

ANTROPOLOGÍA FILOSÓFICA Y LITERATURA

Edición al cuidado de
JOAN B. LLINARES

BERNAT MARTÍ • KILIAN LAVERNIA •
LUCA GIANCRISTOFARO • LORENA
RIVERA • PEDRO PIEDRAS • PABLO DREWS
• VANESSA VIDAL • SALVADOR CUENCA
• JOAN B. LLINARES • MIQUEL ÀNGEL
MARTÍNEZ • JOSEP ARTÉS • JUAN DAVID
MATEU • CARLOS GARCÍA-GARCÍA •
PAOLO STELLINO • JORDI VALOR



COLECCIÓN *f*ILOSOFÍAS

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar, escanear o hacer copias digitales de algún fragmento de esta obra.

Editor

JOAN B. LLINARES

Colección dirigida por

NICOLÁS SÁNCHEZ DURÁ (1993-2011)

JULIÁN MARRADES MILLET (2012-)

Diseño gráfico: Pre-Textos (S.G.E.)

1ª edición: septiembre de 2019

© BERNAT MARTÍ, KILIAN LAVERNIA, LUCA GIANCRISTOFARO, LORENA RIVERA, PEDRO PIEDRAS, PABLO DREWS, VANESSA VIDAL, SALVADOR CUENCA, JOAN B. LLINARES, MIQUEL ÀNGEL MARTÍNEZ, JOSEP ARTÉS, JUAN DAVID MATEU, CARLOS GARCÍA-GARCÍA, PAOLO STELLINO, JORDI VALOR

© de la presente edición:

PRE-TEXTOS (SERVICIOS DE GESTIÓN EDITORIAL)

Luis Santángel, 10

46005 Valencia

www.pre-textos.com

IMPRESO EN ESPAÑA

PRINTED IN SPAIN

ISBN: 978-84-17830-73-1

DEPÓSITO LEGAL: V-2051-2019

Impreso en GraphyCems

ÍNDICE

Presentación	7
Del Cipango de Marco Polo al <i>Japón</i> de Francisco Xavier. Algunas imágenes de Japón en la tradición hispana <i>Bernat Martí Oroval</i>	23
Por ejemplo, Goethe en la guerra. Antropología de la experiencia histórica en <i>Campagne in Frankreich</i> <i>Kilian Lavernia</i>	51
La imaginación poética de Goethe en los escritos de Dilthey <i>Luca Giancristofaro</i>	77
Entre Escila y Caribdis: razón y fe al hilo de <i>Los demonios</i> de Dostoievski <i>Lorena Rivera León</i>	113
Maltrato animal y representación. El sufrimiento de los animales en Hugo von Hofmannsthal y Michael Haneke <i>Pedro Piedras Monroy</i>	151
Razones para superar la invisibilidad de la filosofía en América Latina. El pensamiento fermentario de Carlos Vaz Ferreira <i>Pablo Drews</i>	177
Algunas reflexiones sobre la relación del mito con las imágenes dialécticas en la obra de Benjamin y Adorno <i>Vanessa Vidal</i>	203
Walter Benjamin hacia el surrealismo <i>Salvador Cuenca Almenar</i>	227
Notas de filosofía y antropología filosófica en las memorias de Buchenwald de Jorge Semprún <i>Joan B. Llinares</i>	245

Relatos salvajes, bárbaros y civilizados. La importancia de la antropología en el análisis de Deleuze y Guattari sobre las formas del poder <i>Miquel À. Martínez/Josep Artés</i>	287
El occidente salvaje. Alteridad y violencia en <i>Meridiano de sangre</i> de Cormac McCarthy <i>Juan David Mateu Alonso</i>	307
Epistemología y política de la psiquiatría. Apuntes sobre psiquiatría crítica <i>Carlos García-García</i>	335
Orientalismo, perspectivismo y representaciones cinematográficas de la guerra de Irak <i>Paolo Stellino</i>	355
Retos que la verdad plantea al relativismo <i>Jordi Valor Abad</i>	377

ENTRE ESCILA Y CARIBDIS:
RAZÓN Y FE AL HILO DE
LOS DEMONIOS DE DOSTOIEVSKI

LORENA RIVERA LEÓN

A Joan, por veinte años de magisterio

«Cansadas ya de infinitud, de tiempo
sin medida, de anónimo, heridas
por una gran nostalgia de materia,
piden límites, días, nombres.
No pueden
vivir así ya más: están al borde
del morir de las sombras, que es la nada.»

PEDRO SALINAS, *La voz a ti debida*

1. EL SER HUMANO COMO INTEGRIDAD ESCINDIDA

«**S**I alguien me demostrara que Cristo está apartado de la verdad, y que *en realidad* la verdad se encuentra alejada de Cristo, preferiría permanecer con Cristo y no con la verdad.»¹ Esta críptica declaración pertenece a la «Carta a Natalia Dmítrievna Fonvizina», redactada por Dostoievski en el invierno de 1854 coincidiendo con su salida del penal de Omsk en el que había permanecido cuatro años condenado a trabajos forzados por su actividad política. La destinataria de la misiva, esposa de un decembrista, se había convertido en protectora del escritor durante su cautiverio en Siberia. Como parte de su pena, Dostoievski habría de cumplir aún seis años de servicio militar en Semipalátinsk hasta que el 25 de noviembre de 1859 le fuera concedido el permiso para regresar a San Petersburgo.

Una década exacta, por otra parte, separa esta célebre carta, sincera expresión de la atormentada religiosidad de Dostoievski, de la publicación de los *Apuntes del subsuelo* (1864), texto que los críticos coinciden en considerar el punto de inflexión hacia la madurez creativa del novelista, con el que dice adiós al humanitarismo filantrópico y el melodrama de obras anteriores para abrazar la condición trágica del ser humano.² Nikolái Berdiáev no duda en afirmar que, con los *Apuntes del subsuelo*, Dostoievski «deja de ser solamente un psicólogo para convertirse en un metafísico que explora hasta el extremo la tragedia del espíritu humano. [...] El hombre, más que antes, ocupa todavía el centro de su obra, y el destino humano es el tema que excita exclusivamente su interés» (Berdiáev 2008, p. 23). René Girard, por su parte, lo resume así: «Exorciza, uno tras otro, sus demonios, y los encarna en su obra novelística. Cada libro, o casi,

¹ Cfr. Dostoievski (1998-2003, vol. I, p. 341).

² Lev Shestóv (Chestov, 1949) es uno de los primeros grandes intérpretes de Dostoievski en señalar la existencia de dos periodos creativos nitidamente delimitados por los *Apuntes del subsuelo*. Posteriormente, son muchos quienes como Luigi Pareyson (1993, pp. 7-9) o Nikolái Berdiáev y René Girard comparten este diagnóstico.

marca una nueva conversión y ésta impone una nueva perspectiva sobre los problemas de siempre» (Girard 1976, p. 46).

Así pues hay, por expresarlo con Berdiáev, «un nuevo reino humano que ha surgido, un reino totalmente “dostoievskiano”» (Berdiáev 2008, p. 24) y en el que, como aprecia Girard, cada una de las creaciones que se gestan viene a iluminar, enfocándolas desde otro ángulo, las mismas viejas cuestiones. Si partimos de este planteamiento quizá mitiguemos la perplejidad que puede asaltar-nos al constatar cómo en *Los demonios*, publicada entre 1871 y 1872, Dostoievski hace que sea uno de sus personajes más depravados, Nikolái Vsevolódovich Stavroguin, quien sufra sus antiguas tribulaciones de fe. En efecto, Iván Pávlovich Shátov, que quedara deslumbrado en otro tiempo por la personalidad de Stavroguin aunque ahora le venza el desencanto, le lanza el siguiente reproche durante una discusión: «Pero ¿no me decía usted que, si alguien le demostrase matemáticamente que la verdad no está en Cristo, preferiría quedarse con Cristo que con la verdad? ¿No decía usted eso? ¿No lo decía?» (Dostoievski 2016, p. 286).¹

En el presente texto nos centraremos en *Los demonios* –que ocupa el lugar intermedio en el ciclo de las grandes novelas–² para observar cómo Dostoievski lleva el conflicto entre razón y fe, una de esas constantes que atraviesa su obra de madurez, al centro de la trama. Nos interesará particularmente el protagonista del libro, Nikolái V. Stavroguin, el mismo en cuyos labios el autor ruso pone sus propias dudas religiosas. Veremos cómo, siguiendo una técnica reconocible en sus textos desde los *Apuntes del subsuelo* (1864), Dostoievski hace que el conflicto cobre cuerpo en dos personajes –Shátov y Kiríllov– que funcionan como «los demonios» del héroe (o antihéroe) principal, porque ambos son un producto de su doctrina, pero de factura tan perfecta que se elevan por encima del plano teórico para dar vida a las ideas de Stavroguin. Cada uno encarna uno de esos dos polos abisales, tan atrayentes como fatales –la Escila de la razón, la Caribdis de la fe– entre cuyos márgenes navega un Stavroguin que, por su orgullo, inteligencia y ascendiente sobre quienes le rodean, tiene algo de Odiseo, aunque su viaje no termine en Ítaca, quizá porque nunca conoció un hogar y el paraíso con el que una vez sueña en nada se asemeja al del descanso doméstico junto a la fiel Penélope, aunque él sí ubique el anhelado Edén en una isla griega.

Pese a que *Los demonios* será nuestro hilo conductor, realizaremos pequeños excursos por otras obras, siempre con el afán de iluminar algún aspecto del libro que aquí más nos interesa. Así, nos detendremos particularmente en los *Apuntes*

¹ *Бесы*, ПССМ, VI: 236: «Но не вы ли говорили мне, что если бы математически доказали вам, что истина вне Христа, то вы бы согласились лучше остаться со Христом, нежели с истиной? Говорили вы это? Говорили?»

² Si excluimos *El adolescente* (1875), inmediatamente posterior a *Los demonios* (1871-1872), de la cumbre creativa de Dostoievski por su carácter predominantemente melodramático, serían dos las grandes novelas que preceden a esta obra –*Crimen y castigo* (1866) y *El idiota* (1869)– y una –*Los hermanos Karamázov* (1880)– la que la sigue.

del subsuelo, porque este texto, además de marcar el inicio de la madurez creativa de Dostoievski, supone su primer ataque contra la ideología radical de los años sesenta, asunto que reencontraremos en todas sus novelas de madurez y que cobra una especial significación en *Los demonios*. En nuestra visita a los *Apuntes del subsuelo* nos veremos obligados a recalar en *¿Qué hacer?*, de Nikolái G. Chernyshevski, el blanco contra el que Dostoievski dispara sus dardos camuflados de ironía. Por otro lado, para comprender a partir de qué mimbres teje el escritor ruso el personaje de Stavroguin y qué relación guardan esos orígenes con la importancia de éste como tipo socioideológico, será preciso que nos detengamos en *Padres e hijos* de Turguénev y que hagamos alguna referencia mínima al tipo byroniano de los años veinte del siglo XIX, que tan bien retrataran Pushkin y Lérmontov. Una última digresión nos llevará a *El sueño de un hombre ridículo*, relato escrito en 1877, donde Dostoievski aprovechó materiales del capítulo «Con Tijón», que la censura le obligó a eliminar de *Los demonios*. En concreto, reaparece en él, reelaborada, la visión idílica de un paraíso soñado una noche por Stavroguin. A partir de esta imagen, de lo que se muestra y se oculta en ella, puede captarse la complejidad de la naturaleza humana, siempre escindida, y cuya salvación o perdición depende, tantas veces, de un pequeño gesto.

Una vez enunciado el plan expositivo del presente artículo, quisiéramos retomar las palabras que Shátov atribuye a Stavroguin a propósito de un hipotético conflicto entre la verdad y Cristo,¹ y que son prácticamente calçadas a las de la carta a la señora Fonvizina con las que abríamos este texto.² A partir de ahí, una aproximación filosófica a ambos fragmentos hace necesario precisar que el término «verdad» cuenta con dos equivalentes en ruso: «истина» (*ístina*) y «правда» (*pravda*). Aunque ambos vocablos funcionan en muchos casos como sinónimos, difieren etimológicamente y presentan, además, variaciones de matiz. *Pravda* tiene resonancias morales, emparentada como está con las voces «правый» [(*pravyi*), justo, correcto], «праведный» [(*právedny*), recto] o «справедливость» [(*spravedlivost*), justicia]. Por su parte, *ístina* se asocia con el «ser» o la «esencia», como prueba que hallemos su misma raíz en la conjugación del verbo «ser» de lenguas indoeuropeas [el español «es», el catalán «és», el francés «est», el inglés «is», el alemán «ist», el griego «ἔστιν» (*éstin*) o el ruso «есть» (*vest*), etcétera].³

¹ «Pero ¿no me decía usted que, si alguien le demostrase matemáticamente que la verdad no está en Cristo, preferiría quedarse con Cristo que con la verdad? ¿No decía usted eso? ¿No lo decía?» (Dostoievski 2016, p. 286).

² *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».

³ Aunque seguimos aquí a Blank (2010, p. 97), quisiéramos hacer notar que en lo que se refiere a la etimología de *ístina* no hay un acuerdo unánime entre los expertos. A este respecto, pueden consultarse los diccionarios etimológicos de Max Vasmer (1953, vol. 1, p. 491; 1986, vol. 2, pp. 142-144) y Chernuj (Черных 1993, pp. 360-361).

