

# DOSTOIEVSKI Y LOS ESCORZOS LACERADOS DEL ALMA

JOAQUÍN ESTEBAN ORTEGA  
Universidad Europea Miguel de Cervantes

RESUMEN: De manera general se podría decir que en la modernidad ilustrada lo trágico deja de expresarse públicamente en un género cultural específico para ser conducido a los espacios íntimos que el individuo autónomo encuentra en la novela. La resistencia de lo trágico se hace tensión con lo filosófico en el nuevo lugar personal de la literatura. Dostoievski, en esta tesitura, se convierte en paradigma y destino. El presente artículo intenta insistir en la capacidad filosófica de su literatura para hacer transparentes los abismos del alma humana. Veremos cómo únicamente admitiendo las heridas de la existencia se puede decir la verdad. Aunque vaya en ello la vida. En su energía narrativa encontramos la fuerza contradictoria que anima la existencia en el marco del nihilismo y de la compasión. ¿Nos podrá liberar su filosofía trágica de las peligrosas y dogmáticas derivas actuales del idealismo?

PALABRAS CLAVE: Dostoievski; Tólstoi; pensamiento trágico; laceración; parresía tanatológica; nihilismo; compasión; idealismo.

## *Dostoevsky and the lacerated foreshortenings of the soul*

ABSTRACT: It could be said that in enlightened modernity the tragic ceases to be expressed publicly in a specific cultural genre and is led to the intimate spaces that the autonomous individual finds in the novel. The resistance of the tragic becomes a tension with the philosophical in the new personal place of literature. Dostoevsky becomes paradigm and destiny thereof. This article remarks the philosophical ability of his literature to make transparent the abysses of the human soul. We will see how, only by admitting the wounds of existence, the truth can be told, even if life is at stake. In his narrative energy we find the contradictory force that animates existence within the framework of nihilism and compassion. Can his tragic philosophy make us free from the current dangerous and dogmatic drifts of idealism?

KEY WORDS: Dostoevsky; Tolstoy; Tragic thinking; Laceration; Thanatological parrhesia; Nihilism; Compassion; Idealism.

### 1. DOSTOIEVSKI COMO DESTINO FILOSÓFICO

El hecho de que en el origen de la gran tradición de la novela europea más contemporánea esté, por una parte, la fragmentación burguesa del lector privado y solitario y, por otra, la aspiración de reflejar y relatar la realidad empírica y naturalista, casi documentalmente, bajo la presión del nuevo impulso cultural del periodismo y el positivismo, implica el progresivo desinterés por la épica y por el drama con su componente coral. Según Steiner las mitologías europeas modernas de carácter histórico-político, con Napoleón a la cabeza, y el naturalismo literario, neutralizaron la necesidad de acudir a lo mítico y prenatal, y a la tragedia clásica expresamente. No será en Europa donde se produzca el cambio y el rescate de lo trágico, sino en Estados Unidos y en Rusia, si bien no se hará a través del drama, sino mediante la novela. «El linaje que procedía de Esquilo, Sófocles y Eurípides parecía haberse interrumpido. Pero *Los hermanos Karamázov* es una obra firmemente enraizada en el mundo de *El rey Lear*,

en la novela dostoiévsquiana, el sentimiento trágico de la vida, a la manera antigua, es totalmente reanudado. Dostoiévsqui es uno de los más grandes poetas trágicos»<sup>1</sup>.

Dostoiévsqui supuso la ruptura total con la tradición filosófica idealista al hacer que la negatividad se incorporara a la carne de la vida y de la existencia, sin posibilidad de ser objetivada con distancia conceptual y sin posibilidad de que tal cosa pudiera dejar de condicionar el tiempo venidero. A través de su literatura la filosofía se ve obligada a reconsiderarse a sí misma como un «saber» cuya forma más propia no se encontraba ya en la metafísica, y mucho menos en la teodicea, sino en la tragedia<sup>2</sup>. En opinión de Luigi Pareyson: «Sus novelas no constituyen novelas en el sentido ‘épico’ del término. Con justicia se ha dicho que la forma épica o narrativa solo es una apariencia externa y superficial, porque las obras de este autor no son tanto novelas como tragedias o, mejor dicho, tragedias en formas de novelas. Los pensamientos de sus héroes no son opiniones, sino irradiaciones de ideas vivientes. Sus sentimientos no son emociones personales, sino pasiones que constituyen o destruyen un mundo. Sus encuentros no son acontecimientos ni tramas, sino influencias y colisiones de mundos afines y opuestos. Sus vidas no son biografías, sino destinos»<sup>3</sup>. Efectivamente nos hallamos ante una polifonía de destinos trágicos, si parafraseamos a Bajtín<sup>4</sup>, que posibilita la vida en contradicción al hacer transcurrir la existencia de manera simultánea entre los dos abismos que se abren ante los seres humanos: el de la crueldad y el de la libertad. Los personajes de Dostoiévsqui convierten literalmente en carne las “ideas”. Se trata de un pensamiento encarnado y, como tal, imposibilitado para trascender conceptualmente y evitar la contradicción misma de la vida. Las “ideas” no tienen ningún desarrollo sistemático a lo largo de sus novelas; simplemente expresan su crudeza y su energía vital, negativa o positiva, en la pesada actividad de la libertad en su ejercicio directo e ineludible. Además, esa fuerza de la contradicción habita en el espacio social y presente más que en el tiempo y en la historia. De hecho buena parte de los personajes terminan desdoblándose o presentando algún

<sup>1</sup> STEINER, G., *Tostói o Dostoiévsqui*, Madrid, Siruela, 2002, p. 19.

<sup>2</sup> GIVONE, S., *Voz y disidencia. La configuración del espíritu filosófico europeo entre los siglos XIX y XX*, Madrid, Akal, 2001, p. 8.

<sup>3</sup> PAREYSON, L., *Dostoiévsqui. Filosofía, novela y experiencia religiosa*, Madrid, Encuentro, 2008, pp. 40-41. El mismo planteamiento se encuentra implícito en el trabajo de Sergio Givone, *Dostoiévsquij e la filosofía*, Roma-Bari, Laterza, 2007, si bien filtrado especialmente a través de la cuestión del nihilismo.

<sup>4</sup> Es interesante destacar cómo, en opinión de Bajtín, lo que constituye la esencia en la polifonía de Dostoiévsqui no es propiamente la expresión del devenir contradictorio de un espíritu humano múltiple y polifacético, en cuyo caso estaríamos hablando de un tipo de novela monológica, sintética, vinculada con el romanticismo y, probablemente, con Hegel. Lo polifónico, lo polifacético y lo contradictorio no se encuentra en el mundo del espíritu, sino en los espacios diversos y concretos del mundo social objetivo en el que habita cada idea encarnada en personaje. BAJTÍN, M. M., *Problemas de la poética de Dostoiévsqui*, México-Madrid, 2004, pp. 46 y ss.

*alter ego* sobre el que poner de manifiesto el antagonismo intrínseco que los constituye<sup>5</sup>, pudiéndose hablar, de esta manera y ampliando las intenciones de Bajtín, de un dialogismo trágico.

