

Yasnaia Poliana

Revista de
Literaturas
Eslavas



Apoyan

Facultad de Ciencias Humanas
Programa Gestión de Proyectos
División de Acompañamiento Integral
Sede Bogotá



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

YASNAIA POLIANA

Volumen 9 (2022) / ISSN 2027-7024

ISSN en línea 2745-1844

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas

Sede Bogotá

El grupo estudiantil **Yasnaia Poliana** se especializa en el estudio y divulgación de las culturas y literaturas esclavas

Contacto YASNAIA

yasnaia_bog@unal.edu.co 

/YasnaiaPolianaUN 

@yasnaiapolianaun 

Universidad Nacional de Colombia
Cra 45 No 26-85 Edificio Uriel Gutiérrez
Sede Bogotá
www.unal.edu.co

Contacto PGP

proyectoug_bog@unal.edu.co 

@pgp_un 

ugp.unal.edu.co 

/gestiondeproyectosUN 

issuu.com/gestiondeproyectos 

Portada

Laura Patiño

Corrección de Estilo

Alba Lucía del Pilar Gutiérrez García (PGP)

Diseño y Diagramación

Equipo de Diseño PGP

Rectora

Dolly Montoya Castaño

Vicerrector

Jóse Ismael Peña Reyes

Director Bienestar Sede Bogotá

Oscar Arturo Oliveros Garay

Jefe de División de Acompañamiento Integral

Zulma Edith Camargo Cantor

Coordinador Programa Gestión de Proyectos

William Gutiérrez Moreno

Decano de la Facultad de Ciencias Humanas

Carlos Guillermo Páramo Bonilla

Directora Bienestar Ciencias Humanas

Eucaris Olaya

COMITÉ EDITORIAL

Docente que acompaña y avala el proyecto

Prof. Anastasia Belousova

Coordinación

Santiago Castillo Higuera

Pre-edición

Paula Cañón Farieta

Jorge Herrera Mora

Federico Valero Herrán

Joaquín Peña Herrera

Santiago Olivera Caro

Sofía Cortina Saavedra

Ingrid Pérez Jaimes

Juan Acosta Aroca

Christian Vanegas Torres

Jhon Rojas Alfonso

Elena Pérez Palacio

Anastasia Belousova

Santiago Castillo Higuera

Ilustraciones por:

Sofía Alejandra Estrada Cely

Miguel Alejandro Acosta Hernández

El material expuesto en esta edición puede ser distribuido, copiado y expuesto por terceros si se otorgan los créditos correspondientes. Las obras derivadas del contenido del presente volumen/número deben contar con el permiso del (de los) autor(es) de la obra en cuestión. No se puede obtener ningún beneficio comercial por esta publicación.

Las ideas y opiniones presentadas en los textos de esta edición son responsabilidad exclusiva de sus respectivos autores y no reflejan necesariamente la opinión de la Universidad Nacional de Colombia.



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Contenido

9

Editorial: un re-encuentro con Dostoievski

Comité editorial Yasnaia Poliana

Mística, estética, poética

14

Nihilismo, religión y despertar en *Los hermanos Karamazov*: una interpretación desde el filósofo Keiji Nishitani

Federico Augusto Valero Herrán

32

Dostoievski exploró las enfermedades del espíritu
Entrevista con Czesław Miłosz

Traducido por Santiago Garzón Bernal





Lecturas de Dostoievski

50

La soledad en dos cuentos de Dostoievski

Paula Andrea Cañón Farieta

62

Las ideas y sus demonios

José Joaquín Peña Herrera

Dostoievski y la literatura mundial

70

Un narrador excéntrico: entre el antihéroe de Dostoievski y el marginado de Beckett

Santiago Castillo Higuera

82

Dostoievski visto desde Rusia: tendencias de las lecturas rusas actuales

Anastasia Belousova



Editorial

Un re-encuentro con Dostoievski

El 11 de noviembre de 1821 nació en Moscú Fiódor Mijáilovich Dostoievski. Doscientos años han pasado desde su nacimiento, ciento cuarenta desde su muerte, y desde entonces han sido incontables las vidas que han sido tocadas por las obras de este genial escritor ruso. Una fecha tan importante no podía pasar desapercibida para el proyecto estudiantil Yasnaia Poliana. Por esto, decidimos sumarnos a las efemérides de su natalicio con la programación de algunas actividades académicas: el semillero de investigación *Dostoievski desconocido* que se desarrolló a lo largo del 2021 y el congreso conmemorativo *Retratos de Dostoievski: poética, ideología, herencia*, celebrado en noviembre del mismo año. El presente número es fruto del trabajo realizado en el 2021 por los estudiantes del proyecto estudiantil.

De Dostoievski se ha dicho que es psicólogo y filósofo, aunque es cierto que estos discursos se han nutrido de su obra, también se ha dicho de él que es oscuro, que retrata un cuadro negativo de la humanidad, mientras que otros han afirmado lo contrario, que es un profeta que pinta la esperanza. Lo que sí se puede evidenciar de estas contradicciones es la enorme cantidad de lecturas que se han hecho de su obra, pero también la gran cantidad de prejuicios contruidos en torno a ella. A pesar de estas disimilitudes, es innegable que el autor ruso está en la cima del llamado canon literario. Esto, más allá de ser un aliciente para su lectura, en ocasiones supone una barrera difícil de traspasar: son muchos los que temen enfrentarse a *Los hermanos Karamazov* y *Los demonios*, mientras que *Crimen y castigo* resulta una lectura apasionante para otros lectores.

¿Cómo acercarse a un autor cuya obra se ha sacralizado tanto?, ¿cómo generar cercanía con un escritor al que se ha imaginado como solitario, introspectivo, en una cultura tan diferente como la colombiana? Estas preguntas estaban en la palestra cuando decidimos realizar el semillero de investigación. Así pues, decidimos partir de cero en el ejercicio interpretativo de la obra de Dostoievski, no solo leeríamos los textos no canónicos —cuentos, ensayos y artículos—, sino que incluso evitaríamos abordar los discursos convencionales. La premisa era “redescubrir” al escritor, tener una experiencia fresca de su obra. De allí el título del semillero: *Dostoievski desconocido*.

El congreso, a su vez, partió del mismo principio: reconocer las lecturas que se han hecho del autor de *El Idiota*, ponerlas en paréntesis e identificar cuáles son los retos que deben asumir los estudios literarios de hoy frente a su obra. *Retratos de Dostoievski: poética, ideología, herencia* —realizado los días 10, 11 y 12 de noviembre de 2021— nació de la experiencia de lectura realizada en el semillero de investigación. El presente número sirve como acta de la labor realizada, de los hallazgos y sorpresas, así como de las dificultades encontradas en el estudio de Dostoievski.

En las próximas páginas, los lectores encontrarán un abanico de posibilidades interpretativas de la obra de Dostoievski que parte de tres enfoques específicos: la mística, la estética y la poética de Dostoievski; algunas lecturas de su obra literaria; y su relación con la literatura mundial.

Aquí unos esbozos escuetos de las propuestas: una comparación entre el desarrollo de los personajes Iván y Aliosha Karamazov, y el abandono del yo propio del zen japonés; las impresiones del escritor polaco Czesław Miłosz sobre la teología dostoievskiana; el choque conflictivo entre el anhelo de comunidad y la desesperanzadora soledad de los personajes de los relatos "La mansa" y "Sueño de un hombre ridículo"; la confrontación trágica entre la ideología y sus consecuencias en el individuo, en la comunidad, en

Los demonios; una comparación desde la construcción del narrador a la luz de las consecuencias de la modernidad sobre el individuo en los relatos "Bobok" de Dostoievski y "El calmante" de Samuel Beckett; y, finalmente, un barrido histórico acerca de la recepción de la obra dostoievskiana en Rusia que, contrario a lo que se piensa, no ha seguido el mismo curso que en el resto del mundo.

Esperamos que nuestros lectores disfruten de la lectura de este número tanto como nosotros disfrutamos de su preparación en sus diversas etapas. La lectura de este ejemplar de Yasnaia Poliana no solo será un homenaje a Fiódor Dostoievski, también será la oportunidad de apropiarnos, como colombianos, de una tradición literaria y cultural que es mucho más cercana de lo que parece.



Dostoievski, el hombre del subsuelo.

Ilustración de Sofía Estrada

Mística, estética, poética





Nihilismo, religión y despertar en *Los hermanos Karamazov*: Una interpretación desde el filósofo Keiji Nishitani

Federico Augusto Valero Herrán

fvaleroh@unal.edu.co

A quien haya leído *La religión y la nada*, obra cúlpe del filósofo Keiji Nishitani, no le resultará para nada extraño escuchar sobre la inspiración del japonés en novelas de Dostoievski. Esto es claro no solo por las semejanzas de las perspectivas que ofrece Nishitani y las que presenta el escritor ruso a través de los enigmáticos personajes de sus obras, sino también por las explícitas referencias a Dostoievski hechas a lo largo del libro, para explicar conceptos e ideas propias. Tomemos como ejemplo las desdichadas personalidades de personajes como Rodion Raskolnikov, Nikolai Stravroguin o el hombre subterráneo, entre

otros. El sentimiento nihilista que transmiten al lector, junto con su tendencia existencialista por afirmarse a sí mismos en un mundo sin Dios, son en conjunto afines a las aproximaciones de Nishitani cuando habla sobre las implicaciones del materialismo ateo, como la indiferencia del mundo al hecho humano. Nishitani mismo advierte el desarrollo de aquellos personajes, a quienes describe como enfrentados al “muro de piedra” de las inamovibles leyes matemáticas, cada cual buscando desesperadamente afirmar su libertad en un mundo frío e indiferente: “Por mi parte, de ninguna forma puedo negar el mundo ni escapar de él; pero tampoco puedo aceptarlo” (*The self-overcoming* 140)¹.

Pero ahora, la relación entre los dos (Dostoievski y Nishitani) no acaba en la mera delimitación de esta crisis humana a la que nos conducen el mecanicismo y el ateísmo moderno. La conciencia religiosa, y más específicamente la relacionada con la experiencia mística y el despertar del sujeto, tiene lugar en varias novelas de Dostoievski y, de hecho, juega un papel clave en algunos de los protagonistas de las obras. El mismo Nishitani también advierte esta disposición del ruso sobre la experiencia religiosa:

Dostoievski nos dice que Dios puede ser hallado en una simple hoja al amanecer, en un rayo de luz solar o en el llanto de un niño. Esta forma de hablar sugiere una gran armonía entre todas las cosas del universo que las hace ser y las sostiene en dependencia y en cooperación mutuas, un orden místico que gobierna todas las cosas, por lo que Dios puede ser visto en las cosas más triviales. (*La religión* 47)

Este aspecto, combinado con el de la conversión y el despertar del sujeto, presente en otras obras como *Crimen y castigo* con Raskolnikov, en *El idiota* con el príncipe Myshkin y en *Memorias de la casa muerta*, es clave a lo largo de *La religión y la nada*.

1

Todas las citas de *The self-overcoming*, Aweele y Conolly son traducciones mías.

Así pues, quiero partir desde un proceso denominado “superar el nihilismo pasando a través de él” —original de la convicción propia de Nishitani sobre su quehacer filosófico (Heisig 205)—, para realizar el análisis de ambos libros. Este nihilismo en *Los hermanos Karamazov* puede verse expresado en las penas, angustias y tormentos propios de los hermanos. Más específicamente, quisiera hacer hincapié en las personalidades de Alexei e Iván Karamazov, quienes, a mi modo de ver, no solo responden al sentimiento de nihilidad del que habla Nishitani, sino que pueden interpretarse también como encarnaciones de las tesis del despertar religioso y del materialismo ateo, que se confrontan en la obra filosófica. Asimismo, en el desarrollo de la historia, las convicciones de cada uno de los hermanos desembocan en otros problemas filosóficos propios de una disposición existencialista. La culpa, el mal, el amor y la redención, entre otros, juegan un papel clave en la historia, y nos permitirán entender mejor las respuestas que da Nishitani sobre estas particularidades.

Contrastes entre Alexei e Iván Karamazov

Iván y Alexei Karamazov, protagonistas de *Los hermanos Karamazov*, expresan durante la historia posturas disonantes entre sí respecto a las ideas de religión, ateísmo y nihilismo. Cada uno de los personajes se presenta como encarnación de determinadas posturas, en torno a las cuales despliegan su relación con los demás personajes, así como consigo mismos a lo largo de la obra. Este dialogismo², enfocado en adscribir fuertes convicciones e ideologías a los personajes, sobrepasando incluso las del mismo autor, es común en la obra de Dostoievski, de la cual *Los hermanos Karamazov* es uno de los ejemplos más sobresalientes. El eje de pensamiento de los personajes, en este caso de Iván y Alexei, evoluciona durante la obra gracias a este dialogismo, mostrando de qué manera aquellas convicciones que encarna cada uno

2

Véase *Problemas de la poética de Dostoievski* de Mijail Bajtín.

chocan y maduran entre sí y dan fruto a nuevas e interesantes perspectivas para tener en cuenta³.

En primer lugar, en Iván pueden hallarse dos ideales básicos: una conciencia materialista sobre el mundo, acompañada por una profunda preocupación por la responsabilidad moral y la justicia. El primer aspecto, tal vez más sencillo de identificar en él, se puede entender como la postura propia del cientificismo ateo de la que habla Nishitani, caracterizada por un acercamiento instrumental y racional a la realidad. Tal como distingue Dennis Auweele: “Desde este abordaje, todo lo que ocurre en el mundo es consecuencia de simples leyes causales deterministas y no hay cosa alguna como una mano guía providencial en la historia” (283). Nishitani considera esta visión racionalista como alejada del sentido de pertenencia a la voluntad personal de Dios, en ese sentido, estas leyes son fríamente indiferentes a las preocupaciones más humanas por el sentido de la vida (*La religión* 102-103). El hombre se vuelve un ser que ya no depende de nadie más que de sí mismo, y de ahí la famosa consideración de Iván: “Si Dios no existe, todo está permitido [...] En esencia, mi mentalidad es la de Euclides: una mentalidad terrestre. ¿Para qué intentar resolver cosas que no son de este mundo?” (Dostoievski 233).

Sin embargo, el asunto no concluye en esto. El segundo aspecto referido a la justicia y la moral en el mundo es en realidad aquel que mueve a Iván a su fuerte inclinación por conservar la visión racionalista que defiende. Reflejada en las crueles historias que cuenta a su hermano Alexei de matanzas a niños, Iván no es capaz de aceptar un mundo donde aquellos seres más inocentes tengan que pasar por tales desgracias y sufrimientos:

“Con mi entendimiento terrenal euclideano, todo lo que sé es que hay sufrimiento y que nadie es culpable; que la causa sigue al efecto, simple y directamente; que

³ Bajtín adscribe a las obras de Dostoievski la noción de una polifonía de voces e ideas, donde cada uno de sus personajes conserva su propia conciencia y forma de ver las cosas frente a los eventos de la historia y las demás voces que se le presentan: “La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski” (15).

todo sigue su curso en este nivel". No obstante, él [Iván] encuentra tal tesis causal sobre el sufrimiento insatisfactoria: "¡Lo entiendo y no puedo permitirme vivir con ello! [...] Necesito justicia, o me destruiré a mí mismo". (Auweele 286)

Esta dualidad entre el materialismo ateo y las preocupaciones humanas fundamentales tiene un espacio de consideración en Nishitani, quien ve en esto el profundo rasgo de desesperación del existencialismo. Habiendo pasado por los "purgativos fuegos de la visión de un mundo mecanicista" (*La religión* 108), en los que la frialdad e indiferencia de las leyes causales encierran todo lo que nos rodea, se hace difícil aceptar una existencia fundamentada en la salvación divina, la cual nos libre del mal y del sufrimiento de este mundo:

Si las propias leyes de la naturaleza son atribuidas a Dios como parte del orden creado por él, entonces, tal vez exista otro aspecto de Dios diferente del personal que contenga esa fría indiferencia. O quizás deberíamos concluir que, al fin y al cabo, las leyes de la naturaleza no pertenecen a Dios, en cuyo caso Dios perdería su ser absoluto y dejaría así de ser Dios. (*La religión* 102)

Plantado en esta perspectiva, Iván no ve cómo incluir a Dios dentro y se ve obligado a aceptar un mundo sin trascendencia. En palabras de Nishitani: "Ya no es posible ver el mundo ordenado simplemente de acuerdo con la providencia o la voluntad divina [...] En efecto, el mundo pasa por alto la relación personal entre Dios y el hombre" (99). Y, tomado este camino, el nihilismo se hace presente en Iván de la forma más ineludible y fatal posible. Una vez el mecanicismo niega ideas como la voluntad, el amor y la vida misma, reduciendo todo a mera causalidad, surge un sentimiento de muerte y sinsentido que penetra en lo profundo de la conciencia humana. Un abismo de nihilidad se muestra en

el fundamento de toda existencia, anulando todo lo que se nos presenta. “No podemos tomar este mundo como es, ni tampoco podemos abandonarlo” (97). Así describe Nishitani tal sentimiento de nihilidad en un mundo sin Dios y en donde $2 + 2$ siempre será 4. “Es un mundo que conduce al hombre a la desesperación” (97).

Volviendo a Alexei, este se caracteriza por encontrarse en un polo opuesto respecto a las cuestiones que agobian a su hermano sobre la existencia humana. Tiene una actitud optimista, basada en la fe y la confianza incondicional en Dios, bajo la cual no acepta las negativas conclusiones de su hermano. Incluso llega a decirle, tras escuchar atentamente sus crueles historias y su poema “El Gran Inquisidor”:

¿Y los tiernos brotes, las tumbas queridas, el cielo azul,
la mujer amada? ¿Cómo vivirás sin tu amor por ellos?
—exclamó Aliocha con profundo pesar—. ¿Se puede vivir
con un infierno en el corazón y en la mente? Volverás
a ellos o te suicidarás, ya en el límite de tus fuerzas.
(Dostoievski 260)

Aliosha parece estar más persuadido por aceptar la salvación divina y el perdón de los pecados, en contraste con Iván, quien se agobia por no hallar en las leyes científicas un sustento del mundo y de la justicia humana. Como una resistencia contra la ciencia y la tendencia a la pérdida de lo humano, así habla Nishitani sobre la religión y el dilema moderno que le supone la explicación científica. Según él, mientras tal postura religiosa busca delimitar el dominio de la ciencia desde un eje orientado hacia la vida, el cientificismo se erige como una fuerza arrolladora dirigida hacia la muerte. Este contraste queda explícito en los hermanos en el siguiente fragmento: “—A mi entender, se debe amar la vida por encima de todo. —¿Incluso más que al sentido de la vida? —Desde luego. Hay que amarla antes de razonar, sin lógica, como has dicho. Sólo entonces se puede comprender su sentido” (Dostoievski 229).