En su estudio *Dostoevsky's Dialectics and the Problem of Sin*, Ksana Blank abunda en la idea de que, a pesar de que el término «verdad» parece invocar la idea de totalidad y completitud, lo cierto es que tanto *pravda* como *ístina* admiten dos significados divergentes. Blank apela en su argumentación a las tesis de N. D. Arutiunova, experta en lingüística cultural, que afirma que *pravda* es «ines- table, ambigua y altamente contradictoria» (Blank 2010, p. 97), pues igual puede referirse a la moralidad y a la justicia como invocar una realidad cruda, tal y como sucede en las expresiones idiomáticas «голая правда» [(*golaia pravda*), verdad desnuda o cruda verdad] y «горькая правда» [(*gorkaia pravda*), amarga verdad]. La misma dualidad se aplicaría a *ístina*, susceptible de referirse tanto a un objeto de fe como de conocimiento racional. La *ístina* de carácter religioso es trascendente y se adquiere de forma intuitiva o por revelación. La *ístina* epistémica requiere de una mente racional y se alcanza mediante el conocimiento teórico o empírico. Tradicionalmente, los dos sentidos de la verdad (el racional y el religioso) se oponen y se excluyen mutuamente. Sin embargo, *ístina*, que no puede perder su vocación de completitud, recoge a ambos mostrando su interdependencia, pues, como señala Arutiunova, «el mundo terreno se erige frente al mundo celeste, el mundo real frente al ideal, lo temporal frente a lo eterno, el fenómeno frente al noúmeno, la ontología frente a la metafísica, lo visible frente a lo invisible, el mundo de objetos frente al mundo de ideas (prototipos)» (*ibid.*, pp. 97-98).

Lo mismo se aplica, a nuestro juicio, a las creaciones del maduro Dostoievski, pues, sin renunciar a la completitud de la verdad, no se limita a decantarse por uno de sus dos polos (el de la razón o el de la fe), aniquilando al derrotado, sino que los hace entrar en un juego dialéctico que es el de la polifonía encarnada en sus personajes que tan bien describiera Mijaíl Bajtín¹ y también el de la escisión característica de lo humano. Dicho en otros términos, no se trata únicamente de que el pío Dostoievski se tome tan en serio la razón como para presentar en boca de Iván en «La rebelión» de *Los hermanos Karamázov* una de las objeciones más potentes a la teodicea que pueden hallarse en la historia del pensamiento occidental, sino que el propio Iván es un ser dividido cuya tragedia consiste, como apunta George Steiner, en que «cree en Cristo con una oculta y feroz pasión» y, al mismo tiempo, «no puede obligar a su alma lúcida a creer en Dios» (Steiner 2002, p. 337). A su vez, el piadoso Aliosha, que le responde a su atormentado hermano desde la fe con el silencio de la escucha y un beso que indica el camino del amor activo,² está inmerso, paradójicamente, en una crisis de fe. Es más, poco antes, cuando le declara a *Lise* «¡también yo soy un Karamázov!» (Dostoievski 2003, p. 362), estaba reconociendo que no se hallaba libre de la tentación de la sensualidad.

¹ Cfr. Bajtín (2003).

² Cfr. Dostoievski (2003, pp. 422-423).

Las páginas de Dostoievski están pobladas de ateos que no son inmunes al ejemplo de Cristo y de creyentes vencidos por el egoísmo que dan la espalda a su mensaje de amor activo. Un diminuto gesto puede suponer la diferencia entre la gloria y la caída, el pecado y la expiación, Dios y la nada. Como bien simbolizan las palabras del Evangelio de San Juan que sirven de preámbulo a *Los hermanos Karamázov*,¹ todo ser humano alberga una pequeña semilla capaz de dar hermosos frutos con sacrificio, pero susceptible también de extinguirse en sí misma si permanece sola y desarraigada. Siguiendo con una parábola que Dostoievski pone en boca de Grúshenka también en *Los hermanos Karamázov*, una cebollita basta para quedar definitivamente hundido en los infiernos o elevarse hacia los cielos.² Aunque en su narración Grúshenka se identifica con la protagonista de la fábula, que se condena por ser incapaz de vencer su egoísmo, ella no correrá la misma suerte. Su amor por Dmitri será la cebollita que la salve.

Regresando a *Los demonios*, quisiéramos destacar cómo la posibilidad de la salvación por una pequeña acción está también en manos de su protagonista, el pérfido pero ambivalente Stavroguin. Así se lo hace ver el monje Tijón después de que aquél le haya confesado el más vil de sus actos, a saber, la seducción de una niña que, incapaz de sobreponerse a la vergüenza y la culpa generadas por ese horrible suceso, terminó por ahorcarse. Aunque Stavroguin invoca con ironía el Evangelio —«Y el que escandalice a uno de estos pequeños...», ¿recuerda?»³ para enfatizar que no hay crimen mayor que el suyo, Tijón le muestra una salida que pasa por la senda del perdón: «También Cristo le perdonará con tal de que sea usted capaz de perdonarse a sí mismo... Oh, no, no, no crea que he blasfemado: incluso si no consigue reconciliarse consigo mismo y perdonarse a sí mismo, Él de todos modos le perdonará por su buena intención y su inmenso sufrimiento...» (Dostoievski 2016, p. 788).

Y Tijón continúa así su discurso: «[...] pues no hay palabras en el lenguaje humano ni pensamientos para expresar *todos* los caminos y designios del Cordero

¹ «En verdad, en verdad os digo, si el grano de trigo no cae en tierra y muere, queda él solo; mas si muere, lleva mucho fruto» (Juan 12, 24, citado en Dostoievski 2003, p. 67).

² «Dice: “Érase una vez una mujer mala, muy mala, y se murió sin dejar tras ella ni una buena acción. Los demonios la agarraron y la echaron al lago de fuego. Pero el ángel de la guarda de la mujer pensaba sin cesar: ¿qué buena acción puede haber hecho para podérsela contar a Dios? Por fin se acordó de algo y dijo a Dios: ‘Una vez en el huerto arrancó una cebolla y la ofreció a una mendiga’. Dios le responde: ‘Toma esa misma cebolla, acércasela y que se agarre a ella; si tirando de la cebolla sacas a la mujer del lago, que vaya al Paraíso; pero si la cebolla se rompe, que se quede la mujer donde está’. Corre el ángel hacia ella, le alarga la cebolla y le dice: ‘Toma, mujer, agárrate y no te sueltes’. Empezó a tirar con precaución, y ya la había sacado casi del lago cuando los otros pecadores se dieron cuenta y comenzaron a agarrarse de ella para que los sacaran también de aquel lugar. Pero la mujer era mala, muy mala, y empezó a sacudírselos de encima a coces: ‘Es a mí, a quien sacan, no a vosotros; la cebolla es mía, no vuestra’. No bien hubo dicho estas palabras, se rompió la cebolla. La mujer cayó en el lago y aún hoy está ardiendo. El ángel se echó a llorar y se fue”. Ésta es la fábula, Aliosha, me la sé de memoria y la recuerdo porque yo misma soy esa mujer mala» (*ibid.*, p. 541).

³ Mateo 18, 6, citado en Dostoievski (2016, p. 788).

“hasta que sus propósitos nos sean revelados”. ¿Quién podría abarcar en sus brazos a Aquel que es inabarcable? ¿Quién podría comprender *en su totalidad* a Aquel que es infinito?» (Dostoievski 2016, p. 788). Lo así expresado por el monje constituye una interpelación directa a ese Stavroguin al que también, como se ha señalado más arriba, invocaba Shátov, aquel capaz de «saber» que Cristo es más valioso que la verdad si ésta ha de caer del lado de la razón, del logos y no del lado de la revelación y la fe.¹ Sin embargo, Stavroguin no puede doblegar su orgullo y, como predice Tijón, se encamina a un nuevo crimen como vía de escape para evitar la publicación de la confesión que voluntariamente le ha leído.

Si Dostoievski no se hubiera visto forzado por la censura a eliminar el capítulo «Con Tijón»,² se habría captado con nitidez que este nuevo crimen era la eliminación de su esposa María Timoféievna Lebiadkina, la Cojita, y de su hermano a manos del presidiario Fedka. Stavroguin evita transmitirle a este último la instrucción directa de llevar a cabo el asesinato, pero sí le proporciona una cuantiosa suma de dinero que le induce con razón a pensar que se le está pagando por liquidar a quienes tan molestos le resultan a su benefactor.³ Desaparecida María Timoféievna, su viudo exorciza un demonio ligado a su orgullo: el miedo al ridículo que tan bien detecta Tijón cuando le hace ver que le será más fácil soportar el odio que los demás le manifiesten por el horror de la violación que sus risas ante lo grotesco del matrimonio del gran conquistador con una disminuida mental y física.⁴

Ahora bien, ¿qué lleva a Stavroguin, que no está privado de sentido moral, a dar la espalda a la verdad que no puede ser comprendida en su totalidad ni aprehenderse sólo con palabras? Para dar respuesta a este interrogante comenzaremos por retrotraernos a los *Apuntes del subsuelo*, la obra que marca un antes y un después en la producción de Dostoievski y que sirve de preámbulo al ciclo de las grandes novelas.

2. ¿QUÉ HACER?: EL GALLINERO QUE EL SUEÑO DE LA RAZÓN TOMÓ POR UN PALACIO

Decía René Girard, en un texto citado más arriba, que a partir de los *Apuntes del subsuelo*, cada nuevo trabajo ilumina los viejos problemas desde una óptica renovada. Si hay un tema que preocupa al maduro Dostoievski y que constituye una constante en su obra, es el del nihilismo ruso del decenio de 1860, inescindible

¹ Cfr. Dostoievski (2016, p. 286).

² Sobre las circunstancias en las que se produjo la censura de este capítulo y los reajustes que, consecuentemente, se vio obligado a hacer Dostoievski en el plan general de la obra, puede consultarse Frank (1997, pp. 547-550, 617-628).

³ Cfr. Dostoievski (2016, p. 321).

⁴ Cfr. *ibid.* (p. 786).

para él del ateísmo. Tanto en los *Apuntes del subsuelo* como en *Crimen y castigo* (1866), el novelista exploró las consecuencias de la ideología radical en dos personajes –el hombre del subsuelo y Raskólnikov– que suponían la encarnación, surgida de su imaginación, de determinadas actitudes e ideas socioculturales de su tiempo. En *Los demonios*, en cambio, Dostoievski fue un paso más allá en la recreación histórica, pues la novela tiene un anclaje perfectamente documentable en la crónica política y de sucesos del momento. El llamado «caso Necháiev», que causó gran conmoción, le sirvió de inspiración tanto para la trama política de la novela como para la construcción del personaje de Piotr Verjovenski,¹ cuyo modelo es el nihilista Serguéi G. Necháiev, cabecilla de un grupo revolucionario clandestino e instigador del asesinato del estudiante Iván Ivánov, que era uno de sus miembros. Sus propios compañeros acabaron con su vida en la noche del 21 de noviembre de 1869 a instancias de su líder, que huyó, sin que nunca quedaran del todo esclarecidos los motivos del crimen.

En su novelística madura, Dostoievski emplea una técnica consistente en dinamitar las posiciones ideológicas de sus adversarios desde dentro. En vez de combatir mediante la mera argumentación las tesis que rechaza, como haría un filósofo al uso, las encarna en personajes que las desarrollan hasta sus últimas consecuencias existenciales, siempre fatales. De este modo, cuando todo está ya al borde del abismo, Dostoievski, en una original *reductio ad absurdum*, muestra que una salida más halagüeña es posible si se modifica el punto de partida. Este procedimiento queda inaugurado con los *Apuntes del subsuelo*. Reinhard Lauth habla del paso de la «novela psicológica» a la «novela filosófica»,² mientras que Vasili V. Rozánov, uno de los primeros intérpretes de este texto, reconoce un acertado paralelismo entre la táctica de Dostoievski y la empleada por Denis Diderot en *El sobrino de Rameau*.³

Desde esta perspectiva, la destrucción generalizada en que desemboca *Los demonios* aparece como la consecuencia inevitable a la que está abocada la ideología radical a la que Dostoievski había empezado a dar voz en los *Apuntes del subsuelo*. Pese a que los especialistas coinciden en atribuir a esta obra una importancia nuclear dentro de la producción del escritor ruso, lo cierto es que se trata seguramente del texto que más dificultades exegéticas presenta. Son múltiples y no siempre concordantes las interpretaciones que de él se han dado. No obstante, si en algo parece haber acuerdo es en la constatación de que el libro fue concebido, al menos en lo que a su primera parte se refiere, como un ataque contra el egoísmo racional y el determinismo materialista que Nikolái Gavrílovich Chernyshevski había defendido con gran éxito de público en su novela de tesis

¹ Así lo reconoce el propio Dostoievski en la entrada «Una de las mentiras actuales» de *El diario de un escritor*. Cfr. Dostoievski (2010, pp. 477-488).

² Cfr. Lauth (2014, pp. 17-18).

³ Cfr. «L'impossibilità di un assetto razionale per la natura umana», en Rozanov (1989, pp. 151-166).

¿*Qué hacer?* (1863). Esto resultó obvio para los contemporáneos de Dostoievski, muy familiarizados con el libro contra el cual éste dirigía sus embates. Sin embargo, la referencialidad que tan evidente era al principio fue difuminándose con la progresiva caída del *best seller* de Chernyshevski en el olvido de los panfletos carentes de virtudes artísticas. A la mala recepción de los *Apuntes del subsuelo* contribuyó, además, según argumenta Joseph Frank, una elección estilística que le imprimió un carácter críptico, pues Dostoievski se decantó por la forma paródica en primera persona y ello oscureció su propósito crítico.¹

Antes de que el lector comience a adentrarse en los *Apuntes del subsuelo*, una advertencia preliminar del autor le pone sobre aviso de que, pese al carácter ficticio del hombre del subterráneo y sus apuntes, sin duda han de existir individuos como él en la sociedad rusa del momento si se atiende a las circunstancias en que ésta se ha formado. Hay en estas palabras una clara alusión a las influencias europeas que habían ido abriéndose paso desde la época de Pedro el Grande. El protagonista de esta novela breve es así «el representante de una generación que aún vive» (Dostoievski 1969b, p. 171) y que no es otra que la de su creador. Sabemos, en efecto, que el hombre del subsuelo tiene cuarenta años mientras redacta sus notas en 1864, y que el relato de la segunda parte se ubica dos décadas atrás, en 1848, cuando era un joven de veinticuatro. Nacido en 1821, Dostoievski cumplió los veintisiete ese mismo año, momento que coincide con el de su implicación activa en el círculo de Petrashevski.²

El novelista ruso convierte así al hombre del subsuelo en un tipo no meramente psicológico, sino también sociocultural, sobre el que traza el retrato de las dos generaciones que Iván S. Turguénev había enfrentado ya en su célebre *Padres e hijos* (1859).³ Los primeros se caracterizan por su humanitarismo filantrópico y sus ideales romántico-sentimentales, fomentados por la lectura de los socialistas utópicos franceses y de los románticos sociales. Los segundos tienen en el joven médico Bazárov, protagonista de la novela de Turguénev, a su representante arquetípico. Éste se autoproclama nihilista y ateo y está convencido de que cualquier cuestión es dirimible en términos exclusivamente racionales. Dostoievski, que era un declarado admirador de *Padres e hijos*, reconoció, sin embargo, en Bazárov un personaje trágico que sufre al ver desmontadas sus más firmes convicciones por su propio decurso vital.⁴ El caso más revelador lo constituye su posición con respecto al amor, pues, tras negar su existencia y sostener que el trato con el género femenino debe limitarse al disfrute carnal, sucumbe a una terrible pasión amorosa y padece por no ser correspondido.⁵

¹ Cfr. Frank (1993, pp. 426-427).

