamente, para Dostoievski la libertad es el fundamento mismo de la humanidad, de modo que presentar a Cristo defendiendo el libre albedrío de los hombres y su facultad de escoger entre el bien y el mal no puede constituir más que un elogio de Jesús y no una reprobación de su obra. A Aliosha, además, una figura como la del Gran Inquisidor se le antoja de todo punto inverosímil, pero Iván insiste en que puede haber habido alguien así, que se haya visto impelido a traicionar su fe inicial por su amor a la humanidad. Las palabras de Iván delatan cómo en verdad la figura trágica que ha ideado no es sino una extrapolación de su propio conflicto interno. Aliosha le pregunta si ha concluido su narración y él le contesta:

Quería acabarlo del siguiente modo: cuando el Inquisidor termina, espera un rato a que el Prisionero le responda. El silencio que el Cautivo guarda le resulta penoso. Mientras él había hablado, el Prisionero se había limitado a escucharle atenta y mansamente, mirándole a los ojos, por lo visto sin desear contestarle nada. El viejo quería que el otro le dijera algo, aunque fuese amargo y terrible. Él, de pronto, sin decir una palabra, se le acerca y le besa dulcemente los exangües labios nonagenarios. Esta es toda su respuesta. El viejo se estremece. Algo tiembla en los extremos de sus labios; se dirige a la puerta, la abre y dice: «Vete y no vuelvas más... no vuelvas

nunca... ¡nunca, nunca!» Y le deja salir a las «oscuras plazas y calles de la ciudad». El Prisionero se va.<sup>35</sup>

Al anciano, el beso le quema el corazón, pero persiste en su idea. Aliosha comprende que exactamente lo mismo es aplicable a Iván, desgarrado entre su sensibilidad hacia el ideal cristiano y su convencimiento euclidiano de que, perdida la fe en Dios, todo está permitido. Aliosha contempla en silencio a su hermano y, mientras este continúa hablando, se le acerca sigilosamente y le besa en los labios. El paralelismo entre Iván y Aliosha por un lado y el Gran Inquisidor y Cristo por el otro no puede ser más evidente. El resto de la novela es la respuesta de Dostoievski a las disquisiciones de Iván, respuesta que se inicia, con fuerza, con el relato de la vida y las enseñanzas del *stárets* Zósima en el libro VI. Su actitud de serena aceptación ante la existencia y el problema del sufrimiento humano deriva de su inquebrantable fe en el amor y la misericordia de Dios y contrasta fuertemente con la exaltada rebelión de Iván. Dostoievski era bien consciente de la potencia del discurso del mediano de los Karamázov, al que nutrió con las dudas de fe que a él mismo le habían atormentado. Temía por ello que el apartado «Un monje ruso», que constituía la confutación más directa del desafío religioso del joven intelectual, apareciera deslucido al lado de la brillantez de la narrativa de Iván y que no se comprendiera el mensaje que a él le importaba transmitir.<sup>36</sup> Sin embargo, la novela está construida de tal forma que se convierte, en su totalidad, en una respuesta a las diatribas nihilistas de Iván. Su propio final trágico, sumido en una enajenación mental que lo priva de su preciosa lucidez, es bastante elocuente al respecto. Además, su teoría según la cual «si Dios no existe, todo está permitido», ha dado lugar al parricidio y al suicidio de Smerdiákov. Aparte de estas cuestiones, hay en el libro, como

---

<sup>35</sup> НК, 421; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 295-296.

<sup>36</sup> Cfr. Luigi PAREYSON, *Dostoievskij: Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, (Torino: Einaudi), 1993, p. 200.

analiza Luigi Pareyson, tres momentos que sirven de impugnación no lógica, sino vital, a la posición de Iván.<sup>37</sup>

El primero de estos momentos narrativos se refiere a la injusta condena a Dmitri por el asesinato de su padre. Pese a ser inocente, manifiesta su deseo de partir hacia Siberia y de aceptar el sufrimiento, pues se siente responsable. Tanto la acogida del sufrimiento como la asunción de responsabilidad moral son condiciones indispensables para la regeneración y el nacimiento a una vida nueva. Pero además hay que tomar en consideración que la aceptación de Mítia se produce después de que haya tenido un extraño sueño que califica de bueno cuando despierta radiante de alegría. En él se le aparece un niño de pecho que, aterido y violáceo por el frío, llora entre los brazos de su madre, que, débil y negruzca como su desgracia, no tiene leche que darle. Dmitri se pregunta insistentemente por qué llora el pequeñín, por qué tiene frío, etc., de tal manera que encontramos reproducido aquí, a pequeña escala, el conflicto y la incomprensión de Iván ante el inaceptable sufrimiento de los niños. La reacción de Dmitri, sin embargo, es muy distinta a la de su hermano, pues Mítia se siente embargado por una ternura rebosante, quiere hacer algo por el niño y oye la voz de Grúshenka prometiéndole que jamás lo abandonará. Mítia ha encontrado en el amor que le devuelve un solo rostro, el de Grúshenka, la razón del corazón que Iván no puede hallar.<sup>38</sup>

En segundo lugar, el discurso del *stárets* Zósima en el libro VI es una apelación al amor universal que se extiende, más allá de los humanos, a todos los seres del universo. Es fundamental aceptar la carga común de culpas y sufrimientos, pues la felicidad global se obtendrá por medio del perdón que cada cual debe pedir y conceder a los demás. La Creación no es un fracaso, como había pretendido Iván, pues el mundo es bello y despierta las ganas de vivir en un sentido aún

---

<sup>37</sup> Cfr. Luigi PAREYSON, *Dostoevskij: Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, ed. cit., pp. 202-211.

<sup>38</sup> Cfr. НК, 749-751; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 564-566.

más profundo del que ya comparte Iván, en cuyas apelaciones al apego a la vida veía Aliosha resplandecer su inclinación religiosa y atisbaba, por tanto, una posibilidad de salvación para su hermano.<sup>39</sup> Todo ello, sin embargo, sobrepasa el ámbito del pensamiento euclidiano y requiere de la aceptación de la trascendencia. En este sentido, la historia del hermano de Zósima, que sufre, pero es capaz de amar y bendecir la vida, sirve como contrapunto a la queja de Iván. El caso de este enfermo desahuciado que supera sus dudas religiosas situándose en las antípodas de Ippólit, es un claro ejemplo de que, para decirlo con Wittgenstein, «el mundo del feliz es otro que el del infeliz».<sup>40</sup>

En último término, la refutación más potente de Iván está incluida dentro de «La rebelión» y la «Leyenda del Gran Inquisidor»: en los silencios de Aliosha y, sobre todo, en sus réplicas. En el primero de los dos capítulos, su hermano pequeño le recuerda a Iván que sí hay un ser con la potestad de perdonar a todos y por todo porque él mismo dio su sangre inocente por todos y por todo. Del sufrimiento de los niños inocentes, Iván derivaba la negación de la existencia de Dios. En cambio, Aliosha, que es capaz de ir más allá del pensamiento euclidiano, recuerda cómo Jesús liberó a la humanidad del sufrimiento cargándolo sobre sus espaldas y subraya que lo hizo por amor. Sin la existencia del Jesús Salvador, esto es, del Dios sufriente, el dolor humano carecería de sentido y el sufrimiento sí que no tendría perdón.

---

<sup>39</sup> *Cf.* НК, 378; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 259.

<sup>40</sup> Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. cast. de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, (Barcelona: Altaya), 1997, proposición 6.43, pp. 178-179: «El mundo del feliz es otro que el del infeliz. / Die Welt des Glücklichen ist eine andere als die des Unglücklichen.»

## V.6. POR TI CREO EN LA RESURRECCIÓN MÁS QUE EN LA MUERTE

Afirmaba Wittgenstein, en un texto de sus *Aforismos: Cultura y valor* citado anteriormente, que la fe en Dios no admite fundamentación racional, pero que en cambio la vida y las experiencias, destacadamente las penas, educan para ella. El *stárets* Zósima comulgaría sin vacilar con esta opinión. De hecho, es su convencimiento de que la religiosidad auténtica se desarrolla en contacto con el mundo y no por medio de la oración y la mortificación constantes en la soledad ascética de los muros de un monasterio, el que le lleva a enviar a su joven discípulo Aliosha fuera de ese recinto protegido: «He aquí lo que de ti pienso: saldrás fuera de estas paredes y vivirás en el mundo como un monje. Tendrás muchos adversarios, pero incluso tus enemigos te amarán. Sufrirás muchas desgracias, pero con ellas, precisamente, serás feliz y bendecirás la vida, y harás que otros la bendigan, que es lo más importante. Así eres tú.»<sup>41</sup>

Ya hemos señalado cómo el conjunto de la novela es una respuesta a las diatribas de Iván. Los tres hermanos, Dmitri, Iván y Aliosha, se enfrentarán en algún momento a un conflicto entre la fe y la razón. Para este último, el desencadenante de la crisis es la circunstancia inesperada de que el cadáver del *stárets* Zósima comience a descomponerse de manera prematura a las pocas horas de su defunción. En el caso de *startsí* especialmente honorables, la incorruptibilidad del cuerpo era tenida como prueba de santidad, de modo que son muchos los que, ante la evidencia del olor deletéreo que se desprende de los restos del fallecido, se entregan a murmurar en su contra y a deshorrar su memoria. Lo sucedido tras la muerte de su maestro hunde a Aliosha en un profundo duelo, no tanto, como sí les sucede a otros monjes, porque esperara supersticiosamente un milagro

---

<sup>41</sup> НК, 452; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 320.

que no se dio, sino porque, rebosante de amor como se siente hacia su preceptor, no entiende cómo Dios ha podido permitir que tan fiel servidor sufriera semejante humillación. Esa es la pequeña rebelión de Aliosha, que se apacigua tras un encuentro con Grúshenka que le sirve para recordar cómo el amor es capaz de vencer al resentimiento egoísta. Esa noche, al regresar al monasterio, se arrodilla a orar ante el féretro del *stárets* sin perturbarle ya el repugnante hedor que se respira. Fatigado tras un duro día, se adormece y tiene un sueño en el que se le aparecen insólitas imágenes de las bodas de Caná (el primer milagro de Cristo hecho para alegría de los hombres) en las que su *stárets* se encuentra entre los invitados a la fiesta y le anima a continuar su obra. Al despertar es evidente que el joven ha superado todas sus dudas y que la fe ha triunfado.<sup>42</sup>

Concluía Wittgenstein, en el fragmento que citamos al final del capítulo sobre *El idiota*, que «sólo el amor puede creer en la resurrección. O: es el amor el que cree en la resurrección.»<sup>43</sup> El infierno, había dicho el *stárets* Zósima, «es el sufrimiento de no poder volver a amar jamás».<sup>44</sup> Si la ausencia de amor es la condena eterna, la salvación está en su presencia terrena. En el amor que siente por Grúshenka y en el que ella le devuelve, encuentra Dmitri su salvación, como también el amor de Sonia redime a Raskólnikov al final de *Crimen y castigo*. Es más, las grandes novelas de Dostoievski nos muestran cómo quien ama puede penetrar con acierto allí donde la razón fracasa. En *Crimen y castigo*, ninguna de las apelaciones argumentativas del teniente Porfiri consigue vencer las resistencias de Raskólnikov, que en cambio sí se derrumba y confiesa los asesinatos ante la mirada «inquieta y dolorosamente solícita de Sonia, que expresaba amor».<sup>45</sup> En *Los hermanos Karamázov*, el proceso contra Dmitri reproduce a pequeña escala el conflicto entre la razón y la fe

---

<sup>42</sup> Cfr. НК, 550-555; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 402-406.

<sup>43</sup> Ludwig WITTGENSTEIN, *Aforismos: Cultura y valor*, ed. cit., [171], p. 79.

<sup>44</sup> НК, 501; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 362.

<sup>45</sup> СС, 537; *Преступление и наказание*, ПССМ, V: 387.

que constituye el *leitmotiv* de la novela. Todos los hechos apuntan a la culpabilidad de Mitia y por ello los investigadores son incapaces de conceder ningún crédito a la palabra del preso en la que este compromete su honor. En cambio, tanto a Grúshenka como a Aliosha, que lo quieren, les basta su mirada y la expresión de su rostro para convencerse de su inocencia. En vano, sin embargo, intenta Aliosha defender a su hermano ante el tribunal apelando a esta prueba, que, obviamente, carece de valor en ese marco.<sup>46</sup>

Dostoievski ha mostrado cómo la razón, tenaz en su discurso argumentativo, haría mejor en enmudecer ante el misterio de la fe que no la interpela a ella, sino a los corazones de los hombres. Como afirma Wittgenstein, es el amor, y no la razón, el que cree en la resurrección. Pero, tal como sabemos tras haber escuchado las tribulaciones de Iván y de aquel doctor empeñado en amar a la humanidad en su conjunto, pero incapaz de querer a ningún ser humano en particular, el amor como abstracción es una farsa, pues este se encarna siempre en uno u otro rostro. No se trata, pues, sólo de que, como decía Wittgenstein y comparten Aliosha y Grúshenka, «el rostro es el alma del cuerpo»,<sup>47</sup> sino de que nos hacemos humanos porque hay otros rostros que, ellos sí, nos interpelan. Lo trascendente, parafraseando a Lévinas, «es rostro; su revelación es palabra».<sup>48</sup> Por eso, en el amor, si el rostro es palabra, la espalda del amado, que lo

<sup>46</sup> НК, 981; *Братья Карамазовы*, ПССМ, X: 186.

—¿Entonces, es Smerdiákov? ¿Pero por qué, precisamente, Smerdiákov? ¿Y qué le ha convencido a usted de manera tan rotunda de la inocencia de su hermano?

—No puedo no creer a mi hermano. Sé que no me miente. Por su rostro veía yo que no me mentía.

—¿Sólo por su rostro? ¿Son estas todas sus pruebas?

—No tengo otras.

—¿Y sobre la culpabilidad de Smerdiákov, no se basa usted en ninguna otra prueba, por pequeña que sea, no se basa más que en las palabras de su hermano y en la expresión de su rostro?

—No, no tengo ninguna otra prueba.

<sup>47</sup> Ludwig WITTGENSTEIN, *Aforismos: Cultura y valor*, ed. cit., [118], p. 63.

<sup>48</sup> Emmanuel LÉVINAS, *Totalidad e infinito: Ensayo sobre la exterioridad*, trad. cast. de Daniel E. Guillot, (Salamanca, Sígueme), 1977, p. 207.



oculta, es silencio, tal como se puso de manifiesto en *La sumisa* y quedaba enunciado en el título de este último capítulo, que no es sino un verso de Pedro Salinas. En el poema «¡Cuántas veces te has vuelto!», perteneciente a *Largo Lamento*, el yo poético eleva su queja ante la amada, que se ha vuelto, ocultándole el rostro y privándole de su voz. Nuestra voz quizá se haya elevado más allá de lo legítimo intentando decir lo indecible en estas páginas que ahora ya van tocando a su fin, de modo que, para concluir, cederemos la palabra al poeta que nos ha estado acompañando a lo largo de toda la tercera parte de la tesis. Ese pequeño preámbulo en forma de versos con el que hemos querido comenzar cada uno de los capítulos de esta última sección era también la confesión, ahora revelada, de una esperanza: la de que la poesía viniera en nuestro auxilio allá donde no hubiera lugar para argumentos.

Y también el silencio es una espalda.  
¡Cuántas veces he estado  
esperando tu voz, como esperando  
un movimiento de tu ser entero,  
un volverte total hacia mi alma!  
Hablar siempre es volverse.  
Si tu voz viene a mí  
es que tu cara está frente a mi cara.  
Al hablarnos nos vemos. El silencio  
por inmenso que sea se quebranta  
echando en él un nombre de persona;  
lo mismo que una vasta  
superficie de agua vibra toda  
y cambia su dureza cristalina  
por un temblor de pecho palpitante,  
respiración concéntrica de ondas,  
si alguien en ella arroja  
una piedra, y su peso, como un nombre.  
Una palabra puede

salvarlo todo si se la echa allí  
 en el agua del alma que la espera.  
 Una noche yo mismo,  
 por darme tú la espalda del silencio,  
 me sentí vidrio, hielo,  
 sin hondura detrás, y yo vacío,  
 que iba a hacerse pedazos  
 en cuanto lo tocara algún azar.  
 Y de pronto tu voz, tu voz cayendo  
 en el centro de mí  
 me hizo sentir la vida  
 como un crecer de amor y amor y amor  
 dentro de amor, en infinitas ondas  
 que llenaron mi ser hasta los bordes  
 donde se acaba el ser y empieza el mundo.  
 Es porque te volviste, con tu voz.

Siempre te volverás; es tu promesa.  
 Y aunque un día  
 no me hables, ni me mires, ni estés cerca,  
 aunque parezca que no existes ya,  
 esperaré que vuelvas, que te vuelvas.  
 Por ti creo  
 en la vida que está siempre queriendo  
 volverse hacia sí misma, hacia la vida.  
 Por ti creo  
 en la resurrección, más que en la muerte.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Pedro SALINAS, «¡Cuántas veces te has vuelto!», *Largo lamento*, versos 994-1038, en: *Id., La voz a ti debida. Razón de amor. Largo lamento*, (Madrid: Cátedra), 2005, pp. 415-417.

## **CONCLUSIONES – CONCLUDING REMARKS**



## CONCLUSIONES

**D**urante demasiado tiempo, se instaló, incluso entre los estudiosos de Dostoievski, la imagen de un escritor precipitado, que dictaba sus obras casi por arrebatada inspiración y que, apremiado siempre por los plazos, apenas revisaba sus manuscritos. Las lamentaciones del propio novelista, que, en los momentos de desazón, no podía dejar de comparar su aciaga suerte con la fortuna del conde Tolstói, contribuyeron sin duda a la difusión de esa idea de titán genial pero descuidado.<sup>1</sup> Hace ya bastantes décadas, sin embargo, que este espejismo se desvaneció. Como ya se ha señalado en esta tesis, a partir de 1972, la Academia de las Ciencias de la Unión Soviética («Nauka») puso en marcha el proyecto de edición de las obras completas del escritor, dentro de las cuales se incluían sus cuadernos de notas. Con su publicación quedó de manifiesto, incluso para los más escépticos, que Dostoievski proyectaba sus creaciones de manera concienzuda y que, en

---

<sup>1</sup> Particularmente conmovedora resulta una misiva de Dostoievski a su amigo Apolón N. Máikov, fechada en Milán el 26 de octubre de 1868, donde el escritor se queja con amargura de no poder dedicarle tiempo a «su idea poética mejor y más rica», relativa a *El idiota* en un momento personal especialmente trágico para él, pues hacía sólo cinco meses que había enterrado a su pequeña Sofía y se encontraba exiliado en el extranjero, con mudanzas continuas entre Suiza e Italia. «Tengo que avanzar a marchas forzadas, trabajar sin releer, fustigar a los caballos y, al final, de todos modos, no cumpliré con el plazo.» Cfr. DOSTOÏEVSKI, *Correspondance, Tome 2: 1865-1873*, (Carta a Apolón N. Máikov, 26 de octubre (7 de noviembre) de 1868, Milán), trad. fr. de Anne Coldefy-Faucard, (Paris: Éditions Bartillat), 2000, pp. 395-402, aquí p. 396; *Письма, ПССМ*, XV: 381-387, здесь стр. 382, (А. Н. Майкову, 26 октября (7 ноября) 1868, Милан).

numerosas ocasiones, no llegaba a la solución final sino tras varios descartes e intentos fallidos. Es lícito, aunque seguramente vacuo, elucubrar sobre cuál habría sido el destino de Dostoievski como escritor si, como él deseó en más de una ocasión, hubiera gozado de una holgada posición económica. En cualquier caso, este ejercicio de imaginación no nos interesa aquí.

Hemos de reconocer, en cambio, que, repasando, por ejemplo, los avances que el novelista iba haciendo en los distintos borradores de *El idiota*, nos asaltaba con cierta frecuencia el interrogante de qué habría sucedido si Dostoievski no hubiera llegado a depurar a su protagonista de una serie de rasgos, destacadamente el orgullo, que después transferiría al Stavroguin de *Los demonios*. También nos sorprendíamos preguntándonos cuál habría sido el desenlace de la novela si no hubiera dado con el personaje de Rogozhin, que no se menciona en las primeras notas, o si el Tío, ese usurero con cierta poesía en su naturaleza, no hubiera desaparecido del plan final de la obra.<sup>2</sup> ¿Habría existido ese delicioso relato que es *La sumisa* en la forma en que lo conocemos si su narrador no hubiera heredado los rasgos distintivos del Tío, que reposaba en la trastienda creativa de Dostoievski esperando ser despertado de su letargo?

Estos interrogantes, aunque menos ambiciosos, son tan insolubles y posiblemente estériles como el relativo a qué escritor hubiera sido Dostoievski de haber tenido su vida un decurso diferente. Sin embargo, llegados a esa parte final de la tesis en que ya sólo resta escribir las conclusiones, no logramos apartar de la mente un

---

<sup>2</sup> Joseph Frank dedica un capítulo de su monografía a comentar las modificaciones más significativas contenidas en los tres cuadernos de notas que Dostoievski redactó con sus ideas y planes para lo que acabaría siendo *El idiota*. De la gran cantidad de variaciones, Frank selecciona únicamente aquellas que arrojan cierta luz sobre el texto final o acerca de alguna de las obras posteriores del novelista y, en este sentido, creemos que su presentación logra recomponer un hilo valioso para la investigación. Cfr. Joseph FRANK, *Dostoievski: Los años milagrosos 1865-1871*, trad. cast. de Mónica Utrilla, (México: F.C.E.), 1997, Capítulo XIV «Un hombre perfectamente bello», pp. 332-354.

pensamiento algo similar con respecto a nuestro propio trabajo. Como Dostoievski, también nosotros nos adentramos en alguna vía que se nos antojaba prometedora, pero que terminamos descartando por muerta. Hubo asimismo rutas atractivas que abandonamos, pues, al descubrirlas excesivamente sinuosas, se apoderó de nosotros el vértigo. A veces, sendas menos halagüeñas nos sorprendieron por fértiles y, en muchos otros casos, el camino trazado desde el principio demostró ser el más seguro. De todos esos ensayos, elecciones y descartes que nos llevaron al resultado final que el lector ya conoce, guardan memoria nuestras anotaciones, que, a diferencia de las del novelista ruso, no reposan entre los cálidos lomos de un cuaderno, sino en los fríos circuitos de nuestro ordenador, bajo la forma de varios documentos electrónicos.