Aunque esta aproximación parece entrever una tensión irresoluble entre fe y razón, el asunto para ambos autores (Nishitani y Dostoievski) no concluye en este típico enfrentamiento. Para Dostoievski, hay un nivel en el que ambas visiones son superadas por un modo de ser religioso “auténtico”, tras pasar por un proceso de redención e iluminación. “La existencia auténtica es el resultado de una redención desde, lo que algunos han llamado, el «egoísmo racional del ser aparente» hacia la «gracia mística del ser auténtico»” (Auweele 288). Es importante notar que esta redención religiosa auténtica no ocurre bajo una simple fe ciega, sino traspasando aquel estado nihilista autorecluido y solitario a través de una experiencia inmediata que trasciende el ego, comúnmente llamada epifanía espiritual o metanoia: “La redención no es encontrada en la aceptación pasiva de Dios sino, más bien, en el desorden existencial de un individuo complejo que lucha con sus ideas, emociones y convicciones” (284).

Nishitani, por su parte, apunta algo similar cuando habla acerca de la conversión de un modo de ser egocéntrico a uno que aparece verdaderamente tal como es, con su rostro original. “La conversión existencial consiste en liberarse de un modo de ser centrado en la persona, para presentarse en el más acá de un modo de ser personal en la inmediatez del yo real” (*La religión* 127). Según Nishitani, solo en la apertura de la nihilidad, cuando esta deja de estar oculta en el fundamento de las cosas y se presenta como una realidad del yo, es cuando puede darse la verdadera metanoia o despertar. “El punto en que la nihilidad es la base preparatoria para un modo de ser nuevo (existencial), en el que morir es la base para una forma de vida nueva y diferente” (*La religión* 155). Es con la llegada de la crisis, cuando los personajes se ven obligados a afrontar individualmente sus más profundos miedos, que se hace presente la nihilidad en el fundamento de todo lo que antes parecía tan real. En este viraje fundamental, cuando la vida pierde el firme, pero aparente suelo sobre el cual se sostiene, es donde podrá darse (o no) la metanoia o despertar.

Comprensión, redención y transformación de Aliosha

Frente a la muerte, usualmente la de un ser querido o un familiar, el ser humano suele quedar más expuesto a la experiencia de crisis. En el caso de Aliosha, la muerte de su maestro, el *stárets*⁴ Zósima, lo impactó profundamente, haciéndole cuestionar sus fieles creencias religiosas y su propia fe. Y esto, no solo por todo lo que significó el maestro para el joven novicio, sino por un particular evento en la ceremonia en honor a su muerte. De acuerdo con una creencia popular rusa, los hombres santos no se descomponen tras la muerte, sino que dejan una dulce fragancia. Sin embargo, el cuerpo del *stárets* empezó a oler mal, por lo que, a pesar de todas sus enseñanzas y obra en vida, la gente olvidó su legado y empezó a verlo como un impostor. Para Aliosha esto significó un golpe a su propia fe en Dios, haciéndolo caer en un dilema: más allá del amor que le tenía al viejo, debía escoger entre un mundo indiferente y sin trascendencia divina en donde hasta el hombre más fiel y santo se pudre como cualquier otro, o un mundo regido por Dios y los milagros, pero en donde su maestro realmente no había sido bueno.

Tal situación invade a Alexei de una insoportable angustia e inquietud existencial, quedando obligado a decidirse y abandonar uno de los dos aspectos que tanto significaban para su vida: o Dios o su maestro. Presa de la duda y la indecisión, Alexei termina enfrentado a la nihilidad de su ser, al sinsentido de su vida frente a las condiciones en que se hallaba. Pues bien, para Nishitani, es sobre esta apertura de la nihilidad desde la cual sería posible reorientar la religión, bajo aquello que él llama el “hacerse presente la gran duda” (*La religión* 55). En este proceso, las dudas existenciales son llevadas al límite junto con la nihilidad, lo que genera una perspectiva donde incluso el yo se vuelve parte de la duda.

**Me estoy refiriendo al momento en el cual la nihilidad,
que yace oculta como una realidad en el fundamento**

4

Persona que desempeña su función como consejero y maestro en los monasterios ortodoxos rusos.

del yo y de todas las cosas, se hace presente como una realidad del yo, de manera tal que la propia existencia junto al ser de todas las cosas se convierte en una única duda. [...] La gran duda representa no solo la cumbre del yo que duda, sino, además, el momento de su perecer dejando de ser yo. (*La religión* 58)

Después de haber acabado la ceremonia, vencido por la angustia y el miedo, Alexei se dirige a la casa de Gruchenka donde casualmente le es contada una historia religiosa que lo conmueve profundamente. Según la historia, una mujer atrapada en el infierno tiene la oportunidad de ser rescatada por un ángel, el cual le da una cebolla para que ella se aferre y pueda ser halada fuera. Sin embargo, cuando está siendo halada, otras almas se aferran a la mujer para salir también y ella, intentando librarse de estas, rompe la cebolla y cae abajo de nuevo. “A la mujer le es dada la oportunidad de liberarse de los tormentos del infierno, pero su egoísmo empedernido trunca su salvación” (Conolly 42). Lo significativo de la historia, expandiendo el análisis de Conolly, es el elemento de la bondad que se busca resaltar, más allá de la salvación propia y egoísta. A quien le es ofrecida la cebolla debe aceptarla sin diferenciaciones de ningún tipo, ni para él mismo, ni para los demás que buscan salvarse a costa suya, por más pecadores y perversos que hayan sido en vida. Esto es lo que significa la perfección de la indiferenciación de Dios sobre su creación: “que Dios haga salir el sol sobre buenos y malos, y que la lluvia caiga sobre justos e injustos” (Nishitani, *La religión* 110).

Pues bien, para Nishitani este carácter divino solo puede expresarse en el ser humano desde el acto del amor. Abandonando la perspectiva del yo que ama a los amigos y odia a los enemigos puede darse un amor indiferenciador o activo que “abraza a todas las cosas en una forma más concreta, por ejemplo, a los hombres buenos y malos, y acepta las diferencias como tales” (*La religión* 110). Para Nishitani este viraje tiene la característica de un autovaciado: el yo pasa a ser un no-yo o vacuidad, el cual imita la

perfección divina carente de egoísmo. Conectando esto con las enseñanzas del *stárets*, quien dice: “amad al hombre aunque sea un pecador, pues así seguiréis el ejemplo del amor divino, al que no se puede comparar ningún amor de la tierra” (Dostoievski 313), podemos hallar una orientación religiosa análoga sobre aquel aspecto del amar religioso. Y Alexei, quien comprende todo esto tras escuchar la historia de Gruchenka, se da cuenta de que debe abandonar el amor egoísta por su maestro, a cambio de un amor dirigido hacia todos y todo. “La pasión de Aliosha estaba incorrectamente dirigida a un ser humano singular, olvidando así que el verdadero amor y admiración debe ser dirigido a todos los seres y cosas del mundo” (Auweele 290).

Luego de visitar a Gruchenka, Alexei vuelve al monasterio y escucha arrodillado frente a la tumba de su maestro un pasaje de la biblia sobre las Bodas de Caná. En esta historia bíblica, en la que Jesús transforma el agua en vino, hay un elemento de compasión divina que actúa en la conversión, y que desde la tradición religiosa tiene relación con la idea de la muerte y resurrección:

El paralelo entre la transformación del ser y la transformación del agua en el matrimonio de Caná es claro. La manifestación de la naturaleza divina de Cristo está profundamente conectada con el concepto de transformación, de cambio de estado, y esto por supuesto tiene relevancia directa con la experiencia que padecerá Aliosha igualmente. (Conolly 43)

En este punto, en Alexei se sintetizan las ideas de la cebolla con el amor indiferenciador (el cual expresa Jesús cuando convierte el agua en vino para hacer felices a los invitados de la boda), la conversión divina (el agua que pasa a ser vino en beneficio de todos), y la muerte y resurrección (de él mismo, en la conversión, para dar paso a la encarnación de la divinidad en el fondo de él). Solo tras pasando el campo de la angustia y la nihilidad por medio de la gran duda es posible que se dé una conversión fundamental en

el modo de ser del sujeto. Nishitani, tomando elementos del budismo zen, también se refiere a este proceso bajo el nombre de la “gran muerte”: “«En la gran muerte el cielo y la tierra se renuevan» y «Bajo la gran muerte, la gran iluminación»” (*La religión* 62). Esta gran iluminación es aquello a lo que antes refería con el despertar a la realidad. “Es la realización (actualización y apropiación) plena de la realidad del yo y de todas las cosas. Es la «gran sabiduría» de la que habla la religión, la sabiduría que es en realidad un aspecto del propio modo de ser religioso” (*La religión* 63).

Nishitani da forma a esta idea del morir y renacer a partir del misticismo cristiano de Eckhart, quien habla sobre un “morir para vivir en Dios” y hacer brotar del interior una “fuente de vida absoluta” en la vacuidad. “El hombre tan solo puede ser sí mismo verdaderamente en la deidad y, la consumación de la libertad y la independencia del hombre en la subjetividad, tan solo puede ser efectiva en la manifestación de la nada absoluta” (*La religión* 117). A través de tal despertar a la subjetividad elemental con la deidad, llamada también campo de la “muerte en la vida absoluta”, es como puede darse la realidad en su no fundamento, en su realidad más real. Allí

[...] El sí mismo está verdaderamente en su propio terreno. Aquí, las plantas y los árboles han penetrado en el fondo de su mismo ser; aquí las cejas y las piedras son lo que son totalmente; y también aquí, en la auto identidad con todo, el yo es radicalmente él mismo. Este es el conocer sin conocer, el campo de la vacuidad misma. (177)

Al salir Alexei del monasterio, en un estado radical de éxtasis y asombro, encuentra ante sí una realidad potenciada, en una dimensión totalmente diferente. Todas aquellas cosas que se acostumbra a tratar cotidianamente, de forma tan natural y corriente, en ese momento se convierten en objetos de concentración muy intensa, y a través de ellas ve el mundo de Dios junto con el universo en su infinitud:

Bajó los escalones del pórtico sin detenerse. Su alma tenía sed de espacio, de libertad. Sobre su cabeza, la bóveda celeste se extendía hasta el infinito. Las estrellas parpadeaban. La Vía Láctea destacaba con nitidez desde el cenit hasta el horizonte. La tierra estaba sumergida en la serenidad de la noche. Las torres blancas y las cúpulas doradas se recortaban en el zafiro del cielo. Alrededor de la casa, las magníficas flores de otoño se habían dormido para no despertar hasta el amanecer. La calma de la tierra se confundía con la del cielo. El misterio terrestre confinaba con el de las estrellas. Aliocha contemplaba todo esto inmóvil. De pronto, como segadas sus piernas por una hoz, cayó de rodillas. (Dostoievski 355-356)

Llamado punto de vista de la vacuidad o *Sūnyata*⁵, Nishitani entiende tal experiencia desde la noción de iluminación de la tradición budista mahayana, en particular del pensador Zen Dōgen: “Practicar y confirmar todas las cosas a partir del propio yo, es una apariencia ilusoria; que todas las cosas [*dharmas*] avancen y practiquen y confirmen el yo, es la iluminación” (*La religión* 173). Solo permitiendo pasar las cosas, sin deseos de objetivizar ni capturar racionalmente, es como puede abrirse una perspectiva tal que la realidad se muestre en su forma original, sobre un fondo tan vacío que carece de fondo. Por eso se dice que “forma eso es, vacuidad; vacuidad eso es, forma” (*La religión* 173), pues solo careciendo de suelo, de fundamento, es como la realidad puede presentarse y acontecer en su estado más real. Y recordando la meta religiosa para Nishitani, que consiste en “la persecución que el hombre lleva a cabo de la verdadera realidad de una manera real”, vemos como Alexei es la perfecta encarnación de aquella tesis que presenta Nishitani en su obra. Solo pasando por las penas

⁵ *Sūnyata* es la naturaleza original del buda eterno, tal como es. Suele traducirse como nada o vacío. No obstante, una mejor traducción sería vacuidad, que indica un vacío más radical, al estar vaciada inclusive de ella misma.

y angustias existenciales, abandonando el yo y transformando su perspectiva mediante una metanoia o epifanía espiritual es como, tal como plantea nuestro autor japonés, el sujeto puede despertar a la realidad y verla en su talidad⁶.

Crisis y sufrimiento en Iván: el problema de la culpa y el mal

Con un tinte mucho más oscuro y dramático, y en contraste con su hermano, en Iván la crisis existencial no es superada sino profundizada y agravada hasta el punto de una ruptura psicológica. Mientras su hermano logra alejarse del ego y aceptar su unidad fundamental con Dios y con la vida, Iván se ve carcomido por los conflictos del modo de ser egocéntrico y no logra hallar, por medio de la pura racionalidad, un medio para salir del autoconfinamiento en el que cae.

Para Iván, la crisis también tiene que ver con la confrontación existencial sobre la muerte, aunque no de un ser querido, como con su hermano, sino con la culpa y el mal que conlleva el acto de matar. Iván deseaba la muerte de su padre e, inconscientemente, favoreció las circunstancias para que fuera asesinado. Tras hablar con Smerdiakov, su supuesto medio hermano, cae en la cuenta de que tuvo complicidad en el crimen de este último. Por esto, sus convicciones racionalistas chocan con su ideal de justicia y termina sofocado por la culpa, y más importante aún, sin posibilidad de redimirse por su ateísmo empedernido. Incluso cuando intenta relegar aquella culpa al diablo que recrea en su cabeza, en medio de su ataque de esquizofrenia, termina cayendo en una obstinación aún más profunda de la conciencia egocéntrica de su culpabilidad.

El problema fundamental radica en la permanente convicción de Iván en su forma de pensar egocéntrica basada en las causas naturales. “El problema principal con Iván consiste en su insis-

⁶ La talidad, en una palabra, es el carácter auténtico de las cosas, tal como ellas son por sí mismas, sin reducirlas a otra cosa diferente a ellas mismas.

tencia por fundamentar su redención de manera probada —lo que refuerza el dualismo entre razón y fe— en lugar de aceptar el amor agápico divino [como Alexei]” (Auweele 294). Tal como Nishitani plantea: “Pensemos en la diversidad de dudas, ansiedades y demandas éticas, filosóficas y religiosas relacionadas con la esencia del modo de ser del egoísta” (*La religión* 54). Iván se ve envuelto en una profunda angustia y culpa al seguir aferrándose a su ser cerrado y racional. Tomando las palabras de Nishitani, quien afirma que la nada no puede ser abordada correctamente de forma meramente pensada, sino vivida en cuerpo y mente, entendemos entonces por qué Iván no logra acercarse a la metanoia de su hermano Aliosha. Su crisis radica en que no va más allá de sí mismo, cuando justamente estas realidades del mal y la culpa se encuentran presentes en un campo que va más allá del yo:

De este modo, el mal puede ser realizado en un sentido verdaderamente subjetivo, es decir, en su realidad o tal como es, más allá del campo de la conciencia en el que podemos decir que el yo ha cometido el mal. Solo entonces el mal del yo es susceptible por primera vez de ser apropiado verdaderamente. (*La religión* 64-65)

El mal es entendido por Nishitani como una realidad inherente a todas las cosas y que nos imposibilita actuar bien todo el tiempo, algo que va más allá de toda explicación ética y sociológica común centrada en el sujeto. Su verdadera esencia aparece en el “fundamento transtemporal del sujeto” como algo a lo que no podemos escapar, característico de la humanidad y de cada individuo. De ahí que diga que “[l]a propia existencia como un todo (de la humanidad en general) debe ser asumida como corrupta” (*La religión* 67). El cristianismo habla de esto mismo con base en la idea del pecado original de Adán, desde el cual toda existencia humana es de por sí pecadora y culpable ante todos y todo. Así pues, para Nishitani, es solo sobre esta llamada apropiación verdadera del mal, desde la cual puede darse un despertar a la

verdadera realidad, de la misma forma como Alexei superó religiosamente la nihilidad a partir de la misma nihilidad:

Cuando el yo logra ver la actualización del pecado como una “gran realidad” y el pecado es apropiado, entonces la consiguiente desesperación, esto es, la pérdida de toda esperanza en una posibilidad de escape y el despertar del yo a su nada y a su impotencia, necesita verse como una nada convertida en un campo de alguna manera capaz de recibir el amor redentor de Dios. (*La religión* 67)

Solo concibiendo el mal como penetrando toda realidad y mostrando el poder propio del yo egocéntrico como insuficiente para hacerle frente es como desde la nihilidad puede surgir una aceptación del amor divino, aceptación que Nishitani denomina fe. Al apropiarse correctamente de estas ideas, se da la posibilidad de una conversión y superación de la nihilidad, un despertar religioso fundamental: “Cuando nos entregamos a la realidad del mal o de la fe, de tal forma que llegamos a realizar en nosotros su realidad, tiene lugar una conversión dentro de la misma realidad siendo nosotros su eje: experimentamos una *metánoia* real” (*La religión* 73). Al abandonar el mal egocéntrico presentado de forma fragmentada en el mundo, identificado como contradictorio con la esencia divina e infinitamente buena de Dios, es cuando el perdón se convierte en una realidad auténtica, libre de cualquier distinción entre bien y mal. El sujeto consigue entonces la expiación de todos sus pecados, junto con las penas, aflicciones y angustias que la culpa le provocaba, y una nueva forma de ver la vida se le presenta en toda su esfera subjetiva. ¿Cómo es esta nueva forma de ver las cosas? A mi parecer, Dostoievski identifica inmejorablemente el desenlace de aceptar aquel amor indiferenciador de Dios a partir del pecado en las palabras del hermano del *stárets*, quien enfermo, predicaba lo siguiente antes de su muerte:

—Pájaros de Dios, alegres pájaros: perdonadme, pues también contra vosotros he pecado. [...] La gloria de Dios me rodeaba: los pájaros, los árboles, los prados, el cielo... Y yo llevaba una vida vergonzosa, insultando a la creación, sin ver su belleza ni su gloria. [...] *Si he pecado contra todos, todos me perdonarán, y esto será el paraíso. ¿Acaso no estoy ya en él?* (Dostoievski 284; énfasis añadido).