² Cfr. *ibid.* (p. 449).

³ Cfr. Turguénev (2004a).

⁴ El propio Turguénev admitió en su correspondencia con Dostoievski haber concebido a Bazárov como una figura trágica. Sin embargo, su interlocutor se contaba entre los pocos que habían sabido apreciar su intención. Cfr. Frank (1993, pp. 244-247).

⁵ Cfr. Turguénev (2004a, pp. 190-191).

Si hay un personaje de Dostoievski que puede considerarse heredero de Bazárov, ése es el Raskólnikov de *Crimen y castigo*.¹ Pero antes de gestar su primera gran novela, el escritor ruso dio a luz esa extraña creación que es el hombre del subsuelo y lo hizo polemizando abiertamente con *¿Qué hacer?* de Chernyshevski.² Esta novela mediocre, que triunfó en su momento, representa la plasmación del proyecto utópico de una sociedad ideal sustentada en la convicción de que el egoísmo racional y el determinismo materialista traerían la felicidad sobre la Tierra. Ideológicamente esta ingenua visión bebe de distintas tendencias europeas como el materialismo monista de P. H. T. D'Holbach y P. J. G. Cabanis, el científicismo alemán representado por C. Vogt, J. Moleschott y L. Büchner, así como el utilitarismo inglés de Jeremy Bentham y John Stuart Mill.

Chernyshevski pone en boca del joven estudiante de Medicina Lopújov, uno de los personajes principales de *¿Qué hacer?*, su «teoría del cálculo del propio interés» cuyo inevitable corolario es que «no hay voluntad».³ Partidario de un determinismo materialista ingenuo por el que el ser humano quedaría enteramente sometido a las leyes de la naturaleza, sin posibilidad de libertad, Chernyshevski aboga también por un utilitarismo en el que el interés se convierte en la única guía moral. A su modo de ver, los seres humanos buscan aquello que les produce placer y les resulta conveniente. De este modo, si se descubre en qué consiste el bien, esto es, dónde reside el interés propio, resulta inconcebible que se actúe de forma irracional causándose un perjuicio. La conexión entre el saber y el obrar es inmediata, de tal manera que sólo quien carezca de la adecuada educación podrá actuar causándose daño. Además, la utopía del socialismo científico asume que el interés particular terminará acomodándose racionalmente al interés general, dando como resultado la anhelada paz social. De acuerdo con una concepción optimista de la historia que presupone el progreso siempre a mejor, no se contempla siquiera la posibilidad de que el racionalismo egoísta pueda engendrar anarquía en vez de armonía.

Esta concepción tan naif de lo humano se aplica también a las relaciones afectivas. Al contrario de lo que sucede en la novelística madura de Dostoievski, donde los triángulos amorosos siempre desencadenan un conflicto trágico,⁴ en *¿Qué hacer?* nos encontramos con un trío protagonista inmune a la rivalidad y los celos, conformado por dos jóvenes amigos médicos, Kirsánov y el ya mencionado Lopújov. Este último es el esposo de Vera Pávlovna, exitosa fundadora de un taller de costura organizado según los principios de la economía fourie-

¹ Joseph Frank destaca entre las influencias compositivas de *Crimen y castigo* la lectura del personaje de Bazárov que había hecho Dmitri I. Pisárev, un agudo crítico de la revista *La Palabra Rusa*. Cfr. Frank (1993, pp. 238-244; 1997, pp. 104-110).

² Un análisis de los *Apuntes del subsuelo* como réplica a *¿Qué hacer?* que pone el énfasis en la ingenua visión de lo humano de esta última puede hallarse en Llinares Chover (2011).

³ Cfr. Černyševskij (2004, pp. 69-73).

⁴ Hemos abordado por extenso esta cuestión en nuestra tesis doctoral. Cfr. Rivera León (2015).

rista. Además de potenciar intelectualmente a su mujer e incentivar su independencia económica, Lopújov no duda en dejar vía libre a su amigo, fingiendo su suicidio, cuando descubre que Kirsánov se ha enamorado de Vera. Su renuncia a ella no adopta en ningún caso, desde su perspectiva, la forma de un «sacrificio» cuyo mero concepto se le antojaría un sinsentido oscurantista en evidente disonancia con el egoísmo racionalista que preconiza. Una vez que Lopújov ha desaparecido de escena para continuar su vida feliz en otro lugar conservando gratos recuerdos del pasado, Vera y Kirsánov pueden contraer matrimonio. Esta nueva unión mejora las oportunidades de autorrealización de Vera, que inicia los estudios de Medicina y logra situarse al mismo nivel que su marido, dando así cumplimiento al ideal de emancipación femenina. Con los años, la pareja concebirá un niño al que llamarán Mitia en honor del viejo amigo.

Este breve repaso por la trama de *¿Qué hacer?* permite entender por qué Dostoievski se sintió interpelado por las tesis de Chernyshevski y decidió poner en evidencia sus deficiencias. Esta operación la llevó a cabo en la primera parte de los *Apuntes del subsuelo* empleando la técnica que ya hemos descrito, a saber, encarnar en un personaje las ideas que se pretende refutar y dejar que se desarrollen hasta sus últimas e indeseables consecuencias mostrando así que han de ser rechazadas. De este modo, bajo la forma paródica que tanto dificultó la recepción de los *Apuntes del subsuelo*, descubrimos a su personaje principal como un entusiasta lector de *¿Qué hacer?* que se apresura a convertir el utilitarismo y el determinismo racionalista en principios rectores de su existencia. Sin embargo, lejos de hallar la felicidad que se les concede a quienes pueblan la novela de Chernyshevski, él se torna un ser desdichado, paralizado por su hiperconciencia.

En el arranque de los *Apuntes del subsuelo* su protagonista se presenta como un antihéroe. «Soy un hombre enfermo... Un hombre malo» (Dostoievski 1969b, p. 171) es la declaración con la que abre su confesión y a medida que ésta avanza va quedando patente cómo, pese a que se queja ante todo del hígado, la enfermedad de que adolece no es sólo física, sino también moral. De manera aparentemente irracional, el hombre del subsuelo ha rechazado la medicina, que es la ciencia por excelencia del momento, ejercida tanto por el Bazárov de *Padres e hijos* como por los protagonistas de la novela de Chernyshevski. Su única «razón» para conducirse de este modo es un sentimiento de rabia con el que sólo se causa daño a sí mismo. A continuación nos enteramos de que, aunque en la actualidad se encuentra retirado, en otro tiempo trabajó como funcionario de la administración, puesto que aprovechaba para mortificar a su antojo a quienes requerían de sus servicios. Esto constituye, como es obvio, un acto malicioso, pero no lo convierte necesariamente en alguien maligno. De hecho, estamos más bien ante un ser escindido capaz de conmoverse por las muestras de afecto que pueda recibir, aunque empeñado en reprimir cualquier manifestación de aprecio en respuesta a ese cariño que se le dispensa. Se libra en su interior una batalla entre su

carácter egoísta y su predisposición al afecto y al contacto social. El resultado de esta contienda es un completo bloqueo: «No sólo no he podido hacerme malo, sino que tampoco ninguna otra cosa: ni malo, ni bueno, ni canalla, ni honrado, ni héroe ni insecto» (Dostoievski 1969b, p. 173). Dotado de una conciencia poderosa, a la que identifica como una «enfermedad», el hombre del subsuelo fue capaz durante su juventud de albergar bellos sentimientos a la vez que hallaba un placer morboso en las manifestaciones biliosas con las que humillaba a los ciudadanos que acudían a su oficina. Lo más significativo del caso es que «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» (*ibid.*, p. 176).

Esta críptica afirmación constituye un ataque directo a Chernyshevski, defensor de la idea de que el libre albedrío es imposible, pues todo aquello que los humanos reconocemos como fruto de nuestra voluntad es, en verdad, producto de las leyes de la naturaleza. Este determinismo resultaba tranquilizador para los personajes de *¿Qué hacer?*, pero no lo es para el hombre del subsuelo, que vive una parálisis de la acción provocada por el hecho de que no puede dejar de experimentar culpa e indignación, aunque sabe que se trata de sentimientos irracionales. Este cisma interior es, sin embargo, el que lo convierte en un ser humano y no en la tecla de un piano o en el tornillito de un órgano,¹ imagen que alude a Fourier. Efectivamente, este último estaba convencido de haber encontrado una «ley de la armonía social». Prosiguiendo la metáfora, sus discípulos comparaban la organización de las pasiones en el falansterio con la disposición de las teclas de un piano. Esta analogía puede hallarse en *El destino social* de Victor Considérant.

Únicamente si se entiende que las tesis de Chernyshevski, a las que como intelectual trata de adherirse, han dejado al hombre del subsuelo en un callejón sin salida, cobra sentido su conducta errática e incluso masoquista. Tan sólo en un contexto en el que el ser humano ha quedado reducido a la impotencia y privado de libertad, es concebible que alguien pueda renunciar a tratarse el hígado por despecho o que sostenga que es factible obtener placer de un dolor de muelas. Protestar y quejarse son las únicas reacciones que preservan mínimamente la dignidad, aunque resulten ridículas y autodestructivas. Pese a saber que no es libre, el hombre del subsuelo no puede evitar actuar como si lo fuera, consciente de que la razón, aunque muy importante, no agota todas las dimensiones de la vida humana:

Míren, la razón, 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

¹ Cfr. Dostoievski (1969b, p. 196).

la vida humana, incluidas la razón y todas las comezons. 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. Yo, por ejemplo, quiero vivir, como es 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 (Dostoievski 1969b, p. 193).

Incapaz de alcanzar la armonía de la que disfrutaban los personajes de Chernyshevski, el hombre del subsuelo permanece confinado en su rincón mientras escribe sus apuntes. Vera, la protagonista femenina de *¿Qué hacer?*, habitó un espacio parecido en un sueño que le sobrevino al principio de la novela, cuando aún no había conseguido escapar, gracias a Lopújov, del asfixiante ambiente familiar que minaba sus posibilidades de progreso. Liberada del sótano húmedo y lóbrego que simbolizaba su falta de expectativas, la joven aparece en pleno campo donde salta y corre libremente aunque en su pesadilla era parálitica.¹ Convertida en una mujer emancipada, tiene un nuevo sueño que no representa ya ninguna bajada a los infiernos de la reclusión, sino la visión de un paraíso terrenal de muy distinta arquitectura. Se trata de un palacio de acero, cristal y aluminio en el que vivirá la humanidad del futuro. Amplios ventanales iluminan un edificio espacioso y funcional donde abundan las plantas y las flores, pues cuenta con un jardín de invierno además de un fértil huerto. Todas las tareas pesadas y rutinarias están tecnificadas y el alimento nunca falta, con lo que basta sentarse en torno a una mesa para disfrutar de una apacible y nutritiva comida.

Este idílico espacio soñado por Vera está inspirado en el palacio de cristal que se alzó en el Hyde Park londinense con motivo de la Exposición Universal de 1851. Aunque terminaría destruido en un incendio en 1936, suscitó gran admiración en su época y se erigió en un símbolo de progreso y modernidad. Dostoievski tuvo ocasión de visitarlo durante su viaje a Londres en 1862. Para entonces había sido trasladado a Sydenham Hill y albergaba una nueva Exposición Universal. En el capítulo «Baal» de sus *Notas de invierno sobre impresiones de verano*, el escritor recoge alguna de sus experiencias en la capital inglesa y manifiesta su rechazo a la fe en la civilización y la técnica que tiene su símbolo en el palacio de cristal.² El hombre del subsuelo hereda de su creador la antipatía hacia esa mole acristalada convertida en nuevo ideal utópico para los revolucionarios. El protagonista de los *Apuntes del subsuelo* no entra a cuestionar la utilidad del edificio, pero sí protesta contra el empeño de transformarlo en la meta hacia la que debe encaminarse la humanidad. Es posible que se trate de una construcción arquitectónicamente impecable y muy práctica, pero hacer de él el fin hacia el que hay que encaminarse equivale a tomar por palacio lo que no es más que un

¹ Cfr. Černyševskij (2004, pp. 79-80).

² Cfr. Dostoievski (1969a, pp. 124-133).

gallinero.¹ Además, aunque en ese hipotético paraíso terrenal todas las necesidades básicas estuvieran cubiertas y el orden quedara garantizado por sofisticados e infalibles algoritmos matemáticos capaces de calcular las acciones humanas de acuerdo con las leyes naturales, ello no garantizaría, a juicio del hombre del subsuelo, una mejora de la vida humana. Quizá los habitantes de tan apacible lugar terminarían por aburrirse y encontrarán distracción en clavar alfileres de oro como hacía Cleopatra, que se entretenía en pinchar con ellos los pechos de sus esclavas para vencer un tedio que le resultaba insoportable.²

Frente a las ensoñaciones de Vera, cuyo nombre, como bien se encarga Chernyshevski de subrayar, significa «fe» en ruso,³ Dostoievski identifica el verdadero palacio de cristal con la necesidad de la fe y de Cristo. Sin embargo, esta idea no encuentra desarrollo en los *Apuntes del subsuelo* porque el capítulo X de la primera parte, donde habría quedado expuesta, fue gravemente mutilado por la censura y Dostoievski jamás restituyó a su lugar original los pasajes eliminados.⁴ En qué consistiría el auténtico palacio de cristal, ese genuino paraíso que habría de asumir la contradictoria complejidad de lo humano en vez de simplificarla, ha quedado como un enigma. El hombre del subsuelo, impotente, permanece en su rincón, maldiciendo ese ideal que no puede hallar y sobre el cual alberga una única e inamovible certeza: la libertad ha de ser en él condición humana inalienable.⁵

3. PADRES E HIJOS

En los *Apuntes del subsuelo*, Dostoievski encarnó a dos generaciones en la sola persona de su protagonista-narrador. Pudo hacerlo así gracias a un artificio literario mediante el cual lo situaba en dos periodos históricos diferentes: el presente de 1864 desde el que escribe su confesión y el pasado de 1848 en el cual se ubican los sucesos de juventud que refiere en la segunda parte de la obra. De este modo, el hombre del subsuelo es un romántico social en los cuarenta y un

¹ Cfr. Dostoievski (1969b, p. 200).