Quizá porque no podemos palpar esas palabras como nos sería dado hacer si estuvieran manuscritas, las sentimos en cierto modo ajenas, como si ya nada tuvieran que ver con nosotros. Y aun así, al recordar los afanes que pusimos en ellas, no podemos evitar que nos sobrevenga la duda de si hicimos bien en desecharlas, volviendo la espalda a la tierra que nos prometían. Sospechamos que entre todas esas páginas puede esconderse alguna pista fiable o incluso un buen hallazgo que, como el del personaje del Tío, aguarde su momento propicio para ver la luz. Son muchos los temas apasionantes que hemos debido dejar de lado en el curso de nuestra investigación porque, como mencionábamos en la introducción a la primera parte de la tesis, la obra de Dostoievski tiene la inmensidad de lo oceánico y hasta el más experto marinero se perdería si no fuera capaz de definir bien el rumbo y de seguirlo con una brújula fiable. Mayor era el riesgo de zozobrar para nosotros, que, embarcados por vez primera en la nave de la investigación dostoiévskiana para una larga travesía, teníamos más de grumete que de timonel. Aun así, creemos que una brújula perfectamente calibrada, esto es, un buen instrumental metodológico, nos ha permitido no sólo arribar salvos a puerto, sino hacerlo con la bodega del barco bien cargada con la mercancía que

nos interesaba. Tratando de aprovechar en cada caso las corrientes más favorables y al amparo de los vientos que nos eran más propicios, hemos ido recorriendo esos caladeros de amor que son las novelas y las narraciones de Dostoievski. Sobre sus densas aguas hemos extendido nuestras redes para apresar en ellas todo el alimento que fueran capaces de capturar. No hemos podido, ni tampoco querido, agotar las reservas que ese mar fecundo nos ofrecía, seguros como estamos de que regresaremos a él en nuevos cruceros.

Manifestamos en la introducción con la que abríamos este trabajo que aspirábamos a demostrar cómo el amor era, dentro de la obra de Dostoievski, un tema de idéntico rango filosófico al de aquellos que habitualmente encontramos tratados en los estudios más relevantes dentro del ámbito de la recepción filosófica del escritor: el nihilismo, el conflicto entre razón y fe, el mal, la existencia de Dios y la inmortalidad del alma o las aporías en torno a la libertad. Pensamos que hemos conseguido nuestro propósito dando la razón a Luigi Pareyson cuando afirmaba que «Dostoievski fue un finísimo analista del amor, con intuiciones de una profundidad extraordinaria, que merecerían un estudio específico.»<sup>3</sup> Este último lo hemos acometido a lo largo de varios centenares de páginas repartidas en once capítulos articulados a su vez en tres grandes secciones. Con la primera de ellas, titulada «Estado de la cuestión: el amor como problema a partir de la recepción filosófica de Dostoievski», hemos querido llevar a cabo un ejercicio inédito, hasta donde alcanzan nuestras referencias, en el contexto de la investigación en torno a Dostoievski en habla hispana. Este ha consistido en realizar un repaso histórico de cómo la obra del escritor ruso ha sido acogida desde la filosofía, comenzando por los primeros intérpretes, en algunos casos contemporáneos del propio novelista, y llegando hasta nuestros días.

---

<sup>3</sup> Luigi PAREYSON, *Dostoievskij: Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, (Torino: Einaudi), 1993, p. 155.



La bibliografía que la crítica filosófica ha generado sobre Dostoievski es menos extensa que la que han producido otras disciplinas, particularmente la teoría literaria. Sin embargo, sus dimensiones continúan siendo lo suficientemente abrumadoras como para hacer necesaria una precisa acotación del objeto de estudio antes de bucear en el océano de los textos. En nuestro caso, nos interesaba tirar básicamente de dos hilos. En primer término, queríamos estudiar, por razones metodológicas, cómo los intérpretes se habían enfrentado a la ardua tarea de desentrañar el pensamiento filosófico de un escritor que, pese a haber manifestado sus puntos de vista en textos periodísticos y en algunas anotaciones personales, se expresaba esencialmente a través de creaciones de ficción. Partíamos de la hipótesis de que, si cabía hablar de una filosofía de Dostoievski, esta no podía hallarse, o al menos no primariamente, en los textos del *Diario de un escritor* ni tampoco en las opiniones personales desperdigadas por la correspondencia y por los cuadernos de notas, sino en las novelas y en los relatos por los cuales el autor ruso había pasado a la posteridad.

Con la excepción notoria de Mijaíl M. Bajtín, los estudiosos coinciden en sostener, de manera casi unánime, que hay en la obra de Dostoievski una serie de ideas filosóficas perfectamente reconocibles, que pueden atribuírsele. Las reticencias de Bajtín con respecto a la historia de las interpretaciones filosóficas de Dostoievski se basaban en la idea de que el carácter polifónico de sus novelas impediría reconstruir a partir de ellas una voz dominante identificable con la del autor y, por tanto, una concepción unitaria del mundo. En este sentido, nosotros nos alineamos con la opinión mayoritaria y consideramos que en las creaciones de Dostoievski sí aflora un pensamiento filosófico, aunque creemos que este no es en absoluto de naturaleza sistemática y, por tanto, somos escépticos con las propuestas que tienden a imprimirle esta forma. Nuestros reparos con estos trabajos se fundamentan, ante todo, en la percepción de que, para llegar a recomponer la filosofía de Dostoievski dotándola de un

aspecto cercano al de los grandes tratados clásicos de la disciplina, es necesario recurrir, más de lo que nos parece deseable, a textos de carácter no ficcional que son siempre inferiores a las novelas y a los relatos no sólo desde el punto de vista artístico, sino, lo que es más relevante en este contexto, también en el nivel especulativo. El intento más paradigmático en este sentido es el que acomete Reinhard Lauth en su monografía *«He visto la verdad»: La filosofía de Dostoievski en una exposición sistemática*,<sup>4</sup> aunque, más recientemente, James P. Scanlan también ha seguido esta vía en su estudio *Dostoievski, el pensador*,<sup>5</sup> admitiendo él mismo, al clarificar sus principios metodológicos, que sin recurrir a los artículos periodísticos, la correspondencia y los cuadernos de notas era imposible dar con el pensamiento del escritor ruso.

Nuestro distanciamiento con respecto a los ensayos de Lauth y Scanlan se explica, en buena medida, si se repara en que, a diferencia de lo que sucede en su caso, a nosotros no nos preocupa esencialmente el problema de qué sistema de ideas sería atribuible al pensador Dostoievski, sino más bien la manera en que determinados planteamientos filosóficos son pensados y sometidos a prueba en sus creaciones. Para explicar mejor a qué nos referimos, convendrá que recordemos el parangón entre Platón y Dostoievski que establecíamos en la introducción de la tesis. Señalábamos entonces que tanto en los diálogos del primer gran filósofo de la historia como en las novelas polifónicas del genio ruso detectábamos una voz predominante —la de Sócrates en el primer caso, la que reconocemos como cercana a las posiciones de Dostoievski en el segundo—, que abogaba por ciertas «tesis fundamentales» sin llegar nunca a acallar las voces de los otros personajes, que seguían resonando, aun cuando parecieran sofocadas. Podía incluso suceder, particularmente en el caso de Dostoievski, que

---

<sup>4</sup> Cfr. Reinhard LAUTH, *«He visto la verdad»: La filosofía de Dostoievski en una exposición sistemática*, trad. cast. de Alberto Ciria, (Sevilla: Thémata), 2014.

<sup>5</sup> Cfr. James P. SCANLAN, *Dostoevsky the Thinker*, (Ithaca (New York): Cornell University Press), 2002, pp. 1-13.

alguna de estas voces menos prominentes llegara a imponerse por encima de la que en principio debía quedar como imperante. ¿O no sospechó acaso el propio Dostoievski que la potencia dialéctica de Iván en «La rebelión» y en la «Leyenda del Gran Inquisidor» podía empequeñecer la respuesta positiva contenida en el ejemplo del *stárets* Zósima, que era su apuesta personal?<sup>6</sup> La tendencia de una parte nada desdeñable de la crítica a identificar los planteamientos de Iván con los de su creador demuestra que los temores de Dostoievski no eran en absoluto infundados.

Posiblemente ahora se comprenda mejor por qué nuestra posición hermenéutica ha consistido en interesarnos menos por lo que Dostoievski decía en sus obras que por lo que ellas nos decían, procurando ante todo atender a lo que, en un sentido wittgensteiniano, *nos mostraban*. Por eso, no sólo hemos permanecido a la escucha en los diálogos entre los personajes, sino que hemos intentando dibujar imaginariamente sus sonrisas y sus miradas, visualizándolos en el momento de arrodillarse para besar el suelo o de abrazarse, pues, como bien indica George Steiner, en las creaciones de Dostoievski la representación física rodea siempre al lenguaje y, por ello, «es un ejemplo del novelista que debemos leer recurriendo constantemente a nuestra imaginación visual.»<sup>7</sup> A nuestro convencimiento respecto a la elocuencia de los silencios, de las risas nerviosas y de las miradas vencidas o luminosas se debe que, en reiteradas ocasiones, hayamos hecho análisis descriptivos extraordinariamente pegados al texto donde fijábamos la atención en pequeños detalles que, a nuestro juicio, resultaban muy reveladores. Por citar sólo uno de los ejemplos más significativos, pensamos que nada simboliza mejor la derrota del Gran Inquisidor que su reacción tras el beso de Jesucristo. Su capitulación es también la de toda una concepción respecto de qué es

---

<sup>6</sup> Cfr. Luigi PAREYSON, *Dostoievskij: Filosofía, romanzo ed esperienza religiosa*, ed. cit., p. 200.

<sup>7</sup> George STEINER, *Tolstói o Dostoievski*, trad. cast. de Agustí Bartra, (Madrid: Siruela), 2002, p. 166.

el ser humano, qué valor posee su libertad, o cuál es el significado del amor, es decir, sobre cuestiones filosóficas de primera magnitud. Pero Dostoievski no se enfrenta a los planteamientos que pretende rebatir mediante una compleja argumentación, sino sirviéndose de un solo gesto, refrendado después por todo el mecanismo de apoyo que pone en marcha la novela, pues el ejemplo vital del *stárets* Zósima, pero también la aceptación del sufrimiento por parte de Dmitri cuando consigue el amor de Grúshenka o la locura en la que cae Iván son los casos particulares que van apuntalando la convicción esencial que nunca queda expresada en una secuencia lógica. Y no vemos de qué manera ese preciso artefacto, construido con un lenguaje que es el de los cuerpos en movimiento y las voces vivas, puede ser reductible a una filosofía en exposición sistemática como la que algunos intérpretes han pretendido extraer de los textos de Dostoievski.

Quizá nuestra apuesta interpretativa parezca ingenua, pero creemos que no lo es tanto si se tiene en cuenta la hondura del conflicto suscitado en torno al carácter polifónico de Dostoievski del que hemos dado cuenta en estas páginas. Además, aunque nuestra hipótesis de partida era que la filosofía del autor ruso, en caso de que tal cosa existiera, debía hallarse en sus relatos y en sus novelas, nos decantamos por el modo de abordaje de sus textos que hemos descrito aquí sólo tras acometer el cuidado estudio de las aproximaciones filosóficas a su obra que el lector ha encontrado en la primera parte de la tesis. Al finalizar este examen no pudimos más que comulgar con la siguiente afirmación de Berdiáev:

Las cartas de Dostoievski son menos interesantes que sus novelas. Se puso a sí mismo por entero en sus obras. Lo podemos estudiar a través de ellas. [...] La singularidad de su

genio fue tal, que consiguió, en su obra, contar hasta el fondo su propio destino, que es a la vez el destino universal del hombre.<sup>8</sup>

Ese destino universal del ser humano se pone particularmente en juego en el amor y con ello llegamos al segundo de los hilos temáticos del que quisimos tirar al trazar la panorámica de la historia de la recepción filosófica de Dostoievski en la sección inicial de nuestro trabajo. Este análisis debía clarificarnos cuáles eran los temas filosóficos que más habían suscitado el interés de los intérpretes que se habían ocupado del autor ruso y, por ende, descubriríamos cuál había sido el tratamiento dispensado al amor dentro de esta tradición. La conclusión a la que llegamos fue que, pese a que la mayoría de los exégetas se refieren al amor, lo hacen casi siempre en el contexto de la indagación sobre otros temas que son los que parecen atraer verdaderamente su atención. El amor emerge cuando los críticos se adentran en los problemas de la existencia de Dios, la inmortalidad del alma, el nihilismo, el sentido del sufrimiento en el mundo o la libertad, pero nunca recibe una consideración autónoma. Por otra parte, no se suele abordar el carácter dual del amor que, derivado del desdoblamiento humano, puede hundir en el abismo de la condena y la destrucción cuando se manifiesta como pasión violenta y celosa, o elevar hacia ese otro abismo, no menos sobrecogedor, de la redención salvífica, cuando se presenta en forma de compasión que ofrece una respuesta a la demanda expresada en el rostro del otro. Normalmente, los investigadores se aferran de manera inamovible a uno de los dos polos, de modo que, o bien se recrean en el componente fatídico de la pasión o bien se concentran en exaltar el ejemplo del amor de Cristo tan difícil de imitar para el ser humano. Pocos son quienes se asoman a los dos abismos señalados comprendiendo que es muy lábil la frontera que separa la tragedia del amor de su potencia afirmativa y transformadora.

---

<sup>8</sup> Nikolay BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, trad. cast. de Olga Trankova Tabatadze, con la colaboración de Sebastián Montiel y Artur Mrowczynski-Van Allen, (Granada: Editorial Nuevo Inicio), 2008, p. 27.

Los estudiosos de Dostoievski reconocen, de manera prácticamente unánime, que los *Apuntes del subsuelo* (1864) marcan un antes y un después en su carrera artística. Si hasta la aparición de este peculiar texto sus creaciones estaban teñidas de humanitarismo filantrópico y protagonizadas por seres oprimidos de corazón noble, el hallazgo del hombre subterráneo pone en evidencia el carácter trágico de la existencia humana, constitutivamente escindida entre principios opuestos y a menudo irreconciliables. Con la publicación de la novela breve de 1864, el psicólogo Dostoievski deja paso al metafísico y la resolución melodramática de las tramas se transmuta en conflicto trágico. Convencidos, con razón, de la supremacía de las composiciones de madurez sobre todo cuanto Dostoievski escribiera antes, la mayor parte de los exégetas desestiman, casi de entrada, las numerosas ficciones que anteceden a los *Apuntes del subsuelo* o, como mucho, se detienen en algún texto que, por una u otra razón, consideren relevante. Los títulos favorecidos en estos casos suelen ser *Humillados y ofendidos*, *El doble*, *Pobre gente* y *Noches blancas*. Pese a que comulgamos con la opinión mayoritaria entre la crítica según la cual el genio de Dostoievski habría que ir a buscarlo en las cumbres de su novelística, supusimos también, al diseñar la estructura de nuestra tesis, que las obras de un período que ha sido caracterizado como «romántico», «sentimental» o «sometido al influjo del alma bella schilleriana» podrían brindarnos valiosas anticipaciones de los planteamientos que, en torno al amor, hallaríamos en las creaciones posteriores. Partiendo de esta premisa, decidimos dedicar la segunda parte de nuestro trabajo, que lleva por título «Del amor que aún no conoce el subsuelo», a examinar un buen número de novelas y novelas breves previas a la publicación de los *Apuntes del subsuelo*. Estas quedaron organizadas en dos grandes grupos, según pertenecieran al período de los años cuarenta (capítulo I) o a la etapa postsiberiana (capítulo II).

El análisis nos ha mostrado que, efectivamente, en los textos estudiados se anuncia ya la relevancia que el amor adquirirá en la

concepción trágica de la existencia humana fraguada en las grandes novelas. *La patrona* (1847) es la más rica en anticipaciones de todas las creaciones de los años cuarenta. Especialmente relevante resulta en ella la indagación sobre la psicología del masoquismo que es siempre la vía de entrada en el círculo vicioso del «egoísmo del sufrimiento» del cual sólo es posible escapar mediante el amor activo. Katerina es la primera de las víctimas femeninas de este complejo que Dostoievski describe ya con maestría en *Humillados y ofendidos* (1861), donde es la pequeña Nellie quien lo padece. Ambos personajes anteceden en este aspecto a la orgullosa Nastasia Filíppovna, la protagonista de *El idiota* (1869) que llega a derivar un placer morboso de una humillación a la que ella misma se somete con la inútil aspiración de vengarse contra el mundo por las afrentas recibidas. Si Katerina y Nellie anuncian a Nastasia, el príncipe Myshkin, ese hombre enteramente bueno al que Dostoievski aspiró a dar vida inspirándose en las figuras de Jesús y Don Quijote, tiene dos precedentes en las creaciones anteriores a los *Apuntes del subsuelo*. El primero de ellos es el príncipe J. de *Nétochka Nezvánovna* y el segundo, el coronel Rostánév de *La aldea de Stepánchikovo y sus moradores* (1859). En esta última novela encontramos asimismo la primera plasmación lograda del tipo del resentido. Fomá Fomich es aquí ese ser agraviado y rencoroso que cuenta ya con algunos de los rasgos antipáticos más reconocibles del futuro hombre del subsuelo. Antes que Fomá Fomich, el violinista Yefimov de *Nétochka Nezvánovna*, también apuntaba en esta dirección con su personalidad resentida y sadomasoquista. Por otra parte, el príncipe Válkovski de *Humillados y ofendidos* es el claro predecesor de todos los villanos depravados de las novelas de madurez, particularmente del Svidrigáilov de *Crimen y castigo* (1866) y de Stavroguín en *Los demonios* (1871/72).

En *Crimen y castigo*, Raskólnikov hereda algunas de las cualidades distintivas del tipo del soñador cuyo representante más paradigmático es el protagonista de *Noches blancas* (1848). En esta novela breve, como antes en *Pobre gente* (1846), aparece ya un trío amoroso que, a diferencia de lo que sucederá en las obras de madurez, no deriva en

ningún conflicto trágico, pues el hombre finalmente rechazado se retira sin apenas oponer resistencia a quien lo ha derrotado. En *Corazón débil* (1848), el tema aparece con una importante variación, pues son dos amigos los que se sienten atraídos por una misma mujer. Sin embargo, tampoco aquí la rivalidad llega a arraigar, pese a que se dan todas las condiciones para que ello suceda. Como ya acontecía en *La patrona* y en *Noches blancas* y como pasará también en *Humillados y ofendidos*, el «sueño de la vida a tres» se convierte en un ideal inalcanzable que los personajes se empeñan ilusamente en sostener. *La patrona* es la obra donde la rivalidad adquiere tintes más siniestros, pues Ordynov y el viejo Murin parecen dispuestos a mantener un duelo a muerte por el amor de Katerina. Sin embargo, el ambiente onírico del relato introduce una innegable confusión y la retirada final del joven soñador Ordynov provoca que tampoco aquí el enfrentamiento se produzca de manera radical. El tema primordial de *La patrona* es la libertad, que ya en este texto aparece dialécticamente vinculada con el amor, como después sucederá en la novelística del maduro Dostoievski. Aunque Katerina, al igual que más tarde le ocurrirá a Nastasia en *El idiota*, se siente atraída por la nota compasiva del amor que le ofrece Ordynov, no es capaz de liberarse del yugo de Murin, fundamentalmente porque comprende el amor en términos de posesión y sometimiento y ha llegado a hallar un extraño gozo en plegarse a la voluntad de su tirano. Por otra parte, en *Pobre gente* adquiere relevancia el tema del matrimonio contraído sin amor, por pura necesidad económica de la mujer, con un hombre avaro y vanidoso. Los desarrollos posteriores de este motivo en *La sumisa* (1876) y en *Crimen y castigo*, con el ejemplo de Dunia y Luzhin, evidencian que estos enlaces llevan aparejada una carga de desigualdad que hará derivar la relación hacia la opresión y que, como sucede en *La sumisa*, puede desembocar en tragedia.

En las creaciones anteriores a los *Apuntes del subsuelo* no sólo aparece el amor en lo que tiene de perdición (triángulos amorosos, celos, sadomasoquismo, tiranía, etc.), sino que también se atisba ya la



potencia del amor activo y el aflorar de un amor compasivo de proyección universal que el maduro Dostoievski identificará como propio de la moral cristiana. Esto último sucede en *Nétochka Nezvánovna*, donde Aleksandra, la madre adoptiva de Nétochka, parafrasea el Evangelio de San Juan apuntando al principio de solidaridad humana en la culpa.<sup>9</sup> Asimismo, en la *Nástenka de La aldea de Stepánchikovo y sus moradores* sorprendemos una identificación con el dolor del otro y una capacidad de perdonar al ofensor que permite pensar en ella como un precedente lejano de las tres mujeres pecadoras que llegarán a amar a tres de los grandes héroes dostoievskianos, tan sufrientes como desdichados. Nos referimos, claro está, a Liza y el hombre del subsuelo, Sonia y Raskólnikov, y Grúshenka y Dmitri.

En cuanto a la relevancia del amor activo, el primer ejemplo notable lo localizamos en *Nétochka Nezvánovna*, donde la pequeña Katia desarrolla un sentimiento de amor-odio, con un marcado componente de atracción lésbica, hacia Nétochka, la huérfana que sus padres han acogido. La protagonista de la novela inacabada de Dostoievski está enamorada de la despótica y mimada Katia, pero sus intentos de acercamiento sólo hallan rechazo hasta que, finalmente, un acto de autosacrificio rompe la lógica perversa que la orgullosa Katia ha puesto en funcionamiento. Nétochka se atribuye falsamente la responsabilidad en la travesura con Falstaff, el feroz *bulldog* liberado por Katia para atemorizar a su insoportable tía abuela. Este gesto ablanda el corazón orgulloso de Katia y se instala la armonía en la relación entre las niñas. Ya aflora en este contexto, que todavía no es dramático, la idea de que sólo el amor puede conducir a la salvación. Esta se alcanza cuando un yo arrogante se somete voluntariamente como respuesta a un acto de amor que surge como un sacrificio libremente escogido cuyo paradigma se encuentra en la abnegación y el autosacrificio de Jesucristo en nombre del amor. Posteriormente, en

---

<sup>9</sup> Cfr. NN, 1138; *Неточка Незванова*, ПССМ, II: 353.

*Humillados y ofendidos* la pequeña Nellie será capaz de liberarse del círculo vicioso del egoísmo del sufrimiento mediante una demostración de amor activo que es también un sacrificio. Para percibir este detalle hay que reparar en que la alteración que a la niña le provoca hacer partícipes a los Ijménev de sus penalidades para que padre e hija se reconcilien agrava su delicado corazón y finalmente la conduce a la muerte. Sin duda, en el episodio de Nellie emerge ya el genio trágico de Dostoievski que reencontraremos en las grandes novelas.

En nuestro análisis de las obras previas a los *Apuntes del subsuelo* nos hemos detenido particularmente en *Humillados y ofendidos* porque, aparte de ser la más potente de todas las obras de ficción previas al período de esplendor de Dostoievski, suministra mucho material en relación con el amor. Esta novela representa, además, un ejercicio de autocrítica que, sin embargo, se queda a medias. Aparece en ella la primera gran puesta en cuestión de los ideales filantrópicos y sentimentales de inspiración schilleriana, pues somos testigos de la decepción del protagonista cuando comprueba que sus convicciones más firmes son impotentes frente al vigor del egoísmo que anida en el alma humana. Sin embargo, habrá que esperar a los *Apuntes del subsuelo* para constatar cómo el amor abstracto a la humanidad por el que abogaban los románticos de los años cuarenta en nada se parece al verdadero amor, ese que necesita de la presencia de un rostro concreto para darse.