En este paraíso, que Nishitani entendería como el *Sūnyata* o campo de vacuidad absoluta, es en donde desembocaría el despertar al que ya nos hemos referido. Tal vacuidad es el verdadero no fundamento, y a partir del cual “desde una flor o una piedra a la nebulosa estelar y los sistemas galácticos, e incluso la vida y la muerte mismas se hacen presentes como realidades sin fondo” (*La religión* 79). Solo en este campo puede darse la verdadera libertad, una libertad que para Dostoievski significa el fin último de la existencia humana. Llegar acá es lo que significa haber atravesado la nihilidad del ateísmo y la crisis humana tan significativa para nuestro escritor ruso, en un campo absolutamente trascendente, pero situado en el más acá de la existencia donde el yo renace en su modo de ser original. “*Sūnyata* es el lugar en que nos manifestamos en nuestra propia mismidad como seres humanos concretos, como individuos con cuerpo y personalidad” (*La religión* 152). Y, al mismo tiempo “es el punto en que todo lo que hay a nuestro alrededor se manifiesta en su propia mismidad” (152).

Referencias

Aweele, Dennis. “Existencial struggles in Dostoevsky's the Brothers Karamazov”. *International Journal for philosophy of Religion*, vol. 80, 2016, pp. 279-296. doi: 10.1007/s11153-016-9561-6

Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducido por Tatiana Bubnova, 2a ed., Fondo de Cultura Económica, 2003.

Conolly, Julian. “Dostoevskij's Guide to Spiritual Epiphany in The Brothers Karamazov”. *Studies in East European Thought*, vol. 59, no. 1/2, 2007, pp. 39-54. doi: 10.1007/s11212-007-9020-0

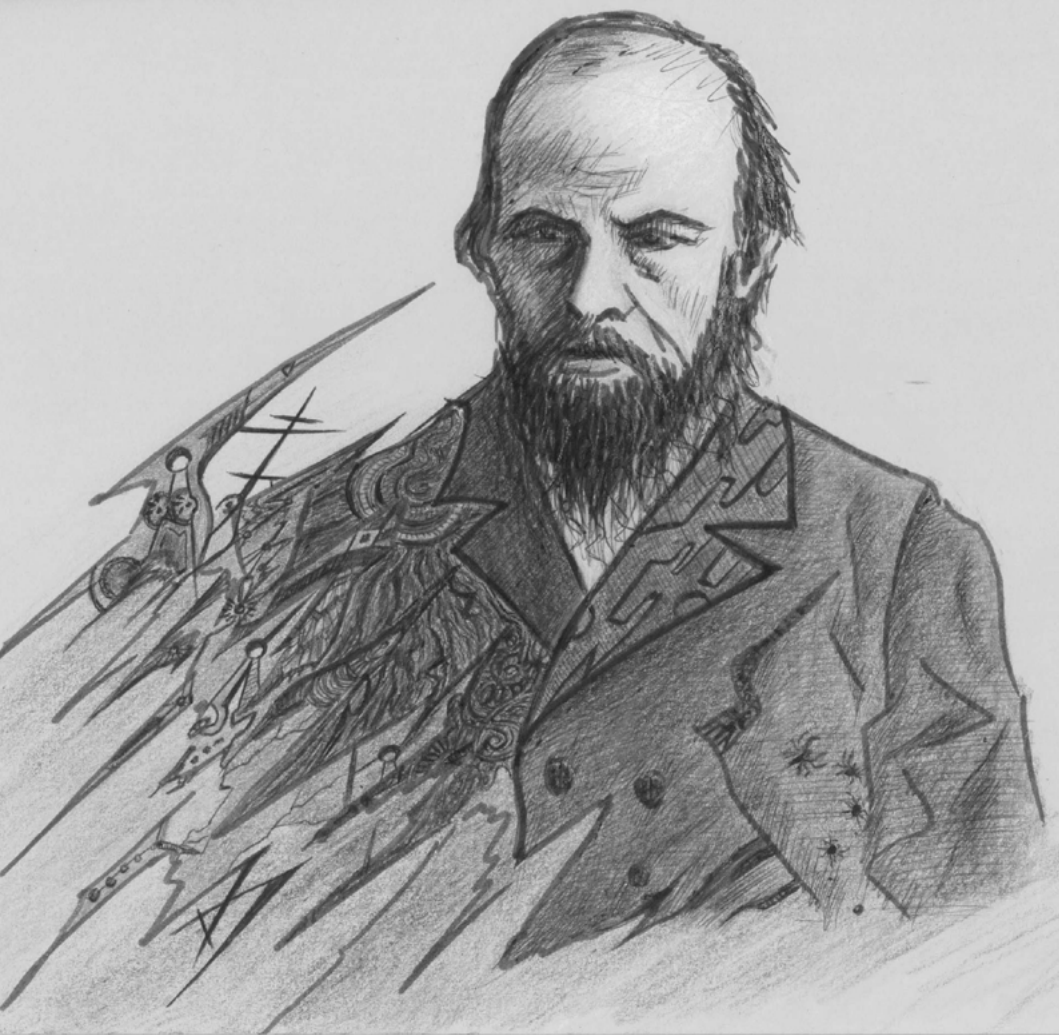
Dostoievski, Fiódor. *Los Hermanos Karamazov*. Traducido por José Baeza, Juventud, 2014.

Heisig, James. *Filósofos de la nada: un ensayo sobre la escuela de Kioto*. 2a ed., Herder, 2015.

Nishitani, Keiji. *The self-overcoming of nihilism*. Traducido al inglés por Graham Parkes, State university of New York press, 1990.

Nishitani, Keiji. *La religión y la nada*. Traducido por Raquel Bouso García, Chisokudó Publications, 2017.





Retrato de un místico fantasioso.

Ilustración de Miguel Alejandro Acosta Hernández



Dostoievski exploró las enfermedades del espíritu¹

Santiago Garzón Bernal

sgarzonb@unal.edu.co

Cezary Gawryś, Józef Majewski: En su obra aparece a menudo Dostoievski. Podría incluso decirse que muy a menudo. ¿Qué hay de particular en el escritor ruso que no le permite liberarse de él?

Czesław Miłosz: Dostoievski fue un cronista de los relatos del pensamiento ruso, y este pensamiento ruso tenía en sí que era como un preparado químico de los cambios de la consciencia europea. Además, en Europa, estos cambios no condujeron a los mismos resultados que en Rusia. Con ciertas enfermedades, en unas regiones del mundo se puede de alguna manera vivir, en otras, conducen a la muerte. El pensamiento ruso absorbió diver-

¹ Traducción del polaco de la entrevista hecha a Czesław Miłosz por Cezary Gawryś y Józef Majewski el 3 de diciembre de 1999 en Cracovia. *Revista Więź*, número 3, 2000, pp. 14-25. La entrevista en su idioma original puede consultarse en el enlace: <https://wiesz.pl/2017/08/14/milosz-dostojevski-badal-choroby-ducha/>

sas raíces descompuestas de la civilización europea, sobre todo el ateísmo, lo que tuvo consecuencias espirituales e intelectuales fulminantes. Dostoievski fue un observador de este proceso y precisamente esto produce en él a un potente e interesante novelista.

¿Cuándo comenzó su aventura con Dostoievski?

Si este apellido aparece tan a menudo en mi obra, es principalmente porque daba clases sobre Dostoievski en la Universidad de California, lo que también fue por accidente en cierto sentido. Exactamente enseñaba literatura polaca, pero falleció nuestro colega el profesor Massenikow que precisamente daba clases de Dostoievski, y nadie en nuestra facultad quería ocuparse de ello porque es un curso muy difícil. Lo acepté y, como trataba con seriedad mis deberes, tuve que leer mucho de Dostoievski y sobre Dostoievski.

Es usted entonces un conocedor de Dostoievski. ¿Qué secreto de inventiva literaria poseía, según usted, este autor que algunas autoridades en historia de la novela europea dividen en dos épocas: antes y después de Dostoievski?

Me parece que el secreto de Dostoievski está ligado, paradójicamente, con sus intereses políticos, que se ven en su *Diario de un escritor* junto con su gran temor: el miedo al futuro de Rusia. Por esta razón, analizó las mentes del pensamiento ruso que fue, según él, una gran amenaza para Rusia. Precisamente de allí, de su pasión, frenesí o incluso temor, tomó su técnica de inventiva novelística, que puede llamarse novela filosófica. Cuando tomamos, por ejemplo, las novelas de George Sand, nos convencemos de que hay muchos de los mismos motivos que se discuten allí, pero nadie presta atención a sus novelas. En cambio, Dostoievski inventó la polifonía y retrató el desgaste de la razón consigo misma, que fue también el desgaste interior de su mente, pues está claro que estos motivos extremos y contradictorios de sus personajes novelísticos son una lucha entre sí. Como dijo: “Nadie nunca dio tantos motivos al ateísmo como yo”. Todo esto estaba en él.

En *El jardín de la ciencia (Ogrodzie nauk)* usted escribió que “Dostoievski no era un psicólogo, fue [...] un neumatólogo, que es muy distinto”. ¿Qué significa esta diferencia?

Esto no es invento mío, resulta que lo dijo Bierdiayev. El *pneuma* es el espíritu, entonces “neumatólogo” es una idea mucho más importante que la de “psicólogo”. Dostoievski estudió las enfermedades del espíritu. La psique puede ser la observación de manifestaciones muy profundas, y él trató de ir más allá, a las manifestaciones del espíritu. Algunos de sus personajes, como Stavrogin en *Los demonios* o Svidrigáilov en *Crimen y castigo* son precisamente accidentes de una gran enfermedad espiritual.

En su ensayo “Dostoievski hoy” (en *paryska “kultura”* No. 5/1992) propone usted la tesis de que hoy, después de la caída del comunismo, hay que apreciar a Dostoievski de otra forma en Rusia y en Occidente. ¿Cómo lo entiende usted?

Los investigadores de la creación de Dostoievski, particularmente en Occidente, estaban incómodos con que este grande escritor tuviera opiniones tan reaccionarias y trataban de enmascararlo de alguna forma, o simplemente de separar su opinión de su creación literaria, afirmando que él era un gran escritor a pesar de sus concepciones reaccionarias. Para mí las concepciones reaccionarias de Dostoievski y su producción novelística están íntimamente relacionadas. Solamente cuando pasa a sus novelas, como escritor, como artista, va a algo así como otra dimensión, precisamente a través de la polifonía de sus personajes que manifiestan opiniones contrarias, él las libera y divide sus opiniones entre sus diferentes personajes. Pese a ello me parece que, como dije antes, existe una íntima relación entre sus personajes y sus opiniones. El temor de Dostoievski sobre el futuro de Rusia pertenece a su mesianismo ruso. Son opiniones imperialistas y mesiánicas rusas, enemigas de algunos nacionalistas, enemigas del catolicismo y estas naciones que representan, en su conciencia, al catolicismo, es decir, a los polacos y a los franceses. Por lo tanto, hay que poner particular atención en este asunto. El impe-

rialista ruso puede también encontrar en Dostoievski suficiente material para las más insensatas iniciativas.

¿Qué piensa usted? ¿Pudo Dostoievski, partidario del zarismo y la fuerte Rusia, aceptar el estalinismo?

La tentación de una fuerte nación rusa está tan viva para las mentes rusas, que me parece que puede uno imaginarse a Dostoievski como creyente del estalinismo.

¿Y entonces qué con el ateísmo de este sistema?

Difícil responder a eso. Como se sabe, la iglesia ortodoxa en Rusia convivía con el trono y bendecía diferentes empresas del trono, no necesariamente cristianas. No quiero ir demasiado lejos con esto, pero puede uno figurarse la situación cuando los cristianos en Rusia pudieron racionalizar su apoyo a Stalin.

Uno de los más grandes opositores del estalinismo, Aleksander Solženicyn, recientemente apoyó la actuación de Rusia en Chechenia. ¿Cree usted que Dostoievski hubiera actuado similarmente?

Como se lee en *Diario de un escritor*, Dostoievski se sometía fuertemente a los humores colectivos de nacionalismo ruso. Pienso entonces que pudo haberlo hecho.

Difícil no mirar a través del prisma político la obra de Dostoievski, sin embargo, ¿no cree usted que acentúa fuertemente la forma política de abordar a este escritor?

Puede que reaccione aquí contra la forma de abordaje exclusivamente psicológica. En América se vendió una cinta “resumen” de *Crimen y castigo* con un comentario grabado de cierto psicoanalista neoyorquino... puede que yo reaccione contra esto. Aparte de eso percibo una tendencia a la corrección política en apartar al Dostoievski reaccionario, antisemita, porque aquello no concuerda con el gran escritor; mientras tanto, repito, me parece que la fuerza motora de Dostoievski recae en su *Diario de un escritor*.

¿En qué dirección debería en ese caso ir la nueva apreciación crítico-literaria de la obra de Dostoievski?

Hay una cantidad enorme de investigadores de Dostoievski, se han escrito muchos libros sobre él, tantos que en realidad todos los cursos de su inventiva ya han sido investigados. Así que tenemos una gran variedad. Para mí la investigación más destacada es la del profesor de Stanford, Joseph Frank. Él muestra, por ejemplo, que los primeros ataques de epilepsia de Dostoievski, que se sitúan todavía en su infancia, sucedieron apenas en su destierro a Siberia.

El profesor Frank investigó también la fuente del extremo nacionalismo de Dostoievski y lo ve en las vivencias del escritor durante el destierro. Su compañía eran unos polacos de la conspiración del cura Ściegienny. Se trataba de gente educada, hablaban con Dostoievski en francés. El escritor no pudo perdonarles su inocencia. Ellos no sentían ninguna culpa, al contrario, estaban orgullosos de sufrir tal violencia. Había un contraste con los criminales corrientes, sobre todo con jóvenes rusos que consideraban que eran culpables: asesiné, entonces aquí estoy encerrado. Uno de los polacos dijo en francés “odio a estos bandidos”, y eso fue al parecer una luz desnuda en la profunda identificación de Dostoievski con esos jóvenes bandidos.

Ya se ha escrito mucho sobre Dostoievski, y si hay algo más que hacer, es precisamente en esta dirección. Esto que digo es totalmente nuevo en América, una senda ignota. Aquí se trata de la estipulación de una relación entre el periodismo de Dostoievski y sus novelas: en qué forma secreta “transmuta” en gran literatura.

Ya que hay fallos en la gran obra de Dostoievski que resultan del énfasis de este periodismo en las novelas, tomemos por ejemplo la escena con los polacos en *Los hermanos Karamazov*; un gran escritor no debería rebajarse a ese nivel. ¡Esto es periodismo! Puede incluso percibirse fallos en todo *Los hermanos Karamazov*, que es, a propósito, una gran novela. Dostoievski quería creer en la renovación cristiana de Rusia, en alguna generación nueva que llevara a Rusia a tal renovación, ¡pero Aliosha como jefe del grupo de exploración es algo cómico! Precisamente aquí se da a conocer la “obcecación” de Dostoievski.

¿Y qué cree usted de por qué, sobre todo en Occidente, al leer a Dostoievski, se trata de evitar estas cuestiones de las que usted habla, y se expone el existencialismo, gran pregunta filosófica?

Se evita porque, si tuviera que tomarse seriamente, habría que responder a estas preguntas que Dostoievski hacía en este su periodismo, lo que concierne a la historia entera de Rusia e implica una gran polémica para los historiadores. Para esto hay que tener una buena preparación histórica. Como ya dije, Dostoievski fue un cronista de los relatos del pensamiento ruso, a tal grado que cuando tomamos *Los demonios* allí se retrata, paso a paso, por cuáles fases pasaba el pensamiento ruso en los años cuarenta, luego en los años setenta del siglo XIX. Por ejemplo, inclusive en la historia de vida de Stavrogin se abarca primero su degradación, luego su participación en la guerra contra los polacos en el año 1863, en la que él participó y fue restablecido a su nivel. Todo está anclado entonces en la historia de Rusia.

Recordemos el cambio óptico crítico-literario. No obstante, veamos a Dostoievski desde el punto de vista del lector común. Si bien es cierto que antes de la caída del comunismo todo el mundo leía a Dostoievski, luego cae el comunismo y Dostoievski todavía se lee. Su inventiva nos enseña entonces algo, nos da alguna lección. ¿Cómo leería usted esta lección que Dostoievski nos da, a las personas que vivimos después del comunismo?

Los demonios es una novela escrita por una persona temerosa del futuro de Rusia. *Los demonios* es precisamente profética, es el relato de la revolución. Esta revolución sucede en un pueblito pequeño, pero este pueblito pequeño es un microcosmos. Todo aquello que más tarde ocurrió en la historia, lo confirmó este relato. Además, en los albores de su dominio, los bolcheviques se identificaron con los revolucionarios de *Los demonios*. Lunacharski dijo “se trata de nosotros”. Luego se avergonzaron, pero desde el principio trataron este libro como una manifestación positiva de los revolucionarios, lo que contrariaba totalmente la intención de Dostoievski, para quien

estos conspiradores eran una fuerza demoniaca, la posesión de Rusia.