No es ni en el tiempo ni en el recuerdo, ni en la causalidad, ni en la educación, donde se gesta la motivación de la acción y de lo que ha de pasar, sino en la simultaneidad del presente donde convive rabiando esta contradicción dialógica y el conflicto agónico de la libertad en el que se replantea constantemente la frontera entre el bien y el mal. Probablemente este hecho podría convertirse en un importante hilo conductor sobre el que hacer girar algunas claves de la contraposición de Dostoievski con la obra de Tolstói. Si entre las técnicas formales utilizadas en las novelas de Tolstoi contemplamos las de la dilación del tiempo mediante paréntesis «pedagógicos» en los que reconocer el pasado anterior de algún evento o personaje, digresiones, tramas múltiples, etc., las obras de Dostoievski suelen concentrar la intensidad de su fuerza dramática en un breve espacio de tiempo. Como decíamos, los acontecimientos se precipitan en el espacio inmediato de la libertad, no en el tiempo sólido y serial de los valores. Recordemos, por ejemplo, que la primera parte de *El idiota* sucede en veinticuatro horas, que la mayor parte de lo que ocurre en *Los demonios* transcurre en dos días, o que el nudo central, menos el proceso, de *Los hermanos Karamázov* se produce en cinco días. Tenemos, por tanto, que la cruel encarnación y precipitación de la idea, y el carácter espacialmente polifónico y contradictorio de concretarse, hace que la literatura y las novelas de Dostoievski sean expresión paradigmática de un pensamiento que anida en los abismos del alma. Si este linaje de lo trágico lo sigue encabezando el hombre del *subsuelo*, el linaje vinculado con la procesualidad y la temporalidad en el que se constituye la épica resurge sobre todo con *Guerra y paz* y *Ana Karénina* de Tolstói. Evidentemente no es este el único criterio de conexión estructural posible, tanto en lo referido a las diferencias como a las afinidades, entre Tolstói y Dostoievski. Su paralelismo biográfico, artístico y significativo, no tanto vital, ha sido desde siempre tenido en cuenta. A nosotros esta dialéctica nos servirá metodológicamente para delimitar el espacio de tensión espiritual en el que tiene que habitar el pensamiento de Dostoievski antes de dar cuenta de la laceración y de los abismos del alma.

Probablemente uno de los intentos más sugerentes de ordenar este tenso paralelismo del que hablamos sea el libro de Steiner *Tolstói o Dostoievski*. Nos serviremos de él de manera parcial y libre para resaltar algunas cuestiones sobre esta correspondencia con objeto de poder centrar algo más nuestra postura,

---

<sup>5</sup> Como sabemos la alteridad implica la escisión, el abismo trágico en el que nos vemos exigidos a contrastar constantemente nuestra propia contradicción en alguna suerte de contrapunto dialógico de la conciencia. En este sentido, en el caso que nos ocupa, podemos pensar expresamente en el delirio de Goliadkin (*El doble*), en «el hombre subterráneo» (*Memorias del subsuelo*), en los sueños de Versilov (*El adolescente*) y de Stavrogin (*Los demonios*), en Myshkin y Rogoÿin (*El idiota*), en Iván y el diablo, y en Iván y Smerdiákov (*Los hermanos Karamázov*), en Raskólnikov y Svidrigáilov (*Crimen y castigo*), etc.

como decíamos, sobre el Dostoievski filósofo trágico de la libertad. De manera especial lo haremos sobre el alcance que puede tener el potente requiebro hermenéutico que le permite a Steiner identificar a Tolstói con el Inquisidor y a Dostoievski con Cristo en la fábula-poema de «El gran inquisidor» de *Los hermanos Karamázov*.

## 2. TOLSTÓI, O EL *GRAN INQUISIDOR*

Tolstói y Dostoievski implican dos visiones o interpretaciones del mundo y de la condición humana cuya oposición se concreta en los diferentes estilos de narrar y de entender la tarea literaria. La peculiar y personal manera de concebir la religión por parte de Tolstói, sobre todo en la parte final de su vida, no puede decirse que condicionara estructuralmente ni *Guerra y paz*, ni *Anna Karénina*. Steiner apunta que la cercanía del Tolstói de estas obras con Homero hace que su peculiar cristianismo se vea aderezado de elementos paganos<sup>6</sup>. Sin embargo, es más que conocido por todos que las tramas, los personajes y las situaciones que incorporan los relatos de Dostoievski se encuentran atravesados por la afirmación o la negación de la fe y la consecuente presencia o ausencia de Dios que se deriva de ello. Tolstói nos cuenta en su autobiográfica *Confesión* cómo antes de producirse la revelación del carácter sagrado de la humanidad tuvo que someterse a un durísimo filtro de sufrimiento ante la falta de sentido de la vida y la amenaza constante de la muerte<sup>7</sup>. El acoso por el absurdo estuvo a punto de implicar la propia autodestrucción, tal y como nos relata. Incluso en la etapa final en la que ya no estaba tan interesado por la literatura llegó a pensar, de manera aparentemente ingenua, como en su día le pasara a Unamuno, que sus importantes obras literarias podrían poner en entredicho la mortalidad<sup>8</sup>. *La muerte de Iván Ilich* relata la incompreensión absoluta sobre el sufrimiento físico, la enfermedad y la muerte de un cuerpo que se había olvidado que lo era, gracias a la acomodada posición burguesa alcanzada. En Dostoievski esta cuestión no se plantea como una sorpresa ya que los múltiples aspectos de sus personajes nos recuerdan constantemente que se vive por defecto en el subsuelo, en los lugares más abisales del alma. Allí no se produce nunca ni la sorpresa ni el olvido. La concepción de la religión de Tolstói, esa que tanto molestaba a los dirigentes ortodoxos y que se convirtiera en una suerte de especial motivación para Gandhi, no era la de un teólogo, sino más bien la de un profeta y reformador de la humanidad. Una humanidad que podría especificarse en el pueblo ruso que sufría, pero que, a la vez, era sabia para morir con serenidad. La clave de la transformación fue dejar de mirarse a sí mismo para contemplar la existencia sencilla del pueblo trabajador. Era

---

<sup>6</sup> Cf. STEINER G., *Tostói o Dostoievski*, op. cit., p. 253.

<sup>7</sup> TOLSTÓI, L., *Confesión*, Barcelona, Acantilado, 2014.

<sup>8</sup> Cf. STEINER, G., *Tostói o Dostoievski*, op. cit., p. 259.

necesario que se reconciliara la comunidad de hombres unidos por el amor para acceder a la verdad divina<sup>9</sup>. Un plan de estas características no podía ser literario, según los planteamientos de Tolstói. Había que dejar de lado la literatura y radicalizar el cambio social mediante las obras de la educación, la razón y la cultura del amor. Además, lo ético y lo filosófico no debían mezclarse con lo retórico y literario. Señala expresamente en su diario: «No me gusta, incluso considero malo poéticamente hablando, que se traten cuestiones religiosas, filosóficas y éticas de una manera literaria o dramática, como sucede en el Fausto de Goethe, etcétera. De estas cuestiones o bien no hay que decir nada, o bien hay que hablar con la mayor precaución y atención, sin frases retóricas y, Dios nos salve, sin rimas»<sup>10</sup>. En Dostoievski ocurre justamente lo contrario: «Al contrario de Tolstói, señala Steiner, la metafísica de Dostoievski logró su formulación acabada dentro de las mismas novelas. (...) Al leer *Crimen y castigo*, *El idiota*, *Los demonios* y, sobre todo, *Los hermanos Karamázov*, no podemos separar la interpretación filosófica de la forma literaria»<sup>11</sup>. El mundo que nos transmite Dostoievski es un mundo de frontera; algo así como una especie de *metaxy* trágico donde la vulnerabilidad y el sufrimiento de la acción humana se hicieran letra y quedaran encarnadas en esos personajes atormentados e inseguros a los que no les queda más remedio que «quemar las ideas» en el momento mismo de vivirlas en su contradicción. Cristo es *metaxy* y a la libertad que encarna su *kénosis* no se puede renunciar. Es exactamente este asunto el gran eje semántico del conocido poema-leyenda de «El Gran Inquisidor» que Iván Karamázov relata a su hermano Aliosha en el libro quinto (Segunda parte) de *Los hermanos Karamázov*.