Tras haber realizado el análisis de las creaciones anteriores al hallazgo del hombre del subsuelo pensamos que aciertan los intérpretes de Dostoievski cuando, de manera mayoritaria, señalan que el escritor trágico todavía no brilla en estas obras, pues la ambigüedad constitutiva del ser humano queda oculta tras la máscara de las almas bellas y no asistimos todavía a la pugna fatal entre principios antagónicos. Si nos expresáramos utilizando la terminología de René Girard cabría afirmar que Dostoievski permanecerá prisionero de la mentira romántica hasta que la verdad novelesca vea

la luz en los *Apuntes del subsuelo*.<sup>10</sup> Sin embargo, aquí y allá, desperdigados por las distintas novelas, hemos encontrado destellos de esa verdad por venir que nos han iluminado con la intensidad suficiente como para concluir que ha merecido la pena acometer el estudio de todos esos textos normalmente olvidados por la crítica.

En el título de la tercera parte de nuestro trabajo, «*Pondus meum amor meus* o de la gravitación entre dos abismos», está ya contenido el hallazgo principal que la obra del maduro Dostoievski brinda en relación con el amor. Como aventurábamos a modo de hipótesis y hemos confirmado después con el análisis de los textos, la escisión constitutiva de la naturaleza humana se manifiesta asimismo en el terreno del amor. «¡También yo soy un Karamázov!» exclama el seráfico Aliosha ante Lise, la orgullosa parálitica que le hace ruborizarse.<sup>11</sup> Hasta el más puro de los seres puede desear el mal, mientras que los peores delincuentes son capaces de albergar alguna conciencia del bien. En el corazón bondadoso y fervorosamente cristiano de Aliosha llega a anidar una crisis de fe, mientras que el presidiario Fedka, asesino a sueldo en *Los demonios*, cree y escucha con atención la lectura del Apocalipsis. De igual manera, seres castos como el príncipe Myshkin o, más claramente Aliosha, no son indiferentes a la sensualidad, pues si el primero reacciona a la belleza de Aglaia y también, en cierta manera, a la de Nastasia, el pequeño de los Karamázov experimenta una innegable predilección por Lise y reconoce el potente atractivo de Grúshenka. Si esto les sucede a los personajes que encarnan de modo paradigmático la bondad y el amor compasivo en el universo dostoievskiano, es obvio que cada uno de nosotros es susceptible de albergar sentimientos de signo opuesto en lo tocante al amor. Dependiendo de qué tendencia venza, esto es, de cuál sea el peso de nuestro amor —si retomamos la terminología agustiniana—, nos veremos arrastrados al abismo de la voluptuosidad y

---

<sup>10</sup> Cfr. René GIRARD, *Mentira romántica y verdad novelesca*, trad. cast. de Joaquín Jordá, (Barcelona: Anagrama), 1985.

<sup>11</sup> НК, 362; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 245.

de los celos o elevados hacia la salvación, que implica, sin embargo, asomarse al turbador abismo de la fe donde tiene cabida el amor según el ejemplo de Cristo. El amor es, por tanto, gravitación entre dos abismos igualmente inquietantes y por ello su naturaleza es trágica.

Los ejemplos del hombre del subsuelo y del narrador de *La sumisa* muestran que cuando la vanidad no se supera y el amor es entendido en términos de posesión y dominio, el resultado es la soledad y la incapacidad de abrazar la «vida viva». La vanidad aparece exacerbada al máximo en los triángulos del deseo mimético que Dostoievski construye esencialmente en *El idiota*, *El eterno marido*, *Los demonios* y *Los hermanos Karamázov*. En *El eterno marido* se pone particularmente de manifiesto que los vértices del sujeto del deseo y del mediador son en verdad los relevantes, pues la mujer que constituía el supuesto objeto de deseo ha fallecido, pero persiste la rivalidad entre el viudo y el antiguo amante, que mantienen entre sí una relación de amor-odio dominada por una lógica sadomasoquista. Cuando la pequeña Liza, hija de la difunta, fallece desatendida por quien ella había tenido siempre por su padre, desaparece para los dos hombres la posibilidad de vencer su vanidad mediante la entrega amorosa hacia la niña.

En *Crimen y castigo*, Raskólnikov se libera de su orgullo al aceptar el amor de Sonia, que es capaz de perdonar sin juzgar y de compadecer al doliente, cuyo sufrimiento se reconoce en el rostro. Sólo cuando el joven responde al amor que ella le brinda, queriéndola a su vez, está en disposición de aceptar el sufrimiento como expiación por los asesinatos cometidos. También para Sonia, que no ha sido ajena a los peligros del desdoblamiento, como la tentación del suicidio o la caída en la locura, se abre el horizonte de la resurrección a una nueva vida, aunque esta nunca llega a atisbarse más que como una promesa en la lejanía. Dostoievski dejó en blanco el cuadro de la beatitud futura, pero fue especialmente hábil pintando la negrura que reina en este mundo. Quizá por eso no se limitó a mostrar cómo la pasión celosa

conduce a la perdición, sino que también reveló los peligros inherentes al exceso de compasión. Esta aparece encarnada en la figura del príncipe Myshkin que, atrapado en un dilema irresoluble entre las dos mujeres a las que quiere de manera diversa, termina por empujar a Nastasia hacia su destino fatal.

Al analizar *Crimen y castigo* nos hemos detenido en señalar cómo, pese al carácter eminentemente compasivo del amor cristiano de Sonia, *érōs* y *agápē* se dan entremezclados en su relación con Raskólnikov. Lo mismo sucede en el caso de Dunia y Razumijin que, a nuestro juicio, representan el ideal al que debería tender la unión de los dos protagonistas de la novela en la vida nueva que les aguarda. En *Los hermanos Karamázov*, el amor que se inicia como voluptuosidad entre Dmitri y Grúshenka termina por integrar la compasión a partir del momento en que los personajes se encaminan hacia su particular renacimiento. En el caso de Grúshenka, esta regeneración tiene que ver, precisamente, con el perdón al antiguo amante polaco que la agravió. Asimismo, la compasión que la prostituta Liza experimenta en los *Apuntes del subsuelo* por el ser desgraciado que descubre frente a sí, convive con una entrega física que es también un acto de amor. Afirma Berdiáev que Dostoievski no conoce el amor conyugal, «los misterios de la unión de dos almas en una sola alma y de dos carnes en una sola carne. Por eso, su amor está, desde el principio, condenado a la perdición.»<sup>12</sup> Es cierto que el matrimonio apenas cuenta con representación entre los personajes de Dostoievski. Sin embargo, son precisamente las uniones en las que la atracción erótica se entremezcla con la compasión, según el modelo de amor conyugal reconocido por Berdiáev,<sup>13</sup> las que escapan a ese destino ruinoso que denuncia el teórico ruso. Estas relaciones están fundadas en un reconocimiento

---

<sup>12</sup> Nikolay BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, ed. cit., p. 130.

<sup>13</sup> *Cfr.* Nikolay BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, ed. cit., p. 130: «El misterio del amor conyugal no es ni deseo exclusivamente ni compasión exclusivamente, aunque ambos principios atraen hacia el amor matrimonial.»

entre iguales y en ellas hay siempre una respuesta a la demanda de amor expresada en el rostro del otro.

En la novelística del maduro Dostoievski, el amor aparece íntimamente vinculado a otros grandes temas filosóficos como la libertad o el conflicto entre razón y fe. Esto resulta evidente, ante todo, en la última gran creación del escritor. En *Los hermanos Karamázov*, el amor activo se opone al amor abstracto a la humanidad que Iván Karamázov afirma experimentar, al tiempo que reconoce su incapacidad para amar a los seres humanos tomados de manera individual. En nombre de ese amor a la humanidad, Iván rechaza la creación y la redención, negando tanto la existencia de Dios como la obra salvadora de Cristo. En la «Leyenda del Gran Inquisidor», que él mismo narra, su protagonista somete las conciencias y desvirtúa el mensaje de Cristo en cuyo nombre dice actuar. Para justificar su proceder se escuda en que la felicidad que él quiere procurarles a sus congéneres es incompatible con una libertad que les resulta demasiado difícil de soportar. Sin embargo, pronto se pone de manifiesto cómo es el orgullo satánico y no una supuesta filantropía lo que mueve al Gran Inquisidor. No obstante, como su creador Iván, este hombre ha experimentado, antes de alinearse con las fuerzas del mal, un hondo deseo de fe y, por tanto, se rinde en último término al gesto de amor con el que un silente Jesús responde a su discurso y libera a su prisionero después de que este lo bese en los labios. El amor, como la fe, nace siempre de un acto de libertad.

Manifestábamos al comienzo de las conclusiones la necesidad de trazar bien la ruta de viaje por la vastedad oceánica del universo de Dostoievski a fin de arribar salvos a puerto. Al emprender camino delineamos unas fronteras imaginarias que nos hemos cuidado de no traspasar. Sin embargo, éramos tan conscientes de las vías fascinantes que se nos iban abriendo a cada paso que de muchas de ellas hemos guardado precisas indicaciones en nuestro cuaderno de bitácora, ese que ahora duerme en las tripas de nuestro ordenador en la forma de varios documentos electrónicos. Al llegar al final de este trabajo

quisiéramos mencionar algunas de esas sendas inexploradas a las que esperamos regresar en nuevas travesías. Renunciamos, en aras de la coherencia interna del trabajo y de la ligazón argumentativa, a realizar un análisis detallado del motivo del amor en dos novelas de madurez: *Los demonios* (1871/72) y *El adolescente* (1875). Nos limitamos, en ambos casos, a dar algunas indicaciones puntuales, pero creemos que también estos libros se prestan a un estudio similar al que hemos llevado a cabo con las demás novelas de este período. Por otra parte, en varios capítulos hemos convertido la obra de Schiller y de Cervantes en interlocutora de los textos de Dostoievski. Estamos satisfechos con los resultados de estos ensayos y pensamos por ello que la vía de la literatura comparada podría ser muy fructífera. Schiller nos parece particularmente apropiado para un estudio de este tipo por su doble faceta de escritor y pensador. En último término, queda pendiente regresar a todos esos temas que, al hilo de nuestra exposición, se han ido demostrando estrechamente ligados al amor. Es el caso de la libertad, el conflicto entre razón y fe o el nihilismo, cuestiones cuya relevancia filosófica es tal que podemos concluir dándole la razón a Berdiáev cuando afirmaba que:

Dostoievski hablaba de sí mismo con mucha modestia: «Soy flojo en filosofía (pero no en amor hacia ella, en amor hacia ella soy fuerte)». Eso significa que la filosofía académica se le daba mal. Su genio intuitivo conocía sus propios caminos para filosofar. Fue un verdadero filósofo, un gran filósofo ruso. Para la filosofía supone infinitamente mucho. El pensamiento filosófico debería saciarse con su contemplación. La obra creadora de Dostoievski es infinitamente importante para la antropología filosófica, para la filosofía de la historia, para la filosofía de la religión, para la filosofía moral. Tal vez aprendió poca filosofía, pero puede enseñar mucha, y nosotros, desde hace tiempo, filosofamos sobre *lo último* bajo el signo de

Dostoievski. Sólo el filosofar sobre *lo penúltimo* está relacionado con la filosofía tradicional.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Nikolay BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, ed. cit., p. 31.



## CONCLUDING REMARKS

For too long time Dostoevsky has been viewed, even by experts on his work, as a hasty writer, dictating his writings in a fit of inspiration and being reluctant to revise them – struggling with deadlines as he usually was. Often comparing Tolstoy’s fate with his own dismal experience, Dostoevsky’s lamentations contributed to spread among the public the image of a titanic but careless genius.<sup>1</sup> Some decades ago this illusion however dissipated. As it has been already indicated here, from 1972 onwards the Academy of Sciences of the Soviet Union (“Nauka”) launched a project aimed at publishing the complete writings of the author – including his notebooks. With the publication it soon became evident, even for the most sceptic scholars, that Dostoevsky planned his work painstakingly and that he often reached the final solution only after several rejections and failed attempts. Although certainly irrelevant, it is legitimate to imagine which could have been the fate of Dostoevsky as

---

<sup>1</sup> It is especially moving a letter sent by Dostoevsky to his friend Apollon N. Maykov, dated in Milano on October 26 1868, in which the writer bitterly complains about not having enough time to work on “his best and richest poetic idea” when writing *The Idiot* during a time particularly tragic for him, having recently buried his Little Sofia and being exiled abroad, with continuous moves between Switzerland and Italy. “I have to progress at full speed, working without re-reading, lashing the horses and, in the end, anyway, I will not meet the deadline”. *Cfr.* DOSTOÏEVSKI, *Correspondance, Tome 2: 1865-1873*, (Letter to Apollon N. Maykov, October 26 (November 7) 1868, Milan), French translation by Anne Coldefy-Faucard, (Paris: Éditions Bartillat), 2000, pp. 395-402, here p. 396; *Письма, ПССМ*, XV: 381-387, здесь стр. 382, (А. Н. Майкову, 26 октября (7 ноября) 1868, Милан).

a writer if he would have enjoyed a comfortable life – as he often longed for. In any case these wishful thoughts are not of interest for us.

It is necessary to admit that, while revising the progress that the novelist made in the different drafts of *The Idiot*, I have been frequently assailed by the question of what would have happened if Dostoevsky would not have removed from the personality of the main character a number of traits subsequently transferred to Stavrogin in *Demons* – particularly the arrogance. I have also discovered myself wondering which would have been the outcome of the novel if Dostoevsky would not have stumbled on Rogozhin, who is not mentioned in the very first sketches, or if the Uncle, that money-lender with a touch of poetry in his character, would have not disappeared from the last draft of the book.<sup>2</sup> Would have ever existed *A Gentle Creature*<sup>3</sup> the way we nowadays know it if the narrator would have not inherited the distinctive traits of the Uncle, who awaited in Dostoevsky's back room to be eventually woken up?

All these questions, although less ambitious, are so unsolvable and worthless as wondering what sort of writer Dostoevsky would have become had his life followed a different course. However, as I reach this final section in which only concluding remarks are due, I cannot take away from my mind a very similar thought in relation with my own work. As Dostoevsky did, I have also explored promising paths which eventually became dead ends. There were appealing routes that I eventually abandoned since their winding course soon made me dizzy. Sometimes less attractive venues surprisingly developed into

---

<sup>2</sup> Joseph Frank devotes a whole chapter in his book to discuss the most significant changes indicated in the three notebooks that Dostoevski drafted with all the ideas and plans for which eventually would translate into *The Idiot*. Among the large amount of variations, Frank exclusively focus on those which shed some light on the final version or on subsequent works by the writer and, at that respect, I think that his presentation is able to reconstruct a very valuable thread for subsequent research. Cfr. Joseph Frank, *Dostoevski: Los años milagrosos 1865-1871*, Spanish translation by Mónica Utrilla, (México: F.C.E.), 1997, Capítulo XIV «Un hombre perfectamente bello», pp. 332-354.

<sup>3</sup> The title of this short story has been also translated in English as *The Meek One*.

fertile ground and, in many other cases, the road that I had planned since the very beginning was the most secure one. My notes keep memory of all the attempts, choices and rejections that eventually developed in what the reader is now well aware of. Contrasting with the notes of the Russian writer, these memories are not to be found in a welcoming notebook but in the cold circuits of my computer – disguised in an electronic format.

Perhaps because I cannot feel those words as I would be able to do it if they had been handwritten, I somehow regard them as alien – as if already they did not have anything to do with me. And still, when I remember all the efforts that I put on them, I cannot avoid wondering if I did well by discarding them, ignoring the hints they suggested. I suspect that among all those pages I could find reasonable hints, even discoveries – as the Uncle, just awaiting for the right moment to reappear. The number of fascinating aspects I have left aside throughout the research process is considerably large since, as I indicate in the introduction to the first part of this dissertation, the work by Dostoevsky is immense as the ocean and even the most experienced seaman would get lost if he were not able to accurately determine his course and follow it by means of a reliable compass. Dangers were even larger for myself since, being for first time on board of this ship, I am closer to a ship's boy than to the helmsman. Still, I do think that a fine tuned compass, that is, an accurate methodological toolbox, has allowed me not only to arrive to my destination but to do it with the ship hold fully packed with the items I was precisely interested in. By taking advantage of ocean currents and relying upon the most favorable winds, I have sailed across the fishing grounds of love that the novels and works of Dostoevsky represent. I have spread my net over his thick waters in order to catch all the food I could. I have been unable, and also unwilling, to exhaust all the richness that such a fertile sea kept offering me – certain as I am that I will come back to its waters in future trips.

I already indicated in the introduction that the aim of this dissertation was to demonstrate how love is, in Dostoevsky's work, a topic of identical philosophical significance to those that we usually find in the most relevant studies about the reception of his work in the discipline – nihilism, the opposition between reasoning and faith, the existence of God and soul immortality, the puzzles surrounding freedom. I do think I have been successful in my endeavor, agreeing with Luigi Pareyson when he stated that "Dostoevsky was a very careful observer of love, with intuitions of extraordinary depth, which should deserve specific attention".<sup>4</sup> I have done this in several hundreds of pages distributed in eleven chapters, grouped in turn in three main sections. In the first section, entitled "State of the Art: Love as a Problem in the Reception of Dostoevsky in Philosophical Studies", my purpose was to pursue what is, to the best of my knowledge, a very novel exercise in the research on Dostoevsky's work done in the Spanish-speaking world. This exercise has consisted in reviewing how the works of the Russian writer have been received by the discipline of philosophy throughout history, starting with the very first scholars, sometimes contemporaries of the novelist himself, until the present.

The amount of literature on Dostoevsky generated by the philosophical scholarship is small in comparison with what other disciplines have produced – most notably literary theory. Studies in philosophy are however overwhelming enough as to make necessary a detailed demarcation of the object of study before jumping into the ocean of Dostoevsky's works themselves. For this dissertation I was particularly interested in following two specific threads. First of all, my aim was to study, out of methodological considerations, how scholars coped with the challenging task of uncovering the philosophy of a writer who fundamentally expressed himself by means of fiction works

---

<sup>4</sup> Luigi PAREYSON, *Dostoevskij: Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, (Torino: Einaudi), 1993, p. 155.

– in spite of having also occasionally presented his arguments in journalistic texts and a few personal writings. My working hypothesis was that the philosophy of Dostoevsky, if any, should not be found in the pages of *A Writer's Diary* nor in all the personal statements scattered in his correspondence and notebooks, but in the novels and short stories which made him a universal writer.

With the remarkable exception of Mikhail M. Bakhtin, scholars agree, almost by unanimity, that in Dostoevsky's works there is a set of easily identifiable philosophical ideas which can be attributed to the writer himself. Bakhtin's reluctance in relation with the history of philosophical interpretations of Dostoevsky is based on the idea that the polyphonic nature of his novels would make impossible to reconstruct a main voice unmistakably identified with the author's one and, as a consequence, with a single understanding of the world. At this respect I side with the majority and consider that in Dostoevsky's production it is certainly possible to identify a clear philosophy although by no means in a systematic way, and, therefore, I am sceptic about all those studies that attach it such a character. My reluctance in relation with all these attempts are fundamentally based on the consideration that, in order to reconstruct Dostoevsky's philosophy in a way similar to the classic handbooks of the discipline, it would be necessary to rely more than I deem satisfactory on non-fiction works of an inferior nature in comparison with the novels and the short stories not only from a purely artistic perspective but, more importantly for my purposes, also theoretically. At this respect the most paradigmatic work is Reinhard Lauth's "*I Have Seen the Truth*". *The Philosophy of Dostoevsky in a Systematic Explanation*,<sup>5</sup> although, more recently, James P. Scanlan has also followed a similar path in his study *Dostoevsky the Thinker*,<sup>6</sup> accepting himself, when clarifying his own

---

<sup>5</sup> Reinhard LAUTH, «*He visto la verdad*»: *La filosofía de Dostoievski en una exposición sistemática*, Spanish translation by Alberto Ciria, (Sevilla: Thémata), 2014.

<sup>6</sup> James P. SCANLAN, *Dostoevsky the Thinker*, (Ithaca (New York): Cornell University Press), 2002, pp. 1-13.

methodological premises, that, without resorting to the journalistic texts, the correspondence and the notebooks, it would have been impossible to grasp the thoughts of the Russian writer.

My decision to take some distance from the works by Lauth and Scanlan becomes to a large extent evident when realizing that, contrary to these authors' stance, I am not fundamentally concerned with the problem of identifying within which tradition Dostoevsky's ideas would be encompassed but with the way in which certain philosophical positions are elaborated and tested in his works. In order to better explain what I mean, it is necessary to remember again here the parallel between Plato and Dostoevsky that I drew in the introduction. I indicated there that both in the dialogues of the first great philosopher of history and in the polyphonic novels of the Russian genius I had identified a main voice (Socrates' one in the first case, what I identify as a voice close to Dostoevsky's own position in the second) which supported certain "fundamental arguments" without never silencing the voice of the other characters – which continued to reverberate despite being apparently overwhelmed. It is even possible to observe that, particularly in Dostoevsky's works, some of these less prominent voices could even prevail over the supposedly most important one. Could not Dostoevsky ever imagine that the dialectic power of Ivan in "Rebellion" and "The Grand Inquisitor" would substantially play down the positive example provided by the character of the *starets* Zosima, Dostoevsky's own bet?<sup>7</sup> The tendency of a non-negligible part of the scholarship to acknowledge Ivan's arguments as if they were the writer's own position undoubtedly show that Dostoevsky's fears about this misunderstanding were not totally unfounded.

Maybe it is now possible to better understand why my interpretative position has been guided by focusing not necessarily on what Dostoevsky writes in his works but on what they themselves say,

---

<sup>7</sup> Luigi PAREYSON, *Dostoevskij: Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, cit. ed., p. 200.

paying attention to what, following a Wittgensteinian logic, they *show* to us. Precisely as a consequence of that, I have not only paid attention to the dialogues between the characters but I have also tried to imagine their smiles and ways of looking, or when kneeling to kiss the ground or embracing each other, since, as rightly pointed by George Steiner, in Dostoevsky's works physical appearance is always in the background of language itself and, as a consequence of that, "*it is an example of a novelist we have to read constantly turning to our visual imagination*".<sup>8</sup> It is because of my convictions regarding the eloquence of silences, nervous laughters, surrendered or dazzling looks, that I have repeatedly performed descriptive analyses extraordinarily attached to the writings themselves where I focused on, in my opinion, small but very revealing details. To bring again here one of the most important ones, I think that nothing best exemplifies the defeat of The Grand Inquisitor that his reaction after having being kissed by Jesus Christ. His capitulation represents the surrender of a whole understanding about what the human being is, the value of his freedom, or the meaning of love – philosophical issues of uttermost importance. But Dostoevsky does not face the argument he wants to refute by means of a very elaborated reasoning but just with a single gesture, subsequently confirmed by the development of the novel, since not only the life example of the *starets* Zosima but also the acceptance of suffering by Dmitri when he obtains Grushenka's love, or Ivan's madness are specific cases which support a basic conviction which is however never fully expressed in a single sequence. I do not see in which way such a precise construct, building upon the language of moving bodies and lively voices, could be reduced to the systematic philosophical discourse which some scholars have tried to remove from Dostoevsky's writings.