Sin embargo, no quiero de ningún modo llevar a Dostoievski al terreno político. Dostoievski, en mi opinión, presentó un diagnóstico de algo que llamo la erosión de la imaginación religiosa. Hubo dos profetas, uno fue Dostoievski y el segundo Nietzsche. Ellos presentaron tal diagnóstico. Un asunto importante de las novelas de Dostoievski es el problema del ateísmo. Existen admiradores de Dostoievski que afirman que él estuvo en realidad de parte de Iván Karamazov. Seguramente este escritor fraccionaba su personalidad y por ello pudo, en sus novelas, de forma tan convincente, presentar motivos opuestos. Esto es algo que nos acompaña todo el tiempo, por eso esta problemática de Dostoievski permanece viva aún. Algo parecido pasa con Nietzsche. De todos los filósofos del siglo XIX Nietzsche es probablemente hoy el filósofo más leído e influyente. ¿Y qué es finalmente en esencia Nietzsche? El desgarramiento de la existencia de la verdad y la muerte de Dios, tal como sucede con Dostoievski; se puede decir que es de alguna forma su pariente. Nietzsche anunció la llegada del nihilismo europeo y sus pronósticos se cumplieron.

El escritor tomó numerosas pruebas para presentar al buen humano, que de alguna forma se acercaba a lo que pensamos de Cristo. Creó, como se sabe, la figura de Myshkin, pero este es un Cristo mal logrado...

El cura Henryk Paprocki, teólogo ortodoxo, dice que este es sencillamente el falso Cristo.

Precisamente. Aquí debemos hacer referencia a las conocidas palabras de Dostoievski: "Si alguien me demostrara que Cristo está más allá de la verdad, y efectivamente era que la verdad estaba más allá de Cristo, preferiría quedarme con Cristo y no con la verdad".

Usted vuelve usualmente a estas palabras de Dostoievski. ¿Podemos pedir ahora su exégesis?

Quizás Simone Weil decía que esta era una forma muy peligrosa de presentar el asunto. Alguien que busca la verdad des-

interesadamente, si está completamente desinteresado, siempre se cruza con Cristo. En cambio, este contraste en Dostoievski es justamente el mejor camino hacia el falso Cristo, o sea, aquel que nosotros mismos imaginamos, y especialmente puede ser el camino hacia el Cristo traído "al filo de las bayonetas rusas".

Cristo, para Dostoievski, no es, sin embargo, puesto contra las bayonetas...en realidad aparece rara vez en la obra de Dostoievski: aparece en la "Leyenda del Gran Inquisidor" donde simplemente calla. No es entonces el Cristo imperial, más bien puede decirse que es reprimido por un imperialismo...

Desafortunadamente, me recuerda al Cristo del poeta Aleksandr Blok; un Cristo que anda a la cabeza del destacamento de los bolcheviques-guardias: "Jesucristo en una corona blanca de rosas". Esto en su poema "Los doce", escrito justo después de la revolución.

Usted dijo que Dostoievski era un profeta: pronosticó la revolución rusa, pronosticó el nihilismo. ¿No fue también Dostoievski un profeta del siglo XX en el sentido en el que planteó en sus novelas las preguntas que se hacían precisamente las personas del siglo XX? Parece que hoy precisamente es actual el diálogo entre Iván (el ateo) y Aliosha (el creyente) de *Los hermanos Karamazov*. La lista de padecimientos de los inocentes hijos de Iwanowa se alarga hasta nuestro siglo casi hasta la infinidad. Los contemporáneos, rechazando la fe en Dios, voluntariamente se adhieren al argumento de Iván...

Sobre todo, porque no se trata aquí de las lágrimas de un solo niño, sino del terrible padecimiento de personas inocentes... para este argumento no hay ninguna respuesta.

¿Cómo entiende usted el silencio de Aliosha en aquel diálogo dramático con Iván?

Repito: al nivel de intercambio de argumentos, contra el argumento de Iván no hay ninguna respuesta. ¿Habrà que entender el

sufrimiento, el mal en el mundo, como obra del buen Dios? En el sistema de Jakob Böhme, a quien admira Mickiewicz, el mal en el mundo es obra del Dios iracundo, la parte oscura de Dios.

Eso ya es maniqueísmo.

No, no es maniqueísmo. Maniqueísmo es la división entre el buen Dios y el malo Jehová. En el sistema de Jakob Böhme, tomado además tal vez de la Cábala, es la existencia de dos fuerzas dentro de Dios, también de la fuerza oscura: la ira de Dios.

Volvamos entonces a *Los hermanos Karamazov*. Dostoievski se mostraba convencido de que contra el tal llamado argumento del padecimiento cristiano no hay una respuesta. ¿Hay que agachar la cabeza o qué se debe hacer exactamente? ¿En su opinión cuál es la posición de Dostoievski?

Para eso está el poema de Iván "Leyenda del Gran Inquisidor", que es precisamente una leyenda espeluznante. De allí proviene que, si se compadece a la gente, hay que trabajar con el diablo.

¿Por qué entonces Dostoievski creía?

Él trataba de creer. Me parece que Dostoievski es una mente extremadamente moderna en este asunto. En él hay fe e incredulidad.

Justo después del Concilio Vaticano II en un ánimo parecido escribió el destacado teólogo Johannes Metz: "también según la concepción católica de la fe, existe una «inmanencia» de incredulidad en el creyente, una auténtica «simultaneidad existencial» de ambos, existe el *simul fidelis et infidelis*, al mismo tiempo el creyente y no creyente..."

Me parece que es precisamente desde este punto de vista que Dostoievski nos parece cercano; que se lee. Y puedo agregar algo más: cuando enseñé sobre Dostoievski, les dije a los estudiantes así: "cada uno de nosotros es asediado cada día por miles de juicios, opiniones, ideas que circulan en el aire, y todo esto está dentro de nosotros. Por eso nos conviene tanto la disposición

polifónica de las novelas de Dostoievski, porque todo está en nosotros simultáneamente”.

¿No hay acaso en las personas una necesidad de un denominador común para estas opiniones, juicios e ideas? ¿En su opinión Dostoievski no estuvo más cerca de la fe que de la incredulidad? En sus notas, polemizando con sus críticos, él escribió: “Me enojaba de estos canallas su insuficiencia y su hipócrita fe en Dios. Estos zafios no están en condición ni de imaginarse la medida de incertidumbre en Dios como se describe en el «Inquisidor» y el capítulo que lo precede; la respuesta a esta duda está en toda la novela. Creo en Dios no como un tonto (fanático) y estas personas pretenden instruirme y se burlan de mi falta de entendimiento. En su obtuso entendimiento no está disponible ni siquiera la fuerza de negación de Dios como yo la conocí.”

Aliosha es un ser profundamente creyente: él cree también en Zósima como un santo anciano, pero Dostoievski no hubiera sido él mismo si no hubiera descompuesto el cuerpo de Zósima después de su muerte. En la ortodoxia se dice que, si se es santo, el cuerpo no se somete a descomposición, en cambio aquí Dostoievski golpeó a Aliosha. En pocas palabras...

Se sabe que usted investigó la obra de Dostoievski y su biografía. ¿Hubo en su vida algún acontecimiento que pueda llamarse una experiencia de la negación de Dios? ¿Qué fue esa terrible negación de la existencia de Dios?

Conectar la biografía de Dostoievski y su creación es muy riesgoso. Por ejemplo, todo el asunto de la epilepsia y el asunto de la visión obsesiva del mal como la violación a una niña; algunos afirmaban incluso que esto debió ser una suerte de reflejo de su propia experiencia. No se sabe; no puedo responder a esa pregunta. Pongo atención en la muy citada opinión de Berdiáyev de que Iván Karamazov sufre de sensibilidad mentirosa, susceptibilidad a la maldad, y compasión, impulsadas hasta la exageración.

Algunos investigadores opinan que Iván Karamazov es en realidad el mismo Dostoievski.

Lev Shestov, quien fue un gran admirador del autor de *Los hermanos Karamazov*, considera que Dostoievski no podía precisamente creer en Dios, que el escritor se identifica con Iván, lo que le convenía a Shestov, que incluso escribió el libro *Sola fide* (La fe misma) y que estaba en contra de toda racionalización de la fe. La fe era posible para él solamente como el cerrar de ojos y lanzarse a ciegas.

Sin embargo, cuando en esta batalla interna que llevó Dostoievski, venció la fe ¿en qué Dios creía Dostoievski entonces?

No creo que esté justificado buscar un Dios en la obra de Dostoievski, porque es una creación que va tan lejos en desenmascarar sus propios motivos, que al final es muy infructuoso. No veo allí ningún signo de fe en Dios.

¿Entonces en qué Dios creía Dostoievski?

No intentemos a toda costa hacer de Dostoievski un cristiano. Creo que Shestov tenía bastante razón. Dostoievski era un hombre profundamente roto y desesperado. Tengamos en cuenta que su fe en, digamos, el cristianismo fue una incidencia de su fe en Rusia. Las masas campesinas eran cristianas y podían salvar a Rusia.

Los portadores de las ideas fundamentales de Dostoievski en sus grandes novelas son sobre todo hombres. Para ellos las mujeres constituyen solamente un fondo. ¿Puede que se trate de una consideración superficial? ¿Puede que Dostoievski les dé un rol más grande y profundo a las mujeres?

Los héroes de Dostoievski son sobre todo hombres, porque el material, para él, es lo que sucede en la mente, en el intelecto. Por otra parte, el rol de la mujer es bastante misterioso. El primer personaje es Sonia de *Crimen y castigo*. Sonia es el amor. Incluso cuando Dostoievski fue conocido en Occidente, los críticos franceses se burlaron de Sonia como una imagen sentimental de la prostituta. Es un cliché romántico.

Estos críticos visiblemente se olvidaron del Evangelio.

Pero Raskolnikov no es un ser religioso, no es un creyente. Cuando reconoce su crimen, no lo hace por motivos religiosos, sino por presión social. Apenas después del destierro, por influencia de Sonia, recupera la fe. No nos damos cuenta exactamente de esto sino de una forma muy general. Sonia es entonces un tipo de fuerza del amor.

Grushenka en *Los hermanos Karamazov* representa la adoración de Dostoievski por las mujeres arruinadas, que, por eso, son sagradas. La mujer es entonces sentimiento, amor. En la biografía de Dostoievski, su último matrimonio y el rol protector de su esposa van ligados a esto. Pero, básicamente, su mundo es un mundo de lucha mental. No existe una figura femenina comparable a los hombres en estos grandes debates religiosos.

Algunos investigadores afirman que habría que examinar a Dostoievski desde el punto de vista del sistema sociológico de Soloviov...

De hecho, en Dostoievski se repite el nombre de Sofía. La pequeña hija de Dostoievski que murió en su temprana niñez se llamaba Sofía. Sonia-Sofía están en *Crimen y castigo*. No solo eso: en *Los demonios* aquella mujer girando y vendiendo el *Evangelio* también se llama Sofía, así que ese nombre se repite.

Esta mujer, Sofía, que aparece en las novelas de Dostoievski y es creyente ¿no es un rayo de fe apagado por el intelecto?

Seguramente esto es bastante misterioso. ¿Podría aplicarse aquí *animus* y *anima* de Jung?

Es sabido que Dostoievski odiaba al papado. Interesante si hoy también lo hiciera. Sin embargo, nos interesa mucho más otra pregunta. Juan Pablo II en su reciente *Carta a los Artistas*, por ende, también a usted, nombra la famosa frase de Dostoievski “La belleza salvará al mundo”. ¿Cree usted que podría en realidad

salvar al mundo? ¿La carga que buscan acomodar Dostoievski y el Papa en los artistas no es demasiado pesada? ¿Los dos tienen en mente la misma clase de belleza?

Como se sabe, Dostoievski le reprochó al catolicismo que a través de la racionalización de la fe se conduce al ateísmo y, seamos sinceros, tenía razón en el sentido en que, si no hubiera tomismo, si no hubiera formación de la mente humana en la escolástica, no habría ciencia. Incluso todo el aparato de pensamiento fue inventado por filósofos medievales. Luego comienza, inmediatamente, la entrada de las ciencias empíricas para la investigación, pero todo el aparato ya estaba listo. Esto es una enorme continuidad, desde Aristóteles, a través de la escolástica, hasta la ciencia; y la ciencia está precisamente en la fuente de la crisis religiosa de los siglos XIX y XX. Aquí le damos entonces la razón a Dostoievski.

En cambio, cuando dijo que “la belleza salvará al mundo”, quería decir que el bien y la belleza están ligados en sí según la tradición griega, pero el bien corre el riesgo de fallar; el bien pierde y permanece solo la belleza. Incluso escribí sobre estas líneas.

Si se puede referir a su poesía, se puede decir verdaderamente: la belleza salva, ¿pero las novelas de Dostoievski son bellas? Vadean en el pecado, en la miseria humana. ¿Qué puede salvarnos allí?

Me parece que estas novelas, en la idea de Dostoievski, servían a la belleza. Cada arte es un andamiaje, es llamar un algo a la existencia. Creo que Dostoievski, mientras escribía, sintió un profundo éxtasis frente al ritmo bello, la lengua y la composición; como un pintor frente a su creación.

No obstante, el *Jesús crucificado y puesto en la tumba de Holbein* fue probablemente una de las experiencias de Dostoievski que lo inclinaron a la incredulidad. La belleza salva, pero por otro lado el arte que construye esta belleza es capaz de disuadir de esta salvación...

Es un problema muy complicado. Me parece que, en comunión con la obra de Holbein, no es el mismo arte lo que abrumó a Dos-

toievski, sino la temática de este cuadro. Aquí existe un puente a los problemas del arte de hoy. Tomemos por ejemplo a Francis Bacon y el hecho de que su obra está llena de nigromancia. Alguien dijo, quizás Jerzy Nowosielski, que esto no significa que Bacon sea diabólico, sino que su arte es diabólico: revela al humano como carne. Aquí puede haber una gran tentación diabólica contenida en la manera misma de representar al humano. Por supuesto, el cuadro que espantó así a Dostoievski fue algo muy parecido: el humano fallecido presentado como una descomposición de la carne y nada más que eso.

Usted usa la idea de “lo diabólico”. Parece que, para el entendimiento de la maldad en el ser humano y en la historia, la categoría de lo diabólico es útil, porque es el mal el que sobrepasa la racionalidad humana, ¿pero hay sentido en usar la idea de “lo diabólico” sin la fe en la existencia de Dios? ¿Parece que es más fácil creer en el diablo que en Dios?

Pero claro. Me parece que Aleksander Wat dijo que creer en Dios en el siglo XX era algo muy difícil, pero creer en el diablo, algo muy sencillo.

¿Hay algo en las profecías de Dostoievski que todavía no se ha cumplido y que aún puede atormentarnos en el siglo XXI?

Él dijo: todo en el siguiente siglo, o sea, en el siglo veinte. Ya se acaba el siglo XX. ¿Qué pasó en el siglo veinte, aparte del mal y el sufrimiento, que nos dé esperanza? Me parece que ocurrió el descubrimiento de Einstein que precisamente anuló la física newtoniana y sentó las bases de una nueva física; de una nueva ciencia. Es mi forma de abordarlo.

¿Quiere usted decir que la física einsteniana plantea de otra manera la relación entre ciencia y creencia a diferencia de la física newtoniana? Como se sabe, Dostoievski vio la negación de la fe en relación con la física newtoniana. ¿Ve usted aquí alguna esperanza?

Dostoievski estaba bajo influencia de la ciencia del siglo XIX. Yo estoy bajo influencia de mi primo Oscar Miłosz a quien, más o

menos al mismo tiempo que Einstein, se le ocurrió una visión de un espacio y un tiempo diferentes. La ciencia del siglo XIX planteaba un espacio y un tiempo infinitos. Eran como contenedores en los que todo se engarzaba: el tiempo eterno y el espacio eterno. En cambio, según los físicos posteriores a Einstein, no había tiempo ni espacio antes de que el mundo fuese creado. No hay distribución en un “contenedor” ni en lo que ocurre adentro. Al momento de la Gran Explosión, y esto lo escribió Oscar Miłosz en el año 1916, al principio del primer instante, del primer punto matemático, del primer segundo del tiempo, todo se creó en paralelo. Oscar Miłosz se adhiere a las escuelas de Chartres y Oxford que pregonaban tal comienzo espiritual del mundo. Me parece que potencialmente, en esta nueva física, se inserta otra visión diferente a la del siglo XIX. ¿Cómo puede relacionarse esto con la fe? Difícil de decir, pero al menos esta visión está mucho más cerca de la visión de los místicos que no creían en algún espacio eterno o tiempo eterno.

¿En su opinión Dostoievski es un escritor del abatimiento o de la esperanza?

(Después de un largo silencio) Ni de lo uno ni lo otro.

En este tipo de conversaciones siempre existe el peligro, como dicen, de hacer que las cosas se pongan de nuestra parte, y debemos evitar aquello. Siempre es tentador el dicho de que se está de parte de la esperanza.

¿Cuál es la semilla de esperanza en Dostoievski? Es la constante obsesión por el personaje de Cristo. La constante obsesión de oponerse a las personas enfermas espiritualmente, endemoniadas, como Stavrogin...pero después de todo Stavrogin lleva una cruz. *Stavros* significa cruz, entonces Stavrogin es un portador de la cruz, solo que esta cruz es falsa. Hay entonces en Dostoievski una constante búsqueda de este verdadero y diáfano Cristo.