² Cfr. *ibid.* (pp. 190-191).

³ La elección del nombre de la protagonista no parece casual, sobre todo si se piensa que Chernyshevski está intentando derrocar toda vieja «fe» para sustituirla por una nueva «fe» en el progreso para cuya consecución es fundamental, entre otras cuestiones, la emancipación femenina. Por ello, una vez que Vera ha alcanzado el éxito con su taller de costura y puede abrir una tienda con sus creaciones en la avenida Nevski, parece natural que el lema que la presida sea, en honor a la fundadora, «À la bonne foi. Magasin de nouveautés», en sustitución de la idea inicial «Au bon travail. Magasin de nouveautés». Cfr. Černyševskij (2004, pp. 231-232).

⁴ Sobre el censurado capítulo X de la primera parte de los *Apuntes del subsuelo* y el debate que su eliminación ha suscitado entre la crítica, puede consultarse Frank (1993, pp. 445-449).

⁵ «[...] 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!» (Dostoievski 1969b, p. 202).

aplicado lector de *¿Qué hacer?* en los sesenta, aunque su empeño por vivir de acuerdo con las tesis del radicalismo de Chernyshevski no le genere más que frustración. Pese a este primer retrato de las dos generaciones, hay que esperar hasta *Los demonios* para que Dostoievski ponga en escena un verdadero choque entre padres e hijos y extraiga todas las consecuencias destructivas que se derivarían de un hipotético triunfo del nihilismo.

El entrañable, aunque en ocasiones enojoso, Stepán Trofimovich Verjovenski es el principal representante de la generación de los padres en *Los demonios*. Se trata de un alma pura que se conmueve con facilidad por unos nobles ideales que sería incapaz de aplicar en la práctica debido a su carácter débil y acomodaticio. Su forma de expresarse, en un ruso entreverado de palabras francesas, evidencia su alejamiento del pueblo. Stepán es el padre del sanguinario Piotr Stepánovich Verjovenski, auténtico demonio del libro, que hereda el nihilismo de Bazárov pero carece de todas las buenas cualidades que hacen del protagonista de *Padres e hijos* un personaje trágico. Presa de gran inquietud por los quebraderos de cabeza que su desalmado hijo le está procurando, encontramos a Stepán entregado a la lectura de *¿Qué hacer?* a fin de «conocer de antemano, cuando se produjera el inevitable conflicto con los “vociferantes”, sus métodos y sus argumentos, a partir de su propio “catecismo”» (Dostoievski 2016, p. 347).

Aunque la paternidad biológica de Piotr Verjovenski le corresponda a Stepán Trofimovich, la filiación intelectual hay que ir a buscarla en otro representante de la generación de los cuarenta: el vanidoso Semión Yegórovich Karmazínov, que no es sino una lacerante caricatura de Iván Turguénev. Dostoievski jamás le perdonaría a quien admiró por plasmar con lucidez el nihilismo en la figura de Bazárov, su coqueteo intelectual con las tesis de la generación joven para ganarse su favor. La demoledora crítica de la cultura rusa que Turguénev desplegó en *Humo*, así como el hecho de que decidiera fijar su residencia en Europa alejándose de su patria fueron otros elementos que contribuyeron a suscitar la animadversión de Dostoievski hacia el escritor a quien había elogiado en otro tiempo.¹

El retrato de las generaciones en conflicto se completa con el personaje central de la novela en una construcción que, como apunta Joseph Frank, no está exenta de dificultades en lo que a la verosimilitud histórica se refiere.² En efecto, por su nacimiento, a Nikolái V. Stavroguin le corresponde contarse entre los miembros de la generación de los sesenta. Sin embargo, su aristocrática arrogancia y su propensión al tedio y la melancolía lo acercan a personajes prototípicos de los años veinte y treinta como el Eugenio Oneguín de Pushkin o el dandi de inspiración byroniana que Mijaíl Y. Lérmontov había retratado en

¹ El lector puede encontrar más información sobre la construcción del personaje de Karmazínov a partir de la figura histórica de Turguénev en Frank (1997, pp. 583-589).

² Cfr. *ibid.* (pp. 589-596, 604-608).

el Pechorin de *El héroe de nuestro tiempo*. En *Padres e hijos*, Turguénev también dio voz a esta generación. Lo hizo a través del personaje de Pável Petróvich, tío de Arkadi N. Kirsánov, el joven de familia terrateniente y compañero de facultad de Bazárov, que lo invita a pasar las vacaciones de verano en su casa. Joseph Frank se encarga de marcar las diferencias entre el padre y el tío de Arkadi:

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 Pétrovich, 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 (Frank 1993, p. 232).

El anacronismo en la construcción del personaje de Stavroguin provendría de haberlo convertido en discípulo de Stepán Trofimovich cuando, en realidad, se asemeja a los tipos byronianos de los años veinte y treinta. Si seguimos la interpretación de Frank, que creemos acertada en este punto, Dostoievski se habría sentido impelido a extender la perspectiva histórica hacia atrás en el tiempo porque entendía que fue la generación de Oneguín la que vivió por primera vez, aunque de forma todavía muy sutil y sin clara conciencia de ello, los efectos nocivos que la cultura europea acabaría teniendo sobre una intelectualidad rusa que había asimilado por completo esta influencia, perdiendo el contacto con sus raíces. Este desarraigo comienza a causar un efecto desestabilizador en Oneguín, que, abrumado por el tedio, está sediento de un nuevo ideal. Pechorin va un paso más allá al experimentar «una contradicción entre dos elementos heterogéneos: un egoísmo que llega a los límites de la autoadoración y un malicioso desprecio de sí mismo. ¡Y siempre esta sed de verdad, y siempre el mismo y eterno “nada que hacer”!» (Frank 1997, p. 593).

Stavroguin representa la última encarnación de este tipo humano que Dostoievski considera un producto enteramente ruso, capaz de combinar la mayor perversidad moral con la búsqueda de una verdad nueva que dote de sentido a una existencia vacía y sin sentido. Los demonios ideológicos que toman posesión de Piotr Verjovenski y del grupo de cinco que capitanea tienen su germen primigenio en la generación aristocrática y cultivada de los años veinte y treinta, y por eso cobra sentido que Dostoievski construyera a su protagonista con los mimbres de Oneguín y Pechorin. Como les sucede a ambos, también la tragedia de Stavroguin se da en la forma de una crisis religioso-moral. Shátov, capaz de asomarse al alma oscura de este personaje con una clarividencia que en toda la novela sólo se les concede a él y a María Timoféievna la Cojita, capta perfectamente el drama fundacional del protagonista de *Los demonios*:

–Usted es ateo porque es un señorito, el más señorito de los señoritos. Ha perdido la distinción entre el bien y el mal, porque desconoce a su pueblo. Llega una nueva generación, salida directamente del corazón del pueblo, y ni usted, ni los Verjovenski, padre e hijo, ni yo, la conoceremos; yo tampoco, porque también soy un señorito, yo, el hijo de su siervo y lacayo Pashka... (Dostoievski 2016, p. 292).

4. LOS DEMONIOS DE STAVROGUIN

La fama de libertino precede a Stavroguin cuando el narrador lo ve por primera vez. Queda entonces sorprendido porque el atildado *gentleman* que tiene ante sí, de modales impecables y elegancia exquisita en el vestir, es la antítesis del tipo zarrapastroso consumido por el alcohol que esperaba encontrar. Su estupor es compartido por las damas de la reunión, que caen rendidas ante el recién llegado, al que súbitamente adoran u odian, sin término medio. Algunas se sienten subyugadas por la idea de que quizá esconda un secreto fatídico y otras experimentan fascinación al pensar que puede tratarse de un asesino. Stavroguin también ejerce su influjo sobre los caballeros de la sala que quedan admirados por sus conocimientos y sentido común. La seguridad que muestra en sí mismo y el embeleso que provoca en las mujeres desatan la envidia de los petimetres, que se sienten eclipsados por su hermosura. Su madre, la pujante Varvara Petrovna, lo mira con un orgullo no exento de inquietud. De hecho, el narrador observa que, pese a la pasión por su hijo, «era evidente que le tenía miedo y que en su presencia se comportaba como una esclava» (*ibid.*, p. 60). Alto y de gran fuerza física, Stavroguin es descrito como un modelo de belleza que, sin embargo, suscita cierta repulsión, quizá porque su rostro recuerda a una máscara. Hay algo cadavérico en esa tez «en exceso suave y blanca» (*ibid.*, p. 59) y en los labios de coral. Stavroguin es, en verdad, un vampiro que va chupando la vida a todos los que acuden a él atraídos por su aura. Pero, como sucede en el caso de los agujeros negros, el resplandor que desprende no le pertenece, pues sólo brilla por su capacidad de fagocitar a la luz misma. Todos los que gravitan en torno a Stavroguin –y no hay nadie que se resista a sus encantos– ven apagarse su ser y quedan abrasados en la nada.

Los depravados asesinos Fedka y Piotr Verjovenski idolatran a su modo a Stavroguin. El primero, un exconvicto fugado, dispuesto a cometer cualquier crimen por un puñado de rublos, insiste en que se presenta ante él «como ante el Dios verdadero» (*ibid.*, p. 297) cuando le ofrece sus servicios en la encrucijada de un puente. Por otra parte, son numerosas las ocasiones en que Piotr Verjovenski revela su naturaleza fanática. «Usted es la luz y el sol» (*ibid.*, p. 195), le dice a Stavroguin mientras le relata cómo ha sido incendiado el arrabal próximo al río, pero no han terminado de arder los cadáveres de los Lebiadkin y su

criada, asesinados por Fedka. «Usted es el jefe, usted es la fuerza; yo sencillamente estaré a su lado, como secretario. Nosotros, ya sabe, navegaremos en la barca: los remos de arce, las velas de seda, sentada en la popa una linda muchacha, Lizaveta Nikoláievna» (Dostoievski 2016, p. 438), le tararea a Stavroguin adaptando la letra de una vieja canción. Esto sucede justo antes de que el «Dios» al que adora exponga la perversa idea de que el mejor engrudo que puede existir para cohesionar la célula de cinco que Piotr Verjovenski ha reunido es convencer a cuatro de ellos para que despachen al quinto con la excusa de que es un soplón, dando así vía libre al asesinato de Shátov. «Inmediatamente los tendrá a todos atados, hechos un nudo con la sangre derramada. Se convertirán en sus esclavos, no se atreverán a rebelarse ni a pedirle cuentas. ¡Ja, ja, ja!» (*ibid.*, p. 438).

Efectivamente, Stavroguin es una pieza clave en el proyecto de terror que ha diseñado Piotr Verjovenski y así se lo hace saber éste: «[...] usted es bello y orgulloso como un dios, usted no busca nada para sí y tiene una aureola de víctima; usted “está oculto”. Eso es lo que importa, ¡la leyenda! Usted los conquistará; sólo con mirarlos los conquistará. Es portador de una nueva verdad, y “está oculto”» (*ibid.*, p. 479). Basta observar las reacciones que Stavroguin suscita entre quienes tienen noticia de cómo ha afrontado el absurdo duelo con Gagánov —«ese hombre es una estrella del firmamento, no un joven cualquiera» (*ibid.*, p. 340), se exclama entonces— para darse cuenta de que el vaticinio de Piotr Verjovenski es acertado. Por mucho que Stavroguin deteste a este personaje, no puede cerrar los ojos ante el hecho de que se ha convertido en su discípulo más aventajado hasta el extremo de que sus secuaces le idolatran con idéntico fervor al que él le manifiesta.¹ Stavroguin no disimula ante Dasha, tras romper con ella y rechazar su oferta de convertirse en «su enfermera», su desazón porque últimamente

¹ El joven Erkel, que cuida a su madre con la misma devota aplicación que pone en el asesinato, es quien mejor ejemplifica cómo Verjovenski ha alcanzado entre sus acólitos el carácter de ídolo que para él representa Stavroguin. «Usted lo es todo y nosotros no somos nada» (Dostoievski 2016, p. 700), le declara con admiración su fanático discípulo poco antes de que suba al tren en el que emprenderá su huida. Erkel, que no volverá a ver a su maestro, regresa a casa cabizbajo, no tanto porque le alarme la premura con la que se marcha Verjovensi, sino «por la rapidez con la que le había dado la espalda al oír la llamada de aquel lechuguino, y... Ya podía haberle dicho algo distinto, en vez de “ha sido un placer”, o... o al menos haberle estrechado la mano con más fuerza» (*ibid.*, p. 702).