My interpretation may appear as naive but I think that this is not necessarily the case if we take into account how deep is the conflict

---

<sup>8</sup> George STEINER, *Tolstói o Dostoievski*, Spanish translation by Agustí Bartra, (Madrid: Siruela), 2002, p. 166.

regarding the polyphonic nature of Dostoevsky's works. Besides, although my working hypothesis was that the philosophy of the Russian writer, if any, should be found in his short stories and novels, I decided to approach his works in the way described only after the careful analysis of how his writings have been approached from philosophy had been performed. After this study I can only agree with Berdyaev when stating that:

Dostoevsky's letters are far less interesting than his novels. He fully devoted himself to his writings. We can study him through them. [...] The singularity of his genius was such that he was able to narrate in depth his own destiny, which is in turn the universal destiny of the human being.<sup>9</sup>

That universal destiny of the human being becomes particularly in play at love and, with that, we reach the second of the thematic threads I wanted to follow when presenting the history of Dostoevsky's reception. This analysis should clarify which were the philosophical topics that had most frequently arisen the interest of the scholars studying the Russian writer, to eventually unveil which had been the treatment of the topic of love in that literature. The conclusion I reached is that, although most scholars do make some reference to the idea of love, they usually do that within the context of an enquiry about other topics in which they are genuinely interested. Love only appears when scholars deal with the problems of God's existence, soul immortality, nihilism, the meaning of earthly suffering or freedom – never as an independent object of enquiry. On the other hand, the dual nature of love is not usually studied, with love either causing to sink down in condemnation and destruction when it takes place as a violent and jealous passion, or raising the spirit towards that equally overwhelming experience of liberating redemption when it appears as a compassionate feeling which offers an answer to the demand

---

<sup>9</sup> Nikolay BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, Spanish translation by Olga Trankova Tabatadze, (Granada: Editorial Nuevo Inicio), 2008, p. 27.



expressed by the face of the loved one. Usually, scholars have relentlessly stuck to one position or the other so they either elaborate on the fatal dimension of love or focus on praising the model of Jesus Christ's love so difficult to follow by human beings. Only a few of them lean over both abysses, understanding how thin the line separating tragedy from love's active and regenerating powers actually is.

Dostoevsky's scholars acknowledge almost unanimously that *Notes from the Underground* (1864) represents a landmark in the writer's career. If until the appearance of such a peculiar work, his writings were characterized by a philanthropic humanitarianism and starred by oppressed, good-hearted individuals, the discovery of the underground man makes evident the tragic nature of human existence – intrinsically split between opposed and often irreconcilable principles. With the publication of the short novel in 1864, the Dostoevsky psychologist gives way to the metaphysical one, and the former melodramatic resolution of the plot eventually becomes a tragic conflict. Convinced as they rightly are about the supremacy of Dostoevsky's mature writings over prior works, most scholars discard almost instantly the fiction works preceding *Notes from the Underground* or, at the very best, they just pay attention to some texts that they consider, for some reason, particularly relevant. The favoured works are usually *Humiliated and Offended*, *The Double*, *Poor Folk*, and *White Nights*. Despite my agreement with the predominant opinion on that Dostoevsky's genius is best to be found in his most important novels, I also considered, when designing the structure of the dissertation, that the works from the period defined as “romantic”, “sentimental” or “subjected to the influence of the Schillerian beautiful soul” could also provide me with valuable anticipations about the treatment of love we observe in the later writings. Departing from this premise, I decided to devote the second part of this study, entitled “On the love that does not meet the underground yet”, to examine a fair amount of novels and short stories prior to the publication of *Notes from the Underground*.

These were grouped in two sets according to the period in which they were produced – the 1840s (Chapter 1) or the post-Siberian period (Chapter 2).

The analysis shows that the relevance that love acquires in the tragic understanding of the human existence as developed in the great novels is certainly heralded in these writings. *The Landlady* (1847) is the richest novel among all the works of the 1840s regarding anticipations of such a view. It is particularly relevant in it the enquiry about the masochist psychology as a certain entry point to the vicious circle of the “selfishness of suffering”, which is only possible to escape via active love. Katerina is the first of the female victims of this syndrome already described masterfully in *Humiliated and Insulted* (1861), where the little Nellie suffers from it. In relation with this point both characters precede the arrogant Nastasya Filippovna, the main character of *The Idiot* (1869) who even finds a morbid pleasure in the humiliation she inflicts herself with the useless aspiration of taking revenge on the world for the offenses received. If Katerina and Nellie herald Nastasya, the prince Myshkin, the good-hearted man Dostoevsky brought to life getting inspiration from the characters of Jesus Christ and Don Quixote, has two ancestors in the writings prior to *Notes from the Underground*. The first of them is the prince J. in *Netochka Nezvanovna* and the second is the colonel Rostanev in *The Village of Stepanchikovo* (1859). In this last novel the first successful form of the resentful human type is found. Foma Fomich is an offended and resentful individual who already exhibits some of the unpleasant traits recognizable later in the underground man. Even before Foma Fomich, the violinist Efimov in *Netochka Nezvanovna* already points in that direction with his resentful and sado-masochist personality. On the other hand, the prince Valkovsky in *Humiliated and Insulted* is a clear predecessor of all the depraved villains of Dostoevsky’s mature novels – particularly of Svidrigailov in *Crime and Punishment* (1866) and of Stavrogin in *Demons* (1871-72).

In *Crime and Punishment* Raskolnikov inherits some of the distinctive traits of the dreamer human type, whose most paradigmatic example is the main character of *White Nights* (1848). In this short novel, as before in *Poor Folk* (1846), a love triangle appears, which, contrasting with what occurs in Dostoevsky's mature works, does not derive into a tragic conflict, since the man eventually rejected gives up without opposition against his defeater. In *A Weak Heart* (1848) the same topic re-appears with an important variation since now it is two friends who are attracted by the same woman. Rivalry however does not become here significant neither – despite existing all the circumstances to provoke so. As it had already happened in *The Landlady* and in *White Nights*, and will also happen in *Humiliated and Insulted*, “the dream of a life à trois” becomes an unattainable ideal that the characters naively insist on extending. *The Landlady* is the work in which rivalry become particularly sinister – with Ordynov and the old Murin willing to fight a duel for Katerina's love. However, the dreamlike atmosphere of the story involves an evident confusion and the final retreat of the young visionary Ordynov eventually avoids the radical confrontation. The main topic of *The Landlady* is freedom, which in this work appears dialectically linked to love – as it will happen later in the novels of the mature Dostoevsky. Although Katerina, as later Nastasya in *The Idiot*, is attracted by the passionate love offered to her by Ordynov, she is unable to free herself from the tyranny of Murin, basically because she understands love in terms of ownership and subjection, and she eventually finds a morbid pleasure in submitting herself to the willingness of her tyrant. On the other hand, the topic of loveless marriage with a vain and greedy man, arranged only because of the woman's economic necessity, becomes relevant in *Poor Folk*. Late developments of the same topic in *A Gentle Creature* (1876) and in *Crime and Punishment*, with the example of Dunya and Luzhin, make evident that those relationships exhibit an unequal nature that unavoidably derives towards oppression and, as it happens in *A Gentle Creature*, may eventually end up in a tragic way.

In the writings prior to *Notes from the Underground* love does not only appears in its lethal dimension (triangles, jealousies, sado-masochism, tyranny, etc.) but it is already possible to glimpse the power of active love as well as the emergence of a universally projected compassionate love that the mature writer will eventually identify as characteristic of Christian morals. This last situation takes place in *Netochka Nezvanovna*, where Aleksandra, Netochka's adoptive mother, paraphrases John's Gospel pointing at the principle of human solidarity in the sin.<sup>10</sup> Similarly, I observe an identification between someone else's suffering and the ability to forgive offenders in the character of Nastenka in *The Village of Stepanchikovo*, allowing the reader to consider her a distant ancestor of the three sinful women in love with three of Dostoevsky's great heroes – equally tortured and unhappy. I obviously refer to Liza and the underground man, Sonia and Raskolnikov, and Grushenka and Dmitri.

With relation to the relevance of active love, the first remarkable example is found in *Netochka Nezvanovna*, in which the little Katia develops a love-hate relationship, with a significant component of lesbian attraction, towards Netochka, the orphan girl at her parents' house. The main character of this unfinished Dostoevsky's novel is in love with the despotic and spoiled Katia, but her attempts at approaching her only find rejection until self-sacrifice eventually disrupts the evil interaction put in motion by the arrogant Katia. Netochka blames herself in the mischief with Falstaff, the fierce bulldog freed by Katia to scare her unbearable great aunt. Such a gesture softens Katia's attitude – with the relationship between the two girls eventually becoming placid. It is possible to glimpse already in this context, which is not dramatic yet, the idea that salvation is only achieved through love. This occurs when an arrogant ego voluntarily submits himself to a loving behaviour which arises as a freely chosen sacrifice whose model lies in Jesus Christ's abnegation and self-

---

<sup>10</sup> *Cfr.* NN, 1138; *Неточка Незванова*, ПССМ, II: 353.

sacrifice in the name of love. In *Humiliated and Insulted* the little Nellie is able to free herself from the vicious circle of selfishness and suffering by means of a gesture of active love that is also a self-sacrifice. In order to perceive such a detail it is necessary to realize that the distress that the girl experiences when sharing with the Ikhmenev her suffering to reconcile her father and daughter aggravates her heart condition to eventually cause her death. In Nellie's episode Dostoevsky's tragic genius found in his great novels already becomes visible without any hint of doubt.

In my analysis of the works prior to *Notes from the Underground* I have particularly elaborated upon *Humiliated and Insulted* since, apart from being the most important fiction work prior to Dostoevsky's period of splendour, it provides a large amount of material regarding the writer's treatment of love. This novel also represents an exercise of self-criticism which is however left half done. In this work the first significant questioning of the philanthropic and sentimental ideals of Schillerian tradition becomes visible, since the reader witnesses the disappointment of the main character when realizing that his strongest convictions dissipate in front of the power of human selfishness. It is necessary to wait for the reading of *Notes from the Underground* to observe how the abstract love for mankind defended by Romantic authors in the 1840s does not come close to the experience of true love – the sort of love whose existence unavoidably requires the presence of an individualized face.

After analysing the writings prior to the discovery of the underground man, I think that Dostoevsky's scholars are right when they indicate by majority that the tragic writer is not fully visible in these works yet, since the intrinsic ambiguity of the human being still remains hidden behind the mask of the beautiful souls and it is not possible to witness the ultimate struggle between opposite principles yet. Using René Girard's terminology, we could state that Dostoevsky remains prisoner of the romantic lie until the writer's romanesque

truth sees the light in *Notes from the Underground*.<sup>11</sup> However, here and there, scattered over those novels, I have found sparklings of that yet-to-come truth that have enlightened me enough as to conclude that it has been undoubtedly worthwhile to study the writings usually forgotten by traditional scholarship.

The title of the third section of this dissertation, “*Pondus meum amor meus* or on the gravitation between two abysses”, makes reference to the main insight that the works by the late Dostoevsky provide us with respect to love. As hypothesised first and later confirmed with the analysis of the writings, the intrinsic split that characterizes human nature also manifests itself in the domains of love. “I, too, am a Karamazov!” exclaims the seraphic Alyosha in front of Lise, the arrogant paralytic woman who makes him blush.<sup>12</sup> Even the purest of the human beings can desire something bad to happen someone else, whereas the worst criminals are able to have some judgement of right. The kind and fervently Christian heart of Alyosha even suffers a crisis of faith, whereas the prisoner Fedka, hired killer in *Demons*, believes and listens with attention at the reading of the Apocalypse. Similarly, pure individuals such as the prince Myshkin or, more clearly, Alyosha are not indifferent to sensuality, since whereas the former reacts in front of the beauty of Aglaya and, to some extent, also in front of Nastasya’s, the younger of the Karamazov brothers experiences an evident preference towards Lise and also accepts the powerful attractive of Grushenka. If things like these happen to characters who embody kindness and compassionate love in Dostoevsky’s fiction world, it is obvious that any of us could similarly experience opposite feelings regarding love. Depending on which force becomes predominant, that is, depending on how heavy our love is (as

---

<sup>11</sup> Cf. René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, (Paris: Éditions Grasset & Fasquelle), 1961.

<sup>12</sup> Fyodor DOSTOEVSKY, *The Brothers Karamazov: A Novel in Four Parts with Epilogue*, English translation by Richard Pevear and Larissa Volokhonsky, (London: Vintage Books), 1992 p. 218; *Братья Карамазовы*, ПССМ, IX: 245.

expressed by Augustine of Hippo), we will be pushed towards either the abyss of sensuality and jealousy or towards salvation, which in turn involves grasping the intriguing abyss of faith where love is encompassed under the example of Jesus Christ. Love is therefore a gravitation between two equally disturbing abysses and that is why it exhibits a tragic nature.

The examples of the underground man and the narrator in *A Gentle Creature* show that when arrogance is not overcome and love is understood in terms of possession and ownership, the outcome unavoidably is loneliness and the inability to embrace the “living life”. Arrogance is fully exacerbated in the triangles of mimetic desire that Dostoevsky presents in *The Idiot*, *The Eternal Husband*, *Demons* and *The Brothers Karamazov*. In *The Eternal Husband* it becomes particularly obvious that the vertices occupied by the subject and the mediator of the desire are certainly the most relevant ones, since the woman who supposedly represents the object of desire has passed away but the rivalry between the widow and the former lover, who are linked to each other by a love-hate relationship characterized by a sado-masochist logic, still persists. When the little Liza, the daughter of the dead woman, dies as a consequence of the lack of attention from whom she always regarded as her father, the possibility of overcoming arrogance by means of taking care of the girl vanishes for the two men.

In *Crime and Punishment* Raskolnikov frees himself from arrogance by accepting Sonia’s love, who is able to forgive without judging and sympathize with miserable individuals – whose suffering she recognizes in their faces. Only when the young man reacts to the love she offers him is he able to accept suffering as an expiation for the murders he has committed. Also for Sonia, who has not been alien to the dangers of split such as suicidal ideas or madness, the chances of a new life open up – although this is only glimpsed merely as a promise in the distance. Dostoevsky left unpainted the images of future blessedness, but he was particularly skilful when depicting earthly

darkness. Maybe as a consequence of this, he not only showed to us how jealous passion unavoidably leads to perdition but also uncovered the intrinsic dangers associated to compassionate excess. This is embodied in the character of the prince Myshkin who, trapped in an unsolvable dilemma between the two women he loves, ends up by pushing Nastasya to her fatal end.

When analysing *Crime and Punishment* I indicated how, despite the fundamentally compassionate nature of Sonia's Christian love, *érōs* and *agápē* appear intertwined in her relationship with Raskolnikov. The same is observable in the case of Dunya and Razumikhin who, in my opinion, embody the ideal towards which the union of the two main characters of the novel should progress in their new life. In *The Brothers Karamazov* the love that begins as passion ends up encompassing also compassion from the very moment in which both characters progress towards their rebirth. In the case of Grushenka this regenerative process has precisely to do with forgiving the former Polish lover who offended her. Similarly the compassion that the prostitute Liza experiences towards the miserable human being she faces in *Notes from the Underground* coexists with a physical surrender which is also an act of love. Berdyaev states that in Dostoevsky's works marital love is not visible. We do not find in his novels "the mysteries of the union of two souls into a single one and two bodies into a single one. That is precisely why his love is doomed to perdition from the very beginning".<sup>13</sup> It is true that marriage hardly appears among Dostoevsky's characters. However it is precisely those unions in which erotic attraction intermingles with compassion, following the model of marital love acknowledged by Berdyaev,<sup>14</sup> the ones which escape the disastrous fate denounced by the Russian scholar. These relationships

---

<sup>13</sup> Nikolay BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, cit. ed., p. 130.

<sup>14</sup> Cf. Nikolay BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, cit. ed., p. 130: "The mystery of marital love is not love only nor compassion only, although both principles do push towards marital love."



are based upon recognition between equals and there is always in them a reply to the demand for love expressed in the lover's face.

In the novels of the mature Dostoevsky, love appears intimately linked to other major philosophical topics such as freedom or the opposition between reason and faith. This situation becomes evident above all in the last major work of the writer. In *The Brothers Karamazov* active love opposes abstract love to mankind as apparently experienced by Ivan Karamazov, at the same time he admits his inability to love human beings on an individual basis. In the name of such a love to mankind, Ivan rejects the ideas of creation and redemption, therefore denying both the existence of God and Jesus Christ's saviour work. In *The Grand Inquisitor*, which Ivan himself relates, the main character subjects wills and distorts Jesus Christ's words under whose name he supposedly acts. In order to justify his behaviour he excuses himself under the argument that the happiness he wants to provide his fellow human beings with is incompatible with a freedom too heavy to put up with. It soon becomes evident however how is diabolical arrogance and not philanthropy which is behind the Grand Inquisitor's behaviours. Nevertheless, as his creator Ivan, this man has deeply craved for faith before aligning himself with evil, so eventually he gives in to the love gesture with which a silent Jesus Christ meets his discourse and frees his prisoner after being kissed by him. Love, as faith, arises always from free will.

At the beginning of these concluding remarks I emphasized the necessity of carefully planning the trip throughout Dostoevsky's ocean-like universe in order to reach my destination port safe and sound. When starting the journey I drew a set of imaginary borders that I have been careful to respect. However I was so aware of the fascinating detours that I could have followed that I have recorded them in my ship's log – now in electronic format at the bottom of my laptop. When reaching the end of this dissertation I would like to make reference to some of these unexplored paths to which I hope to come back in future journeys. In order to improve the cohesion of the

dissertation I have neglected the analysis of love in two novels of the late Dostoevsky: *Demons* (1871-72) and *The Adolescent* (1875). In both cases I just provided some isolated remarks, but I do think that these works also lend themselves to a study similar to the one I have performed for the other novels from the same period. On the other hand, in several chapters I have used Schiller's and Cervantes' works as conversational partners of Dostoevsky's writings. I am happy with the outcome of those interactions and I therefore think that comparative literature could be a very fruitful approach. Schiller is particularly suitable for such a sort of study given his two-fold nature as both writer and also thinker. It is still necessary to revise again all those topics that are in close connection with love – such as freedoms, the opposition between reason and faith, or nihilism. Their philosophical relevance is so significant that I am forced to agree with Berdyaev when stating:

Dostoevsky always referred to himself modestly: “I am poor in philosophy (not in love for it though, I excel in love for her)”. This means that he slacked in academic philosophy. His intuitive genius was aware of his own paths in order to philosophize. He was a truly philosopher, a great Russian philosopher. He meant a lot for philosophy. Philosophical reflection should content itself with his contemplation. The creative work by Dostoevsky is vastly significant for philosophical anthropology, philosophy of history, philosophy of religion, moral philosophy. He maybe learns just a bit but he is able to teach a lot, and we, since a long time, philosophize about the *last* matters following Dostoevsky's teachings. Maybe only philosophizing about the *second-to-last* topics is related with traditional philosophy.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Nikolay BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, cit. ed., p. 31.

## **FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA**



## I. FUENTES

### I.1. OBRAS DE FICCIÓN DE F. M. DOSTOIEVSKI POR ORDEN CRONOLÓGICO Y GÉNERO LITERARIO

Este apartado tiene como objeto la presentación de la obra de ficción de Dostoievski distribuida en tres categorías: novelas, novelas breves y relatos. Pretendemos distinguir los trabajos aquí recogidos de los artículos periodísticos y las cartas del escritor, a los que concedemos una importancia secundaria en la tesis. No obstante, somos conscientes de que la frontera entre «ficción» y «memoria» o incluso entre «ficción» y «opinión crítica» es muy lábil en algunos casos. Así sucede, por ejemplo, con los relatos *El campesino Maréi*, *La centenaria*, o *Vlas*, todos ellos reunidos en el *Diario de un escritor*.

Las novelas, novelas breves y relatos de Dostoievski se han dispuesto en tres cuadros, según orden cronológico. En cada caso, anotamos tanto el título en ruso –escrito en alfabeto cirílico y en transliteración al español–, como su traducción al castellano. La fuente consultada para la distribución de las obras ha sido el sitio web FantLab, donde están recogidas las referencias de las ediciones más significativas de los textos del escritor ruso, incluida la edición de sus obras completas realizada por la Academia de las Ciencias de la Unión Soviética («Nauka») en Leningrado entre 1972 y 1990: Фёдор Михайлович Достоевский: *Полное собрание сочинений в 30 томах*. Ленинград: Наука, 1972-1990. [Fiódor Mijáilovich Dostoievski:

*Pólnoe sobranie sochineni v 30 tomaj*. Leningrad: Nauka, 1972-1990].<sup>1</sup> En esta web se propone una clasificación de las obras del escritor en distintas categorías, que van desde «novelas» hasta, por ejemplo, «artículos». De ella hemos tomado la división referente a «novelas / романы»; «novelas breves / повести», y «relatos / рассказы». Sólo hemos introducido tres modificaciones sobre los listados de títulos que se presentaban en este sitio *online*. Así, hemos añadido los *Apuntes de la casa muerta* al apartado de «novelas», mientras que hemos incorporado *Vlas* al de «relatos», pues esta narración suele estar recogida en las recopilaciones de cuentos del autor ruso. Este es el caso de la edición realizada por Bela Martinova para Siruela en español y el de la recopilación italiana al cuidado de Giovanna Spindel para Mondadori, libros cuya referencia puede consultarse en la bibliografía. Por último, hemos reubicado *La sumisa* (o *La mansa*, como también se conoce a esta obra), sacándola del apartado de «novelas breves» para situarla en el de «relatos», pues creemos que ese es el lugar natural de una narración que incluye en su título la designación de «relato fantástico / фантастический рассказ / *fantasticheski rasskaz*».

En cuanto a la traducción de los títulos de las obras que aparecen en estos cuadros, se ha respetado la versión con la que ya se conocen en castellano, pues de todos los textos hay traducción directa del ruso en nuestra lengua gracias a las dos ediciones de *Obras completas* de Dostoievski publicadas por las editoriales Aguilar de Madrid y Vergara de Barcelona. En el primer caso la versión española es de Rafael Cansinos Assens, mientras que fue Augusto Vidal quien coordinó el segundo proyecto con traducciones propias y de otros especialistas formados en la antigua Unión Soviética tras la Guerra Civil española. Además, en los últimos años han ido apareciendo nuevas versiones de muchos trabajos de Dostoievski. Por esta razón,

---

<sup>1</sup> Cfr. <<https://fantlab.ru/series1675>>

cuando había dos o más traducciones distintas para el mismo título, hemos optado por la que nos convencía más.