Es fácil convenir con Steiner que el tema central de la Leyenda es que «los hombres son atormentados por la duda y la angustia metafísica porque Cristo les concedió la libertad de elegir entre el bien y el mal»<sup>12</sup>. Si lo recordamos muy brevemente diremos que, en el relato, enmarcado en Sevilla en el siglo XVI en un momento álgido de represión y castigo de herejes, se narra cómo Cristo regresa entre los hombres tras aquel anuncio sobre su vuelta suspendido en los orígenes. Este regreso es muy mal asimilado por un nonagenario sacerdote en el que se concentra todo el poder de decisión en cuestiones de fe y de represión. Inmediatamente Cristo es mandado apresar y convertido en un distinguido, especial y silencioso «preso» sobre el que se derrama la potencia y la debilidad del Gran Inquisidor en un impresionante monólogo desde cualquier punto de vista que sea contemplado: contenido, densidad, estructura, forma, etc.

Como decíamos, la fuerza semántica que conduce el relato es la libertad: «... en vez de dominar la libertad de las gentes, ¡tú se la hiciste aún mayor!»<sup>13</sup>,

<sup>9</sup> Cf. TOLSTÓI, L., *Confesión*, op. cit., p. 121

<sup>10</sup> Id., *Diarios (1895-1910)*, Barcelona, Acontilado, 2003, p. 389.

<sup>11</sup> STEINER, G., *Tostói o Dostoievski*, op. cit., p. 292.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>13</sup> DOSTOIEVSKI, F., *Los hermanos Karamázov*, Madrid, Alianza, 2014, p. 413.

le dice el Inquisidor a Cristo. «No existe para el hombre preocupación más atormentadora que la de encontrar a quien hacer ofrenda, cuanto antes, del don de libertad con que este desgraciado ser nace. Pero solo llega a dominar la libertad de los hombres aquel que tranquiliza sus conciencias»<sup>14</sup>. Se trata de serenar también esa duda en la que los seres humanos han sido abandonados mediante un don envenenado. Sin quererlo, con la irónica ambivalencia que recorre el relato, Dostoievski se convierte para nosotros sin querer en un mentor del escepticismo trágico ya que creer en Cristo con esa «oculta y feroz pasión» es no renunciar a tener que enfrentarse a uno mismo con el lastre constante de la incertidumbre. Citando a Gorki Steiner sostiene que Tolstói, frente a Dostoievski, se arregló una personal versión de los evangelios para neutralizar las propias contradicciones que hay en Cristo<sup>15</sup>. Por eso el Gran Inquisidor bosqueja en su actitud una clara analogía con los propósitos de Tolstói. El sentido común, los pensamientos y el orden es el sustento vital con el que habría que emancipar pacíficamente a la humanidad; a esos campesinos que le sirvieron para caer en la cuenta de dónde se encontraba el verdadero sentido de la vida. Ahora bien, aunque inicialmente en Tolstói no se dé expresamente la ironía de la violencia implícita (y explícita, en el propio ejercicio de dirección de las almas) en este planteamiento, lo cierto es que es muy fácil adelgazar los límites del poder cuando nos hemos arrogado la responsabilidad de salvar a los demás<sup>16</sup>. «¿No amábamos, por ventura, a la humanidad, al reconocer tan humildemente su impotencia, al aligerarla con cariño de su carga, al tolerar a su débil naturaleza el pecado, a condición de que sea con nuestro permiso?»<sup>17</sup>. «Nosotros hemos rectificado tu obra y la hemos basado en el *milagro*, en el *misterio* y en la *autoridad*»<sup>18</sup>. La apuesta no es, por tanto, por la creativa angustia de la libertad, sino por instalarse en la adecuada orientación para alcanzar la felicidad: «... alcanzaremos nuestro objetivo y seremos césares; entonces pensaremos en la felicidad de los hombres en toda la tierra»<sup>19</sup> (...) «Les persuadiremos de que únicamente serán felices cuando renuncien a su libertad en favor nuestro y se nos sometan a nosotros»<sup>20</sup> (...) «Les daremos una felicidad tranquila y mansa, una felicidad de seres débiles»<sup>21</sup>. Nadie puede negar que detrás de estas palabras se encuentra no solo nuestra más rabiosa actualidad, sino también la premonición que Dostoievski proyectaba sobre su inmediato futuro y el propio siglo XX. Ahora bien, aunque inicialmente lo pudiera parecer, no está claro que lo que mueve al Inquisidor sea una

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 412.

<sup>15</sup> Cf. STEINER, G., *Tostói o Dostoievski*, *op. cit.*, p.342

<sup>16</sup> Sobre este tipo de consecuencias implícitas en la Leyenda remitimos al estupendo trabajo de Gustavo Zagrebelsky, *Libres siervos. El Gran Inquisidor y el enigma del poder*, Madrid, Trotta, 2017.

<sup>17</sup> DOSTOIEVSKI, F., *op. cit.*, pp. 416-417.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 416.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 417.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 419.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 420.

cuestión de mera ambición personal; antes, al contrario. Su tarea, impulsada por una hueca autoconvicción de responsabilidad hacia todos y, probablemente, procedente de algún fondo inconsciente del propio imaginario colectivo que reclama para sí una dosis adecuada de analgésico vital, le implica al gran sacerdote «ateo» una carga y un sufrimiento insoportable en riguroso silencio. Se trata de una cima metafórica de la trágica paradoja de los seres humanos que, sintiéndose abandonados por la indiferencia de lo real, tienen que dar respuesta de sí mismos sin tener ninguna capacidad para ello. En el fondo, por mucho que se haga referencia a una élite directiva, el secreto y el misterio en el que se basa toda la acción encierra en una aterradora soledad a aquel que se arroga la salvaguarda inconsciente de su propio ateísmo. ¿Tendrá que ver con que el exceso extremo de devoción implica en el fondo la incredulidad? De todos modos, como señalábamos, lo cierto es que, al margen de este intento de ir a la raíz de los propósitos del anciano «salvador», detrás de esta disposición de neutralización de la tragedia de la libertad se encuentra la cara más inquietante y peligrosa de la duplicación de lo real; es decir, aquella que tiene que ver con el dominio dogmático en cualquiera de sus múltiples expresiones. «Quién sabe, señala Iván Karamázov, quizás ese maldito viejo, que ama con tanta porfía y tan a su modo a la humanidad, existe también hoy bajo el aspecto de un grupo entero de numerosos viejos únicos semejantes, como una unión secreta organizada desde hace mucho tiempo para la conservación del misterio, para ocultarlo a los desgraciados y débiles y hacerlos, así, felices»<sup>22</sup>. Nietzsche, como vemos, sobrevolando.