Más allá del caso de Erkel, hay en *Los demonios* un pasaje que constituye un guiño a los *Apuntes del subsuelo* en un punto en el que esta obra conecta, satirizándolo, con un episodio de *¿Qué hacer?* En la novela de Chemyshevski, Lopújov, movido por su firme convicción en la igualdad y la justicia social, toma la determinación de no ceder el paso en la calle a caballeros de aventajada posición social que se creen con derecho a avasallar a pobres estudiantes como él. En los *Apuntes del subsuelo*, Dostoievski deforma el episodio de acuerdo con el tono paródico de su libro y hace que el hombre del subsuelo se enfrente por mera vanidad a un oficial que lo ha agraviado en el pasado en una taberna. Pertrechado con ropa nueva y hasta un cuello de castor para el abrigo, ensaya infructuosamente durante días la embestida contra su «enemigo», que siempre termina en retirada por su parte, hasta que, de la manera más absurda, por fin se produce el choque sin que él ceda un milímetro de su espacio, pero tampoco el otro se digne siquiera a mirarlo. Cfr. Dostoievski (1969b, pp. 212-218). En *Los demonios*, asistimos a una escena en la que Liputin se ve obligado a caminar por detrás de Piotr Verjovenski por las estrechas aceras de la ciudad e incluso ha de meterse en el barro para poder seguirle el ritmo. Mientras ello sucede, su «maestro» recuerda bufando de rabia cómo recientemente había sido él quien chapoteaba en el barro para no perder a Stavroguin, que ocupaba toda la acera. Cfr. Dostoievski (2016, p. 621).

le rondan nuevos demonios. Uno de ellos es Fedka, un «demonio calculador», «¡todo un contable!», que en esos momentos está ya convencido de que le ha dado un anticipo por un asesinato. El otro, cuyo nombre no pronuncia, es, sin duda, Piotr Verjovenski, «un diablejo pequeño, repugnante, escrofuloso, resfriado, de los fracasados» (Dostoievski 2016, p. 335).

Precisamente de las palabras de este diablejo inmundo con respecto a Liza que hemos reproducido más arriba, se desprende que las mujeres están entre las principales víctimas del embrujo de Stavroguin. Tras haber pasado la noche con él, la orgullosa Liza se muestra dispuesta a seguir hasta el fin del mundo a su amante siempre que éste le confiese si ha tenido alguna implicación en el asesinato de su esposa María Timoféivna y en el incendio.¹ La inocente Cojita también fue engañada por los encantos de Stavroguin como le sucediera a la liberal Marie, esposa de Shátov que regresa al hogar para dar a luz al hijo de su seductor. Por último, tampoco la juiciosa y comedida Daria Pávlovna es inmune al atractivo de Stavroguin.

No obstante, si hay dos personajes en los que la irresistible influencia del protagonista de *Los demonios* alcanza todo su vuelo ideológico, éstos son Kiríllov y Shátov. Como bien aprecia Joseph Frank, «Dostoievski no podía pensar en el tipo byroniano sin considerar, asimismo, las dos ideologías en competencia de occidentalistas y eslavófilos, quienes habían ofrecido distintas respuestas a sus dilemas moral-espirituales» (Frank 1997, p. 594). Dostoievski dramatiza ambas posiciones mediante estos personajes en los que han anidado dos tipos distintos de demonio escapados de su mentor. Kiríllov representa el humanismo ateo inspirado por Feuerbach, quien sostenía que el Dios-Hombre podía ocupar el lugar del Hombre-Dios. Shátov, por su parte, asume el convencimiento del propio Dostoievski de que incluso los eslavófilos estaban demasiado occidentalizados para aceptar al Cristo de la ortodoxia rusa.²

Kiríllov ocupa un lugar destacado en la galería de personajes escindidos de Dostoievski. Lejos de carecer de sentido moral, está adornado con algunos de los mejores atributos del beatífico príncipe Myshkin de *El idiota*, como se encarga de destacar Joseph Frank.³ Con él comparte su amor por los niños y esos instantes de iluminación extática previos a las crisis epilépticas de los que goza sin padecer la enfermedad y que lo ponen en contacto con una forma privilegiada de revelación. Su lectura casi compulsiva del Apocalipsis lo dota de una suerte de intuición escatológica y nadie afirma la vida como él a pesar de que esté dispuesto a suicidarse para demostrar una idea que entiende liberadora para la humanidad.⁴ Es precisamente en este punto donde el radicalismo intelectual

¹ Cfr. Dostoievski (2016, p. 598).

² Cfr. Frank (1997, p. 595).

³ Cfr. *ibid.* (pp. 609-610).

⁴ Cfr. Dostoievski (2016, pp. 270-274).

muestra toda su monstruosidad, pues la emoción religiosa de la que Kiríllov es capaz se torna en una herramienta perversa al servicio del más desalmado de los asesinos.

Kiríllov está convencido de que su atributo divino es su real voluntad y asume que se mata para demostrar su «nueva y terrible libertad» (Dostoievski 2016, p. 692). Sin embargo, su suicidio, previo a la redacción de una confesión en la que se responsabiliza de la eliminación de Shátov, se torna en la coartada de un criminal y, al mismo tiempo, hace aflorar lo más animal de su naturaleza. De hecho, su última acción antes de volarse la tapa de los sesos consiste en lanzarse gritando sobre Piotr Verjovenski y morderle con gran violencia el meñique.¹ La misma caída en la animalidad se observa en algunos de los miembros del cuarteto que acaba con la vida de Shátov, quienes, mientras trajinan con el cadáver, parecen haber perdido parcialmente la conciencia. Virguinski tiritita antes de exclamar en un amargo quejido: «¡No es esto, no es esto! No es esto, ¡de ninguna manera!» (*ibid.*, p. 677). Habría añadido algo más a estas palabras, pero Liamshin no le da ocasión de terminar, pues lo agarra por detrás con todas sus fuerzas y lo estruja al tiempo que prorrumpe en un alarido que no parece haber salido de él, pues es más propio de una bestia que de un ser humano.² De este modo, quien ha querido demostrar con su suicidio que «si no hay Dios, yo soy Dios» (*ibid.*, p. 690) queda asimilado a aquellos que se han arrogado el derecho de privar de vida a un semejante por defender un proyecto revolucionario.

La deificación del hombre comporta no sólo la aniquilación vital de Kiríllov, sino la asfixia previa de todo lo humano que había en él. He aquí el resultado al que llega quien no aprecia diferencia entre rezarle a un icono sagrado o a la araña que trepa por la pared.³ Al exponerle su nuevo credo ateo a Stavroguin, Kiríllov insiste en que «Todo es bueno. [...] Todo. El hombre es infeliz porque no sabe que es feliz; sólo por eso. ¡Nada más, nada más! Quien lo descubre inmediatamente es feliz, en ese mismo instante». Sin embargo, a su interlocutor, que ha llevado hasta el extremo su propia depravación, estas palabras no le convencen y presenta su acción más vil como una objeción: «Y si alguien muere de hambre, si alguien ultraja y deshonra a una muchacha, ¿eso es bueno?». Kiríllov contesta que sí: «Es bueno. Y si alguien se revienta los sesos por el bebé, también es bueno; y, si no se los revienta, también. Todo es bueno, todo. Es bueno para todos los que saben que es bueno» (*ibid.*, p. 273).

Las palabras de Kiríllov ni convencen ni mucho menos consuelan a Stavroguin. Quizá por ello, en la escena paralela que tiene lugar a continuación entre él y Shátov, miente cuando éste le pregunta si es verdad que ha seducido y corrompido

¹ Cfr. Dostoievski (2016, pp. 697-698).

² Cfr. *ibid.* (pp. 676-677).

³ Cfr. *ibid.* (p. 274).

a niños. «Yo no he pervertido a ningún niño» (Dostoievski 2016, p. 291), responde Stavroguin con ojos fulgurantes tras palidecer de forma notable. Shátov representa el reverso de Kiríllov. Aunque mire a su preceptor como si fuera un dios y él un simple insecto a su lado,¹ las enseñanzas de Stavroguin le han causado un efecto inverso al que produjeron en Kiríllov, pues le han movido a abandonar la ideología radical para abrazar la idea mesiánica del pueblo ruso como «portador de Dios» llamado a regenerar y salvar el mundo.² Pese a que la postura de Shátov se aproxima bastante a la de Dostoievski, la comunión iniciática que mantiene con Stavroguin lo aboca a la fatalidad. El fallo de Shátov consiste en que su religiosidad no brota de una fe en Cristo con vocación universal, sino de una deificación del pueblo ruso. Así, a la pregunta de Stavroguin, «¿usted cree en Dios o no?» responde en un frenético balbuceo lo siguiente:

–Yo creo en Rusia, creo en su ortodoxia... Creo en el cuerpo de Cristo... Creo que el nuevo advenimiento ocurrirá en Rusia... Creo...

–Y ¿en Dios? ¿En Dios?

–Yo... creeré en Dios (*ibid.*, pp. 290-291).

Stavroguin ni se inmuta ante tan atropellada declaración mientras su interlocutor lo mira desenchajado. Si Kiríllov se deificó a sí mismo, Shátov ha hecho lo propio con el pueblo ruso. De nuevo, el protagonista de *Los demonios* ha inspirado en sus discípulos una versión distorsionada de la verdad, pero tan cercana a la original que casi se confunde con ella, al igual que la cadavérica máscara de Stavroguin, de pómulos sonrosados, puede tomarse por un rostro saludable.³

5. EN BUSCA DEL PARAÍSO

Al término de su encuentro, Shátov, que intuye el tormento que vive su maestro, se dirige a él en los mismos términos en que lo hiciera Sonia Marmeládova con Raskólnikov después de que éste le confesara su crimen.⁴ «¡Bese la tierra,

¹ Cfr. Dostoievski (2016, p. 279).

² Cfr. *ibid.* (2016, p. 283).

³ Es precisamente Varvara Petrovna quien identifica con espanto el rostro lívido e inmóvil de su hijo dormido con una presencia cadavérica ante la que se santigua como lo haría ante el mismísimo Lucifer: «Le parecía extraño que se hubiera dormido tan temprano, y que pudiera dormir así sentado, en esa postura tan rígida, sin moverse; es más, apenas se apreciaban señales de su respiración. Tenía el semblante pálido y rígido, como entumecido; las cejas algo separadas y fruncidas; decididamente, parecía una figura inanimada de cera. Varvara Petrovna estuvo como tres minutos a su lado, de pie, conteniendo el aliento, hasta que de pronto fue presa del pánico; salió de puntillas, se detuvo en la puerta, hizo apresuradamente la señal de la cruz sobre Nicolás y se alejó discretamente, con un nuevo motivo de angustia y un nuevo pesar» (*ibid.*, pp. 263-264).

⁴ «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» (Dostoievski 2005, p. 398).

riéguela con sus lágrimas, pida perdón!» (Dostoievski 2016, p. 292), le dice para concluir con la recomendación de que visite al antiguo obispo Tijón.¹

En el proyecto inicial de Dostoievski, el encuentro con Tijón tenía lugar al final de la segunda parte de la novela, justo después de que Piotr Verjovenski hubiera expuesto su maléfico plan de destrucción universal inspirado por Stavroguin. Como ya se ha indicado, y de manera muy similar a lo que le sucediera con el mutilado capítulo X de la primera parte de los *Apuntes del subsuelo*, Dostoievski se vio obligado a suprimir una pieza fundamental de su libro y a reestructurar consecuentemente el conjunto. Por fortuna, el capítulo «Con Tijón», perdido durante años entre los papeles del escritor, reaparecería en 1922 y a día de hoy se incluye normalmente como apéndice en todas las ediciones de *Los demonios*. Este material permite captar la hondura de la depravación de Stavroguin, pero también su hastío vital y zozobra interior. A Tijón acude aparentemente sin velos, dispuesto a hablar de las visiones que lo atormentan en sueños y a leerle en voz alta un pliego de varias hojas titulado «De Stavroguin», que tiene intención de divulgar y en el que relata sin tapujos los actos más viles que ha cometido. Entre éstos destacan dos. El primero es la seducción de la pequeña Matriosha,² quien, incapaz de soportar la vergüenza de su situación, termina ahorcándose en su cuarto. Stavroguin adivina sus intenciones, pero, en vez de intervenir para detenerla, aguarda en su propia habitación contando los minutos que pasan mientras imagina morbosamente lo que estará sucediendo del otro lado de la puerta. Su segunda bellaquería consiste en haber contraído un matrimonio, nunca consumado ni hecho público, con la demente María Timoféievna, secretamente enamorada de él. Aunque presenta esta acción como una consecuencia más de su hastío vital y un castigo autoimpuesto para condenarse por su conducta impropia con Matriosha, lo cierto es que esta ocurrencia no deja de procurarle un placer sadomasoquista. Así lo interpreta con lucidez Shátov:

¿Sabe usted por qué se casó entonces de forma tan vergonzosa y tan ruin? Pues ¡precisamente porque la vergüenza y el absurdo llegaron aquí a la genialidad! ¡Oh, no es usted de los que se pasean al borde del abismo! ¡Usted se lanza de cabeza, con decisión! Se casó movido por su pasión por el martirio, por su amor a los remordimientos de conciencia, por delectación moral. Todo respondió a un ataque de nervios. ¡El reto al buen juicio era demasiado tentador! ¡Stavroguin y una débil, limitada e indigente cojita! (*ibid.*, p. 291).

Junto con la confesión de estas vilezas, que no pueden sino suscitar una respuesta extensa por parte de Tijón, Stavroguin incluye en su relato la descripción de

¹ Cfr. Dostoievski (2016, p. 293).

² En la confesión de Stavroguin aparecen dos datos contradictorios con respecto a la edad de la pequeña Matriosha. Primero se indica que tendría «unos catorce años» cuando sucedieron los hechos, pero después aparece representada como una niña de diez en la pesadilla que atormenta al protagonista de *Los demonios*. Cfr. *ibid.* (2016, pp. 766 y 780).

un sueño que tuvo un año atrás. Éste le sobrevino en la modesta fonda de un pequeño pueblo de Alemania donde se vio obligado a pernoctar en espera de coger un tren al día siguiente. Tres jornadas antes, de paso por Dresde, había aprovechado para visitar en la notable galería de arte de la ciudad un cuadro de Claude Lorrain que ya había visto otras veces. Aunque el lienzo se titula *Acis y Galatea*, especifica que le gusta llamarlo *La Edad de Oro*. Con él sueña, pero «no como una pintura, sino como una realidad viva» (Dostoievski 2016, p. 779) que describe así:

Era un rincón de las islas griegas; envolventes olas azules, islas y rocas; una ribera feraz, una vista mágica en el horizonte, el encanto del sol poniente: no hay palabras para describirlo. Allí estaba la cuna de la civilización europea, allí se habían desarrollado las primeras escenas del mundo mitológico, allí estuvo el paraíso terrenal... Allí había vivido en otro tiempo una hermosa estirpe. Eran felices e inocentes de la mañana a la noche; los bosques se henchían con sus alegres cánticos; la prodigiosa abundancia de sus dones virginales se expresaba a través del amor y la más pura felicidad. El sol bañaba con sus rayos este mar y estas islas, recreándose en sus espléndidos hijos. ¡Qué sueño maravilloso, qué deslumbrante ilusión! El sueño más increíble de todos cuantos han sido soñados, pero ante el que la humanidad entera se ha rendido con todas sus fuerzas a lo largo de la historia; por él lo ha sacrificado todo, por él los hombres han muerto en la cruz y los profetas han sido aniquilados; sin él, las naciones no querían vivir y no sabrían morir siquiera. Atravesé todas esas sensaciones en mi sueño; no sabría decir exactamente con qué soñé, pero las rocas, el mar, los oblicuos rayos del sol poniente, todo parecía estar todavía ante mis ojos cuando desperté y los abrí y, por primera vez en mi vida, los hallé bañados en lágrimas. Un sentimiento de felicidad hasta ese momento desconocido para mí me inundó el corazón de un modo casi doloroso (*ibid.*, pp. 779-780).