	<b>NOVELAS</b>	<b>РОМАНЫ [ROMANY]</b>
1846	<i>Pobre gente</i>	<i>Бедные люди [Bédnye liudi]</i>
1861	<i>Humillados y ofendidos</i>	<i>Униженные и оскорбленные [Unizhennye i oskorbliónnyie]</i>
1862	<i>Apuntes de la casa muerta</i>	<i>Записки из Мертвого Дома [Zapiski iz Miórtvogo Doma]</i>
1866	<i>El jugador: De las memorias de un joven</i>	<i>Игрок: Из записок молодого человека [Igrok: Iz zapisok molodogo cheloveka]</i>
1866	<i>Crímen y castigo</i>	<i>Преступление и наказание [Prestuplenie i nakazanie]</i>
1869	<i>El idiota</i>	<i>Идиот [Idiot]</i>
1871/72	<i>Los demonios</i>	<i>Бесы [Besy]</i>
1875	<i>El adolescente</i>	<i>Подросток [Podróstok]</i>
1880	<i>Los hermanos Karamázov</i>	<i>Братья Карамазовы [Bratia Karamázovu]</i>

Figura 1

	<b>NOVELAS BREVES</b>	<b>ПОВЕСТИ [PÓVESTI]</b>
1846	<i>El doble: Poema petersburgués</i>	<i>Двойник: Петербургская поэма [Dvoinik: Peterbúrgskaia poema]</i>
1847	<i>La patrona</i>	<i>Хозяйка [Ǿoziaika]</i>
1848	<i>Noches blancas: Novela sentimental. (De las memorias de un soñador)</i>	<i>Белые ночи: Сентиментальный роман. (Из воспоминаний мечтателя) [Bélyie nochi: Sentimentalni roman. (Iz vospominani mechtátelia)]</i>
1848	<i>Corazón débil</i>	<i>Слабое сердце [Sláboie serdtse]</i>
1849	<i>Nétochka Nezvánova</i>	<i>Нечочка Незванова [Nétochka Nezvánova]</i>
1859	<i>El sueño del tío: De las crónicas de Mordásov</i>	<i>Дядюшкин сон: Из Мордасовских летописей [Diadiushkin son: Iz Mordasovskij létopisei]</i>
1859	<i>La aldea de Stepánchikovo y sus moradores</i>	<i>Село Степанчиково и его обитатели [Seló Stepánchikovo i yegó obitáteli]</i>
1864	<i>Apuntes del subsuelo</i>	<i>Записки из подполья [Zapiski iz podpolia]</i>
1870	<i>El eterno marido</i>	<i>Вечный муж [Vechnyi muzh]</i>

Figura 2

	<b>RELATOS</b>	<b>РАССКАЗЫ [RASSKAZY]</b>
1846	<i>El señor Projarchin</i>	<i>Господин Прохарчин [Gospodín Projarchin]</i>
1846	<i>Cuán peligroso es entregarse a sueños ambiciosos</i> [Coautores: Dmitri Grigoróvich, Nikolái Negrásov]	<i>Как опасно предаваться честолюбивым снам</i> [Соавторы: Дмитрий Григорович, Николай Некрасов] [ <i>Kak opasno predavatsia chestoliubivym snam</i> ]
1847	<i>Novela en nueve cartas</i>	<i>Роман в девяти письмах [Roman v deviatí písmaj]</i>
1848	<i>Un árbol de Navidad y una boda: De las notas de un desconocido</i>	<i>Ёлка и свадьба: Из записок неизвестного [Yolka i svadba: Iz zapisok neizvestnogo]</i>
1848	<i>Polzunkov</i>	<i>Ползунков [Polzunkov]</i>
1848	<i>El ladrón honrado: De las anotaciones de un desconocido</i>	<i>Честный вор: Из записок неизвестного [Chestnyi vor: Iz zapisok neizvéstnogo]</i>
1848	<i>La mujer ajena y el marido debajo de la cama: Un acontecimiento extraordinario</i>	<i>Чужая жена и муж под кроватью: Происшествие необыкновенное [Chuzhaia zhená i muzh pod krovatíu: Proisshestvie neobyknovennoie]</i>
1857	<i>El pequeño héroe: De unas memorias desconocidas</i>	<i>Маленький герой: Из неизвестных мемуаров [Málenki guerói: Iz neizvestnyj memuarov]</i>

1861	<i>Sueños de Petersburgo en verso y prosa: Folletín</i>	<i>Петербургские сновидения в стихах и прозе: фельетон [Peterburgskie snovidenia v stijaj i proze: Felietón]</i>
1862	<i>Un percance desagradable</i>	<i>Скверный анекдот [Skvernui anekdot]</i>
1865	<i>El cocodrilo: Extraordinario acontecimiento o el paso del Pasaje</i>	<i>Крокодил: Необыкновенное событие, или Пассаж в Пассаже [Krokodil: Neobyknóvennoie sobytie, ili Passazh v Passazhe]</i>
1873	<i>Vlas</i>	<i>Влас [Vlas]</i>
1873	<i>Bobok: Anotaciones de un individuo</i>	<i>Бобок: Записки одного лица [Bobok: Zapiski odnogo litsá]</i>
1876	<i>El niño con la manita</i>	<i>Мальчик с ручкой [Málchik s ruchkoj]</i>
1876	<i>El niño en la fiesta de Navidad de Jesucristo</i>	<i>Мальчик у Христа на ёлке [Málchik u Xristá na yolke]</i>
1876	<i>El campesino Maréi</i>	<i>Мужик Марей [Muzhik Marei]</i>
1876	<i>La centenaria</i>	<i>Столетняя [Stolétniaia]</i>
1876	<i>La sumisa: Un relato fantástico</i>	<i>Кроткая: Фантастический рассказ [Krótkaiia: Fantasticheski rasskaz]</i>
1877	<i>El sueño de un hombre ridículo: Un relato fantástico</i>	<i>Сон смешного человека: Фантастический рассказ [Son smeshnogo cheloveka: Fantasticheski rasskaz]</i>

Figura 3

## I.2. OBRAS DE F. M. DOSTOIEVSKI

### ***1.2.1. Edición abreviada de las obras completas en ruso***

Достоевский, Фёдор Михайлович: *Собрание сочинений в 15 томах*. Ленинград: Наука, 1988-1996. [DOSTOIEVSKI, Fiódor Mijáilovich: *Sobranie sochineni v 15 tomaj*. Leningrad: Nauka, 1988-1996]. < <http://www.rvb.ru/dostoevski/toc.htm> >

Recogemos la distribución de las obras de Dostoievski por volúmenes en esta edición:

- Том первый: *Повести и рассказы (1846-1847)*.
- Том второй: *Повести и рассказы (1848-1852)*.
- Том третий: *Село Степанчиково и его обитатели; Записки из Мертвого дома; Петербургские сновидения в стихах и прозе*.
- Том четвертый: *Униженные и оскорбленные; Повести и рассказы (1862- 1866); Игрок*.
- Том пятый: *Преступление и наказание*.
- Том шестой: *Идиот*.
- Том седьмой: *Бесы*.
- Том восьмой: *Вечный муж; Подросток*.
- Том девятый: *Братья Карамазовы*.
- Том десятый: *Братья Карамазовы. Незаконченные повествовательные произведения; Стихотворения и стихотворные наброски*.
- Том одиннадцатый: *Публицистика 1860-х годов*.
- Том двенадцатый: *Дневник писателя (1873); Статьи и очерки (1873-1878)*.
- Том тринадцатый: *Дневник писателя (1876)*.
- Том четырнадцатый: *Дневник писателя (1877, 1880, август 1881)*.
- Том пятнадцатый: *Письма (1834-1881)*.

### 1.2.2. Traducciones

Como ya se ha mencionado anteriormente, en español hay disponibles dos ediciones de las *Obras completas* de Dostoievski traducidas íntegramente a partir del ruso. La primera de ellas es fruto del trabajo titánico de Rafael Cansinos Assens, que en los años treinta del siglo pasado acometió la ingente tarea de verter por primera vez al castellano, directamente del ruso, todo lo que entonces se conocía de Dostoievski. A iniciativa de la casa Aguilar, esta edición apareció en 1935 en dos gruesos volúmenes. En ella se incluía, además, una introducción escrita por el propio Cansinos Assens en la que presentaba la vida y la obra del novelista ruso. Esta traducción se reeditaría en tres volúmenes en 1949, corregida y aumentada con material inédito.<sup>1</sup> Cansinos Assens se basó en la edición de *Obras completas* de Dostoievski publicada en 1896 en San Petersburgo por la Editorial Ilustración. Así lo indica él mismo en su «Introducción» al primero de los volúmenes de la edición de Aguilar, donde ofrece la referencia de la fuente rusa empleada: *Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского с многочисленными приложениями*. С-Петербург: Книгоиздательство Товарищество "Просвещение".<sup>2</sup>

En 2003 apareció en las librerías de nuestro país una edición facsímil con el sello de Santillana que recuperaba las versiones de Cansinos Assens para la editorial Aguilar. Sin embargo, a día de hoy incluso esta reedición relativamente reciente es de difícil localización salvo en librerías de viejo o bibliotecas. En 2014 la Fundación Rafael

---

<sup>1</sup> La referencia de la primera edición es la siguiente: F. M. DOSTOYEVSKI, *Obras completas. Tomo I (1844-1870)*, biografía, introducción y notas de Rafael Cansinos Assens; *Tomo II (1870-1881)*, (Madrid: Aguilar), 1935. La cuarta edición, corregida y aumentada con material inédito, apareció en 1949 en tres volúmenes. Hemos podido consultar la edición facsímil de la versión de 1953, recuperada en 2003 por Santillana: F. M. DOSTOYEVSKI: *Obras completas*, 3 vols., trad. cast. del ruso, introducción, prólogos, notas y censo de personajes de Rafael Cansinos Assens, (Madrid: Aguilar), 1953.

<sup>2</sup> Cfr. DOSTOYEVSKI: *Obras completas*, vol. I, trad. cast. del ruso de Rafael Cansinos Assens, (Madrid: Aguilar), 1953, p. 87.

Cansinos Assens (ARCA) anunciaba la próxima edición digital de las *Obras completas* de Dostoievski con motivo de la conmemoración del cincuenta aniversario del fallecimiento de Cansinos Assens (Sevilla, 1882 – Madrid, 1964). Esta reedición se presentaría, en teoría, con correcciones mínimas de algunos errores menores y adaptando el texto a las nuevas reglas de acentuación.<sup>3</sup> Ahora mismo están accesibles en formato electrónico (versión *eBook*) solamente los siguientes títulos: *Humillados y ofendidos*; *Memorias del subsuelo*, y *El jugador*.<sup>4</sup>

Si el acceso a las *Obras completas* del escritor ruso traducidas por Cansinos Assens es difícil, más complicado todavía resulta hacerse, en la actualidad, con la segunda de las ediciones de *Obras completas* de Dostoievski existentes en nuestra lengua. Nos referimos a la publicación coordinada por Augusto Vidal para la editorial Vergara, que vio la luz en 1969. Augusto Vidal, que tradujo un buen número de títulos, entre ellos las grandes novelas *Crimen y castigo*, *El idiota* y *Los hermanos Karamázov*, dirigió para este proyecto a un grupo de traductores formados en la extinta URSS tras la Guerra Civil española: Luis Abollado, Victoriano Imbert, Lidia Kúper de Velasco y José Laín Entralgo.

Tal como se indica al comienzo de cada uno de los volúmenes, la traducción de estas *Obras completas* de Dostoievski se basó en la última edición rusa existente en aquel momento, aparecida en Moscú en diez volúmenes entre 1956 y 1958. Se advierte específicamente de que esta edición rusa comprende todas las obras literarias de Dostoievski a excepción de la «Confesión de Stavroguin» en *Los demonios* y el *Diario de un escritor* –con la salvedad de seis relatos y del discurso sobre Pushkin, que figuran en el décimo volumen–. Sin embargo, la

---

<sup>3</sup> Cfr. Alfredo VALENZUELA, «Las obras de Dostoyevski traducidas por Cansinos Assens, en edición digital», lainformacion.com, 22 de mayo de 2014, <[http://noticias.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/literatura/las-obras-de-dostoyevski-traducidas-por-cansinos-assens-en-edicion-digital\\_kB5dNr7VNLsLiVdhzdFjg7/](http://noticias.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/literatura/las-obras-de-dostoyevski-traducidas-por-cansinos-assens-en-edicion-digital_kB5dNr7VNLsLiVdhzdFjg7/)>.

<sup>4</sup> Cfr. <<http://www.cansinos.com/>>

editorial Vergara consideró que estos textos no debían faltar en unas *Obras completas* de Dostoievski, por lo cual hubo que acudir a otras ediciones para completar el conjunto. Según se indica expresamente, la «Confesión de Stavroguin» se tradujo de un libro publicado por Inter-Language Literary Associates (1949) y el *Diario de un escritor* de la edición que vio la luz en San Petersburgo (1894-1895) como suplemento de la revista *Níva* («Sembrados»).

Ofrecemos a continuación la distribución por volúmenes de los títulos de Dostoievski en la edición de las *Obras completas* de Dostoievski dirigida y prologada por Augusto Vidal para la editorial Vergara y aparecida en 1969 en nueve tomos a la que hemos venido refiriéndonos. Esta edición incluye, en su primer volumen, un estudio preliminar de José Luis L. Aranguren que lleva por título «El cristianismo de Dostoievski»,<sup>5</sup> así como una extensa introducción de Augusto Vidal, «Dostoievski, vida y obra. (Introducción a la lectura de la novelística dostoievskiana)». Este texto, junto con los prólogos a cada una de las obras del novelista ruso, escritos también por Vidal, llegaron a reunirse en un libro que Barral Editores de Barcelona publicó en 1972.<sup>6</sup>

- Volumen I: *Pobres gentes; El doble; Novela en nueve cartas; El señor Projarchin; La patrona; Polzunkov; Corazón débil; El ladrón honrado; Un árbol de Navidad y una boda; La mujer de otro y el marido bajo la cama; Noches blancas; Nietochka Nezvanova; El pequeño héroe*. Versión castellana de Lidia Kúper de Velasco y Luis Abollado.

---

<sup>5</sup> Cfr. José Luis L. ARANGUREN, «El cristianismo de Dostoievski», estudio preliminar incluido en: F. M. DOSTOIEVSKI, *Obras completas*, Vol. I, edición en castellano dirigida y prologada por Augusto Vidal, (Barcelona: Vergara), 1969, pp. 9-57.

<sup>6</sup> Cfr. Augusto VIDAL, «Dostoievski, vida y obra. (Introducción a la lectura de la novelística dostoievskiana)», en: F. M. DOSTOIEVSKI, *Obras completas*, Vol. I, ed. cit., pp. 59-188; cfr., asimismo, Augusto Vidal, *Dostoievski*, (Barcelona: Barral Editores), 1972.



- Volumen II: *El sueño del tío; La aldea de Stepánchikovo y sus moradores; Humillados y ofendidos; Apuntes de la casa muerta*. Versión castellana de Augusto Vidal y Luis Abollado.
- Volumen III: *Un percance desagradable; Notas de invierno sobre impresiones de verano; Apuntes del subsuelo; El cocodrilo; Crimen y castigo*. Versión castellana de Augusto Vidal y Lidia Kúper de Velasco.
- Volumen IV: *El idiota; El eterno marido*. Versión castellana de Augusto Vidal.
- Volumen V: *Los demonios*. Con un apéndice de: «La visita a Tijón (Confesión de Stavroguin)». Versión de Luis Abollado.
- Volumen VI: *El jugador; El adolescente*. Versión castellana de Victoriano Imbert y José Laín Entralgo.
- Volumen VII: *Los hermanos Karamázov*. Versión castellana de Augusto Vidal.
- Volumen VIII: *Diario de un escritor I (1861-1876)*. Versión castellana de Luis Abollado, aunque la traducción de *Bobok* es de Victoriano Imbert.
- Volumen IX: *Diario de un escritor II (1876-1881)*. Versión castellana de Luis Abollado, aunque la traducción de *La sumisa* es de Augusto Vidal.

En 2009 la editorial Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, con sede en Barcelona, anunció la salida al mercado de una nueva edición de las *Obras completas* de Dostoievski en ocho volúmenes, que incorporaría los textos publicados por Vergara, pero con revisiones realizadas teniendo en cuenta la nueva edición de las *Obras completas* de Dostoievski en treinta tomos dirigida por la Academia de las Ciencias de la URSS.<sup>7</sup> Numerosos medios, como los diarios *ABC* y *La*

---

<sup>7</sup> Cfr. F. M. DOSTOIEVSKI, *Obras completas I: Novelas y relatos (1846-1849)*, edición y prólogo de Ricardo San Vicente, (Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores), 2009, p. 28.

*Vanguardia*, se hicieron en su momento eco de la noticia, que fue acogida con notable entusiasmo.<sup>8</sup> No obstante, a día de hoy tan sólo ha visto la luz el primero de esos tomos, que comprende las novelas y relatos del período que va de 1846 a 1849 y contiene el ensayo introductorio de Augusto Vidal que ya estaba incluido en el primer volumen de la edición publicada por Vergara en 1869 y que aquí se recupera con un nuevo título: «El hombre y el artista».<sup>9</sup>

Al margen de este ambicioso proyecto, que permanece por ahora en dique seco, lo cierto es que desde que se publicaron las *Obras completas* de Vergara ha habido un goteo casi constante de reediciones, hechas por distintos sellos, de algunos de los trabajos de Dostoievski en las versiones que prepararon los traductores reunidos por Augusto Vidal. Por otra parte, en los últimos años el mercado editorial español ha brindado algunos títulos en nuevas traducciones, que parten del texto fijado por la Academia de Ciencias de la Unión Soviética («Nauka») en su edición de las *Obras completas* de Dostoievski publicada entre 1972 y 1990 en treinta volúmenes. En algunos casos el referente es, en cambio, la versión «menor» de estas obras completas abreviada en quince tomos por la Academia y aparecida entre 1988 y 1996. Así, Jesús García Gabaldón y Fernando Otero Macías han traducido en Alba las *Memorias de la casa muerta* a partir del volumen IV de las *Obras completas* en 30 tomos, mientras que el propio Fernando Otero y José Ignacio López Fernández han recurrido a la versión abreviada de las

---

<sup>8</sup> Pueden consultarse los siguientes enlaces al respecto: Ana MENDOZA, «Llegan las *Obras Completas* de Dostoyevski, la voz desgarrada de la humanidad», *La Vanguardia*, 9 de mayo de 2009,

<<http://www.lavanguardia.com/cultura/20090502/53694669211/llegan-las-obras-completas-de-dostoyevski-la-voz-desgarrada-de-la-humanidad.html>>; Manuel de la FUENTE, «Dostoyevski empieza a estar al completo», *ABC*, 13 de mayo de 2009, <<http://www.abc.es/20090513/cultura-literatura/galaxia-gutenberg-publica-obras-200905131831.html>>.

<sup>9</sup> Cfr. Augusto VIDAL, «El hombre y el artista», en: F. M. Dostoievski, *Obras completas I: Novelas y relatos (1846-1849)*, ed. cit., pp. 29-178.

*Obras completas* para su traducción de *Humillados y ofendidos* en la misma editorial.<sup>10</sup>

Teniendo en cuenta todas las circunstancias referidas, el criterio general ha sido tomar como versión preferente de los distintos títulos de Dostoievski la contenida dentro de las *Obras completas* de cuya coordinación fue responsable Augusto Vidal. Puesto que la proyectada edición de *Obras completas* de Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, dirigida por Ricardo San Vicente, está pensada como revisión de lo ya publicado por Vergara, hemos dado preferencia al único volumen aparecido en esta colección en 2009 sobre su equivalente en la edición primigenia de 1969. Lo mismo hemos hecho con la traducción de *Los hermanos Karamázov* de Augusto Vidal, que citamos según la reedición revisada por José María Bravo para Cátedra. Por otra parte, en el caso de algunos títulos hemos preferido, frente a la versión de la editorial Vergara, traducciones más recientes que tomaban como texto de referencia el establecido por la Academia de las Ciencias de la Unión Soviética. Este es el caso, por ejemplo, del *Diario de un escritor* publicado en la edición de Paul Viejo por Páginas de Espuma en 2010 o también de *Crimen y castigo*, traducido por Isabel Vicente en Cátedra.

Además de haber consultado con asiduidad los originales rusos en la edición abreviada de las *Obras completas* de la Academia en quince volúmenes, hemos contado con la inestimable colaboración de Inmaculada Sánchez Muñoz, profesora de lengua rusa en la Escuela Oficial de Idiomas de Valencia, que nos ha aconsejado sobre ediciones y problemas de traducción. Tenemos por ello confianza en la idoneidad de la traducción castellana finalmente escogida como preferente en cada uno de los casos.

---

<sup>10</sup> Cfr. Fiódor M. DOSTOIEVSKI, *Memorias de la casa muerta*, trad. cast. del ruso de Jesús García Gabaldón y Fernando Otero Macías, (Barcelona: Random House Mondadori-Debolsillo), 2004, p. 33; cfr. Fiódor M. DOSTOIEVSKI, *Humillados y ofendidos: Novela en cuatro partes y un epílogo*, trad. cast. del ruso de Fernando Otero Macías y José Ignacio López Fernández, (Barcelona: Alba), 2010, p. 11.

A continuación presentamos todas las obras de Dostoievski manejadas, que hemos distribuido en cinco categorías: novelas, novelas breves, relatos, correspondencia y otros textos. Los títulos incluidos en los dos primeros apartados, es decir, «novelas» y «novelas breves», siguen la secuencia temporal de la edición original de las obras en ruso, tal como aparece recogida en los cuadros primero y segundo de la sección «Obras de ficción de F. M. Dostoievski por orden cronológico y género literario». Para ordenar las distintas ediciones de un mismo título hemos optado por poner en primer término la traducción castellana que, a lo largo de la tesis, se ha usado de manera preferente para las citas. En segundo lugar se han incorporado, de mayor a menor antigüedad según el año de edición, las demás traducciones al español consultadas y, por último, todas las versiones en otras lenguas a las que también hemos acudido para su cotejo en determinados casos. Estas últimas están ordenadas según su año de publicación. Entre ellas destacamos las ediciones bilingües italiano-ruso de *El idiota* y *Los demonios* aparecidas en Bompiani, así como la edición bilingüe francés-ruso de los *Apuntes del subsuelo* publicada por Gallimard. Una mención especial merecen las reputadas traducciones al inglés realizadas al alimón por Richard Pevear y Larissa Volokhonsky, premiados por su trabajo con *El idiota* y *Los hermanos Karamázov*.<sup>11</sup> Además de estas dos novelas, también hemos consultado las versiones que el tándem de traductores ha ofrecido de *Apuntes del subsuelo*, *Crimen y castigo*, *Los demonios* y *El adolescente*.

Si las nuevas versiones de Richard Pevear y Larissa Volokhonsky han supuesto un acontecimiento editorial relevante dentro del contexto anglosajón, no menos significativas han resultado, para el ámbito de lengua alemana, las traducciones de Swetlana Geier de las

---

<sup>11</sup> El matrimonio conformado por Richard Pevear y Larissa Volokhonsky recibió el «PEN/Book-of-the-Month Club Translation Prize» en 1991 por su traducción de *The Brothers Karamazov*. Repetirían galardón en 2002 por su versión de *Anna Karenina* de L. Tolstói. Asimismo fueron laureados en 2006 por su traducción de *The Idiot* con el «Efim Etkind International Translation Prize» auspiciado por la Universidad Europea de San Petersburgo.