Pues bien, con todo lo dicho hasta ahora, y sin ser demasiado parciales, pensemos en Tolstói. Percibido como venerable anciano, asceta y vegetariano, preocupado por la educación de la gente del pueblo, aspirando a una reforma pacífica de la humanidad, huyendo al final de sí mismo con el peso de su secreto, no podía, en el fondo, sustraerse de su paternal y elitista posición vital y social. La analogía con el Gran Inquisidor, a pesar de matizarse por su explícita renuncia a la violencia, parece sugerente. Incluso la lucha interna que mantuvo toda su vida consigo mismo tiene que ver con el sufrimiento que pueda acarrearle su destino al Inquisidor, o a aquel otro conocido e insigne clérigo ateo español: el *San Manuel Bueno mártir* de Unamuno<sup>23</sup>. El hecho de que todos

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 425.

<sup>23</sup> UNAMUNO, M. de, «San Manuel Bueno, mártir», en: *Obras Completas*, Madrid, Escelicer, 1967, pp.1127 y ss. La conexión más que evidente entre los dos relatos ha sido habitualmente tenida en cuenta por los críticos y estudiosos de ambos autores desde diferentes puntos de vista. Siendo los dos víctimas de su propio engaño son ambos bien conscientes del poder que tiene la fe de los hombres en Dios y en ellos mismos para ejercer la oportuna influencia, el dominio y la dirección. Se arrojan la arbitraria convicción de que su extrema compasión por los hombres, que tanto les pesa, consigue aliviarles del secreto de una insoportable verdad hueca: «... nosotros conservaremos el secreto y para su propia felicidad los cautivaremos con el premio del cielo y de la vida eterna» (DOSTOIEVSKI, F., *Los hermanos Karamazov*, op. cit., p. 421). El secreto: «Tu Inquisidor no cree en Dios, ¡ése es su secreto!», concluye Aliosha. Iván ratifica y matiza: «¡Aunque sea así! Por fin lo has adivinado. Y realmente es así, realmente

ellos se vean obligados a sentirse responsables de mantener el secreto de ese inapelable silencio de lo real habilitando un mundo neutral en el que encontrar el pan de la felicidad, nos permite establecer un personaje tipo y arquetipo de lo humano que se nutre del más íntimo poso inconsciente de la humanidad: la muerte.

Sin duda la sugerencia del juego hermenéutico inventado por Steiner para conectar a Tolstói con el «Gran Inquisidor» nos ha servido para indagar libremente en ese misterio que no podemos dejar de sondear y que no podemos dejar de «repetir»: ¿Tolstói o Dostoievski? Tolstói buscando la coherencia y la emancipación desde la razón común; al servicio de la verdad y de la comprensión total de las cosas; situado en la realidad aparente de la vida cotidiana, en lo tangible; con tendencia a alcanzar la gran salud y la vitalidad, tal y como testimoniaba su longevidad. Dostoievski sometido a lo paradójico y las fuerzas de lo irracional; anteponiendo a Cristo, su sufrimiento y el misterio que encierra, a la verdad; sumido en los laberintos y en los abismos del alma humana, en lo espectral y alucinatorio; con tendencia, incluso física, a la enfermedad y lo demoníaco<sup>24</sup>. ¿Tolstói o Dostoievski? Más allá de estas indicaciones sobre el divergente paralelismo de ambos pensadores, la postura de Steiner nos interesa por el hecho mismo de estar planteado como una disyuntiva. Nos formula una exigencia que pudiera aparentar ser meramente crítica, pero de la cual, de manera efectiva, resulta imposible sustraerse. No queda más remedio que inclinarse por uno o por otro. No da lo mismo; y menos en este discurso nuestro en el que se nos quedan algo escasas las meras pretensiones histórico-filológicas. Desde la sencilla moderación de nuestro escepticismo con la que intentamos reaccionar tímidamente al reto de lo real entendemos muy bien el alcance de lo que nos quiere decir Steiner porque tal disyuntiva es propiamente la manifestación expresa del carácter trágico de la hermenéutica en su ejercicio. «O Tolstói o Dostoievski» se convierte en analogía directa de «*Enten-Eller*» (O lo uno o lo otro) de Kierkegaard. Es imposible no verse sometido a la disyunción existencial: o lo estético o lo ético, en el caso del danés; o la trascendencia en la historia o la libertad, en el caso de los rusos. Está claro, por tanto, que no se trata de una alternativa estilística. Para nosotros su formulación misma es la expresión diáfana del modo de responder al reto de lo insondable, a la vez que ratifica la precariedad en la que nos deja siempre el carácter contradictorio de la libertad. Se sabe con ciega seguridad que la elección siempre será equivocada: siempre estaremos sometidos a la tensión implícita de lo que pudo ser. Cada

---

solo en eso estriba el secreto, pero ¿no constituye ello un sufrimiento, aunque se trate de un hombre como él, que ha sacrificado toda su vida tras una acción heroica en el desierto y no se ha curado de su amor por la humanidad?» (*Ibid.*, p. 424). No obstante, aunque aparentemente se quiera explicitar este sufrimiento del ateo, no está tan claro que sufrimiento sea solo del ateo. ¿Sigue impostando el Inquisidor cuando afirma: «Nosotros no estamos contigo, sino con él» (*Ibid.*, p. 417) ¿No acarrea ningún sufrimiento creer en Dios y la sobreabundancia de sentido que acompaña a todo con esa propia creencia?

<sup>24</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 351-352.

uno tendrá, tarde o temprano, que responder en algún momento de su vida a la esencia íntima de esta pregunta: ¿O Tolstói o Dostoievski? De momento sigamos adentrándonos en las raspaduras vitales del último; siempre herido, siempre compasivo.

### 3. LA LACERACIÓN DEL ESCORZO

Mientras seguimos pensando si seremos capaces de enfrentarnos al alcance real de tomar partido en esta disyuntiva creemos de interés insistir en la peculiaridad de la pasión con la que mostró su experiencia sobre Cristo<sup>25</sup>, tan central en nuestro empeño de rehabilitar la coexistencia entre la luz y la sombra. Existe un episodio en la vida de Dostoievski relatado por su segunda esposa Anna Grigórievna que ayuda a entender algo más que simbólicamente por qué el escritor ruso es paradigma y destino del pensamiento trágico en el que se sustenta nuestro escorzado escepticismo hermenéutico. Parece ser que, en una estancia en Europa, huyendo de las deudas, los Dostoievski, entre otras capitales visitadas, acudieron a Basilea y, allí, tuvieron ocasión de contemplar el cuadro titulado *Cristo muerto* del Hans Holbein *el joven*. Según su esposa la impresión que causó en Dostoievski la contemplación de este cuadro en el que el cuerpo de Cristo yacente es representado lacerado, tumefacto, herido y ya en descomposición tras el inhumano martirio, fue de tal magnitud que quedó paralizado, abatido, horrorizado y sin poder dejar de mirarlo durante quince o veinte minutos, al límite de producirse uno de sus conocidos brotes epilépticos. La reacción del escritor fue contundente al afirmar: «Un cuadro así puede inducirnos a perder la fe»<sup>26</sup>.