A diferencia de lo que ocurre con el relato de las vilezas de Stavroguin, la escena del sueño no genera ninguna reacción en Tijón. Por su silencio se diría que no lo ha escuchado siquiera. Sin embargo, el asunto no debía de parecerle irrelevante a Dostoievski si tenemos en cuenta que, aprovechando los materiales de *Los demonios* que la censura le había forzado a desechar, incluyó el sueño, sin apenas modificaciones, en *El adolescente* (1875), poniéndolo esta vez en boca de Versílov, representante, como Stavroguin, de una intelectualidad rusa culta y europeizada. El motivo de la Edad de Oro reaparece, además, en el relato fantástico *El sueño de un hombre ridículo* (1877), donde la pintura de Claude Lorrain sigue estando presente, aunque no se la nombre. Sabemos, asimismo, por el diario de Anna Grigórievna Dostoiévskaja, que este lienzo era uno de los favoritos de su marido, en el que se recreaba siempre que acudía a la Galería de Dresde.¹

¹ Cfr. Dostoiévskaja (1978, pp. 82-83); Frank (1997, p. 267).

Como sucede siempre con los sueños que Dostoievski inserta en sus libros, la interpretación de la visión onírica de una Edad de Oro por parte de Stavroguin resulta sumamente compleja. Joseph Frank identifica el relato del protagonista de *Los demonios* con una expresión de su subconsciente que revela cómo, pese a todos sus esfuerzos teóricos y tropelías vitales, no ha conseguido aniquilar por completo de su conciencia la diferencia entre el bien y el mal.¹ Tras despertar con los ojos inundados en lágrimas, Stavroguin no puede albergar dudas de que el credo de Kirillov, según el cual «todo es bueno», es erróneo. Y, sin embargo, lejos de encaminarse en la dirección de recuperar el paraíso perdido de su ensoñación, cada nuevo paso es un avance hacia la destrucción que culmina con su propio suicidio. En lo que sigue, trataremos de dar razón de por qué las pesadillas de Stavroguin vencen a sus sueños.

Si algo identifica al personaje principal de *Los demonios* desde el comienzo de la novela es su ansia por sobrepasar los límites establecidos, actitud que genera desconcierto entre quienes sufren o presencian sus afrentas, sin que lleguen a captar la hondura del mal que motiva lo que parecen acciones erráticas o simples chiquillerías propias de un joven perdido. Los dos episodios más destacados al respecto suceden cuando acaba de llegar a la ciudad y se dirigen contra dos personas socialmente prestigiosas. La primera víctima es el respetable Pável Pávlovich Gagánov, al que Stavroguin arrastra de la nariz sin causa aparente. Años después, el rencor por esta ofensa nunca reparada propiciará que Gagánov hijo se empeñe en batirse en duelo con quien humilló a su progenitor. El segundo agraviado es el coronel Iván Ósipovich, a quien Stavroguin muerde una oreja.² Con gran clarividencia, Shátov relaciona estos insólitos sucesos de juventud con la boda de Stavroguin con María Timoféievna, que es la única de las dos grandes bellaquerías de la confesión a Tijón que él conoce. En efecto, el pasaje citado más arriba continúa así: «Aquella vez, cuando le mordió la oreja al gobernador, ¿sintió usted placer? ¿Lo sintió? ¿Lo sintió usted, ocioso e indolente señorito?» (Dostoievski 2016, p. 291).

Las palabras de Shátov se enmarcan en el contexto de la conversación que mantiene con Stavroguin justo después de que éste haya estado departiendo con Kirillov. Tras preguntarle si alguna vez ha seducido y corrompido a un niño, Shátov está intentando averiguar si es cierto que su interlocutor ha declarado que «no veía ninguna diferencia, en lo que respecta a su belleza, entre un acto voluptuoso y bestial y una grandiosa hazaña, incluido el sacrificio de una vida por el bien de la humanidad». Stavroguin intenta por todos los medios zafarse de un interrogante que le resulta incómodo y Shátov, justo antes de dar su veredicto sobre el por qué de la boda de aquél con la Cojita, zanja la cuestión así: «Yo tampoco sé por qué el mal es detestable y el bien es bello, pero sí sé por qué el sen-

¹ Cfr. Frank (1997, p. 619).

² Cfr. Dostoievski (2016, pp. 60-70).

tido de esa distinción se borra y desaparece en caballeros como Stavroguin» (Dostoievski 2016, p. 291).

El protagonista de *Los demonios* le había confesado a Kiríllov, en el encuentro que precede a la visita a Shátov, que también él había sentido la tentación de pegarse un tiro y lo había asaltado entonces una idea que considera «nueva»: «[...] si uno comete una villanía o, peor aún, algo vergonzoso, o sea, humillante, sólo que muy ruin y... ridículo, tanto que la gente lo recuerde mil años y lo vea con desprecio todo ese tiempo, y de pronto uno piensa: “Un tiro en la sien y asunto concluido”. Qué más da entonces la gente y la opinión que la gente pueda tener durante mil años, ¿no es así?» (*ibid.*, p. 271). Siguiendo el hilo de sus pensamientos, Stavroguin plantea la siguiente hipótesis:

–Supongamos que ha vivido usted en la luna; supongamos que allí ha hecho usted todas esas canalladas ridículas... Una vez aquí, sabe sin ningún género de duda que van a estar allí riéndose de usted y maldiciendo su nombre mil años, eternamente, hasta que la luna deje de existir. Pero usted ahora está aquí y contempla la luna desde aquí: ¿qué le importa a usted, estando aquí, todo lo que hiciera allí y que la gente de allí le maldiga mil años? ¿No le parece? (*ibid.*, p. 271).

La respuesta de Kiríllov a este escenario ficticio es una constatación fáctica exenta de ironía, que está en perfecta consonancia con las convicciones de quien se ha propuesto convertir su suicidio en prueba empírica de la no existencia de Dios: «No sé. No he estado en la luna» (*ibid.*).

A diferencia de su interlocutor, Stavroguin sí ha frecuentado la luna, al menos en sentido figurado. De hecho, difícilmente cabría esperar otra cosa de quien tiene por padre intelectual al impenitente soñador Stepán Trofímovich. Éste, que se desentendió de su propio vástago, el después «endemoniado» Piotr Verjovenski, se convirtió, en cambio, en tutor del hijo de Varvara Petrovna, a quien, de forma totalmente reprensible, despertaba en plena noche, cuando sólo contaba diez u once años, para desahogarse con él confesándole sus sentimientos agraviados o haciéndole partícipe de algún secreto doméstico. Estas visitas nocturnas, que concluían con ambos llorando fundidos en un abrazo, se prolongaron en el tiempo y dejarían su impronta en el joven pupilo.¹ El narrador resume así cuál fue la huella que el pedagogo imprimió en el espíritu de su discípulo: «Stepán Trofímovich supo tocar las fibras más sensibles en el corazón de su amigo y despertar en él, por primera vez, ese sentimiento, aún indefinido, de sagrado y eterno anhelo que, una vez que lo han conocido y lo han degustado, los espíritus selectos ya no están dispuestos a cambiar por una satisfacción vulgar» (*ibid.*, p. 56).

La luna del caso teórico que Stavroguin le plantea a Kiríllov reaparece años después en *El sueño de un hombre ridículo* en un contexto muy similar al de *Los*

¹ Cfr. Dostoievski (2016, pp. 55-56).

demonios, siempre en torno a la idea de suicidio. Como en los *Apuntes del subsuelo*, estamos ante un relato autobiográfico y, de manera paralela a lo que allí sucede, la primera frase del narrador es una definición de sí mismo. Si el hombre del subsuelo se consideraba un ser humano enfermo y malo, el protagonista de esta historia se tiene por «un ser humano ridículo».¹ Los dos coinciden, además, en ser naturalezas orgullosas, lo cual los aísla de los demás. Como el hombre del subsuelo, también el protagonista de *El sueño de un hombre ridículo* fracasa a la hora de poner en práctica un principio teórico. Al primero, la asunción de que todo se rige por las leyes de la naturaleza lo aboca al desasosiego e incluso a reivindicaciones masoquistas; el segundo ve tambalearse su convencimiento de que «en el mundo *todo da igual*» (Dostoievski 2009, p. 478) cuando una niña lo aborda una noche desapacible de noviembre para pedirle auxilio y, al ignorarla, en lugar de permanecer imperturbable, como habría debido suceder de acuerdo con su planteamiento especulativo, siente remordimientos y compasión.² Eso le hace poner en suspenso su decisión, ya tomada, de poner fin a su vida con un tiro en la sien y empieza a imaginar «cosas completamente nuevas»:

Por ejemplo, se me figuró una idea extraña: si yo hubiera vivido antes en la Luna o en Marte, y hubiera cometido allí un acto de lo más atroz y deshonesto que el hombre pueda imaginar, y se me hubiera reprendido y deshonrado allí por él, de modo tal que uno acaso sólo pudiera sentirlo e imaginarlo en un sueño, viviendo el horror; y después, ya en la Tierra, continuara yo conservando la conciencia de lo que había cometido en el otro planeta, y al margen de ello supiera que ya jamás podría regresar a aquel lugar; en tal caso, si mirara la Luna desde la Tierra, ¿*me daría todo igual* o no? ¿Habría sentido vergüenza, o no, por aquel acto? (*ibid.*, p. 483).

El narrador llega a la conclusión de que no puede morir sin haber resuelto una cuestión tan acuciante como ésta y, por tanto, el encuentro con la niña tiene el efecto de aplazar el disparo fatal. Lo que a continuación sucede es que su hipótesis teórica cobra cuerpo en un sueño que reproduce el escenario paradisiaco de la visión onírica descrita por Stavroguin, aunque con significativas variaciones. El hombre ridículo sueña que se suicida pegándose un tiro, pero no en la cabeza como había planeado, sino en el corazón. Esta diferencia resulta fundamental, pues lo que el sueño va a revelar no es algo a lo que se acceda mediante el razonamiento. Estamos ante otra forma de «verdad», siendo éste un término que, en las dos formas rusas –*ístina* y *pravda*– que reseñábamos al comienzo del texto, jalona la narración a modo de *leitmotiv*.

¹ Cfr. Dostoievski (1969b, p. 171 y 2009, p. 477); *Записки из подполья*, ПССМ, IV: 452: «Я человек больной... Я злой человек.»; *Сон смешного человека (фантастический рассказ)*, ПССМ, XIV: 120: «Я смешной человек».

² «¿Por qué razón sentí de pronto que no todo me resultaba indiferente, y que sentía compasión hacia aquella niña?» (Dostoievski 2009, p. 482).

Tras accionar su revólver, el protagonista del relato se ve dentro de un ataúd de donde, para su sorpresa, viene a sacarlo un ser muy similar a un humano que lo eleva hasta transportarlo a un planeta que es en todo igual a la Tierra salvo porque en él no hay ni dolor, ni sufrimiento, ni maldad, ni vanidad, ni egoísmo, ni celos ni ciencia. Se trata de un Jardín del Edén ubicado en un soleado archipiélago griego cuyos habitantes viven en armonía con la naturaleza y se profesan un amor mutuo. Pronto, sin embargo, y de forma un tanto enigmática, el narrador los pervierte a todos actuando como una triquina pestilente que contagia su podredumbre «a aquella Tierra feliz y sin pecado» (Dostoievski 2009, p. 494). El virus adopta la forma de la mentira, la lujuria, los celos, la crueldad y la violencia. El aislamiento, la individualidad y la propiedad privada no tardan en llegar. Como en la bíblica Babel, las lenguas separan a los hombres, que ya no se entienden. Surgen el dolor, la crueldad y sobre todo la ciencia, que comporta la amnesia sobre el paraíso perdido al tiempo que ofrece una promesa de felicidad futura, una «verdad» que se acogerá de forma consciente. He aquí el nuevo credo: «El conocimiento está por encima del sentimiento, la conciencia de la vida está por encima de la vida misma. La ciencia nos proporcionará sabiduría, y ésta nos descubrirá leyes, y el conocimiento de las leyes, la felicidad que está por encima de la felicidad» (*ibid.*, p. 495). Sin embargo, mientras se aguarda esa dicha basada en principios racionales, la esclavitud y la idolatría se normalizan y surgen «religiones de culto al no ser y a la destrucción, con el único placer de la eterna futilidad» (*ibid.*, p. 496). El hombre ridículo reconoce su responsabilidad en la Caída y pide infructuosamente que lo crucifiquen. Todos se ríen de él y lo toman por loco. Finalmente, lo identifican con un peligro, momento en el cual él se siente morir... pero despierta. Ya ha amanecido y el narrador decide entregarse a la predicación, en la Tierra que nunca ha abandonado, de la verdad que ha visto. Sin embargo, tras el sueño ha perdido las palabras, al menos las fundamentales, así que está condenado a no poder transmitir lo que se le reveló.