Dostoievski y Crimen y castigo. Ilustración de Sofía Estrada

Lecturas de Dostoievski



La soledad en dos cuentos de Dostoievski¹

Paula Andrea Cañón Farieta

pacanonf@unal.edu.co

En la singular obra de Fiódor Dostoievski, *Diario de un escritor*, se mezclan textos tan diferentes como la misma extensión del proyecto del autor sugiere: formas periodísticas, reflexiones sobre los temas políticos y sociales de la Rusia contemporánea, crítica literaria, fragmentos biográficos, anécdotas, en fin, una vasta producción escrita que abarca las más disímiles temáticas y formas. En este gigantesco proyecto literario, que el autor ruso redactó completamente solo, bajo el título *Diario de un escritor: periódico mensual*, (después de tres años de que la sección que tenía en la revista *El ciudadano* con un título similar fuera interrumpida) aparecieron dos cuentos: "La mansa y Sueño de un hombre ridículo". El primer cuento, "La mansa", fue publicado en noviembre de 1876, mientras que "Sueño", en abril de 1877. La relación entre los cuentos va más allá de su aparición en la

¹ Una primera versión del ensayo fue presentada en el Congreso *Retratos de Dostoievski: poética, ideología y herencia* realizado por el grupo estudiantil Yasnaia Poliana (Universidad Nacional de Colombia) en noviembre del 2021, bajo el título *Los fragmentos de la verdad en dos cuentos de Dostoievski: La mansa y Sueño de un hombre ridículo*.

misma publicación, incluso de las semejanzas de forma y contenido. Ambos abordan el tema del suicidio, son clasificados con el subtítulo “relato fantástico”, hacen uso de la forma confesional e, igualmente, remiten al final de la narración a la enseñanza cristiana: “amaos los unos a los otros”. Este vínculo íntimo entre los dos cuentos es la representación del conflicto entre el deseo de verdad del personaje y el anhelo de comunidad.

En "La mansa", seguimos los pensamientos del narrador, quien ante el cuerpo inerte de su esposa busca comprender la decisión de suicidarse, tan solo “seis horas” después de que el hecho ha sucedido. Ante el desconcierto de la muerte, el narrador repasa su historia juntos, desde que se conocen en la casa de empeños, él como dueño y ella como joven huérfana en busca de dinero, pasando por el relato de su matrimonio, hasta el desenlace fatal. Por otra parte, "Sueño de un hombre ridículo" narra la historia de conversión de un hombre que después de haber decidido suicidarse, porque en el mundo “todo da igual”, resuelve profesar un ferviente amor hacia la humanidad. Esta transformación radical del personaje es fruto del contacto con un mundo de armonía edénica, a través de un sueño revelador que tiene la noche que ha fijado como su último día.

En estos cuentos de Dostoievski, se configura un narrador que ante sus deseos de comunión con el otro solo encuentra como respuesta la soledad. En ambos casos la relación que establece el narrador con el otro es áspera y sin armonía, incluso imposible. Por una parte, para el narrador de "La mansa" la comunicación con su esposa está mediada por los silencios y los sobreentendidos, su aspiración parece ser la de un hombre que quiere ser comprendido totalmente, pero sin la mediación del diálogo: “Desde luego no hablé directamente, sino habría parecido que le pido perdón por ella [la casa de empeños]; lo que hice fue actuar, por así decir, con orgullo, hablé casi en silencio. Y yo soy un maestro en hablar en silencio” (Dostoievski 166) ². Por otro lado, al narrador

² Para evitar la repetición, las siguientes citas de los cuentos de Dostoievski solo incluirán la página, el lector entenderá que hacen referencia a la misma edición descrita en la bibliografía.

de "Sueño" lo podemos describir como un profeta sin discípulos, ya que la verdad de la cual asegura ser poseedor para los demás no son más que ridiculeces, ante quienes siente una condescendencia compasiva: "Yo mismo me reiría con ellos —no de mí, sino por aprecio a ellos— si no sintiera tanta tristeza al verlos" (203). De manera que cada narrador, a su modo, se encuentra como individuo separado del otro sin posibilidades visibles de poder entablar un diálogo futuro.

El narrador de "La mansa" busca establecer una relación con su esposa a partir de la construcción de una imagen impuesta de sí mismo y no de un yo genuino. Los primeros pensamientos del personaje al acercarse a la joven están dominados por la crueldad y el deseo déspota de saberse dueño de otro ser humano, como si quisiera transponer en "la mansa" los derechos de propiedad que tenía sobre los objetos empeñados: "Y lo principal es que entonces la miraba como mía y no dudaba de mi poder" (159) o "[e]so me fascinaba, esa sensación de desigualdad; es muy dulce, muy dulce" (164). Para el narrador no basta esta sensación de dominio, sino que la enlaza con muestras de orgullo de ese comportamiento, el cual tiene su mayor exhibición en la cita que utiliza del *Fausto* de Goethe: "[s]oy una parte de esa fuerza que desea hacer el mal y siempre obra el bien" (157). Incluso, el narrador quiere mostrarse como el héroe de una pobre joven a quien sus tías maltratan, y para rescatarla decide casarse con ella.

Los esfuerzos del personaje, sin embargo, por hacer de sí mismo un hombre cruel y orgulloso son la compensación de una personalidad más bien débil y cobarde. El contraste entre la crueldad y la cobardía del personaje se manifiesta en las dos versiones que narra de la forma como salió del regimiento al que pertenecía, y que lo llevaron a abrir la casa de empeños. El caso gira en torno a la presencia del narrador durante una conversación en el bufé de un teatro, en la cual un húsar hace un comentario contra el capitán del regimiento al que pertenece. El hecho llega a los oídos de los oficiales del cuartel, quienes le reclaman por no haber intervenido durante la conversación a fin de salvaguardar el honor del regimiento. En la primera

versión, los oficiales le proponen que para enmendar el hecho le exija una explicación formal al soldado que calumnió al capitán, sin embargo, el narrador se niega orgullosamente porque no considera como su deber pedir una reivindicación, y pide su retiro. En la segunda versión, no obstante, el personaje confiesa la verdadera razón de su indiferencia frente al comentario sobre el capitán:

Le expliqué [a “la mansa”] que entonces, en el bufé, en verdad me había acobardado a causa de mi carácter, de mi recelo: me había intimidado el ambiente, me había intimidado el bufé, me había intimidado la idea de hacer algo que resultara estúpido. Me había acobardado no del duelo, sino de que eso fuera estúpido... Y después no quise reconocerlo, y atormentaba a todos y también la atormentaba a ella por eso, y luego me casé con ella para atormentarla por eso. (193-194)

El elemento que empuja esta confesión del narrador es la constatación del personaje de su soledad, que lo sacude cuando su esposa decide cantar: “¡Canta, y en mi presencia! ¿Acaso se ha olvidado de mí?” (189; énfasis en el original). La forma de actuar de “la mansa” no es desconcertante si observamos el tratamiento frío y despectivo del narrador hacia ella, llegando la relación a sostenerse por total indiferencia mutua. Por lo tanto, ¿en esa relación inexistente que más quedaba sino el olvido? Sin embargo, para el personaje el canto de su esposa sí es sorpresivo, pues todos sus actos los ha conducido con el objetivo de ser el dueño absoluto de ella. Así que cuando “la mansa” canta, la crisis del personaje se revela: por un lado, desea la compañía de otro ser humano, “[l]o cierto es que, al llevarla a mi casa, pensaba que hacía entrar a un amigo; necesitaba demasiado a un amigo”, mas, la única manera que conoce para hacerlo es a través del sometimiento de la autonomía de su esposa, “[p]ero veía claramente que a ese amigo debía prepararlo, pulirlo e incluso vencerlo” (184).

Si seguimos los pensamientos del narrador nos encontramos con el deseo que se esconde detrás de su despotismo: ya no solo basta crear una imagen de sí mismo, sino que, a modo de un espejo, necesita de alguien que le devuelva como cierto su reflejo. Al referirse al acontecimiento de cómo su esposa sostiene contra su cabeza un revólver, el narrador en vez de hallar el hecho despreciable, lo valora como la forma de reivindicar, así sea para un solo ser humano, la imagen de hombre valiente:

Por ejemplo, ¿cómo habría podido, sin la ayuda casual de esa terrible desgracia con el revólver, convencerla de que no era un cobarde y que en el regimiento me habían acusado injustamente de tal? Pero esa desgracia vino muy al caso. Al soportar el revólver sobre mi sien, me había vengado de todo mi sombrío pasado. Y aunque nadie más lo supiera, lo sabía *ella*, y eso era todo para mí, porque ella misma era todo para mí.
(184; énfasis en el original)

Por lo demás, la escena del revólver es el punto de quiebre que inicia la desgracia, pues el personaje intensifica su tratamiento hostil ante su esposa, toda vez que “ya no será él quien subrepticamente pida perdón; ahora, será el magnánimo perdonador” (Frank 442).

Así, el anhelo de compañía del narrador entra en conflicto con el deseo de hacer realidad una imagen de sí mismo a través de la opresión de “la mansa”. Como lo señala Joseph Frank, la tragedia narrada en el cuento “surge del despiadado intento que el narrador, en su desesperanzada búsqueda de amor y comprensión, hace por imponerle a otro su idea de sí mismo” (439-440). Sin embargo, el canto de su esposa le demuestra al narrador que es imposible esa imposición. El personaje debe entonces sopesar qué es más importante: someterse a la aspiración de ser estimado como un hombre valiente o gozar de la vida en compañía de su esposa. El narrador no lo duda, desea recuperar al “amigo” que trajo a casa, por eso se muestra desesperado por remediar

la separación producto del incidente del revólver: se despoja de su máscara para planear una nueva vida en otro lugar sin las mismas pretensiones del pasado. Decide comportarse de forma diferente hacia su esposa: la adula, incluso es capaz de postrarse a sus pies para besarlos. Sin embargo, ya es demasiado tarde, el restablecimiento de cualquier lazo de amor es ya imposible. Acontece el suicidio y la soledad que había reinado antes de conocerla vuelve a ser parte de su vida: “[p]ero ahora otra vez las habitaciones vacías, otra vez estoy solo. Allí el péndulo suena, no le importa nada, no se apiada de nada. No tengo a nadie, ¡esa es la desgracia!” (199).

En el caso del cuento "Sueño de un hombre ridículo", el narrador sueña su suicidio y entierro; mientras es consciente de estar en la tumba, un “ser oscuro y desconocido” lo desentierra para llevarlo a través del espacio a un lugar que lucía exactamente como la tierra. En ella, los seres que la habitaban vivían en armonía entre ellos y con la naturaleza que los rodeaba, sin necesidad de los conocimientos de la ciencia, pues la experiencia de la vida era suficiente para saber cómo vivir. “Era la Tierra no mancillada por el pecado original” (217), hasta que el narrador los “corrompe a todos”, aprenden a mentir, surge la voluptuosidad que genera la crueldad, crean alianzas para atacarse y aparecen la ciencia y las religiones. De repente, esta Tierra ya no es otra, sino la Tierra misma, donde los seres humanos proclaman la supremacía del conocimiento de la vida sobre la vida misma: “[e]l conocimiento es superior al sentimiento, la conciencia de la vida es superior a la vida [...] y el conocimiento de las leyes de la felicidad es superior a la felicidad” (224). De manera que el narrador se despierta y asume la vida de predicador “[p]orque he visto la verdad, la he visto y sé que las personas pueden ser bellas y dichosas sin perder la capacidad de vivir en la Tierra. No quiero ni puedo creer que el mal sea el estado normal de los hombres” (226).

La verdad del personaje, no obstante, no está libre de ambigüedades, pues al comienzo de su relato asegura: “Soy un hombre ridículo. Ahora me llaman loco. Eso habría sido un ascenso de rango

si no me siguieran tomando por el mismo ridículo de antes” (203). De tal forma que los otros aceptan sus palabras como verdaderas, a pesar de que sean dichas por un hombre ridículo, o las rechazan, precisamente por su ridiculez. Esta oposición ha provocado que el cuento sea analizado desde dos tradiciones literarias distintas, como lo señala Gary Saul Morson: una como narración utópica y otra como anti-utopía. Los primeros defienden que la “verdad” del hombre ridículo al enmarcarse en una experiencia de la gracia divina “es inexplicable solamente en términos biográficos”³ (Morson 181), pues es más vasta que la mera individualidad, al modo de la vida de los santos. En contraposición, los que califican como anti-utópico el cuento de Dostoievski señalan la imposibilidad de separar las ideas del personaje que las profesa, de tal forma que las creencias del hombre ridículo son “desacreditadas como producto de su personalidad y biografía, por lo tanto, si no necesariamente falsas, al menos su defensa sí está en entredicho”⁴ (180). A pesar de la oposición, en cualquiera de los dos escenarios el hombre ridículo se encuentra solo, pues las ideas que profesa son tomadas por tonterías o remiten a una estancia trascendental, que su mera comunicación se torna imposible:

Ahora bien, cómo realizar el paraíso, lo ignoro, porque no sé expresarlo con palabras. Después de mi sueño perdí las palabras. Por lo menos, las palabras principales, las más necesarias. Pero que así sea: iré y hablaré incansablemente, porque pese a todo, lo he visto con mis propios ojos, aunque no sepa transmitirlo. (227)

La comunicación de esta *verdad*, asimismo, se inscribe en los límites del pensamiento moderno, pues “la consciencia de la razón moderna [...] considera la metafísica trascendental como ridícula e incomprensible” (Harrison 355). Así la *verdad* revelada por epifanía es menos que tonterías; lo cual explicaría las burlas de los

3 Traducción propia.

4 Traducción propia.

otros, pues los demás solo aceptarían como verdadero aquello que estuviera bajo el amparo de la ciencia moderna.

La combinación entre la aspiración profética del personaje más la ambigüedad que rodea su figura no hacen más que profundizar su trágico destino como individuo signado por la soledad, de la cual es consciente él mismo desde el comienzo de su relato, pues asegura que siente tristeza por aquellos que se burlan de él “porque ellos no conocen la verdad, y yo sí la conozco. ¡*Oh que difícil es conocer la verdad uno solo!*” (203; énfasis propio). A pesar de que su narración pueda ser portadora de alguna verdad, tanto en la Tierra real, como en la Tierra de sus sueños, el desenlace es el mismo. Al narrar cómo intenta salvar el doble de la Tierra después de que ha sido corrompida por su intervención, sus palabras hacen eco de las que usa al principio del cuento:

Pero ellos se limitaban a burlarse de mí y al final me tomaron por un chiflado. Me justificaban, decían que no habían recibido sino lo que ellos mismos habían deseado, y que todo lo que sucedía ahora no podía no haber sucedido. Por último, me anunciaron que yo estaba volviéndome peligroso para ellos y que, si no me callaba, me meterían en un manicomio. (225)

No importa en qué tierra se encuentre, el narrador está condenado a una lucha solitaria en la cual es el único conocedor de la verdad.

La experiencia previa y posterior al sueño del “hombre ridículo”, al unísono con la del narrador de *La mansa*, es la de un individuo en busca de un vínculo con el otro. El narrador ha tomado la decisión de suicidarse porque “nada importa”, sin embargo, cuando va de camino hacia la habitación alquilada que le sirve de hogar, una niña con claras muestras de desesperación y necesidad se aproxima a él para pedirle ayuda. A causa de la indiferencia hacia el mundo, el hombre ridículo de forma indolente despidió a la niña con un fuerte golpe en el piso, pues si nada importa, ¿por qué preocuparse por otro? No obstante, al llegar a su habitación

se pregunta “¿por qué de pronto sentí que no todo me daba igual y que me compadecía de aquella niña?” (208-209). Este encuentro introduce la duda en la lógica racional e indiferente del hombre ridículo: si la vida no tiene ningún sentido porque todo da igual, el ser humano está atrapado en una vida sin propósito; sin embargo, aparece la niña que le recuerda que no todo está dicho, que los individuos sí tienen un impacto unos sobre otros.

Cabe señalar que el problema de la verdad para Dostoievski se encuentra en la naturaleza misma de la literatura. El subtítulo que acompaña a los textos: *cuento fantástico* es más que una categoría usada por el autor ruso para clasificarlos en una tradición literaria. El cuento *La mansa* es precedido por un prólogo titulado "Del autor", en el cual Dostoievski reflexiona sobre los artificios formales que utiliza un escritor para narrar la experiencia humana. El autor ruso compara su labor a la de un estenógrafo que graba los pensamientos de un individuo ante el cuerpo inerte de su esposa, tal como lo hace Víctor Hugo en *El último día de un condenado a muerte* con un hombre condenado al cadalso. Tal posibilidad es inverosímil, “[p]ero, si no hubiera admitido esa fantasía, no habría existido la obra misma, la más real y verídica de todas cuanto escribió” (152). La fantasía formal de "La mansa" tiene correspondencia con “el temático, en algún atisbo visionario de un ideal trascendental” (Franz 438) del cuento "Sueño de un hombre ridículo".

Los dos cuentos cierran con la referencia a la consigna cristiana: “amaos los unos a los otros”, como respuesta al deseo de comunidad de los narradores. En "La mansa", el narrador concluye con las siguientes palabras:

“¿Hay algún hombre vivo en el campo?”, grita el *bogatir* ruso. Grito también yo, que no soy un *bogatir*, y nadie responde. Dicen que el sol vivifica el universo. Sale el sol y ... mírenlo ¿acaso no es un difunto? Todo está muerto, y por doquier hay difuntos. Solo están los hombres rodeados de silencio, ¡eso es la tierra! “Hombres amaos los unos a

los otros" ... ¿quién dijo eso?, ¿de quién es ese precepto?
Suenan el péndulo, insensible, odioso. (201)

Por otro lado, el narrador de "Sueño de un hombre ridículo" dice: "Lo esencial es que ames a los otros como a ti mismo; eso es lo esencial, y eso es todo, no hace absolutamente falta nada más: enseguida hallarás como realizarlo. No es sino una vieja verdad repetida y leída billones de veces, ¡pero que no prende!" (227). Tanto en uno como en otro, la enseñanza de Cristo es la esperanza contrapuesta al destino solitario de los narradores, sin embargo, la soledad no da tregua. En el caso de "La mansa", la consigna es lanzada al vacío, pues no hay quien la responda, solo queda la indiferencia y el olvido del tiempo ante la soledad del hombre. En "Sueño de un hombre ridículo", el narrador asume como suya la enseñanza cristiana, pues parecen ser las palabras que concentran la verdad que quiere comunicar, y que tanto le ha costado formular, empero, no es una verdad nueva, ha sido repetida una y otra vez, ¿por qué sería diferente esta vez? La perspectiva de Dostoievski no es absolutamente negativa, pues el hombre ridículo al final del cuento dice: "En cuanto a aquella niñita, la he encontrado... ¡Y seguiré! ¡Y seguiré!" (228), como si aún fuera posible el paraíso, pero a partir de la acción reflexiva individual, a través de la cual cada uno encuentra su propio paraíso, y no como transformación colectiva.