Nos implica mucho esta anécdota dado que la experiencia que tuvo Dostoievski fue la de la materialización de un escorzo hermenéutico sobre lo real a través de la figura de Cristo. El cuadro es efectivamente sobrecogedor. Además, se convierte en un elemento simbólico central que recorre la novela *El idiota*, elaborada por el autor en esas fechas. Al margen de su importancia simbólica e implícita a lo largo de toda la novela, explícitamente en *El idiota* se hace mención de él en tres ocasiones:

En un primer momento, cuando Myshkin se está presentando a las tres hijas (Aleksandra, Adelaida y Aglaya) y a la esposa (Lizaveta Prokofyevna) del general Ivan Fyodorovich Yepanchin. En ese momento concreto, en el que asistimos a un peculiar interrogatorio al príncipe por parte de las cuatro mujeres consistente simplemente en que cuente, en que relate cualquier cosa, para saber de

---

<sup>25</sup> Recordemos cómo Aliosha, ingenuamente, le descubre sus intenciones a Iván cuando termina su relato sobre el Gran Inquisidor: «Tu poema es una alabanza a Jesús y no una afrenta... como tú querías». DOSTOIEVSKI, F. *Los hermanos Karamazov*, op. cit., p. 422.

<sup>26</sup> Tomamos la referencia de este episodio de FRANK, J., *Los años milagrosos. 1865-1871*, Vol IV, México, FCE, 1997, pp. 254 y ss.

qué manera cuenta, para conocerle en el relato, Myshkin genera efectivamente algunos relatos (el de la cercanía de la muerte de aquel que fue indultado justamente antes de ser ejecutado, en el que Dostoievski está relatando un episodio autobiográfico de juventud; el de Marie, la joven injustamente repudiada a la que el príncipe asistió antes de morir gracias al calor de los niños del lugar donde vivía, etc.), entre los que anuncia, sin poder desarrollar, la impronta que dejó en él un cuadro que pudo contemplar en Basilea<sup>27</sup>.

El segundo momento en el que se hace presente el cuadro de manera más significativa es cuando Myskhin visita a Rogoÿin tras tres meses sin verse con objeto de hablar de Nastasya Filippovna. Rogoÿin en su casa tiene una buena reproducción del cuadro entorno al cual surge la inquietud sobre si el príncipe cree o no cree en Dios. Se trata este de un momento muy significativo para constatar cómo ambos son almas gemelas, paralelas pero contradictorias, en las que se muestra la tensión que habita en la propuesta del conjunto de la novela a través del filtro trágico de Nastasya<sup>28</sup>. Rogoÿin cruel, pasional, inteligente, visceral, lleno de amor y de odio al mismo tiempo; Myshkin compasivo, amable, mediador, sabio, templado, «idiota». Dostoievski nos lo presenta como un antihéroe, como un Quijote (figura de tanta referencia para nuestro escritor), con objeto de evidenciar el gran contraste de una sociedad en la que hacían crisis los grandes valores de la tradición, de la religión y de la familia mediante el empuje de la ambición, la hipocresía y el dinero. Nietzsche, vería con facilidad encarnado en él la figura de Cristo en esa mezcla de sublimidad, enfermedad e infantilismo. Pero además el exceso de compasión de Myshkin, que va más allá del amor, provoca una ceguera de piedad. En ello se encuentra la vía abierta de la contradicción ya que, probablemente este sea el crimen del príncipe: es, a la vez, inocente y culpable<sup>29</sup>. Myshkin estalla por un exceso de humanidad, por no permitir la negatividad. En ello se encuentra el contrapunto de Rogoÿin. Pues bien, entre los dos se dan cuenta del peligro real que tiene la imagen escorzada de Cristo, exactamente igual que como le ocurrió al propio Dostoievski:

—Me gusta mirar ese cuadro —murmuró Rogoÿin tras breve silencio, como si de nuevo hubiese olvidado la pregunta.

— ¿Mirar ese cuadro? ¡Ese cuadro! —exclamó el príncipe, bajo la impresión de una idea súbita—. ¡Pero si hay gente que puede perder la fe mirando ese cuadro!

—Se puede perderla, en efecto —confirmó inesperadamente Rogoÿin. Habían llegado a la puerta de salida.

<sup>27</sup> DOSTOIEVSKI, F., *El idiota*, Madrid, Alianza, 1996, p. 96.

<sup>28</sup> J. Frank piensa que este personaje de Nastasya Filippovna es «la más auténticamente trágica y seductora de todas las heroínas de Dostoievski». Frank, J., *Los años milagrosos*, op. cit., p 281.

<sup>29</sup> Cf. STEINER, G., *Tostói o Dostoievski*, op. cit., p.178.

— ¿Cómo? —dijo el príncipe, haciendo alto—. ¿Pero qué dices? ¡Yo casi lo dije en broma, y tú lo dices tan en serio!... ¿Y por qué me has preguntado si creo o no en Dios?<sup>30</sup>

Ambos personajes, que entran y salen juntos de la novela, inaugurándola en su primer encuentro en el tren y concluyéndola en el autocompasivo consuelo por la pérdida final de Nastasya, encarnan el escorzo de las dos miradas complementarias sobre la tentación dramática de que la realidad no tenga sentido, por una parte, y sobre la inconveniencia siquiera de plantearlo, por otra.

Ahora bien, el tercer y más contundente momento en el que se considera explícitamente la pintura es cuando el joven nihilista de dieciocho años Ippolit Terentyev, condenado por su tisis a una muerte más que inminente, se muestra visceralmente vinculado a la expresa pasión contenida del cuadro en el discurrir de su conocida «confesión». Ippolit se siente un moribundo al que todo le está permitido. Como con el Cristo de Holbein, «un muerto puede decirlo todo»<sup>31</sup>. Es a esta abrupta sinceridad, sobre la que nos detendremos más adelante, a lo que temen los vivos. Todo está escrito para Ippolit, no vale la pena mentir. Toda la obra de Dostoievski se encuentra salpicada de «confesiones», como la que tuvimos ocasión de considerar con anterioridad de Tolstoi. En este caso el personaje la denomina la explicación de su «última convicción». Ippolit lee ante un grupo heterogéneo de personajes un escrito que la noche anterior redactó sin pausas ni correcciones para que conservara la integridad de su verdad. En él, además de concluir la falta de sentido para la vida, se detiene a valorar el alcance de ese escorzo trágico para hacer resonar el mutismo indiferente de lo real. A su entender la misma naturaleza se encuentra reflejada en dicha pintura. Citamos algo extenso el propio relato de Ippolit:

Mirando ese cuadro, se imagina uno a la naturaleza en forma de bestia enorme, implacable y muda, o, mejor dicho, aunque parezca extraño, como una máquina colosal de reciente invención que, sorda e indiferente, ha asido, estrujado y englutido a un Ser sublime e inapreciable, a un Ser que por sí solo vale más que toda la naturaleza y sus leyes, más que toda la tierra, esa tierra que quizá fuera creada sólo para el advenimiento de ese Ser. Se diría que el cuadro expresa cabalmente esa noción de una fuerza oscura, insolente y absurdamente eterna a la que todo está supeditado, y nos la comunica inconscientemente<sup>32</sup>.