últimas dos décadas. Especializada en versionar a los rusos, esta laureada traductora de origen ucraniano vertió al alemán las cinco grandes novelas de madurez de Dostoievski, a las que cariñosamente llamaba sus «cinco elefantes», además de *El jugador* y los *Apuntes del subsuelo*. Tan influyente ha sido el trabajo de Svetlana Geier que han terminado por ser bienvenidos los cambios que introdujo en los títulos de tres de las novelas fundamentales de Dostoievski, desafiando a la inercia de la tradición que había acabado por sancionar designaciones menos convenientes. Es el caso de *Crimen y castigo*, que tradujo como *Verbrechen und Strafe* frente a la acostumbrada versión *Schuld und Sühne*. Del mismo modo, *Los demonios* fueron para ella *Böse Geister* en vez de *Die Dämonen* y, por último, *El adolescente* pasó de ser *Der Jüngling* a convertirse en *Ein grüner Junge*.<sup>12</sup> En 2009, el director Vadim Jendreyko acompañó a Svetlana Geier a los lugares de su niñez. El resultado de ese viaje es el documental «La mujer con los cinco elefantes». En una emotiva escena, la ya anciana traductora aparece sentada frente a sus cinco criaturas, que se apilan sobre una mesa. Despacio, recorre con el dedo índice sus lomos y sus páginas en un gesto que es a la vez tierno y reflexivo. Se intuye que hay en esos volúmenes fragmentos de vida, alguna noche de insomnio y muchas dudas, pero también momentos de indecible dicha. Al llegar al final del más bajo de los tomos, Svetlana Geier retira la mano y sonríe, reconociendo, quizá para sí misma, que quien acomete semejante empresa no queda impune (*ungestraft*).<sup>13</sup>

### **a) Novelas**

DOSTOIEVSKI, Fiódor M.: *Pobre gente*. Trad. cast. del ruso de Fernando Otero Macías y José Ignacio López Fernández. Barcelona: Alba, 2010.

---

<sup>12</sup> Cfr. Elmar KREKELER, «Leben mit Dostojewski – Zum Tod von Svetlana Geier». *Die Welt*, 8 de noviembre de 2010.

<sup>13</sup> Cfr. *La mujer con los cinco elefantes (Die Frau mit den 5 Elefanten)*, dir. Vadim Jendreyko, prod. Mira Film GmbH, (2009).

- DOSTOYEVSKI, F. M.: *Pobres gentes*. Trad. cast. del ruso de Lidia Kúper de Velasco. En: *Id.: Obras completas I: Novelas y relatos (1846-1849)*. Edición y prólogo de Ricardo San Vicente. Ensayo introductorio de Augusto Vidal. Traducciones de Lidia Kúper de Velasco y Luis Abollado. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2009, pp. 187-340.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor M.: *Humillados y ofendidos: Novela en cuatro partes y un epílogo*. Traducción castellana del ruso, introducción y notas de Fernando Otero Macías y José Ignacio López Fernández. Barcelona: Alba, 2010.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor M.: *Humillados y ofendidos*. Trad. cast. del ruso de Augusto Vidal y Luis Abollado. En: *Id.: Obras completas*. Vol. II. Edición en castellano dirigida y prologada por Augusto Vidal, con un estudio preliminar de José Luis L. Aranguren. Barcelona: Vergara, 1969, pp. 413-812.
- DOSTOIEWSKI, Fedor: *Humillados y ofendidos*. Trad. cast. del ruso de José Baeza. 6ª ed. Barcelona: Editorial Juventud, 2009.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor M.: *Memorias de la casa muerta*. Edición, traducción a partir del ruso y prólogo de Jesús García Gabaldón y Fernando Otero Macías. Barcelona: Random House Mondadori-Debolsillo, 2004. (1ª ed., Barcelona: Alba Editorial, 2001).
- DOSTOIEVSKI, Fiódor M.: *Apuntes de la casa muerta*. Trad. cast. del ruso de Augusto Vidal y Luis Abollado. En: *Id.: Obras completas*. Vol. II. Edición en castellano dirigida y prologada por Augusto Vidal, con un estudio preliminar de José Luis L. Aranguren. Barcelona: Vergara, 1969, pp. 813-1153.
- DOSTOIEVSKI, F. M.: *El jugador (De las memorias de un joven)*. Trad. cast. del ruso de Victoriano Imbert. En: *Id.: Obras completas*. Vol. VI. Edición en castellano dirigida y prologada por Augusto Vidal, con un estudio preliminar de José Luis L. Aranguren. Barcelona: Vergara, 1969, pp. 23-184.

- DOSTOYEVSKI, Fiodor M.: *El jugador*. En: *Id.: Obras completas I*. Trad. cast. del ruso, introducción, prólogos y notas de Rafael Cansinos Assens. Madrid: Aguilar, 1953, pp. 707-805.
- DOSTOIEVSKI, Fedor: *El jugador*. Trad. cast. del ruso de José Laín Entralgo. Prólogo de Carlos Pujol. Barcelona: Salvat, 1982.
- DOSTOJEWSKIJ, Fjodor: *Der Spieler*. Trad. alemana del ruso de Swetlana Geier. Frankfurt am Main: Fischer, 2009.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor: *Crimen y castigo*. Ed. y trad. cast. del ruso de Isabel Vicente. 7ª ed. Madrid: Cátedra, 2005.
- DOSTOIEVSKI, F. M.: *Crimen y castigo*. Trad. cast. del ruso de Augusto Vidal. En: *Id.: Obras completas*. Vol. III. Edición en castellano dirigida y prologada por Augusto Vidal, con un estudio preliminar de José Luis L. Aranguren. Barcelona: Vergara, 1969, pp. 331-939.
- DOSTOEVSKY, Fyodor: *Crime and Punishment*. Trad. inglesa del ruso de Richard Pevear y Larissa Volokhonsky. Prólogo de Richard Pevear. London: Vintage Books, 2007. (1ª ed. de esta traducción, 1993).
- DOSTOJEWSKIJ, Fjodor: *Verbrechen und Strafe*. Trad. alemana del ruso de Swetlana Geier. Frankfurt am Main: Fischer, 1996.
- DOSTOIEVSKI, F. M.: *El idiota*. Trad. cast. del ruso de Augusto Vidal. En: *Id.: Obras completas*. Vol. IV. Edición en castellano dirigida y prologada por Augusto Vidal, con un estudio preliminar de José Luis L. Aranguren. Barcelona: Vergara, 1969, pp. 19-772.
- DOSTOYEVSKI, F. M.: *El idiota*. Trad. cast. del ruso y nota preliminar de Juan López-Morillas. 2 vols. Madrid: Alianza, 1999.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor M.: *El idiota*. Trad. cast. del ruso de José Laín Entralgo y Augusto Vidal. Barcelona: Random House Mondadori – Debolsillo, 2013.

- DOSTOIEVSKI, Fiódor M.: *L'Idiota*. Trad. cast. del catalán de Josep M. Güell. Barcelona: Edicions 62, 1982.
- DOSTOEVSKY, Fyodor: *The Idiot*. Trad. inglesa del ruso de Richard Pevear y Larissa Volokhonsky. Introducción de Richard Pevear. New York – London – Toronto: Alfred. A. Knopf, 2002.
- DOSTOJEWSKIJ, Fjodor: *Der Idiot*. Trad. alemana del ruso de Svetlana Geier. Frankfurt am Main: Fischer, 2002.
- DOSTOEVSKIJ, Fëdor: *L'Idiota*. Trad. italiana del ruso de Giovanni Faccioli y Laura Satta Boschian. Introducción de Armando Torno. Notas de Ettore Lo Gatto. Ed. bilingüe ruso-italiano. Incluye los apuntes preparatorios para *El idiota* en los cuadernos de notas. Milano: Bompiani, 2009.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor: *L'Idiot: Roman préparatoire*. Novela preparatoria y fragmentos anexos traducidos del ruso por André Markowicz. Arles: Actes Sud, 1993.
- DOSTOIEVSKI, F. M.: *Los demonios*. Con un apéndice: «La visita a Tijón (Confesión de Stavroguin)». Trad. cast. del ruso de Luis Abollado. En: *Id.: Obras completas*. Vol. V. Edición en castellano dirigida y prologada por Augusto Vidal, con un estudio preliminar de José Luis L. Aranguren. Barcelona: Vergara, 1969.
- DOSTOYEVSKI, F. M.: *Los demonios*. Trad. cast. del ruso e introducción de Juan López-Morillas. 2 vols. Madrid: Alianza, 2000.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor M.: *Dimonis*. Trad. catalana del ruso de Josep M<sup>a</sup> Güell. Barcelona: Edhasa, 1987.
- DOSTOEVSKY, Fyodor: *Demons: A Novel in Three Parts*. Trad. inglesa del ruso de Richard Pevear y Larissa Volokhonsky. Prólogo de Richard Pevear. London: Vintage Books, 2007. (1<sup>a</sup> ed. de esta traducción: New York: Alfred A. Knopf, 1994).



- DOSTOEVSKIJ, Fëdor: *I demoni*. Trad. italiana del ruso de Giorgio Maria Nicolai. Introducción de Armando Torno. Notas de Ettore Lo Gatto. Ed. bilingüe ruso-italiano. Incluye los apuntes preparatorios para *Los demonios* en los cuadernos de notas. Milano: Bompiani, 2009.
- DOSTOJEWSKIJ, Fjodor: *Böse Geister*. Trad. alemana del ruso de Swetlana Geier. Frankfurt am Main: Fischer, 2000.
- DOSTOIEVSKI, F. M.: *El adolescente*. Trad. cast. del ruso de José Laín Entralgo. En: *Id.: Obras completas*. Vol. VI. Edición en castellano dirigida y prologada por Augusto Vidal, con un estudio preliminar de José Luis L. Aranguren. Barcelona: Vergara, 1969, pp. 185-848.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor M.: *El adolescente*. Trad. cast. del ruso de Mariano Orta Manzano. 5ª ed. Barcelona: Editorial Juventud, 2004.
- DOSTOEVSKY, Fyodor: *The Adolescent*. Trad. inglesa del ruso de Richard Pevear y Larissa Volokhonsky. Introducción de Richard Pevear. New York: Vintage Books, 2004. (1ª ed. de esta traducción: New York: Alfred A. Knopf, 2003).
- DOSTOJEWSKIJ, Fjodor: *Ein grüner Junge*. Trad. alemana del ruso de Swetlana Geier. Frankfurt am Main: Fischer, 2009.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor M.: *Los hermanos Karamázov*. Trad. cast. del ruso de Augusto Vidal. Ed. de Natalia Ujánova. 7ª ed. Madrid: Cátedra, 2003.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor M.: *Los hermanos Karamázov: Novela en cuatro partes y un epílogo*. Trad. cast. del ruso de Fernando Otero, Marta Sánchez-Nieves Fernández y Marta Rebón (Libro III). Barcelona: Alba, 2013.
- DOSTOYEVSKI, Fiodor M.: *Los hermanos Karamásovi*. En: *Id.: Obras completas I*. Trad. cast. del ruso, introducción, prólogos y notas

de Rafael Cansinos Assens. Madrid: Aguilar, 1953, pp. 101-706.

DOSTOEVSKY, Fyodor: *The Brothers Karamazov: A Novel in Four Parts with Epilogue*. Trad. inglesa del ruso, introducción y notas de Richard Pevear y Larissa Volokhonsky. Introducción de Richard Pevear. London: Vintage Books, 1992. (1ª ed. de esta traducción, 1992).

DOSTOJEWSKIJ, Fjodor: *Die Brüder Karamasow*. Trad. alemana del ruso de Svetlana Geier. Frankfurt am Main: Fischer, 2006.

### **b) Novelas breves**

DOSTOYEVSKI, F. M.: *El doble: Poema petersburgués*. Trad. cast. del ruso de Lidia Kúper de Velasco. En: *Id.: Obras completas I: Novelas y relatos (1846-1849)*. Edición y prólogo de Ricardo San Vicente. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2009, pp. 341-536.

DOSTOYEVSKI, F. M.: *El doble: Poema de Petersburgo*. Trad. cast. del ruso y nota preliminar de Juan López-Morillas. Madrid: Alianza, 2000.

DOSTOÏEVSKI: *Le Double: Poème pétersbourgeois*. Ilustraciones de Jean-Claude Götting. Trad. francesa del ruso y notas de Gustave Aucouturier. Paris: Gallimard – Futuropolis, 1989.

DOSTOYEVSKI, F. M.: *La patrona: Relato*. Trad. cast. del ruso de Lidia Kúper de Velasco. En: *Id.: Obras completas I: Novelas y relatos (1846-1849)*. Edición y prólogo de Ricardo San Vicente. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2009, pp. 601-696.

DOSTOÏEVSKI, Fiódor: *La patrona*. Trad. cast. del ruso, prólogo y notas de Alejandro Ariel González. Buenos Aires: Losada, 2008.

- DOSTOEVSKIJ, Födor: *La padrona*. Trad. italiana del ruso de Margherita Crepax. En: *Id.: Racconti*. Ed. de Giovanna Spindel. Milano: Oscar Mondadori, 1991, pp. 65-158.
- DOSTOÏEVSKI, Födor: *La Logeuse*. Trad. francesa del ruso de André Markowicz. Arles: Actes Sud, 1996.
- DOSTOYEVSKI, F. M.: *Noches blancas: Novela sentimental (De las memorias de un soñador)*. Trad. cast. del ruso de Luis Abollado. En: *Id.: Obras completas I: Novelas y relatos (1846-1849)*. Edición y prólogo de Ricardo San Vicente. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2009, pp. 863-931.
- DOSTOYEVSKI, F. M.: *Noches blancas*. En: *Id.: Noches blancas; El pequeño héroe; Un episodio vergonzoso*. Introducción, trad. cast. del ruso y notas de Juan López-Morillas. Madrid: Alianza, 2001, pp. 11-76.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor M.: *Las noches blancas: Un relato sentimental (de los recuerdos de un soñador)*. En: *Id.: Cuentos*. Ed. y trad. cast. del ruso de Bela Martinova. 2ª ed. Barcelona: Random House Mondadori – Debolsillo, 2009. (1º ed., Madrid: Siruela, 2007), pp. 206-259.
- DOSTOEVSKIJ, Födor: *Le notti bianche (Dalle memorie di un sognatore)*. Trad. italiana del ruso de Giovanna Spindel. En: *Id.: Racconti*. Ed. de Giovanna Spindel. Milano: Oscar Mondadori, 1991, pp. 323-388.
- DOSTOYEVSKI, F. M.: *Corazón débil*. Trad. cast. del ruso de Lidia Kúper de Velasco. En: *Id.: Obras completas I: Novelas y relatos (1846-1849)*. Edición y prólogo de Ricardo San Vicente. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2009, pp. 719-773.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor M.: *El corazón débil*. En: *Id.: Cuentos*. Ed. y trad. cast. del ruso de Bela Martinova. 2ª ed. Barcelona:

- Random House Mondadori – Debolsillo, 2009. (1º ed., Madrid: Siruela, 2007), pp. 87-134.
- DOSTOEVSKIJ, Fëdor: *Cuore debole*. Trad. italiana del ruso de Nadia Cicognini. En: *Id.: Racconti*. Ed. de Giovanna Spindel. Milano: Oscar Mondadori, 1991, pp. 181-234.
- DOSTOYEVSKI, F. M.: *Nétochka Nezvánova*. Trad. cast. del ruso de Luis Abollado. En: *Id.: Obras completas I: Novelas y relatos (1846-1849)*. Edición y prólogo de Ricardo San Vicente. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2009, pp. 933-1142.
- DOSTOIEVSKI, F. M.: *El sueño del tío*. Trad. cast. del ruso de Augusto Vidal y Luis Abollado. En: *Id.: Obras completas*. Vol. II. Edición en castellano dirigida y prologada por Augusto Vidal, con un estudio preliminar de José Luis L. Aranguren. Barcelona: Vergara, 1969, pp. 21-167.
- DOSTOEVSKIJ, Fëdor: *Il sogno dello zio (Dalle cronache di Mordasov)*. Trad. italiana del ruso de Cristina Moroni. En: *Id.: Racconti*. Ed. de Giovanna Spindel. Milano: Oscar Mondadori, 1991, pp. 433-596.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor: *Stepanchikovo y sus moradores: Notas de un desconocido*. Trad. cast. del ruso de Lydia Kúper. Barcelona: El Aleph Editores – El Taller de Mario Muchnik, 2010.
- DOSTOIEVSKI, F. M.: *La aldea de Stepanchikovo y sus moradores*. Trad. cast. del ruso de Augusto Vidal y Luis Abollado. En: *Id.: Obras completas*. Vol. II. Edición en castellano dirigida y prologada por Augusto Vidal, con un estudio preliminar de José Luis L. Aranguren. Barcelona: Vergara, 1969, pp. 169-411.
- DOSTOIEVSKI, F. M.: *Apuntes del subsuelo*. Trad. cast. de Lidia Kúper de Velasco. En: *Id.: Obras completas*. Vol. III. Edición en castellano dirigida y prologada por Augusto Vidal, con un estudio preliminar de José Luis L. Aranguren. Barcelona: Vergara, 1969, pp. 169-286.

- DOSTOIEVSKI, Fiódor M.: *Memorias del subsuelo*. Ed. y trad. cast. del ruso de Bela Martinova. Madrid: Cátedra, 2003.
- DOSTOYEVSKI, Fiódor: *Apuntes del subsuelo*. Trad. cast. del ruso y nota preliminar de Juan López-Morillas. 3ª ed. Madrid: Alianza, 2011.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor: *Carnets du sous-sol / Записки из подполья*. Edición bilingüe. Trad. francesa del ruso de Boris de Schloezer. Edición, prólogo y notas de Michelle-Irène Brudny. Paris: Gallimard, 1995.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor Mikhàilovitx: *Apunts del subsòl*. Trad. catalana del ruso de Miquel Cabal Guarro. Barcelona: Llibres de l'Índex, 2002.
- DOSTOEVSKY, Fyodor: *Notes from Underground*. Trad. inglesa del ruso de Richard Pevear y Larissa Volokhonsky. New York – London – Toronto: Alfred. A. Knopf, 2004.
- DOSTOJEVSKIJ, Fjodor: *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch*. Trad. alemana del ruso de Svetlana Geier. Frankfurt am Main: Fischer, 2006.
- DOSTOIEVSKI, F. M.: *El eterno marido (Relato)*. Trad. cast. del ruso de Augusto Vidal. En: *Id.: Obras completas*. Vol. IV. Edición en castellano dirigida y prologada por Augusto Vidal, con un estudio preliminar de José Luis L. Aranguren. Barcelona: Vergara, 1969, pp. 773-933.
- DOSTOYEVSKI, Fiodor M.: *El eterno marido*. En: *Id.: Obras completas I*. Trad. cast. del ruso, introducción, prólogos y notas de Rafael Cansinos Assens Madrid: Aguilar, 1953, pp. 807-905.
- DOSTOYEVSKI, F. M.: *El eterno marido*. Trad. cast. del ruso y nota preliminar de Juan López-Morillas. Madrid: Alianza, 2001.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor: *L'etern marit*. Trad. catalana del ruso de Francesc Payarols. Barcelona: Proa, 1969.

### c) **Relatos**

Todos los relatos de Dostoievski se encuentran traducidos en la edición de *Obras completas* dirigida por Augusto Vidal. Si nos fijamos en ediciones más recientes, con la excepción de *Sueños de San Petersburgo en verso y en prosa: Folletín* (1861) y *La centenario* (1876), los relatos de Dostoievski recogidos en el cuadro están traducidos en las recopilaciones de cuya edición se han encargado Bela Martinova en español y Giovanna Spindel en italiano:

- DOSTOIEVSKI, Fiódor M.: *Cuentos*. Ed. y trad. cast. del ruso de Bela Martinova. 2ª ed. Barcelona: Random House Mondadori – Debolsillo, 2009. (1º ed., Madrid: Siruela, 2007).
- DOSTOEVSKIJ, Fëdor: *Racconti*. Ed. de Giovanna Spindel. Milano: Oscar Mondadori, 1991. (Contiene el ensayo de Thomas MANN: «Dostoevskij – con misura»).

Por otra parte, en el *Diario de un escritor* editado por Paul Viejo se encuentran los siguientes relatos: *Sueños de San Petersburgo* (pp. 211-231); *Vlas* (pp. 357-368); *Bobok* (pp. 369-384); *El niño con la manita* (pp. 547-548); *El niño en la fiesta de Navidad de Jesucristo* (pp. 548-552); *El muzhik Maréi* (pp. 589-593); *La centenario* (pp. 629-634); *El sueño de un hombre ridículo (relato fantástico)* (pp. 1127-1148):

- DOSTOIEVSKI, Fiódor M.: *Diario de un escritor: Crónicas, artículos, crítica y apuntes*. Ed. de Paul Viejo. Trad. cast. del ruso de Elisa de Beaumont Alcalde, Eugenia Bulátova y Liudmila Rabdanó. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2010.

Todos los relatos del período comprendido entre 1846 y 1849, que se localizaban en el primer tomo de las *Obras completas* del escritor en la editorial Vergara, han aparecido recientemente recogidos en el primer tomo (y único publicado hasta el momento) de las proyectadas *Obras completas* de Dostoievski en ocho

volúmenes cuya edición está a cargo de Ricardo San Vicente para Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores. Pueden localizarse aquí los siguientes títulos: *Novela en nueve cartas* (trad. de Lidia Kúper, pp. 537-558); *El señor Projarchin: Relato* (trad. de Lidia Kúper, pp. 559-600); *Polzunkov* (trad. de Lidia Kuper, pp. 697-718); *La mujer de otro y el marido bajo la cama (Un insólito suceso)* (trad. de Lidia Kúper, pp. 775-828); *El ladrón honrado (De las notas de un desconocido)* (trad. de Lidia Kúper, pp. 829-850); *Un árbol de Navidad y una boda (De las notas de un desconocido)* (trad. de Lidia Kúper, pp. 851-862); *El pequeño héroe (De unas memorias desconocidas)* (trad. de Luis Abollado, pp. 1143-1191):

- DOSTOYEVSKI, F. M.: *Obras completas I: Novelas y relatos (1846-1849)*. Edición y prólogo de Ricardo San Vicente. Ensayo introductorio de Augusto Vidal. Traducciones de Lidia Kúper de Velasco y Luis Abollado. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2009.

Se han consultado, además, las siguientes ediciones:

- DOSTOYEVSKI, F. M.: *Noches blancas; El pequeño héroe; Un episodio vergonzoso*. Introducción, traducción cast. del ruso y notas de Juan López-Morillas. Madrid: Alianza, 2001.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor: *La Femme d'un autre et le mari sous le lit*. Trad. francesa del ruso de André Markowicz. Arles: Actes Sud, 1994.

#### **d) Correspondencia**

DOSTOÏEVSKI, Fiódor: *Cartas a Misha (1838-1864)*. Introducción, traducción y notas de Selma Ancira. Barcelona: Grijalbo, 1995.

DOSTOÏEVSKI: *Correspondance*. Edición integral presentada y anotada por Jacques Catteau. Trad. francesa del ruso de Anne

Coldefy-Faucard. 3 vols: *Tome 1: 1832-1864; Tome 2: 1865-1873; Tome 3: 1874-1881*. Paris: Editions Bartillat, 1998-2003.

### **e) Otros textos**

DOSTOIEVSKI, F. M.: *Notas de invierno sobre impresiones de verano*. Trad. cast. de Lidia Kúper de Velasco. En: *Id.: Obras completas, Vol. III*. Edición en castellano dirigida y prologada por Augusto Vidal, con un estudio preliminar de José Luis L. Aranguren. Barcelona: Vergara, 1969.

DOSTOEVSKIJ, Fëdor: *Note invernali su impressioni estive*. Trad. italiana del ruso y edición de Serena Prina. Introducción de Stefano Garzonio. 2ª ed. Milano: Feltrinelli, 2008.