Referencias

Dostoievski, Fiódor. *Sueño de un hombre ridículo y otros cuentos*. Traducido por Alejandro Ariel González, Galerna, 2018.

Frank, Joseph. *Dostoievski: el manto del profeta (1871-1881)*. Traducido por Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, 2010.

Harrison, Lonny. "Reasonable to Ridiculous: The Inward Gaze of the Modern Self in Dostoevskii and Vladimir Odoevskii". *Canadian Slavonic Papers*, vol. 55, no. 3/4, 2013, pp. 343-363. <https://www.jstor.org/stable/23617368>

Morson, Gary Saul. *The Boundaries of Genre. Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia*. Northwestern University Press, 1981.





Las ideas y sus demonios

José Joaquín Peña Herrera

jopenah@unal.edu.co

En una pequeña ciudad rusa de la segunda mitad del siglo XIX comienzan a surgir preocupaciones en torno a la llegada de los hijos de dos importantes figuras de la ciudad. Estos jóvenes no solo llaman la atención por su formación y sensibilidad conseguida en el exterior, sino también por sus comportamientos algo desconcertantes que alertan a una ciudad sumida todavía en relaciones aristocráticas y tradicionales en torno al vasallaje, la religión y un incipiente proletariado. Arrastrando consigo a quienes se interesan por los pensamientos revolucionarios y amora-les de los retornados a casa, las cosas comienzan a complicarse cuando sus actos se alejan de las travesuras y descortesías para tomar la forma de afrentas, manipulaciones y sedición. Inspirada por el asesinato de Iván I. Ivanov a manos de sus compañeros revolucionarios en 1869, *Los demonios* es una mirada por parte de Dostoievski a las ideologías —entendidas como la visión del mundo o perspectiva general características de una clase o grupo social (Williams 25)— de finales de siglo, con especial énfasis en el nihilismo y el anarquismo. La novela no es solo un retrato de estas, sino también una velada advertencia de sus desenlaces.

La novela abre sus puertas con la minuciosa descripción de las relaciones entre Stepan Trofímovich y Várvara Petrovna, importantes personajes de la ciudad. Ella es llevada a cabo mediante los actos, los intercambios de palabras y la combinación de adjetivos en la narrativa que, por su confluencia, crean el subterráneo movimiento de significados: la sutil agitación psicológica que nos da pistas de los ideales que mueven a los personajes. Estos dos personajes protagonizan la primera parte y sientan las bases de una idea que recorrerá toda la novela: el tradicional pasado y el intempestivo presente terminan consumando su inevitable encuentro. Por su parte, Nikolái Vsevolodovich y Piotr Stepánovich, al nacer de un recóndito contrapunteo de Stepan y Várvara, heredan los demonios que sus padres no quisieron ver y son posesos de los que ahora asolan su contemporaneidad: las ideologías de finales del siglo XIX.

El vestigio de un pasado otrora ilustre y romantizado, ya desgastado, se muestra en la figura de los padres, como Várvara Petrovna, que en vano busca reemplazarlo por las nuevas ideas. Por otro lado, Stepán Trofímovich es el baluarte de este espíritu de antaño que con temor y temblor afronta unas ideas que comprende, pero que no está dispuesto a aceptar por la inflexibilidad, el honor y el heroísmo de un espíritu romántico: unos valores que, ya en nuestra época de avanzado capitalismo, nada nos dicen. Tampoco les dice algo este pasado a los personajes jóvenes que avanzan imparables hacia la realización de los ideales que han influido en sus vidas. Nikolái Vsevolodovich Stavroguin, como un lago, deslumbra cuando los rayos de un espíritu profundo y valiente centellean en su superficie, pero también en él existe una oscuridad que la luz más penetrante nunca podrá alumbrar. Asimismo, y a diferencia de un río o las olas del mar, el carácter de Stavroguin es una gran masa —y con algo de aceleración, de fuerza—, pero sin dirección, intencionalmente sin función, cosa que lo volverá objeto de los más diversos odios y admiraciones a lo largo de la novela. Piotr Stepánovich, por su parte, será un profeta sin tierra, obsesionado con los objetos que hacen parte de su profecía, se dispone a maquinarse y a trabajar cada detalle de

lo que sucederá, al mejor estilo de la profecía autocumplida. Pero, llegado el momento de enfrentarse al destino, Piotr Stepánovich encontrará que hay cosas en cada espíritu humano que nunca se podrán controlar y ni siquiera comprender.

La crónica narra los hechos que suceden en una ciudad de Rusia de la segunda mitad del siglo XIX, donde los padres e hijos y las ideas viejas y nuevas se debaten. La pequeña ciudad queda a merced de estos tifones y se pone al descubierto cómo el pueblo y sus personajes no son más que peones o víctimas de algunos sujetos que emergen en periodos de turbulencia. Sin embargo, es una población que no falla en encontrar refugio, solución a sus problemas o los medios para continuar: la práctica religiosa, las fiestas, la criminalidad, el engaño, el poder, la locura, el amor y la solidaridad humana se alzan como últimos bastiones en tiempos de crisis, aunque, quizá trágicamente, son también el medio para encender las eternas ascuas de las ideologías que amenazan con quemarlo todo.

Así, los temas que surgen a lo largo de la novela son la religión, la revolución, las intrigas propias de aristócratas, Rusia y los demonios, que no son más que los personajes que Dostoievski exorciza — ¿o invoca? — de nuestra alma en cada página y capítulo. La religión pasa de ser un somnífero a ser la única salvación para quienes son afectados por el caos y la desesperanza, incluso aunque sea cubierta de incertidumbre por el pensamiento nihilista y el materialismo, minando la posibilidad de toda influencia divina y poniéndole la etiqueta de la necedad en mayúsculas. Cuando no se cree en Dios, todo está permitido. El bien y el mal no son más que avatares y máscaras degradadas de las que se vale el piadoso para entender las cosas, mientras que para otros las leyes del materialismo histórico y el Dios que calla les da poder y permiso para hacer en la tierra sus individuales designios. A esto podríamos preguntar por medio de la novela ¿quiénes van directo a la perdición?, ¿los que abandonan toda fe o los que se niegan a tomar con las manos su propio destino en un mundo sin Dios? Alekséi Nílych Kirílov es el personaje que de manera más inquietante afronta las contradicciones de la situación religiosa en el fin

de siglo, al combinar la voluntad de un fanático y el escepticismo de un ateo. Atrapado en los intereses de una célula revolucionaria dirigida por Piotr Stepánovich, este personaje es una pieza clave del rompecabezas, tan imprevisible como claro en su disposición.

Los integrantes de esta célula revolucionaria, que van desde un teórico de la ideología como Shigaliiov hasta el joven y travieso Liamshin, arrastrado a cometer actos atroces que nunca imaginó, son un punto de gran tensión en la trama y verán en sus propias experiencias las consecuencias no sopesadas de la ideología. Ideología en la que nadie parece tener consenso, pues los personajes viven de manera diferencial la aplicación de las ideas, que toman forma en travesuras, locura, libertad, ciencia, rebeldía o violencia. El lector tiene que adentrarse en el torbellino de la novela para ver hasta qué punto se ve llevado este grupo a la perdición, por obra y esfuerzo del mefistofélico Piotr Stepánovich. No por nada los personajes más perspicaces, como Stavroguin, Kirílov y el eslavófilo y exintegrante de la célula, Iván Pávlovich Shátov, están inclinados a buscar los medios para alejarse de este grupo y sus personalidades, manejados todos como títeres por la mano de Piotr Stepánovich.

Pero en el centro de este abanico de ideas que Dostoievski nos ofrece, el nihilismo y el anarquismo difuminan todas las líneas de lo moral, dando rienda suelta a la frivolidad y, como un estallido, trae todo abajo gracias a la particular disposición de los espíritus que nada temen. La cobardía es algo que en la novela se evapora, pero solo para condensarse y caer luego como una torrencial lluvia de horror y miedo. ¿No es la sensación de miedo y la subsecuente cobardía nuestro instinto de supervivencia? Pues bien, con estos demonios rondando, hasta el vivir adquiere un tinte de horror.

Pasando a otros aspectos de la novela, esta se narra a modo de crónica por un personaje misterioso. Este narrador es prueba de la habilidad de Dostoievski como escritor por la manera en la que logra exponer toda una trama y al mismo tiempo agregar suspenso a través de él sin olvidar su papel en los sucesos de la ciudad. Nos recuerda, con su capacidad de conseguir información, de

rememorar grandes monólogos que se dieron en situaciones muy privadas, de estar al tanto de todo pequeño suceso, que es una ficción. Es un personaje del que no se sabe muy bien por cuáles medios obtuvo todos los datos o nos hace pensar en personas que, viviendo generalmente al margen y sin destacar en una sociedad, saben mucho más de lo que aparentan. Este narrador también se interesa por las minucias de la vida aristocrática de la ciudad, cosa que en ocasiones puede desviar la atención de las tramas principales y los desarrollos de personajes, aunque es indudable que funciona como su telón de fondo, como el escenario en donde las marionetas cobran vida. A lo largo del libro, Dostoievski describe sutiles movimientos psicológicos para provocar nuestra sensibilidad. Nos atrapa con algo que intuimos, poniéndonos en situación de querer confirmar la pequeña pista o guiño que deja en cada personalidad —que no son pocas—, en cada acción no realizada o hecha, nos convierte en cómplices del interior de sus personajes, que, tan pronto nos atraen por su ingenio, disposición o carácter, de inmediato nos alejan por las terribles consecuencias de una serie de ideas llevadas a último término.

Citando a San Lucas 8:32-36, la perícopa sobre una piara de cerdos endemoniados que saltan por un despeñadero y se ahogan en un lago, Dostoievski hace de este fragmento la columna vertebral de su libro: ¿qué consecuencias podemos esperar de las ideologías, que como demonios nos pueden llevar a la perdición? En el relato citado, Jesús ha expulsado los demonios de un hombre y este, poseído hasta hace un momento, termina arrodillado a los pies de su salvador. La gente de la ciudad y el campo acude luego para escuchar la historia de cómo se vio a salvo el endemoniado y cómo los cerdos poseídos saltaron despeñadero abajo, pero ¿quién podrá salvarnos a nosotros cuando la misma fe se ha resquebrajado? El materialismo nos muestra una cruda realidad, haciendo crecer al nihilismo en un paisaje sin fondo, carente de sentido. En este mundo desencantado, Rusia queda reducida a ciudades narcotizadas en los vapores de una envejecida aristocracia y su régimen zarista; en el campo, lo bucólico se difumina en personalidades sencillas,

serviciales y carentes de interés. Dostoievski no responde explícitamente la pregunta sobre quién podrá salvar esta situación, pero nos deja una advertencia que años después, en los inicios del siglo XX, resonará con más fuerza que nunca.

Referencias

Dostoievski, Fiódor Mijáilovich. *Los Demonios*. Traducido por Carlos de Arce, Penguin Random House, 2019.

Williams, Raymond. *Sociología de la cultura*. Ediciones Paidós, 1994.



Dostoievski, El jugador. Ilustración de Sofía Estrada



ENTY

Dostoievski y la literatura mundial



Un narrador excéntrico: entre el antihéroe de Dostoievski y el marginado de Beckett

Santiago Castillo Higuera

scastilloh@unal.edu.co

La cuestión del protagonista como “héroe” en la literatura pasa por diferentes filtros: la relación del autor con él y a su vez la relación con el lector, las cuales tienen su raíz en un mismo fenómeno: la dialéctica entre la sociedad, sus problemáticas y el arte como producto en continua simbiosis con aquella. El propósito de este ensayo es reflexionar en torno a los problemas estéticos que se condensan en la figura del protagonista-narrador en los relatos “Bobok”, escrito en 1873 por Fiódor Dostoievski, y la *novella* “El calmante”, escrita en 1946, por Samuel Beckett, para entender cómo dialogan las propuestas estéticas de los escritores con las problemáticas sociales de la Modernidad occidental. Vale la pena

¹ Ensayo elaborado a partir de la ponencia homónima presentada en el congreso *Retratos de Dostoievski: poética, ideología, herencia* (Universidad Nacional de Colombia), realizado los días 10, 11 y 12 de noviembre del 2021.

preguntarnos, desde luego, cuál es la pertinencia de comparar dos obras separadas por más de setenta años. Más aún, ¿por qué comparar a Beckett con Dostoievski? Tal vez una lectura comparatista con Beckett pueda revelar una interpretación renovadora sobre la genialidad del relato ruso. En primer lugar, haremos un breve resumen de los relatos.

"Bobok" relata la historia de Iván Ivánich, un escritor al que no toman en serio por considerarlo loco. En cierta ocasión un familiar suyo muere e Iván Ivánich asiste al entierro. Él no parece muy afectado por el hecho e incluso aprovecha la ocasión para merodear por el cementerio. Luego del funeral empieza a escuchar unas voces, se percata de que son las voces de los muertos, que están dialogando. Los muertos, al parecer, despiertan después de un tiempo, pero luego una segunda muerte les sobreviene, anunciada a través de unas palabrillas que salen de sus bocas: "bobok, bobok, bobok". Al final, un estornudo hace que Iván Ivánich no escuche más las voces. Él se muestra impertérrito por la naturaleza de "bobok" y anuncia que intentará oír de nuevo las voces buscando en el resto del cementerio.

"El calmante", por su parte, es la historia de un individuo que no sabe cuándo ha muerto, afirma ya haber muerto, pero, como en "Bobok", su conciencia sigue activa y narra los hechos. El narrador vive en unas ruinas y decide contar una historia para intentar calmarse. Sale de sus ruinas y camina por el campo hasta que llega a una ciudad, de la cual dice que tiene la impresión incierta de ya haber estado allí. Pasea por las calles, definiendo todo como desierto, vacío y silencioso. Tiene una serie de encuentros fortuitos: con un muchacho y una cabra en un muelle, con dos hombres y una niña en una catedral, y con un señor en una banqueta frente a una carnicería de caballos, quien le pide un beso a cambio de un frasquito cuyo contenido se desconoce. Al final, el protagonista siente la necesidad de volver a su refugio, pero anochece y se siente abrumado por la luminosidad de la ciudad.

Nos encontramos, pues, ante dos narraciones extrañas: un hombre que escucha la conversación de los muertos y otro que

dice haber muerto, pero sigue vivo y que puede interactuar con el entorno. Para facilitar el análisis de estos relatos, reflexionaremos sobre las problemáticas a presentar a partir del protagonista, que es al mismo tiempo narrador. Es esta instancia, en efecto, la base que configura ambos relatos y da sentido a su totalidad: es desde Iván Ivánich desde donde surge el mundo de “bobok”, y son sus juicios valorativos los que dotan de sentido la existencia de aquella realidad; y desde el protagonista de “El calmante” parte la totalidad del relato, pues no hay un solo suceso o motivación que no remita directamente a la configuración estética del protagonista-narrador: él es un todo absorbente y la realidad, más que serle ajena, parece manar de él mismo. Por este motivo, propongo como hipótesis que tanto el mundo de “bobok” como el mundo del protagonista de Beckett son microcosmos —emanaciones de los protagonistas mismos— o, en otras palabras, proyecciones objetivadas de los juicios valorativos del narrador. No obstante, es absolutamente indispensable entender cómo sucede esta proyección axiológica, cómo se organiza en un todo coherente, cómo funciona esta estructura y cuál es su razón de ser, es decir, qué es “bobok” y cuál es el “calmante”.

El título del presente ensayo califica de “excéntricos” a los protagonistas, y no es para menos si a estos se los compara con tipos más convencionales de la literatura. Aun así, cada protagonista tiene un adjetivo que lo define particularmente: Iván Ivánich es “antihéroe” y el protagonista de Beckett es “marginado”. Desde su excentricidad se construyen y estructuran los relatos. De allí la importancia de este adjetivo. Detengámonos a reflexionar sobre las características axiológicas de ambos narradores.

Dostoievski en su texto “Para el discurso sobre Pushkin” habla del importante papel del poeta en la literatura rusa: señalar y caracterizar al prototipo del “ruso negativo”, aquel individuo perteneciente a la *intelligentsia* que representa una enfermedad para Rusia y para su clase social misma. Fiódor lo describe como

el hombre que no tiene sosiego y con nada de lo existente se contenta, que no cree en su tierra natal ni en las energías de esa tierra; que niega rotundamente a Rusia y se niega a sí mismo (o, mejor dicho, a su clase social, a toda esa capa de la Inteligencia a [la] que él pertenece, y que se ha desligado de nuestro estrato popular); no quiere tener nada de común con sus compatriotas, y, sin embargo, padece sinceramente por todo eso. (1428)

Este ruso negativo representa todo lo que para Fiódor no debería ser el ruso, porque está desconectado de lo popular, de la esencia del pueblo ruso. Es de aclarar que la *intelligentsia* fue una comunidad intelectual rusa conformada por miembros de la aristocracia, dedicada al desarrollo de las actividades mentales (el arte, la ciencia, etcétera), que pretendía instaurar en Rusia el proyecto de Modernidad europeo. Se formaban en las grandes ciudades de Europa, lo que generaba un ambiente de interferencias culturales en el que el componente ruso se veía comprometido. No es de extrañar, pues, que el proyecto de la *intelligentsia* se viera ante los ojos de los rusos como un complot, una traición al auténtico “espíritu ruso”.