¿Dónde se encuentra ahora el poder soteriológico de la belleza? ¿Dónde está la belleza en ese cuerpo desfigurado por el sufrimiento? ¿Qué tipo de tiempo humano es el que hay que ocupar hasta la anunciada resurrección a la vida de la carne escindida? Ippolit no es capaz de habitar ese tiempo en el que late una promesa, para él, imposible. Además, insiste en el carácter mudo y sordo de esa gran bestia natural que se ausenta indiferente cuando la repetición de la

<sup>30</sup> DOSTOIEVSKI, F., *El idiota*, op. cit., p. 314.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 423.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 579.

insolente pregunta de un moribundo se cuela como la única y repetitiva verdad posible que puede ser dicha y contemplada. El Cristo de Holbein es un reto más que radical para esa concepción trascendente que Dostoievski mantiene sobre la vinculación de la belleza y del arte con la unidad del bien y la verdad para salvar el mundo por amor a Cristo. El cuadro le proporcionó a nuestro escritor una experiencia escidente poco habitual en la mentalidad ortodoxa, donde los iconos no son únicamente la evocación representativa del santo o de la divinidad, sino la aparición misma de estos. El cuadro que dejó sentado un buen rato a Dostoievski, y que se convierte en el hilo conductor de su novela, no sintetiza, no hace visible y comprensible lo invisible, lo inalcanzable y lo ausente. El Cristo de Holbein, abajado, caído, tumefacto, incorporado de manera tajante al tiempo de la vida, a la caducidad y a la muerte, no nos permite mantenernos en la esperanza de fe y de sentido porque el cielo y la tierra se han separado ante la contemplación de la liminaridad misma. El relato, por tanto, abre otra alteridad que se suma a la de Myshkin y Rogoÿin. Se trata de la belleza divina, sintética y compasiva del príncipe y la trágica, demoniaca y abisal del nihilista Ippolit<sup>33</sup>. Nuevamente nos tambaleamos con Dostoievski al ver como en su pensamiento, en su literatura, acontece sin reparos la contradicción como modo de ser del pensamiento y de la vida; en este caso en el intenso contraste agónico que supone la seguridad de la inercia cultural que asegura con el icono la visibilidad de lo invisible y el rumor claro de lo inaudible a la vez que se admite la parcialidad de un escorzo desgarrado sobre una verdad imposible de encontrar en las heridas del tiempo. Sin duda, lo que Dostoievski sufrió con este escorzo de perfil fue una experiencia de escisión, de duda, de trágico escepticismo. Cristo no podía verse en la totalidad de su iluminación, pero además era un perfil lacerado, un cuerpo exhausto, muerto. Cristo podría ser únicamente una parte, un hombre. Dostoievski encarna también la contradicción cuando ratifica su fuerte convicción religiosa y, por extensión, su dogmatismo en otros asuntos (nacionalismo ruso, antisemitismo, xenofobia, etc.), y, por otra parte, es capaz de representar la polifónica y variada multiplicidad de la duda. Pero lo que más nos interesa en este momento es sentirle tan cerca de Ippolit; saber que se trataba para él del personaje más vertebral de su reflexión en *El Idiota*. Probablemente porque a través de sus estertores tenía la posibilidad de decir la verdad en una suerte de actitud vital de *parresía tanatológica*.

#### 4. IPPOLIT Y LA PARRÉSIA TANATOLÓGICA

A diferencia de la luz, que la explícita siempre aplazándola, la sombra es anuncio directo y constante de repetición, del mismo modo que también protección contra la muerte. La sombra en su ambivalencia nos remite a lo

<sup>33</sup> Cf. LLOP, J., *La decisión de Ippolit. Ensayo sobre El idiota de F. Dostoievski*, Valencia, Rasmia, 2015, p. 33.

presente y a lo ausente al mismo tiempo; nos obliga a decir la verdad, pero también a mentir, a fabular, a contarnos algo que podríamos ser o que los demás quieren que seamos. Ahora bien, si de verdad estamos decididos a apostar por Dostoievski, será muy necesario recordar que, en el momento de perder el aliento, cuando nuestra sombra se desvanece, se abre en los abismos a los que él nos acompaña una posibilidad para «decir-hacer» la verdad. El caso de Ippolit es ejemplar de lo que denominamos *parresía tanatológica*. La inminencia de la muerte resalta el inmenso valor de la vida, y por eso mismo Ippolit reacciona ante la humillación a la que le somete la apatía de lo que hay con respecto a su vida concreta. Hay una clara rebelión ante la tiranía del absurdo y ante la impotencia que se concreta en la «decisión» de destruir algo: en ningún caso la bestia oculta por su ausencia. El remedio es terminar con la propia autoconciencia. La insumisión de Ippolit es la expresión dolorosa y amarga de la escisión en el momento mismo del desgarramiento. Es únicamente ahí, en ese instante, donde se puede repetir a gritos una palabra desconocida que fue primera y constantemente olvidada por el ejercicio consciente de la supervivencia. El moribundo deja de ser hermeneuta. Ya no requiere interpretación alguna. Ippolit deja violentamente de jugar al juego de la «diversión» propio de aquellos que aún no han caído en la cuenta de su muerte inminente, como nos decía Pascal. De hacer efectivo siempre el grito de la verdad de nuestra condición la vida devendría un entretenimiento intolerable. Por eso Ippolit expresa cínicamente esa indiferencia cruel de la muerte mediante la sincera y patológica arrogancia de quien ya está absolutamente desocupado porque se encuentra habitando en la frontera y porque es absolutamente libre. Lo único que cabe, por tanto, es decirlo: el gran reto tan conocido de decir aquello que no puede decirse.

La radical confesión del *parresiastes* Ippolit está hecha. Ahora bien, al confesarnos ¿podremos llegar hasta las últimas consecuencias? ¿Se trata de una confesión en la que únicamente rabia la conciencia individual? El forzado nihilismo tanatológico de Ippolit hace de su confesión un reto para toda la impostura social que habita por el cúmulo de personajes que componen el relato. No es tolerable el cinismo del moribundo y menos que termine con su vida públicamente. Evitarlo no solo tiene que ver con la compasión sino con el olvido urgente del extraño mandato que exige dejar de interpretar y construir mundos posibles sobre la oquedad.

No parece difícil, por lo dicho, convenir el hecho de que las situaciones límites activan de manera contundente la exigencia de verdad y los canales no transitados de su acontecimiento. Tras terminar Ippolit su «explicación», en narrador omnisciente de la novela reconoce que «en situaciones extremas se da una fase final de cínica franqueza, cuando un hombre nervioso, irritado y fuera de sí no tiene ya nada y está dispuesto a cualquier escándalo, incluso lo desea»<sup>34</sup>. Se reconoce la vía de la franqueza, pero también se reprime su forma. Independientemente de que Dostoievski, a través del príncipe Myshkin, cuando

<sup>34</sup> DOSTOIEVSKI, F., *El idiota*, op. cit., p. 588.

relata la experiencia límite del condenado a muerte que va a ser ajusticiado, reconozca ese instante de extrema lucidez en el que todo se llega a comprender como expresión simultánea de la anulación de toda esperanza con la perturbación de razón. Y es que efectivamente la esperanza únicamente tiene que ver con la móvil y dinámica estabilidad de la vida y con la inercia racional.