Son múltiples las interpretaciones que se han dado de *El sueño de un hombre ridículo*. Hay quienes, como Joseph Frank, han leído este relato como la plasmación más conmovedora del ideal moral-religioso de Dostoievski que se encarnaría en la realización futura del reino de amor fraterno predicado por Cristo. Otros, en cambio, perciben la historia como una refinada constatación de cómo hasta la más augusta verdad puede ser corrompida por una voluntad orgullosa. Aunque el protagonista del relato ha descubierto que «lo más importante es que ames a tus semejantes como a ti mismo» (*ibid.*, p. 498) y se declara dispuesto a emprender la ardua tarea de difundir esa verdad, él mismo permanece apegado a un deseo de martirio que anula su vocación. Si Cristo murió en la cruz por redimir a los hombres de sus pecados, el hombre ridículo quiere hacerse matar por las faltas propias. En este sentido, la imagen grotesca del narrador enseñando a hacer una cruz a las víctimas de su corrupción para que lo prendan y pueda así

pagar por su culpa bordea la blasfemia.¹ Estaríamos, en este caso, ante una nueva tentación de deificación, similar a las que ya conocemos por *Los demonios*.

6. UNA FELICIDAD MORTAL Y ROSA

A nuestro modo de ver, si las dos posturas exegéticas a propósito de *El sueño de un hombre ridículo* parecen irreconciliables es porque –y aquí tomamos prestada una metáfora de Roger W. Phillips–² cada una de ellas arroja luz sobre una cara distinta de la luna, esto es, sobre una faceta de lo humano, condenando a la otra cara a la sombra. Pero tanto lo que se ilumina como lo que permanece en penumbra en cada caso son parte de esa única y a su vez dual verdad sobre lo humano que viene ocupándonos desde el comienzo de nuestra exposición. Al igual que la parábola de la cebollita contada por Grúshenka, el sueño de un hombre ridículo enseña cómo un pequeño gesto decanta el claroscuro hacia una de sus posibilidades. Una pequeña estrella destacada sobre el fondo de un firmamento nublado puede tanto inducir al suicidio que apagará todo destello como convertirse en la irisada esperanza que anuncia un mundo radiante de felicidad.³ Veamos ahora el modo en que las luces y las sombras de lo humano se alternan en la visión de una Edad de Oro por parte de Stavroguin.

La pintura que ha construido la imaginación onírica del protagonista de *Los demonios* es la de un paraíso que lo llena de gozo y hace que se emocione por primera vez en su vida. Cuando despierta, los rayos oblicuos del sol del ocaso, que se han colado a través de una ventana mínima, bañan de luz la estancia. Stavroguin cierra los ojos y se concentra en convocar el desvanecido sueño, pero, en lugar de recuperarlo, comienza a distinguir en medio del fulgor un punto diminuto que va cobrando progresivamente una forma definida hasta aparecer con perfecta claridad como una minúscula araña del color de la sangre, las llamas, el infierno y el nombre de Karmazínov. En efecto, como bien ha visto Pietro Citati, el rojo es la tonalidad dominante en *Los demonios*.⁴ El insecto encarnado retrotrae a Stavroguin al episodio más perverso de su vida, ese que sólo durante el sueño ha conseguido apartar de su conciencia, tapando, como a continuación mostraremos, todo aquello que en el cuadro de Claude Lorrain perturba la imagen del paraíso que él ha recreado.

¹ Para mayor información sobre la controversia crítica en torno a la significación de *El sueño de un hombre ridículo* puede consultarse Phillips (1979, pp. 355-356).

² Cfr. *ibid.* (p. 363).

³ Cfr. Dostoievski (2009, pp. 480, 487-488).

⁴ «Si el Apocalipsis es el libro escarlata del mal, el rojo es el color que domina en *Los demonios*: la corbata roja de Stepan Trofimovich, el nombre de Karmazínov (carmesí), la araña roja de Stavroguin, el incendio en la noche, la sangre de los Lebiadkin, la caja roja de cerillas de Kirilov, el armario manchado con su sangre» (Citati 2006, p. 332).

La araña rojiza en la hoja de un geranio conduce por metonimia a Matriosha, porque Stavroguin se entretuvo observando sus movimientos sobre la planta hasta quedarse adormilado mientras aguardaba a que la niña se quitara la vida al otro lado de la puerta.¹ En su pesadilla, la pequeña aparece febril, amenazando impotente con el puñito en alto a su violador, en una imagen tan patética como perturbadora. Al despertar de su idílico sueño, Stavroguin contempla el atardecer «a través de las hojas verdes de las flores que adornaban el alféizar» (Dostoievski 2016, p. 780). Pronto cierra los ojos para concentrarse en recuperar tan apaciguadora visión y es entonces cuando la hoja verde que acariciaban los rayos del sol poniente se torna en la morada de la araña color grana.

En su entrevista con Kiríllov, también a propósito de una hoja, éste había evocado un recuerdo de infancia:

–[...] ¿Ha visto una hoja, una hoja de un árbol?

–Sí

–Hace poco vi una amarilla, con un poco de verde, medio podrida en los bordes. Se la llevaba el viento. Cuando tenía diez años, en invierno cerraba los ojos aposta y me imaginaba una hoja: verde, brillante, con su nervadura, y el sol brillaba. Abría los ojos y no me creía lo bonito que era, y volvía a cerrarlos.

–Y eso ¿qué es? ¿Una alegoría?

–No, no... ¿por qué? No es una alegoría, es una simple hoja, sólo una hoja. La hoja es buena. Todo es bueno (*ibid.*, p. 273).

Si el Kiríllov niño mantenía intacta la facultad imaginativa, el adulto empapado del racionalismo que ha aprendido de su maestro Stavroguin permanece tan apegado a lo fáctico que cualquier atisbo de figuración es una entelequia. Sin embargo, para quien ha inoculado en su espíritu el veneno de la razón, una hoja sigue significando mucho más que una simple hoja. La capacidad figurativa del protagonista de *Los demonios* prevalece sobre una conciencia conscientemente concentrada en recuperar el sueño de un mundo edénico que se ha esfumado con el despertar. De este modo, la imagen de una araña rojiza le devuelve a quien se incorpora a la vigilia todo aquello que su evocación onírica del cuadro de Claude Lorrain eliminó de la pintura original.

Lo primero que modifica Stavroguin es el título de la obra, pues ésta, como él mismo reconoce, no se llama *La Edad de Oro*, sino *Acis y Galatea*. Estos dos personajes, cuya trágica historia de amor narra Ovidio en el libro XIII de sus *Metamorfosis*, ocupan, en verdad, el centro de la escena.² Cobijados bajo una tela con la que han construido un refugio precario, se prodigan afecto mutuo mientras Cupido juega a sus pies. Al fondo, en alto, aguarda la amenaza de la que se esconden, que no es otra que el celoso cíclope Polifemo, enamorado de Galatea. Poco después de que el episodio recogido por Lorrain tenga lugar, Acis

¹ Cfr. Dostoievski (2016, p. 775).

² Cfr. Ovidio (1995, libro XIII, vv. 750-899).

encontrará la muerte aplastado por una enorme roca que el enfurecido Polifemo, dolido por el rechazo de la ninfa a la que corteja, le arroja desde lo alto del Etna. Anticipando lo que sucederá, Lorrain muestra al despechado cíclope vigilante en las cumbres del volcán, mientras los amantes esquivan su visión monocular.

Por otro lado, aunque la dominación griega sobre el Mediterráneo en el mundo antiguo hace admisible referirse a lo que hoy es la Sicilia italiana como una isla griega, el lugar que pinta Lorrain está lejos de ser el remanso de paz que refiere Stavroguin. La violencia forma parte del paisaje del lugar, tanto desde un punto de vista histórico, por su pasado colonial, como mitológico, si atendemos al asesinato por venir; y también desde una perspectiva meramente física, pues es conocido el historial de destrucción causado por las erupciones del Etna. La naturaleza paradisiaca que recrea Stavroguin es ilusoria, como también lo es la ausencia de conflicto entre los habitantes de esas tierras. Su elipsis narrativa, sin embargo, no puede ser casual y el resto de la novela se encarga de rellenarla de contenido.

Pese a lo rutilante de su visión edénica, no hay en todo el libro personaje más ligado a las tinieblas que Stavroguin y no sólo por su carácter de instigador de todos los demonios. Cobijándose siempre en la noche, abandona su oscura estancia, esa que consta sólo de una pequeña ventana, para visitar a aquellos con los que quiere entrevistarse. Tras la caída del sol lo aborda Fedka para ofrecerle sus servicios como sicario y, en la noche fatídicamente iluminada por el incendio del barrio limítrofe con el río, tiene lugar su encuentro sexual con Liza. Stavroguin añora una naturaleza idílica que se ofrece generosa a los hombres, desplegándose en bosques donde éstos cantan con alegría. Sin embargo, el único bosque que encontramos en *Los demonios* es el de Skvoréshniki, en la parcela de Stavroguin, que, además de confundirse con un domesticado parque, es el espacio maldito en el que el grupo de cinco asesina a Shátov al amparo de la noche. El silencio cómplice que proporciona lo apartado del lugar sólo lo quiebran los alaridos cuasi animales de quienes, al privar de vida a un semejante, han sobrepasado el límite más sagrado de la convivencia entre los hombres. Ni rastro de una inocente humanidad afinando sus voces en armoniosas melodías. Como bien intuye el enigmático personaje de María Timoféievna en una de sus premoniciones, el bosque es un espacio que infunde miedo, sobre todo si hay en él un estanque donde se pueda ahogar a un ser humano o esconder su cuerpo.¹ Como suele suceder en las novelas de Dostoievski, el paisaje que encontramos en *Los demonios* es enteramente humano, sin apenas presencia del entorno natural ni siquiera en un contexto narrativo que lo habría permitido, pues la acción del libro tiene lugar en un pueblo y no en el habitual escenario urbano de San Petersburgo.

Ya se ha señalado que, en los *Apuntes del subsuelo*, la censura impidió a Dostoievski plasmar el ideal cristiano que habría de constituir el auténtico pala-

¹ Cfr. Dostoievski (2016, pp. 171-172).

cio de cristal, por contraposición al cual el flamante edificio soñado por Vera se revelaría como el gallinero que es. La maldición se repetiría en *Los demonios* con la eliminación forzosa de la confesión a Tijón en la que se enmarca el sueño de su protagonista. Si Vera sitúa el paraíso en un futuro tecnificado, Stavroguin vuelve la vista atrás, en una recreación de gran belleza, hacia una perdida Edad de Oro de la humanidad. Sin embargo, lejos de recobrar la beatitud añorada, termina por colgarse en una angosta buhardilla, emulando así a la pequeña Matriosha cuyo recuerdo obsesivo le impide regresar de forma consciente al ideal primigenio que ha tejido en sueños. Pese a lo que cree Shátov,¹ la visión onírica de Stavroguin muestra que es todavía capaz de apreciar la belleza que se halla en el bien. No obstante, está impedido para escogerla con todo lo que eso conlleva. Y, de nuevo, la cara de la luna que queda a oscuras en su sueño nos suministra la clave para entender por qué.

En los versos que, en las *Metamorfosis* de Ovidio, cuentan la historia de Acis, Galatea y Polifemo, hallamos la advertencia a este último de cómo su encuentro con Ulises lo dejará ciego.² El ciclope que, a diferencia de su futuro verdugo, carece de la capacidad de anticipación que suministra la astucia, ignora lo que se le anuncia y la profecía se cumple. Lo que sucede es descrito por Homero en el canto IX de la *Odisea*. Ulises y sus compañeros llegan hambrientos a la isla de los cíclopes y se adentran en la cueva de Polifemo, donde sacian su apetito tras haber hecho la oportuna ofrenda a los dioses. Al regresar del pastoreo con sus ovejas, con las que comparte habitáculo, el ciclope reacciona con ira ante lo que considera un saqueo, pues no está obligado a respetar las reglas de hospitalidad que rigen para los humanos. Con la brutalidad que le es propia, dos de los hombres que acaban de participar del banquete le sirven de cena y al resto, incluido Ulises, los hace sus prisioneros. Sólo la sagaz autocontención de que es capaz el héroe le permite urdir una treta con la que burlar a su carcelero. En primer lugar, lo emborracha con vino, aprovechando que Polifemo, anclado en un estado civilizatorio anterior a la agricultura, desconoce los efectos sobre la voluntad de esta bebida. Una vez que lo tiene a su merced, aprovechando un ardid lingüístico, le cuenta que su nombre es «Oudeís», o sea, «Nadie».³ De esta forma, entre él y sus compañeros pueden cegarlo con una estaca ardiente mientras duerme y dejarlo indefenso cuando los otros cíclopes, alertados por sus aullidos, le pregunten quién le ha atacado y responda que «Nadie». A la mañana siguiente, todos los hombres escapan de la cueva escondidos bajo el vientre de las ovejas a las que el ciclope saca a pastar. Sin embargo, una vez se ve libre, Odiseo no es capaz de vencer su propia vanidad y desvela de forma imprudente su autén-

¹ Cfr. Dostoievski (2016, p. 291).

² Cfr. Ovidio (1995, libro XIII, vv. 770-779).

³ La proximidad fonética entre *οὔδεις* y *Ὀδυσσεὺς* es clara en griego.

tico nombre, lo cual desata la cólera de Poseidón, que acude a vengar a su agraviado hijo poniendo en serias dificultades a la nave del héroe.

La misma vanidad que pierde a Odiseo, encarnación a la vez mítica e ilustrada de la razón que somete a la naturaleza, según la lectura de Adorno y Horkheimer,¹ es la que condena a Stavroguin. La conversación con Kiríllov a propósito de la hipótesis de la luna es interrumpida por la presencia de un bebé que atrae la atención del protagonista de *Los demonios*. Preguntado por la criatura, Kiríllov cuenta que a veces lo cuida para hacerle un favor a la vecina, pues, de hecho, le gustan mucho los niños. Ese signo de bondad, así como el apego que siente por la vida no interfieren, sin embargo, en su decisión de suicidarse. Ya conocemos, de hecho, la conclusión a la que llega poco después: «Y, si alguien se revienta los sesos por el bebé, también es bueno; y, si no se los revienta, también» (Dostoievski 2016, p. 273). Basta con aguardar la entrada en escena de otro bebé para que el dictamen de Kiríllov se revele falso. Y ese otro pequeño sólo puede estar ligado a quien, estructuralmente, funciona como contrapunto de Kiríllov en la novela, que no es otro que Shátov.