No obstante, este ruso negativo no se ajusta del todo con la tipología axiológica de Iván Ivánich, pues este no es un “hombre superfluo”, pero tampoco puede decirse que sea el héroe de Puskin en cuyo carácter se cifre la cura para la “enfermedad” rusa de la que habla Dostoievski en su discurso. Antes bien, su tipología se acerca más, según Bajtín, a la del “hombre del subsuelo”², es una variante condensada de él. Es decir, es un hombre huraño, disgustado con la vida en sí misma. Dice Bajtín:

El narrador [...] se halla en el umbral de la demencia (*delirium tremens*), pero además de ello es un hombre no como todos, es decir, es alguien que evade la norma general, sale del carril de una vida habitual, es detestado por todos y detesta a todos. (201)

En efecto, Iván Ivánich dice de sí mismo: “tengo mal carácter, eso es” (Dostoievski 130) y “no hago sino gruñir y gruñir. Hasta he hartado a la criada” (131). Iván Ivánich es antihéroe en el sentido más básico de la palabra. “Héroe” es aquel sobre el que recae todo el cúmulo de valores de una comunidad, en él se sintetizan todos los elementos axiológicos del pueblo al que pertenece. “Antihéroe” es entonces aquel que no representa los ideales del pueblo. En este sentido, Iván Ivánich corresponde al tipo de personaje del ruso negativo. Pero este antihéroe, Iván Ivánich, procede también con ironía, ya que su viaje de esparcimiento deviene en una parodia del viaje del héroe y se burla del clásico motivo en el que un vivo entra en contacto con el mundo de los muertos. ¿En qué medida? Abordemos ahora al panorama del diálogo de los muertos.

El inframundo presentado en "Bobok" es habitado por personajes pertenecientes a la aristocracia rusa: son la “enfermedad” señalada por Pushkin, según Dostoievski. Una excepción es el tendero, cuyo caso evaluaremos más adelante. Pero lo más significativo de este inframundo es que se conserva el orden del plano terrenal, los personajes se aseguran, llevados por el hábito, de que las relaciones petrificadas por el sistema social permanezcan, aún en la muerte. Solo hasta que despierta la conciencia de Kliniévich este orden establecido se troca en uno nuevo, carnavalesco, donde los muertos se liberan del yugo de la convención social y se desnudan moralmente. Vida, sociedad y mentira se encuentran en un mismo nivel semántico: “la vida y la mentira son sinónimos” (147). La mentira es el motor que impulsa los rieles de la sociedad: el deber ser se impone; en la muerte este mecanismo se afianza por el hábito, pero Kliniévich rompe el esquema, trastoca los valores y hace del reino de los muertos el reino de la verdad, una verdad que, sin embargo, corrompe el ideal humano.

Kliniévich es una encarnación de la figura de Satán: “yo, saben, soy depredador” (147). Así como la serpiente tienta a Adán y a Eva, Kliniévich incita a los muertos a sublevarse a ese orden social todopoderoso. Prueba de esto es la trasposición de los elementos en comparación con el relato judeocristiano: en este, luego de la

tentación, Adán y Eva se dan cuenta de su desnudez y sienten vergüenza; en "Bobok", los muertos, con la propuesta de Kliniéovich, se desnudan, pierden la vergüenza. Más aún, podría afirmarse que Kliniéovich es una representación del hombre superfluo porque, en su ideal romántico, trae, como Prometeo, la libertad a los muertos. Kliniéovich es cínico, constantemente afirma: "todo me da igual, y de cada cosa quiero sacar el mejor partido posible" (142) y "no creo nada, y me importa un bledo" (143). Kliniéovich dice: "contaremos en voz alta nuestras historias y no nos avergonzaremos de nada" (147). Hay un juego doble entre la mentira y la verdad en relación con el deleite y la narración de sus historias. Este problema conecta directamente a Dostoievski con Beckett.

El narrador de "El calmante", por su parte, es marginado. Si a Iván Ivánich siempre lo "recibían con desagrado" (132) y lo tildaban de demente, en el caso del protagonista de Beckett la sociedad deja de existir de forma objetiva: vive en soledad. Más aún, la sociedad representada en su relato está vaciada de humanidad, las personas son autómatas guiadas por principios y motivaciones que son ajenos no solo al lector, sino al narrador mismo. Están, por ejemplo, el muchacho de la cabra, que sin decir palabra alguna ni expresar emoción le da unos caramelos al protagonista; o el hombre que, huyendo sin explicación del protagonista en la cúpula de la catedral, resbala y cae al vacío, y del cual afirma que "ya no me quedaba más que la imagen de dos ojos desorbitados y crispados" (Beckett 53). La condición de hombre de subsuelo se agrava y radicaliza (aunque conserva sus diferencias) en este caso. Así, la marginalidad del narrador no solo se evidencia en las circunstancias desde las que narra, sino en la forma en la que en su narración se crean las relaciones de los individuos, vaciados y silenciosos, con el protagonista.

El narrador de *El calmante* es un individuo que se describe como decrepito, próximo a la muerte (aunque dice que ya ha muerto), incapaz de coherencia: "todo lo que digo se anula, nada habré dicho" (46); que no se puede ubicar temporalmente: "hablo como si fuera ayer. Ayer, en efecto, está reciente, pero no lo bastante. Porque lo

que cuento esta noche ocurre esta noche, a esta hora que se desvanece” (46). Le gusta narrar historias para calmarse (como Kliniévich que pide que narren su historia para deleitarse). El periplo del protagonista por la ciudad es resultado de esto. Esta incapacidad de coherencia y desubicación temporal del protagonista narrador, por supuesto, remite directamente a la realidad social y cultural en que escribe Beckett, 1946: un año después del fin de la Segunda Guerra Mundial. La realidad social está vaciada, no queda valor alguno intacto, y el horror de la guerra no es sino reflejo del horror de la sociedad: Beckett escribe desde el fracaso del proyecto de la Modernidad (la misma que la *intelligentsia* quiso implantar en Rusia).

¿Cómo se relaciona el personaje con la realidad narrada? Hay una subjetivación de la realidad: esta refracta los anhelos y frustraciones del protagonista. Por ejemplo, cuando ve un robledal y afirma: “eran los imperecederos robles de d’Aubigné” (46) pero luego concluye que era “apenas un bosquecillo” (46). Hay una desconexión entre lo que sabe y lo que ve, hay una ruptura en el mecanismo de la percepción, lo cual se refleja en una narración contradictoria. Hay una confusión de percepción, memoria e imaginación en el narrador de “El calmante” (Maude 89), lo cual desdibuja las fronteras entre sujeto y objeto. Esta difuminación es lo que genera ese ambiente tan extraño en la narración del relato de Beckett.

No obstante, quiero volver a la cuestión del acto narrativo en ambos relatos. En ellos queda la duda de si la historia relatada es tal, un sueño o una alucinación. Efecto que nace de la existencia de unos marcos narrativos, cuya composición hace compleja la estructuración de los relatos. Es en este punto donde la constitución axiológica de los protagonistas-narradores configura la estructura misma de los relatos. En “Bobok” hay al menos tres marcos narrativos: el primero y más general es aquel en que se presenta el relato y se especifica que Iván Ivánich no es el autor, sino que es Dostoievski; el segundo es en el que Iván se presenta y se des-

3 “Bobok” se presentó como parte de *Diario de un escritor*, libro resultante de la bitácora personal de Fiódor Dostoievski, en la que escribía crónicas, artículos, ensayos, pensamientos, cuentos, etc. El carácter de *Diario de un escritor* es muy experimental, dado que su escritura se realizó entre los años 1846 y 1881, por lo que da cuenta no solo de la evolución de su estilo narrativo, sino también de la evolución de su pensamiento. Ya que muchos cuentos se enmarcan en *Diario de un escritor* —como es el caso de “Bobok”—,

cribe a sí mismo; y el tercero es el mundo de los muertos. En "El calmante" hay una situación análoga: hay un individuo que plantea el horizonte narrativo, que sería el primer marco narrativo; luego está el segundo marco narrativo: el viaje del protagonista a la ciudad, y cómo desea volver al estado inicial, pero no puede, lo cual podría explicar el comienzo del relato: "no, no parece probable, volver a la tierra después de mi muerte" (45). Así, los dos cuentos tienen una estructura común: el descenso a un inframundo, la entrada a un microcosmos en el que las relaciones sujeto-realidad se refractan de formas particulares: la copia exacta, en el caso de "Bobok", la difuminación, en el caso de "El calmante". En ambos casos se puede identificar la estructura narrativa.

En el relato de Dostoievski sería la siguiente estructura: el umbral entre el primer marco narrativo y el segundo se marca cuando Iván Ivánich encuentra un pan a medio comer, después comienza a escuchar las voces; luego viene el mundo de los muertos, donde estos conversan como si estuvieran vivos, aunque son conscientes de su muerte; la ruptura de este inframundo sobreviene cuando Kliniéovich hace su propuesta: los muertos revelan sus más oscuros secretos; por último, cuando los muertos ya desnudos se disponen a narrar sus historias, la ilusión de este mundo se rompe con un estornudo de Iván Ivánich. Tanto la introducción como la finalización de este mundo es abrupta, y se desencadenan por hechos que podrían considerarse absurdos (el pan y el estornudo). El absurdo no es gratuito, máxime si se tiene en cuenta que "bobok" significa en ruso algo parecido a "frijolito", una palabra sonora, pero absurda teniendo en cuenta el significado trascendental que contiene. Es de vital importancia señalar que, aunque los marcos narrativos, y por tanto los mundos terrenal e infernal, están bien delimitados, las fronteras ontológicas entre estos son porosas. Iván Ivánich, antes del suceso del cementerio dice: "comienzo a ver y oír cosas raras. No llegan a ser voces, pero es como si alguien a mi lado dijera: «¡Bobok, bobok, bobok!»" (Dostoievski 131).

ellos cuentan con un prólogo del autor en el que escribe alguna generalidad o pensamiento que ilustra la lectura de estos.

En "El calmante" es más difícil establecer unos límites narrativos entre un marco y otro. En un momento el punto focal está situado con el narrador que dice ser muy viejo y estar ya muerto, y en otro momento está aferrado a otro viejo (protagonista del relato). Una vez cruzado el umbral, se puede seguir una estructura de viaje del héroe paródica entre los diferentes sitios a los que acude el protagonista: campo, ciudad, muelle, catedral, banqueta y las calles de la ciudad intensamente iluminadas. No hay una descripción exhaustiva de los sitios, la construcción del topos del relato se fundamenta sobre impresiones básicas: la cantidad (todo está vacío), el movimiento (la gente pasa) y la luminosidad (todo brilla de un modo aterrador). Empero, sí se da una contaminación entre el relato del viaje y las opiniones y deseos del narrador (lo cual no deja de ser confuso porque uno y otro son la misma instancia narrativa). Un ejemplo de esto es cuando el protagonista, al final del relato, recuerda el episodio ocurrido con la niña en la catedral y quiere forzar lo relatado haciendo que la niña sonría, cuando en realidad eso no ocurrió.

¿Cómo se concreta la excentricidad de los protagonistas narradores en la estructura? En ambos casos estamos ante individuos que no encajan en la sociedad, son víctimas de la Modernidad. Ella atrofia la individualidad, lo cual se evidencia en una comprensión del individuo hacia sí mismo, la creación de un solipsismo exacerbado. La dialéctica que impone la realidad social sobre el individuo hace que este cree un mundo en el único espacio donde es posible todavía la creación artística: el interior. De allí que los marcos narrativos más internos deban entenderse como microcosmos. Pero esta dialéctica no es ingenua, pues el individuo al volcar sus capacidades creadoras hacia sí termina refractando en su interior las dinámicas sociales externas.

El antihéroe Iván Ivánich, como demiurgo, crea una realidad alterna (ya sea por alucinación o por creatividad). Esta tiene sobre sí una huella en negativo de esa realidad objetiva de la cual él es la antítesis, pero presenta al mismo tiempo su tesis (todos los personajes que detesta): no en vano él juzga tan críticamente la realidad construida en el mundo de los muertos, pues representa

la sociedad que sistemáticamente lo ha excluido. No obstante, Dostoievski presenta también una esperanza, elemento que no hemos tenido en consideración hasta ahora, el cual sirve como contrapeso a la negatividad del cuento: el personaje comerciante. Este tendero es la clave para comprender cómo se estructura el relato —siendo el polo a tierra axiológico del relato, evita que este caiga en una farsa simplona—, para comprender qué es “bobok” y cuál es el propósito de Dostoievski con el relato. El tendero (un pequeñooburgués) muere y el capital familiar le permite reposar con los muertos de la alta sociedad; no pertenece a esta clase, y por eso es despreciado. Notamos aquí un puente vinculante con Iván Ivánich. Pero, sobre todo, hay que señalar que el comerciante es temeroso de Dios. Mientras Kliniéovich hace de las suyas, el tendero se lamenta por la salvación de su alma. Este personaje anónimo representa al pueblo ruso. Rusia, como el tendero, está entre una caterva de individuos que buscan la frivolidad y el deleite. Si Iván Ivánich es el antihéroe de “Bobok”, el tendero anónimo es un héroe auténtico. Este comerciante y Kliniéovich son los dos polos desde los que se construye el tono moral del mundo de los muertos y, por tanto, el tono ideológico del relato. El tendero también constituye la esperanza de redención para la excentricidad, para el carácter de hombre de subsuelo de Iván Ivánich.

En “El calmante”, esta dialéctica bidireccional (realidad-sujeto) se muestra en igual medida, pero no a través de la tipología de los personajes, sino por medio de la representación subjetivada de la realidad. Los elementos que darían cuenta de una posible esperanza para ese mundo vaciado, sin los cuales el relato perdería equilibrio, son el muchacho de la cabra y la niña de la catedral. En ellos se concentra toda la esperanza de redención de la marginalidad del protagonista, porque son los únicos que muestran una callada misericordia con él: el muchacho le da unos caramelos gratuitamente, y la niña, aunque no le sonrío, le dirige una mirada que no está deshumanizada.

¿Cuál es el “calmante”? ¿Es la botellita que le da el hombre calvo al protagonista a cambio de un beso? ¿O es, como lo sugiere

explícitamente, todo aquello que le trae calma al protagonista (especialmente el acto de narrar), dado todo el “horror objetual”⁴ que experimenta? Está claro que podrían ser ambas opciones, tomando en consideración la poética de Beckett, tan huidiza a afirmaciones categóricas. Sin embargo, puede intuirse en ese calmante algo de esperanza en la humanidad. No es esta una esperanza basada en un ideal, como tal vez pensaba Dostoievski, sino más bien una esperanza en una humanidad real, en el sentido de que abandone toda presunción de racionalismo ilustrado; una humanidad que valore las acciones más simples, y cuya simpleza contenga a la vez un completo desinterés.

¿Qué es “bobok”? ¿Cómo entender la frase de Iván: “Bobok no me perturba (¡así que bobok resultó ser eso!)” (Dostoievski 150)? Pienso que “bobok” es la aterradora verdad de la mortalidad para aquellos que cifran su verdad en todo aquello que desvirtúa el ideal humano. “Bobok” es la consciencia inminente de que la realidad perece, a pesar de toda la gloria terrenal, y de que solo lo auténticamente humano sobrevive. Por supuesto, esto debe matizarse y entenderse desde el pensamiento cristiano. Para Dostoievski, “bobok” es también posibilidad de redención porque, a pesar de la muerte y la decadencia del mundo de los muertos, aún incluso en la perversión de Kliniévich, Tarasiévich y las “risas abyectas y voraces” (141) de Katish Berestova, hay esperanza de redención del género humano. Esto, visto desde el contexto social del texto, debe entenderse como la absoluta capacidad de redención y enorme resiliencia del pueblo ruso frente a la abyección generada por la *intelligentsia* que se ha alejado de Dios y del auténtico “espíritu ruso”. El tono desesperanzador del relato, que propone que incluso en la muerte hay más de lo mismo, se atenúa con el personaje del tendero. Según Joseph Frank el mismo Dostoievski “se salvó de la desesperación —o al menos, trató de salvarse de la desesperación— por la misma fe en las virtudes morales del pueblo” (147).

En ambos relatos vemos una poética construida desde dos

⁴ Entiéndase por “horror objetual” la aversión del protagonista a su realidad exterior, aquella que no puede comprender y, por tanto, filtrar desde su interioridad.

momentos puntuales de la Modernidad: el arraigo del ideal en Dostoievski y el fracaso de ese ideal en Beckett. La comprensión de la individualidad, y la consecuente creación de microcosmos artísticos, refleja un deterioro de las condiciones sociales del individuo, pues la discusión estética pasa de la reflexión ética a la reflexión ontológica: del ¿qué debo hacer? y ¿qué me espera?, a un ¿quién soy? y ¿qué me rodea? La certeza moral dostoiévskiana se convierte en la duda existencial beckettiana. Con todo, la esperanza, como la luz, por más que se quiera ocultar entre las tinieblas, siempre encuentra un camino para salir a relucir. El artista es el profeta que debe marcar el camino hacia esa luz esperanzadora, aunque, como el bautista, en ocasiones sea una voz que grita en el desierto.

Referencias

Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducido por Tatiana Bubnova, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Beckett, Samuel. *Relatos*. Traducido por Félix de Azúa, Ana María Moix y Jenaro Talens, y editado por Canoex Sanz, Tusquets editores, 2003.

Dostoievski, Fiódor. “Para el discurso sobre Pushkin”. *Obras completas*, vol. 1, Aguilar, 1969, pp.1428-1435.

Dostoievski, Fiódor. *Sueño de un hombre ridículo y otros cuentos*. Traducido por Alejandro Ariel González, Galerna, 2018.

Frank, Joseph. *Dostoievski. El manto del profeta, 1871-1881*. Traducido por Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, 2010.

Maude, Ulrika. “«Material of Strictly Peculiar Order»: Beckett, Merleau-Ponty and Perception”. *Beckett and Phenomenology*, editado por Ulrika Maude y Matthew Feldman, Continuum International Publishing Group, 2009, pp.77-90.



Dostoievski visto desde Rusia: Tendencias de las lecturas rusas actuales¹

Anastasia Belousova
abelousova@unal.edu.co

Literatura mundial y la posición de Dostoievski dentro del canon literario ruso

La literatura de cada nación no es un fenómeno que nace y se desarrolla de manera aislada de las otras tradiciones literarias nacionales. Las literaturas del mundo forman un sistema y los elementos de este sistema entran en relaciones complejas los unos con los otros. La rama de los estudios literarios que llamamos “literatura mundial” investiga estas relaciones.