#### 5. LOS ABISMOS ENFERMOS DEL ALMA: SOBRE NIHILISMO Y COMPASIÓN

Para alguien como Dostoievski que su religiosidad y su fe se hunden de manera profunda en su modo de entender el mundo y, por extensión, al propio pueblo ruso, la posibilidad de perder dicha fe un instante ante la experiencia directa de este espeluznante, dramático y perfilado escorzo de Holbein implica en sí mismo un doble desvelamiento: por una parte, de esa imposibilidad siempre mantenida a distancia de acceder a todo y, por otra, de la tragedia que supone tener que someterse a la escisión ineludible que sufre el ser humano en lo real por tener que elegir libre y obligatoriamente desde la parcialidad de una posición siempre provisional.

Probablemente, por todo lo que hemos ido considerando, no estaría equivocado afirmar, a pesar de la complejidad poliédrica de toda su obra, que el asunto de la libertad en relación directa con su fe, tal y como nos enseñaba el Gran Inquisidor, es el gran hilo conductor sobre el que pivotan casi todos los grandes temas del pensamiento de Dostoievski. En esta libertad de la que hablamos ya no se excluye lo contradictorio, lo irracional, la negatividad, la crueldad, la sombra, el abismo del alma, el mal, la laceración del cuerpo, la incertidumbre; pero tampoco quedan fuera la luz, el bien, la generosidad y la compasión. Sea como fuere lo que, escuchando a Dostoievski, parece claro es que la ambivalente disyuntiva de la existencia no puede ser negociada reductivamente mediante los excesos de las ideas y la positivación de estas en la razón y el concepto. Por un motivo u otro, su literatura, sus novelas, nos han mostrado un camino posible para no tener que excusarnos y dejar de bucear en el abismo, en el silencio de lo real. Siempre que, con él, estemos verdaderamente dispuestos a enfrentarnos a nuestro destino. Dostoievski no se rindió nunca y no se cansó a lo largo de toda su vida de realizar un interrogatorio insistente a lo inaudible e inefable a sabiendas, probablemente, de que todo sería un fracaso racional. El tormento de espíritu que nos genera con su trágica urgencia inquisitiva, al margen de la hipotética serenidad que a él mismo pudiera generarle su fe, atraviesa de parte a parte, como una explosión, la naturaleza humana en todas sus extensiones. Sus personajes nunca podemos contemplarlos de frente, no son coherentes. En ellos se da lo uno y lo otro. Aunque no lo expresen explícitamente podemos intuir la bondad en el más zafio o cruel, o el rumor de la duda en el más convencido y generoso. Siempre se presentan de perfil, escorizados. En cada momento desde una perspectiva con las que nos señalan la confusión de su alma y nos retan. A través de ellos podremos dejar constancia de la inasible y poliédrica

tarea condenatoria de tener que dar cuenta una y otra vez, sin esperanza o con una esperanza aplazada, de algo más que un poco, un casi nada, en permanente tensión con nosotros mismos.

El marco general en el que se sitúan los personajes a los que Dostoievski da vida y que obliga más vertiginosamente a asomarse al abismo de la contradicción trágica es el del nihilismo. Según su lectura y disposición hacia el asunto este nihilismo del que es preciso salvar al espíritu del pueblo ruso se encuentra condicionado por las tendencias materialistas y racionalistas procedentes de las revoluciones europeas y del ahuecamiento moral del individualismo liberal. Pero ¿qué significación tiene este marco en el contexto histórico en el que vivió nuestro autor? ¿De qué manera condiciona la expresión paradigmática de un pensamiento trágico como la que aquí estamos rastreando?

De joven Dostoievski, influido por el entorno socialista de Mijaíl Petrashevski, en el que se leía a Fourier y se criticaba al gobierno, se vio sometido a la oleada de reacción que se produjo como consecuencia de los movimientos revolucionarios del 48 de diversos países europeos. Terminó siendo arrestado, junto a otros compañeros, y fue condenado a ser fusilado por mantener ideas progresistas. Justo antes de que se fuera a ejecutar dicha condena llegó un indulto previamente planeado que le salvó la vida a él y sus otros compañeros. Sin embargo, eso no le liberó de pasar cuatro duros años recluido en las prisiones de Siberia y otros tanto sometido a la disciplina del ejército. En aquel contexto fue capaz de comprender bien de qué estaba hecho el sufrimiento humano, experimentándolo de manera personal con el agravamiento de sus crisis epilépticas, y conviviendo con el mal y la abyección más extremos. La convivencia con aquellos criminales, sin duda, generó en el escritor un interés y una comprensión especial por la psicología de los criminales que retrató magistralmente en *Memoria de la casa muerta* (1862) y que se vería más tarde proyectado en diversas obras, pero especialmente en *Crimen y castigo* (1866). Bandoleros que asesinaban sin piedad a ancianos y niños, nobles corruptos hasta el máximo extremo, asesinos de sus propios padres, condenados por error y sin culpa, etc.; es decir, un nutrido muestrario de la casuística criminal y del mal más concentrado en el espíritu humano. Algunos de estos asesinos, como por ejemplo uno llamado Orlov, tal y como el propio Dostoievski nos ha relatado en sus cartas<sup>35</sup>, no pudo nunca dejar de despreciarle al considerarle inferior, débil y sumiso. Tal experiencia, por ejemplo, nos recuerda bien a esa compleja autoconsideración de Raskólnikov como un hombre extraordinario cuyo comportamiento no tenía por qué rendir cuentas ante ninguna ley, en la medida en que estaba puesto al servicio de una mejora de la humanidad.

Pero además de esta experiencia directa con la ambivalencia del crimen, el filtro de represión absoluta de su libertad en prisión terminó también neutralizando el talante crítico de su juventud en beneficio de una actitud extrema de extrema slavofilia sustentada en la ortodoxia cristiana, en el nacionalismo ruso

<sup>35</sup> Cf. FRANK, J., *op. cit.*, p. 82.

y en la monarquía absoluta de Alejandro II. En *Crimen y castigo*, en *Los demonios* y en *Los hermanos Karamazov* Dostoievski dará cuenta de este cambio de perspectiva al poner de manifiesto que las ideas progresistas y sus deficiencias morales eran una peligrosa radicalización de aquello que él mismo defendiera en su juventud en los años cuarenta. Para el Dostoievski más maduro era necesaria una urgente reconsideración total debido a los peligros públicos y personales que entrañaba, para todos, la materialización de las ideas europeas en Rusia.