DOSTOIEVSKI, Fiódor M.: *Diario de un escritor: Crónicas, artículos, crítica y apuntes*. Ed. de Paul Viejo. Trad. cast. del ruso de Elisa de Beaumont Alcalde, Eugenia Bulátova y Liudmila Rabdanó. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2010.

## **I.3. ESCRITOS DE ANNA GRIGÓRIEVNA DOSTOIEVSKAIA SOBRE SU MARIDO**

DOSTOIEVSKAIA, Anna Grigorievna: *Journal: Les carnets intimes de la femme de Dostoïevski*. Trad. francesa del ruso de Jean-Claude Lanne. Prólogo de Paul Kalinine. Paris: Éditions Stock, 1978.

DOSTOIEVSKAIA, Ana Grigórievna: *Dostoievski, mi marido*. Trad. cast. de Celina Manzoni. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1978.

DOSTOIEVSKAIA, Anna Grigorievna: *Dostoïevski: Mémoires d'une vie*. Trad. francesa del ruso de André Beucler. Prólogo de Jacques Catteau. Paris: Mémoire du Livre, 2001. [1ª ed. francesa: Paris: Gallimard, 1930].



## II. BIBLIOGRAFÍA

### II. 1. ESTUDIOS Y OTRAS OBRAS

- AGUSTÍN DE HIPONA: *Confesiones*. En: *Id.: Obras de San Agustín. Vol II.: Las Confesiones*. Texto bilingüe. 7ª ed. Madrid: BAC, 1979.
- ALCORIZA, Javier: *Dostoyevski y su influencia en la cultura europea*. Madrid: Editorial Verbum, 2005.
- ALOE, Stefano (ed.): *Su Fëdor Dostoevskij: Visione filosofica e sguardo di scrittore*. Napoli: La scuola di Pitagora, 2012.
- ARANGUREN, José Luis: «El cristianismo de Dostoievski». En: F. M. DOSTOIEVSKI: *Obras completas, Vol. I*. Edición en castellano dirigida y prologada por Augusto Vidal. Barcelona: Vergara, 1969, pp. 9-57.
- ARENDRT, Hannah: *El concepto de amor en San Agustín*. Trad. de Agustín Serrano de Haro. Madrid: Ediciones Encuentro, 2009.
- ARGULLOL, Rafael: *El Héroe y el Único*. Barcelona: Destino, 1990.
- BAJTÍN, Mijaíl M.: *Estética de la creación verbal*. Trad. cast. de Tatiana Bubnova. 10ª ed. México – Madrid: Siglo XXI, 1999. (1ª ed. en español, 1982).
- : *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. cast. de Tatiana Bubnova. 2ª ed. México, etc.: F.C.E., 2003. (1ª ed. en español, 1986). [Ed. original: *Problemy poetiki Dostoievskovo*. Moskvá: Sovetskaya Rossiya Izdatelstvo, 1979].

- BANDERA, Cesáreo: *Mímesis conflictiva: Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*, prólogo de René Girard. Madrid: Gredos, 1975.
- BAUMAN, Zygmunt: *Amor líquido: Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Trad. cast. de Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide. México, etc.: F.C.E., 2005. [Ed. original: *Liquid Loved: on the Frailty of Human Bonds*. Cambridge: Polity Press & Blackwell Publishers Ltd., 2003].
- BÉDIER, Joseph: *La historia de Tristán e Isolda*. Trad. cast. del francés de Lluís Maria Todó. Barcelona: Acantilado, 2011.
- BERDIAEV, Nikolay: *El espíritu de Dostoyevski*. Trad. cast. del ruso de Olga Trankova Tabatadze. Granada: Editorial Nuevo Inicio, 2008. Ed. rusa consultada en línea: Н. А. БЕРДЯЕВ: *Миросозерцание Достоевского*.  
<<http://www.vehi.net/berdyaev/dostoevsky/index.html>>
- BERLIN, Isaiah: *Pensadores rusos*. Compilación de Henry Hardy y Aileen Kelly. Trad. cast. de Juan José Utrilla. 2ª ed. México: F.C.E., 2008. (1ª ed. en español, 1979).
- BERMAN, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*. Trad. cast. de Andrea Morales Vidal. México – Madrid: Siglo XXI, 1988. [Ed. original: *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. New York: Simon & Schuster, 1982].
- BÉROUL: *Tristán e Iseo*. Ed. de Roberto Ruiz Capellán. 3ª ed. Madrid: Cátedra, 1999.
- BLOOM, Allan: *Amor y amistad*. Trad. cast. de Carlos Gardini. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1996. [Ed. original: *Love and Friendship*. New York: Simon & Schuster, 1993].
- BREEN, Brigitte: *Dostoievski: Dire la faute*. Paris: Éditions Michalon, 2004.

- BRÖTZ, Dunja: *Dostojevskis «Der Idiot» im Spielfilm. Analogien bei Akira Kurosawa, Saša Gedeon und Wim Wenders*. Bielefeld: transcript Verlag, 2008.
- CABRERA, Isabel: «Dostoievski y Tolstoi: Dios como texto». *Fractal*, V/19, Año 4 (2000): 87-105.
- : «La religiosidad de Wittgenstein». *Diánoia*, LIII/61 (2008): 149-168.
- CAMUS, Albert: *El hombre rebelde*. Trad. cast. de Luis Echávarri. 9ª ed. Buenos Aires: Losada, 1978. (1ª ed. en español, 1953). [Ed. original: *L'homme révolté*. Paris: Gallimard, 1951].
- : *Les possédés. Pièce en trois parties*. Paris: Gallimard, 1959. [Trad. cast.: *Los posesos*. Trad. de María Teresa Gallego. Madrid: Alianza, 2004].
- CANTONI, Remo: *Crisi dell'uomo: Il pensiero di Dostoevskij*. Milano: Mondadori, 1948.
- CARR, Edward H.: *Dostoievski 1821-1881: Lectura crítico-biográfica*. Trad. cast. de Arturo Licetti. 2ª ed. Barcelona: Laia, 1973. [Ed. original: *Dostoevsky 1821-1881*. London: George Allen & Unwin Ltd., 1962].
- CASTANGIA, Luigi: *Religiose Gestalten in Dostojewskij's Werk: Romano Guardini's Interpretation des russischen Schriftstellers / Il mondo religioso di Dostoevskij: Romano Guardini interprete dello scrittore russo*. Tesis doctoral. Dresden: Technische Universität Dresden, 2009-2010.
- CATTEAU, Jacques: *La Création littéraire chez Dostoïevski*. Paris: Institut d'Études Slaves, 1978.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española, 2004.
- : *Los cuentos del «Quijote»*. Selección de Félix García Moriyón, prólogo de Andrés Trapiello. Madrid: Siruela, 2005.
- CHERNYSHEVSKI, N. G.: *¿Qué hacer?»*. Trad. cast. del ruso de Iármila Reznickova y Gabriel Guijarro Díaz. Prólogo de Gabriel Guijarro Díaz. Madrid: Ediciones Júcar, 1983. [Trad. italiana:

- ČERNYŠEVSKIJ, Nikolaj Gavrilovič: *Che fare?.* Trad. it. del ruso de Federico Verdinois. 7ª ed. Milano: Garzanti, 2004].
- CHESTOV, León: *La filosofía de la tragedia: Dostoievski y Nietzsche.* Trad. de J. Vogelmann. Buenos Aires: Emecé, 1949. [Trad. inglesa: Lev SHESTOV: «Dostoevsky and Nietzsche: The Philosophy of Tragedy». In Spencer E. ROBERTS: *Essays in Russian Literature. The Conservative View: Leontiev, Rozanov, Shestov.* Athens (Georgia): Ohio University Press, 1969, pp. 3-183].
- CIANCIO, Claudio, & Federico Vercellone (eds.): *Nietzsche e Dostoevskij: Origini del nichilismo.* Torino: Trauben, 2001.
- CICOVACKI, Predrag: *Dostoevsky and the Affirmation of Life.* New Jersey: Transaction Publishers, 2014. (1ª ed. 2012).
- CIORÁN, E. M.: *Breviario de podredumbre.* Trad. cast. de Fernando Savater. Madrid: Taurus, 1972.
- CITATI, Pietro: *El mal absoluto: En el corazón de la novela del siglo XIX.* Trad. cast. de Pilar González Rodríguez. Barcelona: Círculo de Lectores – Galaxia Gutenberg, 2006, pp. 229-339.
- COETZEE, J. M.: *El maestro de Petersburgo.* Trad. cast. de Miguel Martínez-Lage. 5ª ed. Barcelona: Random House Mondadori – Debolsillo, 2007. (1ª ed. en español: Barcelona: Random House Mondadori, 2001). [Ed. original: *The Master of Petersburg.* New York: Simon & Schuster, 1994].
- CORTÁZAR, Julio: «Continuidad de los parques». En: *Id.: Final del juego.* Ed. de Jaime Alazraki. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1995, pp. 23-24.
- CRUZ, Manuel: *Amo, luego existo: Los filósofos y el amor.* Madrid: Espasa Libros, 2010.
- ČYŽEVŠKYJ, Dmytro: «Schiller und *Die Brüder Karamazov*». *Zeitschrift für Slavische Philologie*, VI(1/2) (1929): 1-42.
- DELIBES, Miguel: *Cinco horas con Mario.* Prólogo de César Alonso de los Ríos. Barcelona: Destino, 2001.

- DÍAZ MÁRQUEZ, Manuel: *Fiódor Mijáilovich Dostoievski: Existencia, sociedad y verdad*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2011.
- : *La luz en Dostoievski*. Cádiz: Ediciones Casas, 2012.
- DIDEROT, Denis: *El sobrino de Rameau*. Trad. cast. de Dolores Grimau. Ed. de Carmen Roig. 4ª ed. Madrid: Cátedra, 2005. (1ª ed., 1985).
- ELTCHANINOFF, Michel: *Dostoievski: Roman et philosophie*. Paris: PUF, 1998.
- FICINO, Marsilio: *De Amore: Comentario a «El Banquete» de Platón*. Trad. cast. y estudio preliminar de Rocío de la Villa Ardura. 3ª ed. Madrid: Tecnos, 1994.
- FIGES, Orlando: *El baile de Natacha: Una historia cultural rusa*. Trad. cast. de Eduardo Hojman. Barcelona – Buenos Aires: Edhasa, 2010.
- FÖLDÉNYI, László: *Dostoyevski lee a Hegel en Siberia y rompe a llorar*. Trad. cast. del húngaro de Adan Kovacsics. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.
- FRANK, Joseph: *Dostoievski: Las semillas de la rebelión, 1821-1849*. Trad. cast. de Celia Haydée Paschero. México: F.C.E., 1984. [Ed. original: *Dostoevsky: The Seeds of Revolt, 1821-1849*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1976; traducción castellana realizada a partir de la segunda edición corregida: Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1977].
- : *Dostoievski: Los años de prueba, 1850-1859*. Trad. cast. de Jaime Retif del Moral, México: F.C.E., 1986. [Ed. original: *Dostoevsky: The Years of Ordeal, 1850-1859*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1983].
- : *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865*. Trad. cast. de Juan José Utrilla. México: F.C.E., 1993. [Ed. original: *Dostoevsky: The Stir of Liberation, 1860-1865*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1986].

- : *Dostoievski: Los años milagrosos, 1865-1871*. Trad. cast. de Mónica Utrilla. México: F.C.E., 1997. [Ed. original: *Dostoevsky: The Miraculous Years, 1865-1871*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1995].
- : *Dostoievski: El manto del profeta, 1871-1881*. Trad. cast. de Juan José Utrilla. México: F.C.E., 2010. [Ed. original: *Dostoevsky: The Mantle of the Prophet, 1871-1881*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 2002].
- FREUD, Sigmund: «Dostoievski y el parricidio». En: *Id.: Obras completas. Volumen XXI (1927-31). El porvenir de una ilusión, El malestar en la cultura y otras obras*. Trad. cast. del alemán de José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1976, pp. 171-191.
- FROMM, Erich: *El miedo a la libertad*. Trad. cast. de Gino Germani. Barcelona: Paidós, 1947.
- : *El arte de amar: Una investigación sobre la naturaleza del amor*. Trad. cast. de Noemi Rosenblatt. Barcelona: Paidós, 1959. [Ed. original: *The Art of Loving: An Inquiry into the Nature of Love*. New York: Harper & Brothers, 1956].
- GARCÍA GIBERT, Javier: *Cervantes y la melancolía. Ensayos sobre el tono y la actitud cervantinos*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim - IVEI, 1997.
- GIDE, André: *Dostoïevski: Articles et causeries*. Paris: Gallimard, 1970.
- GIMÉNEZ SALINAS, Constanza: «El sufrimiento y la condición humana en F. M. Dostoievski y L. Pareyson». *Pensamiento y Cultura*, XIV/1 (2011): 95-108.
- GIRARD, René: *Mentira romántica y verdad novelesca*. Trad. cast. de Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1985. [Ed. original: *Id.: Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1961].
- : «Dostoïevski – du doublé à l'unité». En: *Critique dans un souterrain*. Lausanne : Éditions l'Age d'Homme, 1976, pp. 35-111.

- : «Superman in the Underground: Strategies of Madness – Nietzsche, Wagner and Dostoevsky». *Modern Language Notes*. The Johns Hopkins University Press, XCI/6 (1976): 1161-1185.
- GIVONE, Sergio: *Dostoevskij e la filosofia*. 2ª ed. Roma – Bari: Laterza, 2006.
- GOGOL, Nicolas: *Le Journal d'un fou – Le Nez – Le Manteau / Зануцку сумаццедуецо – Нос – Шинель*. Trad. francesa del ruso de Sylvie Luneau. Ed. bilingüe: Paris: Gallimard, 1990.
- GÓGOL, Nikolái V.: *La nariz y otros cuentos*. Trad. cast. del ruso de Isabel Vicente. Madrid: Anaya, 2003.
- GOMIS, Joan: *La resposta de Dostoievski*. Barcelona: Editorial Nova Terra, 1974.
- GONCHAROV, Iván A.: *Oblómov*. Trad. cast. del ruso de Lydia Kúper de Velasco. Barcelona: Debolsillo, 2009. (1ª ed. de esta traducción: Barcelona: Alba, 1999).
- GROSSMAN, Leonid: *Dostoievski*. Trad. francesa del ruso de Michèle Kahn. Prólogo de Michel Parfenov. Paris: Parangon – L'Aventurine, 2003.
- GUARDINI, Romano: *El universo religioso de Dostoyevski*. Trad. cast. de Alberto Luis Bixio. Buenos Aires: Emecé, 1954. [Ed. original: *Religiöse Gestalten in Dostojewskij's Werk*. Leipzig: J. Hegner, 1939].
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Fenomenología del espíritu*. Ed. bilingüe de Antonio Gómez Ramos. Madrid: Abada, 2010.
- IBN HAZM DE CÓRDOBA: *El collar de la paloma*. Versión e introducción de Emilio García Gómez. Prólogo de José Ortega y Gasset. Madrid: Alianza, 1998.
- ILLOUZ, Eva: *El consumo de la utopía romántica: El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Trad. cast. de María Victoria Rodil. Buenos Aires - Madrid: Katz, 2009. [Ed. original: *Consuming the Romantic Utopia: Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*. Los Angeles: University of California Press, 1997].

- : *Intimidadas congeladas: Las emociones en el capitalismo*. Trad. cast. de Joaquín Ibarburu. Buenos Aires - Madrid: Katz, 2007. [Ed. original: *Cold intimacies: The Making of Emotional Capitalism*. Cambridge: Polity Press, 2007].
- : *Por qué duele el amor: Una explicación sociológica*. Trad. cast. de María Victoria Rodil. Buenos Aires - Madrid: Katz, 2012. [Ed. original: *Why Love Hurts: A Sociological Explanation*. Cambridge: Polity Press, 2012].
- : *Erotismo de autoayuda: Cincuenta sombras de Grey y el nuevo orden romántico*. Trad. cast. de Stella Mastrangelo. Buenos Aires - Madrid: Katz, 2014. [Ed. original: *Die neue Liebesordnung: Frauen, Männer und Shades of Grey*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2013].
- IVANOV, Viatcheslav: *Dostoïevski: Tragédie, Mythe, Religion*. Trad. francesa del ruso de Louis Martinez. Prólogo de Jacques Catteau. Introducción de Andreï Chickkine. Paris: Éditions des Syrtes, 2000.
- JONES, Malcolm V.: «Some echoes of Hegel in Dostoyevsky». *The Slavonic and East European Review*, XLIX/117 (1971): 500-520.
- : «Dostoyevsky and an Aspect of Schiller's Psychology». *The Slavonic and East European Review*. LII/128 (1974): 337-354.
- KAUFMANN, Walter (ed.): *Existentialism: from Dostoevsky to Sartre*. Introducción, prólogos y traducción de Walter Kaufmann. New York: Penguin Books, 2004. (1ª ed., 1956, 1ª ed. ampliada 1975).
- KJETSAA, Geir: *Dostoyevski: La vida de un escritor*. Trad. cast. de Aníbal Leal a partir de la trad. inglesa del noruego de Siri Hustvedt y David McDuff. Buenos Aires etc.: Javier Vergara Editor, 1989.
- KORKONOSSENKO, Kirill: «Miguel de Unamuno, “un extraño rusófilo”». *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, XXXV (2000): 13-25.
- KOSTKA, Edmund K.: *Schiller in Russian Literature*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1965, pp. 214-250.



- LACLOS, Choderlos de: *Las amistades peligrosas*. Trad. cast. anónima del siglo XIX a partir del texto francés, revisada por Gabriel Ferrater. Ilustraciones de Inma Naranjo. Barcelona: Círculo de Lectores – Galaxia Gutenberg, 2009.
- LAMBLÉ, Pierre: *La Philosophie de Dostoïevski: Essai de Littérature et Philosophie Comparée*. Tome 1: *Les Fondements du système philosophique de Dostoïevski*. Tome 2: *La Métaphysique de l'Histoire de Dostoïevski*. Paris: L'Harmattan, 2001.
- LAUTH, Reinhard: «*He visto la verdad*»: *La filosofía de Dostoievski en una exposición sistemática*. Trad. cast. de Alberto Ciria. Sevilla: Thémata, 2014. [Ed. original: «*Ich habe die Wahrheit gesehen*»: *Die Philosophie Dostojewskis in systematischer Darstellung*. München: R. Piper & Co. Verlag, 1950].
- : *Dostoievski: Su siglo y el nuestro*. Trad. cast. de Alberto Ciria. Barcelona: Prohom Edicions, 2005. [Ed. original: *Dostojewskij. Sein und unser Jahrhundert*. München: Christian Jerrentrup Verlag, 2005].
- LEÓN HEBREO: *Diálogos de amor*. Trad. cast. de David Romano. Introducción y notas de Andrés Soria Olmedo. 2ª ed. Madrid: Tecnos – Alianza, 2002. (1ª ed. en español, 1986).
- LÉRMONTOV, Mijáil: *El héroe de nuestro tiempo*. Trad. cast. del ruso de Isabel Vicente. Madrid: Alianza, 2009.
- LEVI, Primo: *Los hundidos y los salvados*. Trad. cast. de Pilar Gómez Bedate. 2ª ed. Barcelona: Muchnik Editores, 2001.
- LÉVINAS, Emmanuel: *Totalidad e infinito: Ensayo sobre la exterioridad*. Trad. cast. de Daniel E. Guillot. Salamanca: Sígueme, 1977.
- LLEDÓ, Emilio: *La memoria del Logos: Estudios sobre el diálogo platónico*. Madrid: Taurus, 1996.
- LLINARES, Joan B.: «Las voces del cuerpo en *Crimen y castigo* de Dostoievski». En: Araceli CALLEJO PÉREZ y Gemma VICENTE ARREGUI (coords.): *Significados de la memoria: Homenaje al profesor Jorge V. Arregui*. Málaga: Universidad de Málaga, 2007, pp. 179-207.

- : «Una lectura antropológica de *Memorias del subsuelo* de Dostoievski». *Thémata. Revista de Filosofía*, XXXIX (2007): 443-450.
- : «Antropología filosòfica i literatura: la lectura nietzscheana d'*Apunts del subsòl* de F. Dostoievski». *Quaderns de Filosofia i Ciència*, XXXVIII (2008): 41-57.
- : «El nihilismo en *Crimen y castigo* de Dostoievski». En: Nicolás SÁNCHEZ DURÁ (ed.): *Cultura contra civilización. En torno a Wittgenstein*. Valencia: Pre-Textos, 2008, pp. 19-39.
- : «La intensa relación de Nietzsche con Dostoievski». *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales. Serie 3* (2009). <[http://www.latorredelvirrey.org/viejaltv/libros/libros\\_verano09/pdf/069.pdf](http://www.latorredelvirrey.org/viejaltv/libros/libros_verano09/pdf/069.pdf)>
- : «Nietzsche descubre a Dostoievski: Notas sobre la lectura nietzscheana de *La Patrona*». *Estudios Nietzsche*, IX (2009): 67-90.
- : «La crítica de F. Dostoievski a la antropología de N. Chernishevski: *Memorias del subsuelo* como réplica a ¿*Qué hacer?*». En: Javier SAN MARTÍN y Tomás DOMINGO MORATALLA (eds.): *La imagen del ser humano: Historia, literatura y hermenéutica*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2011, pp. 131-141.
- : «Lecciones de psicología: Notas sobre la lectura nietzscheana de *Humillados y ofendidos* de Dostoievski». *Estudios Nietzsche*, XII (2012): 117-132.
- LLOP, Javier: *La decisión de Ippolit: Ensayo sobre El idiota de F. Dostoievski*. Valencia: Rasmia Ediciones, 2014.
- LUBAC, Henri de: *El drama del humanismo ateo*. Trad. cast. de Carlos Castro Cubells. 2ª ed. Madrid: Epesa, 1967. (1ª ed. en español, 1949).
- LUKÁCS, György: «*Dostoevskij*». En: *Id.: Saggi sul realismo*. Trad. it. de M. y A. Brelich. Torino: Einaudi, 1950, pp. 274-293. [Trad. cast. de esta edición italiana: *Id.: «Dostoievski*». En: *Id.: Ensayos sobre el*

- realismo*. Trad. cast. del italiano de Juan José Sebreli. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 265-284].
- : *Teoría de la novela*. Trad. cast. de Juan José Sebreli. Barcelona: Edhasa, 1971.
- : *Dostoevskij*. Ed. de Michele Cometa. 2ª ed. Milano: SE, 2012.
- LYNGSTAD, Alexandra H.: *Dostoevsky and Schiller*. The Hague – Paris: Mouton, 1975.
- MADARIAGA, Salvador de: *Guía del lector del «Quijote»*. Madrid: Espasa-Calpe, 2005.
- MANN, Thomas: *Los orígenes del Doctor Faustus: la novela de una novela*. Trad. cast. de Pedro Gálvez. Madrid: Alianza, 1976.
- : *Doktor Faustus*. Trad. cast. de Eugenio Xammar. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- : «Dostoievski con medida». En: *Id.: Ensayos sobre música, teatro y literatura*. Trad. cast. de Genoveva Dietrich. Barcelona: Alba, 2002, pp. 189-211. [Trad. it.: «Dostoevskij – con misura». En: Fëdor DOSTOEVSKIJ: *Racconti*. Ed. de Giovanna Spendel. Milano: Oscar Mondadori, 1991, pp. 871-884].
- MARÍAS, Julián: «La pertinencia de *El curioso impertinente*». En: *Id.: Ensayos de convivencia* (3ª ed.), incluido en: *Id.: Obras III: Aquí y ahora – Ensayos de convivencia – Los Estados Unidos en Escorzo*. Madrid: Revista de Occidente, 1964, pp. 303-308.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Isabel: *Dostoievski: de la igualdad a la diferencia. Ensayo sobre la burocracia*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- MEDINA DELGADILLO, Jorge: «La influencia de Dostoievski en la filosofía de Emmanuel Lévinas». *Acta Universitaria*, XXIV/2 (2014): 27-40.
- MONK, Ray: *Ludwig Wittgenstein: El deber de un genio*. 2ª ed. Barcelona: Anagrama, 1994. (1ª ed., 1994).