La reflexión acerca de este fenómeno surge de una idea de Goethe, y es por eso que muchas veces se usa la palabra alemana,

¹ Versión transcrita y ligeramente modificada de la ponencia “Dostoievski a sus 200 años: lecturas rusas actuales” presentada el 11 de noviembre de 2021 en el congreso “Retratos de Dostoievski: poética, ideología, herencia” (Universidad Nacional de Colombia).

Weltliteratur, para referirse a la literatura mundial. Goethe ideó precisamente una literatura que sale de sus contextos nacionales y a partir de la cual se crea una unión entre las culturas del planeta. Como campo de investigación, la literatura mundial, que llamamos también *world literature* en inglés, *littérature mondiale* (o *universelle*) en francés y *vsemirnaia* (o *mirovaia*) literatura en ruso, fue muy fructífera en los últimos decenios. En sus trabajos los investigadores demostraron una y otra vez que la literatura mundial no se trata de una simple colección de clásicos, de una unión mecánica entre las grandes obras, sino más bien de un sistema de generación, circulación, interpretación y reinterpretación de los contenidos, regido por sus leyes intrínsecas.

Como señala David Damrosch, una obra empieza a ser parte de la literatura mundial “al circular hacia un mundo más amplio, más allá de su punto de origen lingüístico y cultural” (6). Es curioso que frecuentemente al cruzar la frontera de la cultura nacional se produzca lo que podemos llamar “asimetría del valor cultural”: un escritor puede ser más importante en el extranjero que en su país de origen y viceversa. Los pesos relativos de la importancia de distintos autores se determinan por toda una serie de factores, tanto literarios, como políticos o ideológicos. Por ejemplo, los poetas franceses Évariste de Parvy y Charles Hubert Millevoje son ahora más famosos en Rusia que en Francia. Los poetas del así llamado Siglo de Oro ruso, entre ellos Aleksandr Pushkin, fueron influenciados por estos poetas franceses, así que en la cultura rusa se creó una imagen de ellos más significativa de la que tenemos actualmente en Francia, donde pasaron a ser autores de segundo o tercer orden. Algo parecido le sucedió a Lord Byron: en varias culturas europeas Byron sigue siendo probablemente el poeta romántico más importante, pero en su país y en el mundo de habla inglesa es hoy en día menos significativo que otros autores del romanticismo inglés.

Procesos semejantes se registran también en relación con la cultura rusa y su recepción mundial: los autores del Siglo de Oro, como Aleksandr Pushkin, Nikolái Gógol y Mijaíl Lérmontov son de

importancia fundamental dentro la cultura rusa, pero se conocen y se valoran bastante menos en otros países. Mientras que en las otras culturas son vistos prevalentemente como predecesores de los autores realmente reconocidos, como Tolstói, Dostoievski y Chéjov, en Rusia la situación se ve al revés, es decir, los autores de la primera mitad del siglo XIX se piensan como una cumbre insuperable, incluso si son comparados con grandes autores de la prosa realista de la época siguiente.

Es Aleksandr Pushkin y no Dostoievski, como podría pensar un lector extranjero, quien ocupa la posición privilegiada y central dentro del canon literario ruso. Como prueba de esta jerarquía cultural, vale la pena comparar dos celebraciones: la conmemoración de los 200 años del nacimiento de Dostoievski en el 2021 con la celebración que se dio en el año 1999, fecha de conmemoración de los 200 años del nacimiento de Pushkin. Si el bicentenario de Pushkin se convirtió en evento de relevancia nacional (con la participación de las capas más amplias de la sociedad), los eventos del 2021 relacionados con Dostoievski no alcanzaron esta dimensión, manteniéndose prevalentemente en los espacios especializados (la academia, los museos, las bibliotecas). Esta situación se explica por una serie de razones. Por ejemplo, es importante tener en cuenta que el lugar central en el canon nacional con frecuencia es ocupado por los autores que logran consolidar la lengua literaria de la nación: es el caso de Dante, de Shakespeare y de Pushkin también, pero no de Dostoievski, quién es heredero y continuador de los escritores de la época anterior, de Pushkin y de Gógol especialmente. Además, la obra de Dostoievski es en muchos aspectos incómoda desde el punto de vista ideológico: la visión de la nación expresada por el escritor canónico debería coincidir con la autopercepción de la nación misma en dado momento histórico, lo que con dificultad puede cumplirse en el caso de la obra dostoiévskiana.

Resumiendo, vemos que la obra de Dostoievski puede ilustrar las diferencias en las lecturas e interpretaciones producidas en contextos nacionales e internacionales. Por eso, antes de pasar

a comentar las lecturas rusas actuales de la obra de Dostoievski, vale la pena comentar brevemente el lugar que ocupa el autor de *Crimen y castigo* dentro del canon ruso y cuál fue la historia general de su lectura en el país.

Una mirada hacia la historia de las lecturas de Dostoievski en Rusia

La historia de la lectura de Dostoievski en Rusia a grandes rasgos se puede dividir en cuatro etapas generales, donde cada etapa se relaciona también con el contexto más amplio sociocultural: antes de la Revolución, después de la Revolución, a partir de los años 60 del siglo XX y después de la *Perestroika*.

Ya en la primera época, que inicia con las lecturas de los contemporáneos, se dan importantes avances en la reflexión acerca de la obra de Dostoievski en Rusia. En los últimos lustros de su vida, Dostoievski fue el escritor más leído, hasta el punto de que sus funerales se convirtieron en una especie de gran mitin público, donde se reunieron 30 000 personas. En el *Diario de un escritor* podemos ver muestras de estas reacciones porque a Dostoievski le llegaban cartas de toda Rusia y de todas las capas de la sociedad. Sin embargo, existía también ya en este momento una visión negativa de Dostoievski, que provenía en muchas ocasiones de los círculos de los jóvenes socialistas prerrevolucionarios, visión crítica que después va a heredar la cultura soviética. Después de la muerte de Dostoievski constatamos una especie de paréntesis, pero el interés renace muy pronto con la obra de los simbolistas: desde los años noventa hasta los primeros años del siglo XX, varios autores simbolistas rusos leen a Dostoievski, exploran a Dostoievski, empiezan a escribir sobre Dostoievski. Se podría decir, no obstante, que estas primeras lecturas son lecturas a través de las cuales los simbolistas mismos se exploraban: el interés no estaba en conocer precisamente a Dostoievski, sino más bien a sí mismos a través de su obra.

Después llega un período al que llamé aquí “después de la

revolución”, en el que surgen unas lecturas formalistas y posformalistas, centradas en la poética del escritor. Aquí encontramos a grandes críticos literarios, filólogos que escribieron obras fundamentales sobre Dostoievski: Yuri Tyniánov con su ensayo *Dostoievski y Gógol. Hacia la teoría de la parodia* (1921), en el que explora la importancia del procedimiento literario de la parodia en la obra del novelista; el ensayo de Boris Engelhardt sobre la novela ideológica de Dostoievski (1924); los estudios de Leonid Grossman (como la famosa *Poética de Dostoievski* del 1925) y las célebres lecturas de Mijaíl Bajtín, quién empieza a estudiar a Dostoievski en los años veinte (*Problemas de la obra de Dostoievski*, 1929), aunque después de la Segunda Guerra Mundial volverá a publicar una nueva versión de su trabajo sobre la poética de Dostoievski (*Problemas de la poética de Dostoievski*, 1963). Lastimosamente, después de este momento de activa exploración llega un gran periodo de silencio. Es producto del conflicto ideológico que se da entre la obra de Dostoievski y la ideología soviética oficial que hace imposible el estudio de ciertas obras y de ciertos temas de un escritor que es considerado reaccionario.

A partir de los años sesenta la situación cambia: con las transformaciones políticas del régimen la ideología se vuelve más flexible, el Estado se hace menos estricto en su control ideológico, nuevamente se permite investigar y estudiar a Dostoievski. La obra del autor se introduce en el programa de los colegios, es decir, los ciudadanos obligatoriamente empiezan a leer a Dostoievski. Asimismo, ocurren cosas significativas en el campo de la investigación y del estudio crítico: se empiezan a preparar las obras completas de Dostoievski que se publicarán a partir de los años setenta hasta los noventa. Hasta hoy en día siguen siendo un punto de referencia para todos los especialistas en la obra del escritor. Aunque estas obras completas ya no satisfacen todos los criterios actuales de la edición crítica, en su momento representaron un enorme paso. Gracias a esta labor los estudios y los lectores recibieron textos confiables, resultado de un significativo trabajo de crítica textual, como también valiosos

comentarios. Así se consolidó la base para el desarrollo y el florecimiento de los estudios dostoievskianos en los años noventa.

Finalmente, después de la *Perestroika*, cuando se acabó la época soviética y cayeron las últimas barreras ideológicas, inició el último periodo de la lectura dostoievskiana en Rusia que dura hasta el momento actual.

Tendencias actuales: temas, publicaciones, investigadores

Crear que Dostoievski está absolutamente estudiado sería más que ingenuo. Aunque pasaron 140 años después de su muerte, la investigación acerca de su obra no pudo desarrollarse libremente durante todo ese tiempo, dejando muchas lagunas para llenar. Por esta razón los estudios sobre Dostoievski en Rusia están viviendo un gran florecimiento y cada año ofrecen descubrimientos importantes. ¿Qué preguntas plantea la crítica actual rusa sobre la obra de Dostoievski?, ¿cuáles campos de estudio parecen ser los más fructíferos?

Primero, se investigan activamente los aspectos biográficos. Como señalé arriba, durante la época soviética no fue fácil estudiar la obra de Dostoievski y muchas cosas del contexto histórico quedaron sin ser bien exploradas. Desde los años setenta y ochenta y después de la *Perestroika*, se reinició el trabajo activo en los archivos: la búsqueda de los documentos sobre la historia de la familia de Dostoievski, sobre sus parientes, amigos y los círculos a los cuales pertenecía el escritor. Gracias a estos estudios hoy sabemos mucho más de la biografía dostoievskiana de lo que sabíamos hace treinta años.

La segunda tarea pendiente es la acumulación y consolidación del conocimiento crítico, es decir, la de reunir todo lo que sabemos sobre ciertos aspectos de la obra del escritor y sobre ciertos textos en unas obras de carácter de resumen. Existe una serie de publicaciones monográficas dedicada a presentar el estado crítico de los estudios sobre las novelas de Dostoievski que intenta satisfacer esta necesidad: los tomos sobre *El idiota*

(2001), *Los hermanos Karamazov* (2007) y *El adolescente* (2021), referenciados en la bibliografía, editados por Tatiana Kasatkina, preciosos recursos que permiten revisar el estado del arte de una manera rápida y amena. Otras dos publicaciones fundamentales en este sentido son las enciclopedias *Dostoievski: estética y poética* (1997) y *Dostoievski: obras, cartas, documentos* (2008), realizadas bajo la edición de G. K. Shchennikov. El trabajo en esta dirección se desarrolla también gracias al uso de los recursos digitales².

El tercer campo fundamental es el de la crítica textual. Los textos de Dostoievski presentan bastantes dificultades en este aspecto: por la copresencia de distintas publicaciones en vida, manuscritos, como también por la censura que mutiló algunos textos del escritor. Es un trabajo de hormiga que se realiza también con el uso de los nuevos métodos digitales: tenemos una gran parte del patrimonio manuscrito de Dostoievski digitalizado³, lo que hace más fácil y cómodo el trabajo con las fuentes.

La cuarta área fundamental es la de realizar una síntesis de las interpretaciones “ideológicas” y “filológicas” de la obra de Dostoievski. Por mucho tiempo no se podían tratar algunos componentes del pensamiento dostoiveskiano, entonces, por ejemplo, los aspectos teológicos cristianos salían de la consideración de los especialistas. En los últimos decenios se ha intentado superar estas limitaciones, produciendo una visión más completa y unitaria de la obra del escritor.

Finalmente, podemos ver como una tarea aparte, aunque conectada con las anteriores, la de “Dostoievski digital”: la digitalización de los textos, pero también la acumulación del conocimiento crítico a través de los recursos electrónicos. El Instituto de Literatura Rusa (Casa Pushkin) en Petersburgo lleva a cabo una realización de ediciones críticas digitales de los clásicos rusos⁴ y Dostoievski está dentro de este proyecto. El grupo de investigación del Instituto dedicado al estudio de Dostoievski preparó ya

² véase la antología digital <https://fedordostoevsky.ru/>

³ véase <https://dostoevskyarchive.pushdom.ru/>

⁴ véase <https://russian-literature.org>

nueve tomos de las nuevas obras completas a las que se puede acceder en la página de la Casa de Pushkins.

Entre los centros importantes de los estudios dostoievskianos, además de la Casa Pushkin, debemos mencionar el Instituto Gorki de Literatura Mundial, ubicado en Moscú, y la Universidad Estatal de Petrozavodsk.

Se desarrollan activamente dos publicaciones periódicas dedicadas específicamente a la obra del escritor: las revistas *Dostoievski desconocido*⁶, fundada en 2013, que es editada por la Universidad Estatal de Petrozavodsk, y *Dostoievski y la cultura mundial*⁷ del Instituto Gorki de Moscú, fundada en 2018. La primera explora prevalentemente aspectos de la bibliografía y de la obra dostoievskiana, mientras que la segunda está dedicada tanto a la poética de Dostoievski, como a la repercusión y la recepción de la obra del escritor en el mundo. Además de las publicaciones periódicas, contamos con numerosas monografías: durante el año del aniversario en Rusia se publicaron alrededor de 30 libros sobre Dostoievski, gracias a una convocatoria especial de la Fundación Científica Rusa. Entre las últimas publicaciones merece una mención especial la monografía colectiva *La teología de Dostoievski* (2021) que explora distintos aspectos de la ideología y pensamiento religioso del autor, temas que fueron vetados durante los años soviéticos.

Entre los especialistas rusos más destacados en estudios dostoievskianos podemos nombrar a Igor Vólguin, Vladimir Zajárov, Tatiana Kasátkina y Natalia Tarásova. Vólguin es autor de libros dedicados a la biografía de Dostoievski y uno de los administradores de los estudios dostoievskianos, organizador de congresos y editor de monografías colectivas. Zajárov es el líder de la escuela de Petrozavodsk, donde, entre muchos otros proyectos, editan la revista *Dostoievski desconocido* y donde se prepararon las obras completas de Dostoievski según la ortografía y puntuación de las ediciones hechas en vida del autor. Tanto

5 véase <https://russian-literature.org/author/Dostoyevsky>

6 véase <https://unknown-dostoevsky.ru/>

7 véase <http://dostmirkult.ru/index.php/en/>

Zajárov como Vólguin son miembros de la Junta Directiva de la *International Dostoevsky Society*. Kasátkina trabaja en el Instituto de Literatura Mundial Gorki en Moscú y es líder del grupo de estudios dostoievskianos de esta institución, como también autora de varias monografías sobre Dostoievski y editora de la revista *Dostoievski y la cultura mundial*. Tarásova trabaja en la Casa Pushkin, donde dirige el grupo de investigación sobre Dostoievski. Es experta en lo que llamamos textología de Dostoievski, trabaja con sus manuscritos, además, dirige la preparación de las nuevas obras completas en treinta y cinco volúmenes.

La difícil historia de la recepción de la obra de Dostoievski en Rusia por momentos ha impedido un desarrollo libre de los estudios dostoievskianos en el país. Ahora, 200 años después del nacimiento del escritor y 140 años después de su muerte, los críticos rusos finalmente están consolidando tanto los textos mismos y la biografía del escritor, como también las interpretaciones de sus obras. El diálogo con Occidente y la enorme fama mundial de Dostoievski contribuyeron a la sobrevivencia de la disciplina durante los años oscuros. Ahora, la crítica rusa se empeña en la tarea de propiciar bases sólidas para las futuras lecturas, traducciones e interpretaciones.

Referencias

Damosch, David. *What Is World Literature?* Princeton University Press, 2003.

Kasatkina, Tatiana, editora. *Bogoslovie Dostoevskogo.* IMLI RAN, 2021.

Kasatkina, Tatiana, editora. *Roman F. M. Dostoevskogo Bratya Karamazovy: sovremennoe sostoianie izucheniia.* Nauka, 2001. fedordostoevsky.ru/pdf/karamazov_2007.pdf

Kasatkina, Tatiana, editora. *Roman F. M. Dostoevskogo Idiot: sovremennoe sostoianie izucheniia.* Nasledie, 2007. biblio.imli.ru/images/abook/russliteratura/roman_dostoevskogo_idiot_sovremennoe_sostoyanie_izucheniya_2001.pdf

Kasatkina, Tatiana, editora. *Roman F. M. Dostoevskogo Podrostok: sovremennoe sostoianie izucheniia.* IMLI RAN, 2021.

Shchennikov, G. K. y B. N. Tijomirov, editores. *Dostoievski: sochinenia, pisma, dokumenty: Slovar-spravochnik.* Pushkinski Dom, 2008. fedordostoevsky.ru/research/creation/008/

Shchennikov, G. K., editor. *Dostoievski: Estetika i poetika: Slovar-spravochnik.* Metall, 1997. fedordostoevsky.ru/research/aesthetics-poetics/



Yasnaia Poliana se terminó de diagramar en el mes de agosto de 2022.

Las familias tipográficas usadas fueron:

Fira Sans (en sus diferentes pesos tipográficos)

Vollkorn (en sus diferentes pesos tipográficos)

¡La belleza es cosa terrible y espantosa!
Es terrible debido a que jamás podremos comprenderla, ya
que Dios sólo interrogantes nos plantea. En el seno de la
belleza, las dos riberas se juntan y todas las contradicciones
coinciden. No soy hombre culto, hermano, pero he pensado
mucho en este asunto. ¡Ciertamente, los misterios son
infinitos! Son demasiadas las interrogaciones que aplastan al
hombre contra la tierra.

Fiódor Dostoievski, *Los hermanos Karamazov*

YasnaiaPoliana