La noche que sigue al asesinato de los Lebiadkin y su criada, mientras los cinco que acabarán con su vida están decidiendo su suerte, Shátov recibe la inesperada visita de su esposa, a la que no ve desde hace tres años. Convencida librepensadora, Marie abandonó a su marido tras ofrecerle quince días de amor por los que él podría «perdonárselo todo, *todo*» (*ibid.*, p. 639). Tras haber sucumbido al embrujo de Stavroguin, que sin duda la ha ultrajado, regresa ahora a casa portando a su hijo en su seno. Abrumado por lo sorprendente y gozoso de un reencuentro con el que ya ni siquiera soñaba, Shátov no acierta a adivinar que la sintomatología de Marie no es la propia de ninguna enfermedad, sino de un parto inminente. Sin reparar, ni por un momento, en que el nacimiento del niño lo deja en una posición delicada en sociedad como esposo burlado, acoge la noticia con dicha y con tierna torpeza se dispone a prepararlo todo para que el alumbramiento se produzca de la mejor manera posible. Movidado por un extraordinario ímpetu, se lanza a la calle para empeñar lo poco que tiene y poder pagar los servicios de la comadrona más reputada, a la que saca de la cama para que atienda a la parturienta. Trasunto, en cierto modo, de la Vera de *¿Qué hacer?*,² Marie se muestra en principio reacia a aceptar una ayuda que, a su juicio, la hace parecer desvalida, pero pronto los dolores del parto y la amorosa dedicación que le demuestra Shátov vencen sus resistencias.

¹ Cfr. Horkheimer (2003, pp. 97-128).

² Marie no sólo coincide con Vera en su defensa del amor libre, sino que, como ella, tiene su propio proyecto laboral basado en principios foureristas. «Escuche, tengo intención de abrir en esta ciudad un taller de encuadernación, sobre principios cooperativos racionales» (Dostoievski 2016, p. 649), le dice a Shátov poco antes de poner fin a su confusión revelándole que padece dolores de parto.

Pocas veces el arte de Dostoievski alcanza cotas de sentimiento tan elevadas como las del reencuentro entre Shátov y Marie. No en vano, como señala Frank, el novelista le prestó a este último todo el elenco de emociones que él mismo había experimentado durante el nacimiento de su primera hija, Sofia, a la que poco después perdería.¹ La lascivia de Stavroguin –ausente, con Polifemo, del sueño que a éste le inspira la pintura de Lorrain– es la semilla del nuevo ser que Marie va a dar a luz. Sin embargo, el amor verdadero de Shátov, dispuesto a perdonarlo todo, transforma la voluptuosidad en compasión y no deja espacio para los celos. Cuando aún desconoce que su mujer espera un hijo y sólo la cree enferma, se le aproxima para tajarla mientras duerme y, aunque se siente sexualmente atraído hacia ella, es ya aquí el amor compasivo el que prevalece:

Y una vez más se acercó para echar un vistazo: el vestido se le había subido un poco, dejando la mitad de la pierna derecha al descubierto, hasta la rodilla. Rápidamente se dio la vuelta, casi asustado, se quitó el abrigo y, quedándose sólo con su vieja levita, cubrió la parte descubierta, procurando no mirar (Dostoievski 2016, p. 647).

A diferencia de Stavroguin y del protagonista de *El sueño de un hombre ridículo*, Shátov no teme convertirse en el hazmerreír general por haberse desviado para que su mujer diera felizmente a luz el hijo de otro hombre, que él se dispone a adoptar y criar como propio.² No hay lugar para los celos, no porque Polifemo haya sido borrado del cuadro como en el vergel sin mácula soñado por Stavroguin, sino porque el reconocimiento de la humanidad en el rostro del otro no deja espacio para que la visión se desvíe hacia un tercero. Tras el parto, Marie se vuelve hacia Shátov con una mirada enteramente nueva, como nuevo es también ese proyecto de familia que, desafortunadamente, naufragará. Shátov pierde la vida porque se olvida de sí para atender a la mujer amada que lo ha ofendido.³ No puede encontrarse en toda la novela, incluyendo el sueño de Stavroguin, manifestación más genuina de amor cristiano. Y aunque el destino de esa nueva familia sea fatídico porque Stavroguin está en su raíz fundacional, Shátov puede decir que sí ha conocido, aunque sólo haya sido por unos instantes, la felicidad en la tierra.⁴ Esa dicha efímera les parecerá irrisoria a quienes sueñan con un paraíso

¹ Cfr. Frank (1997, pp. 364-365).

² Antes de despedirse de Shátov, la comadrona Arina Prójorovna, librepensadora como Marie, le confiesa sin tapujos lo siguiente: «Me ha hecho usted reír para toda la vida; no voy a cobrarle nada; voy a reír hasta en sueños. Nunca había visto a nadie más cómico que usted esta noche». Se marcha entonces plenamente satisfecha tras constatar cómo por el aspecto de Shátov y por las cosas que decía, estaba claro como el día que ese hombre “estaba decidido a ser padre y era un calzonazos de marca mayor”. Corrió a toda prisa a su casa para contárselo todo a Virguinski [...]» (Dostoievski 2016, p. 665).

³ Erkel intuye acertadamente cómo el regreso de Marie facilitará el asesinato planeado. En efecto, con la cabeza ocupada en menesteres más acuciantes, Shátov se olvida de su propia seguridad y sólo este descuido hace que triunfe el plan de los cinco. Cfr. *ibid.* (p. 646).

⁴ Cfr. *ibid.* (p. 668).

futuro de acristalada racionalidad arquitectónica e insuficiente a aquellos que vuelven la vista atrás hacia un Edén donde los hombres no tienen nada que perdonarse los unos a los otros. Sin embargo, quien, como Shátov, se ha visto, en su travesía vital, tentado, en primer lugar, por los acantilados de la Escila de la razón y arrastrado, después, por los remolinos de la Caribdis de la fe, sabe que sólo en una corporeidad mortal y rosa puede el amor inventar su infinito.¹

¹ Cfr. Salinas (2005, p. 245).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADVERTENCIA

Antes de ofrecer el listado de referencias bibliográficas nos gustaría realizar un par de advertencias al lector. La primera atañe a la transliteración de los apellidos de los autores rusos. En la redacción del capítulo 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). Sin embargo, en el listado bibliográfico que ofrecemos se ha respetado la elección de los traductores de las distintas obras al castellano. Al mismo tiempo, en las referencias a ediciones en otros idiomas se ha 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. Ello explica la diversidad de formas que adopta en la bibliografía el nombre de Fiódor Mijáilovich Dostoievski, por ejemplo.

En segundo término, quisiéramos hacer constar que, además de las traducciones de F. M. Dostoievski recogidas abajo, se ha consultado 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 cuya referencia es la siguiente:

ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. (1988-1996): *Собрание сочинений в 15 томах*, Ленинград, Наука. [DOSTOIEVSKI, F. M., *Sobranie sochineni v 15 tomaj*, Leningrad, Nauka, 1988-1996]. Disponible en línea: <<http://www.rvb.ru/dostoevski/toc.htm>>

A fin de simplificar el sistema de citación, cuando se ha creído oportuno ofrecer la referencia a esta edición se ha hecho de forma abreviada indicando en ruso el nombre de la obra de Dostoievski de que se tratara seguido de la abreviatura «ПССМ» tomada de *Малое академическое Полное собрание сочинений Достоевского в 15 томах*. Tras una coma, se ha anotado el volumen pertinente en números romanos y, a continuación, después de dos puntos, las páginas en cuestión. En el caso de la correspondencia se ha añadido entre paréntesis el destinatario, seguido de la fecha y el lugar de la misiva. La cita se ha completado con la paginación que correspondiera a la carta completa y, a continuación, con la indicación «здесь стр.» (aquí p.), se ha señalado la página concreta en la que se localiza el fragmento citado.

Por último, quisiéramos señalar que, salvo que se indique expresamente otra cosa, son nuestras las traducciones de las obras citadas en el texto que están escritas en inglés, francés e italiano.

- BAJTÍN, M. (2003), *Problemas de la poética de Dostoyevski*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BERDIÁEV, N. (2008), *El espíritu de Dostoyevski* (trad. de Olga Trankova Tabatadze), Granada, Editorial Nuevo Inicio.
- BLANK, K. (2010), *Dostoevsky's Dialectics and the Problem of Sin*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press.
- ЧЕРНЫХ П. Я. (1993), *Историко-этимологический словарь русского языка*, Москва, Русский язык.
- ČERNÝŠEVSKII, N. G. (2004), *Che fare?* (trad. de Federico Verdinois), Milán, Garzanti.
- CHESTOV, L. (1949), *La filosofía de la tragedia: Dostoievski y Nietzsche* (trad. de J. Vogelmann), Buenos Aires, Emecé.
- CITATI, P. (2006), *El mal absoluto: En el corazón de la novela del siglo XIX* (trad. de Pilar González Rodríguez), Barcelona, Círculo de Lectores.
- DOSTOIEVSKI, F. M. (1969a), *Notas de invierno sobre impresiones de verano* (trad. de Lidia Kúper de Velasco, en Vidal Augusto (ed.), *Id., Obras completas*, vol. III, Barcelona, Vergara, pp. 124-133.
- (1969b), *Apuntes del subsuelo* (trad. de Lidia Kúper de Velasco), en Vidal Augusto (ed.), *Id., Obras completas*, vol. III, Barcelona, Vergara, pp. 169-286.
- (1969c), *El idiota* (trad. de Augusto Vidal), en Vidal Augusto (ed.), *Id., Obras completas*, vol. IV, Barcelona, Vergara, pp. 19-772.
- (1969d), *El adolescente* (trad. de José Laín Entralgo), en Vidal Augusto (ed.), *Id., Obras completas*, vol. VI, Barcelona, Vergara, pp. 185-848.
- (2003), *Los hermanos Karamázov* (trad. de Augusto Vidal), Madrid, Cátedra.
- (2005), *Crimen y castigo* (trad. de Isabel Vicente), Madrid, Cátedra.
- (2009), «El sueño de un hombre ridículo», en *Id., Cuentos* (trad. de Bela Martinova), Barcelona, Random House Mondadori–Debolsillo, pp. 477-498.
- (2010), *Diario de un escritor: Crónicas, artículos, crítica y apuntes*, (ed. de Paul Viejo; trad. de Elisa de Beaumont), Madrid, Páginas de Espuma.
- (2016), *Los demonios* (trad. de Fernando Otero), Barcelona, Alba.
- DOSTOIEVSKI, F. M. (1998-2003), *Correspondance* (edición integral presentada y anotada por Jacques Catteau; trad. de Anne Coldefy-Faucard), 3 vols.: *Tome 1: 1832-1864; Tome 2: 1865-1873; Tome 3: 1874-1881*, París, Editions Bartillat.
- DOSTOIEVSKAIA, A. G. (1978), *Dostoievski, mi marido* (trad. de Celina Manzoni), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- FRANK, J. (1993), *Dostoievski: La secuela de la liberación, 1860-1865* (trad. de Juan José Utrilla), México, Fondo de Cultura Económica.
- (1997), *Dostoievski: Los años milagrosos, 1865-1871* (trad. de Mónica Utrilla), México, Fondo de Cultura Económica.
- GIRARD, R. (1976), «Dostoievski—du doublé à l'unité», en *Id., Critique dans un souterrain*, Lausanne, Éditions l'Age d'Homme, pp. 35-111.
- HOMERO (2000), *Odisea* (trad. de José Manuel Pabón), Madrid, Gredos.

- HORKHEIMER, M. y ADORNO, T. W. (2003), *Dialéctica de la Ilustración* (trad. cast. de Juan José Sánchez), Madrid, Trotta.
- LAUTH, R. (2014), «He visto la verdad»: *La filosofía de Dostoievski en una exposición sistemática* (trad. de Alberto Ciria), Sevilla, Thémata.
- LÉRMONTOV, M. (2009), *El héroe de nuestro tiempo* (trad. de Isabel Vicente), Madrid, Alianza.
- LLINARES CHOVER, J. B. (2011), «La crítica de F. Dostoievski a la antropología de N. Chernishevski: *Memorias del subsuelo* como réplica a ¿Qué hacer?», en San Martín, J. y Domingo Moratalla, T. (eds.), *La imagen del ser humano: Historia, literatura y hermenéutica*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 131-141.
- OVIDIO (1995), *Metamorfosis* (ed. y trad. cast. de Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias), Madrid, Cátedra.
- PAREYSON, L. (1993), *Dostoevskij: Filosofía, romance ed esperienza religiosa*, Turín, Einaudi.
- PHILLIPS, R. W. (1975), «Dostoevsky's "Dream of a Ridiculous Man": A Study In Ambiguity», *Criticism*, vol. XVII (4), pp. 355-363.
- PUSHKIN, A. S. (2001), *Eugenio Onegin* (ed. bilingüe ruso-español; trad. de Mijaíl Chilikov), Madrid, Cátedra.
- RIVERA LEÓN, L. (2015), *El amor en Dostoievski: un estudio desde la antropología filosófica*, Tesis Doctoral, Valencia, Universitat de València.
- ROZANOV, V. (1989), *La Leggenda del Grande Inquisitore* (trad. de Nadia Caprioglio a partir de la 2.^a ed. del original ruso), Génova–Milán, Marietti.
- SALINAS, P. (2005), *La voz a ti debida. Razón de amor. Largo lamento*, Madrid, Cátedra.
- STEINER, G. (2002), *Tolstói o Dostoievski* (trad. de Agustí Bartra), Madrid, Siruela.
- TURGUÉNEV, I. (2004a), *Padres e hijos* (trad. de Bela Martinova), Madrid, Cátedra.
- (2004b), *Humo* (trad. de Víctor Gallego), Barcelona, Random House Mondadori–Debolsillo.
- VASMER, M. (1953), *Russisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag. [Ed. rusa: Фасмер, М. (1986), *Этимологический словарь русского языка* (traducción con alemán y suplemento del miembro-correspondiente de la AN CCCP O.H. Трубачева), Moscú, Прогресс].