- MORILLAS ESTEBAN, Jordi: «El valor de la política en la vida y en la obra de F. M. Dostoievski». *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, Serie 3, (2009).  
<[http://www.latorredelvirrey.org/viejaltv/libros/libros\\_verano09/pdf/125.pdf](http://www.latorredelvirrey.org/viejaltv/libros/libros_verano09/pdf/125.pdf)>
- : «F. M. Dostoievski en España». *Mundo eslavo*, X (2011): 119-143.
- MORILLAS ESTEBAN, Antonio & Jordi Morillas Esteban: «Bases filológicas para una comparación entre F. M. Dostoievski y F. W. Nietzsche». *Estudios Nietzsche*, XI (2011): 163-190.
- NABOKOV, Vladimir: *Curso de literatura rusa*. Trad. cast. de María Luisa Balseiro. Barcelona: Ediciones B, 2009, pp. 193-259.
- NIETZSCHE, Friedrich W.: *Así habló Zaratustra*. Trad. cast. de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1972.
- : *Crepúsculo de los ídolos*. Trad. cast. de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1998.
- : *Aforismos*. Ed. y trad. cast. de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Círculo de Lectores, 1999.
- : *Correspondencia V: Enero 1885 – octubre 1887*. Traducción, introducción, notas y apéndices de Juan Luis Vermal. Madrid: Trotta, 2012.
- NIGG, Walter: *Dostojewskij: Die religiöse Überwindung des Nihilismus*. Hamburg: Agentur des Rauhen Hauses, 1960.
- NUSSBAUM, Martha C.: *El conocimiento del amor: Ensayos sobre filosofía y literatura*. Trad. cast. de Rocío Orsi y Juana María Inarejos. Madrid: A. Machado Libros, 2005. [Ed. original: *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. New York: Oxford University Press, 1992].
- ORTEGA Y GASSET, José: *Ideas sobre la novela*. En: *Id.: Obras completas. Tomo III (1917-1925)*. Edición de la Fundación José Ortega y Gasset. Centro de Estudios Orteguitanos. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset & Santillana, 2005, pp. 879-908.

- : *Estudios sobre el amor*. 15ª ed. Madrid: Alianza, 2009. (1ª ed., 1939).
- PACI, Enzo: *L'opera di Dostoevskij*. Torino: Edizioni Radio Italiana, 1956.
- PAREYSON, Luigi: *Dostoevskij: Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*. Torino: Einaudi, 1993. [Trad. cast.: *Dostoevski. Filosofia, novela y experiencia religiosa*. Trad. de Constanza Giménez Salinas. Madrid: Encuentro, 2008].
- PAZ, Octavio: *La llama doble: Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- PINNA, Giovanna: *Introduzione a Schiller*. Roma – Bari: Gius. Laterza & Figli Spa, 2012.
- : «La “Braut von Messina” di Schiller o della poetica in poesia». *Strumenti Critici*, CII (2003): 203-233.
- : «Conflit et dialectique des sentiments dans *La Fiancée de Messine* de Schiller». *Les Études philosophiques*, LXXVII (2006): 237-249. DOI: 10.3917/leph.062.0237
- PLATÓN: *La república*. Traducción y notas de José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano. Barcelona: Círculo de Lectores, 1996.
- : *Banquete*. Trad. cast. de M. Martínez Hernández. En: *Id.: Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*. Introducciones, traducciones y notas de C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo. Madrid: Gredos, 2000, pp. 143-285.
- : *Fedro*. Trad. cast. de Emilio Lledó. En: *Id.: Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*. Introducciones, traducciones y notas de C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo. Madrid: Gredos, 2000, pp. 287-409.
- PUSHKIN, Alexander S.: *Eugenio Oneguín*. Ed. bilingüe ruso-español y trad. cast. de Mijail Chílikov. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 2001.
- RICŒUR, Paul: *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

- RIVERA LEÓN, Lorena: «Pasión, eternidad del instante: El oscuro hechizo de la noche de San Juan engullido en el abismo del vértigo». En: Joan B. LLINARES (ed.), *Mircea Eliade, el profesor y el escritor: Consideraciones en el centenario de su nacimiento, 1907-2007*. Valencia: Pre-Textos, 2007, pp. 67-93.
- : «Cuerpo tomado». *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, XXXIV (2010-2011): 99-108.
- : «El caballero pobre y los desgarros de su figura». En: Enric CASABAN MOYA (ed.): *XIX Congrés Valencià de Filosofia*. València: Universitat de València, 2012, pp. 147-157.
- : «Dostoievski: del héroe romántico al héroe de nuestro tiempo, o de la imposibilidad de ser Napoleón». *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, XV (2014): 49-58.
- : «Triángulos encuadrados: la mirada de Kurosawa sobre *El idiota* de Dostoievski». Ponencia leída en las *Jornadas «Filosofía, cine, literatura»* celebradas en la Facultad de Letras de Ciudad Real entre el 11 y el 13 de noviembre de 2013. [Texto inédito].
- : «El eterno marido que no sabía amar: Un parásito del deseo en la novelística de Dostoievski». En: Antonio CAMPILLO y Delia Manzanero (coords.): *Los retos de la Filosofía en el siglo XXI. Actas del I Congreso internacional de la Red española de Filosofía. Volumen II: Sección temática 1: Antropología filosófica y teoría de la cultura*. Volumen coordinado por Joan B. Llinares y Javier San Martín. València: Publicacions de la Universitat de València, 2015, pp. 21-33.
- : «Lo que Dios no ha unido, lo conecta el hombre». *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, XLVII (2015): 108-123.
- : «La risa es un asunto serio: lo carnavalesco en *El idiota* (Dostoievski y Kurosawa)». Comunicación presentada en el XI Congreso de la Sociedad Hispánica de Antropología Filosófica (SHAF), «La interculturalidad en diálogo. Estudios filosóficos», celebrado en la Universitat Jaume I de Castellón del 14 al 16 de mayo de 2014. [Texto pendiente de publicación como capítulo de

- un libro electrónico por *Thémata*, de la Universidad de Sevilla. Fecha de aparición prevista: diciembre de 2015].
- : «“Y también el silencio es una espalda”: el mirar callado en Dostoievski». En: Faustino ONCINA, Elena Cantarino y Antonio Lastra (eds.): *Silencio/s en la historia de las ideas*. Valencia: Nexofia, 2016. [En prensa].
- : «La última mirada hacia el pasado: *El hombre tranquilo y Vértigo*». Ponencia presentada en el Congreso Internacional «Imaginar el cambio: del giro memoriográfico a las mudanzas espacio-temporales», celebrado en Valencia del 13 al 15 de mayo de 2015. [Texto inédito].
- : «Dostoievski: una lección de anatomía desde el subsuelo». Comunicación presentada en el VII Congreso Internacional de la Sociedad Académica de Filosofía (SAF), «Filosofía y cuerpo desde el pensamiento greco-romano hasta la actualidad», celebrado en la Universidad de Cádiz entre el 27 y el 29 de mayo de 2015. [Actas pendientes de publicación].
- ROUGEMONT, Denis de: *El amor y Occidente*. Trad. cast. de Antoni Vicens. 10ª ed. Barcelona: Kairós, 2010. (1ª ed. en español, 1979). [Ed. original: *L'Amour et l'Occident*. Paris: Librairie Plon, 1978].
- : *Los mitos del amor*. Trad. cast. de Manuel Serrat Crespo. 2ª ed. Barcelona: Kairós, 2009. (1ª ed. en español, 1999). [Ed. original: *Les Mythes de l'amour*. Paris: Albin Michel, 1961].
- ROZANOV, Vasilij: *La Leggenda del Grande Inquisitore*. Trad. it. de Nadia Caprioglio a partir de la segunda edición del original ruso. Introducción de Vittorio Strada. Genova – Milano: Marietti, 1989.
- SAFRANSKI, Rüdiger: *Schiller o La invención del idealismo alemán*. Trad. cast. de Raúl Gabás. Barcelona: Tusquets, 2006. [Ed. original: *Id.: Schiller oder die Erfindung des Deutschen Idealismus*. München – Wien: Carl Hansen Verlag, 2004].

- SALINAS, Pedro: *Todo más claro y otros poemas*. Barcelona: Llibres de Sinera, 1971.
- : *La voz a ti debida. Razón de Amor. Largo Lamento*. Ed. de Montserrat Escartín Gual. 7ª ed. Madrid: Cátedra, 2005.
- SARASKINA, Ludmila: *Fiodor Dostoïevski: Une victoire sur les démons*. Trad. francesa del ruso de Bruno Bisson. Lausanne: Éditions l'Age d'Homme, 2008.
- SARTRE, Jean-Paul: *El ser y la nada: ensayo de ontología fenomenológica*. Trad. cast. de Juan Valmar. Buenos Aires: Losada, 1968.
- SCANLAN, James P.: *Dostoevsky the Thinker*. Ithaca (New York): Cornell University Press, 2002.
- SCHELER, Max: *El resentimiento en la moral*. Trad. cast. de José Gaos. Ed. de José María Vegas. 2ª ed. Madrid: Caparrós, 1998. (1ª ed., 1993).
- : *Ética: Nuevo ensayo de fundamentación de un personalismo ético*. Trad. cast. de Hilario Rodríguez Sanz. Introducción de Juan Miguel Palacios. 3ª ed. revisada. Madrid: Caparrós, 2001.
- : *Sobre el pudor y el sentimiento de vergüenza*. Trad. cast. de Ingrid Vendrell Ferran. Salamanca: Sígueme, 2004.
- : *Esencia y formas de la simpatía*. Trad. cast. de José Gaos revisada por Ingrid Vendrell Ferran. Salamanca: Sígueme, 2005.
- : *Ordo amoris*. Trad. cast. de Xavier Zubiri. Ed. de Juan Miguel Palacios. 3ª ed. Madrid: Caparros, 2008. (1ª ed., 1996).
- SCHILLER, Friedrich von: *Sobre la gracia y la dignidad, Sobre poesía ingenua y poesía sentimental, y una polémica Kant – Schiller – Goethe – Hegel*. Trad. cast. de Juan Probst y Raimundo Lida. Barcelona: Icaria, 1985.
- : *Dramen*. 2 vols. Zürich – Coburg: Artemis & Winkler, 1993.
- : *Don Carlos: Infante de España*. Ed. de Luis Acosta. Trad. cast. de Fernando Magallanes. Madrid: Cátedra, 1996.



- : *Narraciones completas*. Trad. cast. y notas de Isabel Hernández. Barcelona: Alba, 2005.
- : *Los bandidos: Un drama*. Ed. de Berta Raposo Fernández. Trad. cast. de José Antonio Calañas Continente. Madrid: Cátedra, 2006.
- SCHOLEM, Gerschom: *Walter Benjamin: Historia de una amistad*. Introducción y trad. de J. F. Yvars y Vicente Jarque. Barcelona: Random House Mondadori – Debolsillo, 2014. [Ed. original: *Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975].
- SEELEY, Frank Friedeberg: «Dostoyevsky's Women». *The Slavonic and East European Review*, XXXIX/93 (1961): 291-312.
- SERRANO PLAJA, Arturo: *Realismo «mágico» en Cervantes: «Don Quijote» visto desde «Tom Sawyer» y «El idiota»*. Madrid: Gredos, 1967.
- SERRANO PONCELA, Segundo: *Dostoievski menor*. Madrid: Taurus, 1959.
- SIMONS, John Donald: *Schiller's Influence on Dostoevsky*. Tesis doctoral. Houston: Rice University, 1966.
- : «The Nature of Suffering in Schiller and Dostoevsky». *Comparative Literature*, XIX/2 (1967): 160-173.
- SINI, Carlo: «L'interpretazione di Dostoevskij nel pensiero di Remo Cantoni». *Problemi attuali di critica dostoevskiana. Atti del Convegno tenuto a Milano il 14 e 15 maggio 1982*. Milano: Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1983, pp. 14-29.
- SPINOZA, Baruch: *Ética demostrada según el orden geométrico*. Trad. cast. de Vidal Peña. Madrid: Alianza, 1998.
- STEINER, George: *Tolstói o Dostoievski*. Trad. cast. de Agustí Bartra. Madrid: Siruela, 2002. [Ed. original: *Tolstoy or Dostoevsky. An Essay in the Old Criticism*. New York: Alfred A. Knopf, 1959].
- STELLINO, Paolo: «El descubrimiento de Dostoievski por parte de Nietzsche». *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, XIII (2008): 79-99.

- : *Nietzsche y Dostoievski: psicología, resentimiento y moral*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat de València, 2010.
- : «Notas sobre la lectura nietzscheana de *Apuntes del subsuelo*». *Estudios Nietzsche*, XI (2011): 113-126.
- STENDHAL: *Del amor*. Trad. cast. de Consuelo Berges. Madrid: Alianza, 2003. (1ª ed. en español, 1968; precedido por: José ORTEGA Y GASSET: “Amor en Stendhal”).
- STEPUN, Fedor: *Dostojewskij und Tolstoj: Christentum und soziale Revolution – Drei Essays*. München: Carl Hanser Verlag, 1961.
- TODOROV, Tzvetan: «Notes d'un souterrain». En: *Id.*, *Les genres du discours*. Paris: Éditions du Seuil, 1978, pp. 135-160.
- TOLSTÓI, León: *La muerte de Iván Ilich. El diablo. El padre Sergio*. Trad. cast. del ruso de José Laín Entralgo. Barcelona: Salvat, 1982.
- TOLSTÓI, Lev: *Anna Karénina*. Trad. cast. del ruso de L. Sureda y A. Santiago, revisada y corregida por Manuel Gisbert. Ed. de Josefina Pérez Sacristán. 10ª ed. Madrid: Cátedra, 2008.
- TOLSTÓI, Liev: *Guerra y paz*. Trad. cast. del ruso de Lydia Kúper. 3ª ed. Barcelona: El Aleph Editores – El Taller de Mario Muchnik, 2011.
- TOLSTÓI, Lev: *La felicidad conyugal*. Trad. cast. del ruso de Selma Ancira. 2ª ed. Barcelona: Acantilado, 2012.
- TOUMAYAN, Alain: «“I more than the others”»: Dostoevsky and Lévinas». En: Thomas TREZISE (ed.): *Encounters with Lévinas*. London: Yale University Press, 2004, pp. 55-66. DOI: 10.2307/3182504
- TRÍAS, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*. 5ª ed. Barcelona: Ariel, 2001. (1ª ed., Barcelona: Seix Barral, 1982).
- : *Vértigo y pasión: Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*. Madrid: Taurus, 1998.
- : *Tratado de la pasión*. Barcelona: Random House Mondadori – Debolsillo, 2006.

- Tristán e Iseo*. Reconstrucción en lengua castellana e introducción de Alicia Yllera. Madrid: Alianza, 1998.
- TROYAT, Henri: *Dostoyevski*. Trad. cast. de Irene Andresco. 2 vols. Barcelona: Salvat, 1985. [Ed. francesa: *Dostoïevski*. Paris: Fayard, 2005. (1ª ed., 1940)].
- TURGUÉNEV, Iván: *Padres e hijos*. Trad. cast. del ruso de Bela Martinova. Madrid: Cátedra, 2004.
- UNAMUNO, Miguel de: *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid – Buenos Aires: Renacimiento, 1914.
- : *San Manuel Bueno, mártir*. Ed. de Mario J. Valdés. Madrid: Cátedra, 1995.
- : «Un extraño rusófilo» (1924). En: *Id., Obras completas. Vol. IX: Discursos y artículos*. Ed. de Ricardo Senabre. Madrid: Turner, 2007, pp. 1246-1251.
- VIDAL, Augusto: *Dostoievski*. Barcelona: Barral Editores, 1972. [Este volumen recoge la introducción «Dostoievski, vida y obra. (Introducción a la lectura de la novelística dostoiévskiana)», así como los prólogos escritos por Augusto Vidal para la edición de las *Obras completas* del autor ruso que él dirigió y que fueron publicadas por Vergara en 1969. Este mismo texto introductorio está incluido con el título de «El hombre y el artista» en el primer volumen de la edición de las *Obras completas* de Dostoievski proyectada por Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores: Augusto VIDAL, «El hombre y el artista». En: F. M. DOSTOIEVSKI: *Obras completas I: Novelas y relatos (1846-1849)*. Edición y prólogo de Ricardo San Vicente. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2009, pp. 29-178].
- VOGÜÉ, Eugène-Melchior de: «La religion de la souffrance - Dostoïevsky». En: *Id.: Le Roman russe*. Paris: Plon, 1919, pp. 203-277. (1ª ed., 1886).

- VOLPI, Franco: *El nihilismo*. Trad. cast. de Cristina I. del Rosso y Alejandro G. Vigo. Madrid: Siruela, 2007. [Ed. original: *Il nichilismo*. Roma – Bari: Editori Laterza, 1999].
- WELLEK, René (ed.): *Dostoevsky: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs (New Jersey): Prentice-Hall, Inc., 1962.
- WITTGENSTEIN, Ludwig: *Conferencia sobre ética. Con dos comentarios sobre la teoría del valor*. Trad. cast. de Fina Birulés. Introducción de Manuel Cruz. Barcelona: Paidós, 1989. [Ed. original: *Id.*: «A Lecture on Ethics». *The Philosophical Review*, LXXIV (1965): 3-12].
- : *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Trad. cast. e introducción de Isidoro Reguera. Barcelona: Paidós, 1992. [Ed. original: *Id.*: *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*. Oxford: Basil Blackwell, 1966].
- : *Observaciones a La rama dorada de Frazer*. Trad. cast. e introducción de Javier Sádaba. Ed. y notas de José Luis Velázquez. 2ª ed. Madrid: Tecnos, 1996. (1ª ed., 1992). [Ed. original: *Id.*: «Bemerkungen über Frazers *The Golden Bough*». *Synthese*, XVII/3 (1967): 233-253].
- : *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. cast., estudio preliminar y notas de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Ed. bilingüe español-alemán. Barcelona: Altaya, 1997.
- : *Movimientos del pensar: Diarios 1930-1932 / 1936-1937*. Edición de Ilse Somavilla. Trad. cast. de Isidoro Reguera. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- : *Aforismos: Cultura y valor*. Trad. cast. de Elsa Cecilia Frost. Prólogo y trad. del *Addendum* de Javier Sádaba. 3ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 2003. (1ª ed., 1995). [Ed. original: *Id.*: *Vermischte Bemerkungen: Eine Auswahl aus dem Nachlaß*. Ed. de Georg Henrik von Wright, con la colaboración de Heikki Nyman. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977].

- WOHLFARTH, Irving: «Las políticas de la juventud: la lectura de Walter Benjamin de *El idiota*». Trad. cast. de Erika Lindig. *Acta Poética*, XXIII (2002): 143-164.
- ZÚÑIGA, Juan Eduardo: *Desde los bosques nevados: Memoria de escritores rusos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2010.
- ZWEIG, Stefan: *Tres maestros (Balzac, Dickens, Dostoievski)*. Trad. cast. de Joan Fontcuberta. Barcelona: Acantilado, 2004. [Ed. original: *Drei Meister*. Zürich: Williams Verlag, 1976].

## II.2. FILMOGRAFÍA

- Barbarroja (Akahige)*. Dir. Akura Kurosawa. Toho Studios, (1965).
- El idiota (Hakuchi)*. Dir. Akura Kurosawa. Prod. Shôchiku Eiga, (1951).
- La mujer con los cinco elefantes (Die Frau mit den 5 Elefanten)*. Dir. Vadim Jendreyko. Prod. Mira Film GmbH, (2009).
- Noches blancas (Le notti bianche)*. Dir. Luchino Visconti. Prod. Vides Cinematografica / Intermondia Films, (1957).
- Vértigo (De entre los muertos) [Vertigo]*. Dir. Alfred Hitchcock. Prod. Alfred J. Hitchcock Productions, (1958).

## II.3. NOTICIAS, ARTÍCULOS Y ENTREVISTAS EN PRENSA DIGITAL

- «Dostojewskij-Übersetzerin Swetlana Geier ist tot». *Die Zeit*, 8 de noviembre de 2010. <<http://www.zeit.de/kultur/literatur/2010-11/swetlana-geier-dostojewski-uebersetzerin>>
- FAGGEN, Robert: «Czeslaw Milosz, *The Art of Poetry*, No. 70» (Interview). *The Paris Review*, CXXXIII (1994). <<http://www.theparisreview.org/interviews/1721/the-art-of-poetry-no-70-czeslaw-milosz>>

FUENTE, Manuel de la: «Dostoyevski empieza a estar al completo». *ABC*, 13 de mayo de 2009.

<<http://www.abc.es/20090513/cultura-literatura/galaxia-gutenberg-publica-obras-200905131831.html>>

GARCÍA GABALDÓN, Jesús: «Dostoievski transparente». *El País*, 20 de noviembre de 2010.

<[http://elpais.com/diario/2010/11/20/babelia/1290215536\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/11/20/babelia/1290215536_850215.html)>

GARDELS, Nathan: «An Interview with Czeslaw Milosz». *The New York Review*, 27 de febrero de 1986.

<<http://www.nybooks.com/articles/archives/1986/feb/27/an-interview-with-czeslaw-milosz/>>

KREKELER, Elmar: «Leben mit Dostojewski – Zum Tod von Svetlana Geier». *Die Welt*, 8 de noviembre de 2010.

<<http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article10811245/Leben-mit-Dostojewski-Zum-Tod-von-Svetlana-Geier.html>>

MENDOZA, Ana: «Llegan las *Obras Completas* de Dostoyevski, la voz desgarrada de la humanidad». *La Vanguardia*, 9 de mayo de 2009.

<<http://www.lavanguardia.com/cultura/20090502/53694669211/llegan-las-obras-completas-de-dostoyevski-la-voz-desgarrada-de-la-humanidad.html>>

REMICK, David: «The Translation Wars». *The New Yorker*, 7 de noviembre de 2005.

<<http://www.newyorker.com/magazine/2005/11/07/the-translation-wars>>

VALENZUELA, Alfredo: «Las obras de Dostoyevski traducidas por Cansinos Assens, en edición digital». *Lainformacion.com*, 22 de mayo de 2014. <[http://noticias.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/literatura/las-obras-de-dostoyevski-traducidas-por-cansinos-assens-en-edicion-digital\\_kB5dNr7VNLsLiVdhzdFjg7/](http://noticias.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/literatura/las-obras-de-dostoyevski-traducidas-por-cansinos-assens-en-edicion-digital_kB5dNr7VNLsLiVdhzdFjg7/)>