Dostoievski ya venía polemizando en otras novelas y escritos con la radicalización fácil del utilitarismo egoísta que defendía el teórico socialista Chernychevsky a partir de las ideas de Jeremy Bentham y de J.S. Mill. Por mucho que detrás de sus principios se encontrara el identificar los deseos personales con los de la mayoría para favorecer el desarrollo del conjunto, lo cierto es que ese egoísmo utilitario incluía oculto un muy fácil giro perverso hacia la iniquidad más insensible. Sorprende, por ejemplo, cómo la reacción visceral de Raskólnikov ante la deriva económica y capitalista de estos planteamientos utilitaristas mantenida por su aspirante a cuñado, el magistrado Luzhin, además de ser una crítica, como parece obvio, acaba siendo también una reacción de carácter personal, en tanto que Rodión se encuentra aludido por haber llevado al extremo él mismo las consecuencias previsibles de estos planteamientos con el asesinato de la vieja usurera.

Mientras los planes críticos de Chernychevsky, y su pretensión de transformar las cosas, acabaron resultando anodinos e inofensivos, se iba gestando entre la gente joven, y en torno a la revista *La palabra rusa*, una verdadera posición nihilista que, ante la intensa inercia de sometimiento del pueblo ruso, alentaba a la reacción de una élite intelectual y moral de individuos superiores que rompieran con todas las normas morales vigentes en beneficio de los intereses generales. Se trataba de un claro «más allá del bien y del mal» protonietzscheano, si bien la transvaloración de Nietzsche no incluía jamás el exterminio y el crimen más que en las más erróneas, abyectas y viciadas interpretaciones de su pensamiento en el contexto alemán previo a la segunda guerra mundial. El peligro, por tanto, de algo así era, y sigue siendo, evidente y Dostoievski era muy consciente de ello. *Crimen y castigo* y *Los demonios* son muestra expresa de esa preocupación.

Las novelas de Dostoievski son propiamente tragedias por cómo se configura el destino casi irresoluble de sus personajes en interacción constante con el drama y la contradicción de sus entramados vitales, de los otros y de ellos mismos. Ahora bien, por todo lo que venimos diciendo podría afirmarse que esta peculiaridad literaria de la novela-tragedia no tiene detrás tanto una intención estética o escénica cuanto la constante contraposición de tendencias ideológicas, políticas, morales y psicológicas. En ese contexto es en el que el alma no tiene más remedio que asomarse al abismo en el que se debate la lucha agónica de la libertad ante el bien y el mal (Pareyson). Raskólnikov, Stavrogin, Iván, etc., incorporan este *agón* antinómico entre la bondad y la piedad instintiva y la altiva y egoísta perversión de la razón y su deriva ideológica. Hemos de tener

claro que, para Dostoievski, la moral no podía sustentarse en la razón universalizante, sino en la creencia y en la piedad. La ilustración y sus luces suponen un riesgo para la fe, y es la fe en la palabra de Cristo la única vía de redención. Sea como fuere, lo que se defiende es un irracionalismo de resistencia con el que sanear el enfermo padecimiento del alma y la trágica pasión de personajes como Ippolit, Raskólnikov, Iván o Stavrogin, en los que la nebulosa de la ideología y de la psicología eran ya inseparables. Paradigmas emblemáticos de la tortura y la falta de salud en el alma, los vaivenes de estos espíritus se encuentran en el contrapunto y en la importante réplica de luz<sup>36</sup> que suponen esos otros espíritus como Myshkin, Sonia o Aliosha. Su misión era clara: la redención del horror; y, por ello, quedaron habilitados como terapia de santidad contra las tinieblas y las sombras de la intimidad.

#### 6. CONCLUSIÓN: O SOBRE LA LACERACIÓN TRÁGICA DEL ALMA QUE HUYE DEL IDEALISMO

Como vemos, la disyuntiva inicial «¿Tolstoi o Dostoievski?» ha prevalecido latiendo y condicionando nuestra reflexión al tomar en consideración los síntomas contextuales de las almas laceradas. No nos marcábamos como objetivo su resolución, sino que nos queríamos servir de su dificultad para tematizar el horizonte de la filosofía trágica. Del mismo modo que el joven Tolstói pudo ser una de las almas atormentadas de Dostoievski cuando no vislumbraba sentido alguno ante el absurdo de la vida, el propio Dostoievski, en sus años de juventud, pudo haber querido ser Tolstoi cuando exhalaba aquel aliento inicial de humanitarismo. Será el filósofo ruso Lev Chestov, en los primeros años del siglo pasado, y en el marco de sus intenciones de condenar a los filósofos por su constante trabajo de adormecimiento terapéutico del problema, del enigma y de la crueldad de la vida, quien nos ayude a recordar, de manera ejemplar, cómo Dostoievski sufrió una transformación, o mejor, una convulsión en su etapa de madurez con respecto a sus intenciones humanitaristas e idealistas iniciales. Esta transformación de consecuencias terribles en Dostoievski, y de manera muy similar y paralela en Nietzsche, le da pie a Chestov en su libro *La filosofía de la tragedia*, a presentar lo trágico como aquello que nos sitúa en lo «subterráneo». Arremete desde el inicio contra los orgullosos excesos del idealismo unificador que «defienden a la ciencia contra la intrusión de la vida»<sup>37</sup>. En el idealismo los hombres han encontrado un modo de vida apacible de vida en medio de enigmas misteriosos y de los terrores que los rodean. Cuando las ideas de reforma social del humanitarismo empiezan a cuajar en alguna medida es precisamente cuando a Dostoievski, y a sus polifónicos héroes, les empieza a dar todo lo mismo y a hacer imperante una lógica cruel y subterránea ante

<sup>36</sup> Este criterio de la luz es el que considera prioritario la lectura que realiza Manuel Díaz Márquez en su libro *La luz en Dostoievski*, Casas, Sevilla, 2012.

<sup>37</sup> CHESTOV, L., *La filosofía de la tragedia*, Buenos Aires, Emece, 1949, p. 13.

la ratificación de falta de esperanza vital. Para el escritor de *Crimen y castigo* existía la horrible sensación de haberse mentido con la aspiración de servir al último hombre. Según Chestov, Dostoievski escupirá sobre los sentimientos humanos más queridos. ¿Qué ha de hacer con la fraternidad humana aquel que se halla de pronto con la absurdidad y la nada de la existencia del último de los hombres? Hastío, asco, horror, que impiden mantener los ideales de intento de realización de la felicidad sobre la tierra. El reino moral de la conciencia y de la razón tocó a su fin con Dostoievski. Chestov, como vemos se instala en la estela de aquellos que le permiten ratificar su irracionalismo existencial. Por eso mismo, contrapone la postura de Tolstoi. Admirando las formas claras de la vida, bien determinadas y cabales de Tolstoi, a Dostoievski no le queda más remedio que volverse sobre sus tipos estafalarios, solitarios y misántropos; sobre el hombre subterráneo. Los héroes de Tolstoi, aunque las cosas vengan mal dadas, siguen creyendo en sus ideales. Tolstoi parece conservar la esperanza hasta el final remitiendo todo aquello que perturba a la *cosa en sí* incognoscible e intentando dominar las bestias del escepticismo y el pesimismo. Según Chestov es especialmente hábil para encerrarlos en jaulas sin que nos demos cuenta<sup>38</sup>.

Cuando se produce ese momento en que el idealismo, sus buenas formas y su aparataje teórico, moral, religioso y estético, es incapaz de resistirse al asalto de la realidad caemos en la cuenta de que todo eran mentiras y «el hombre, cara a cara con sus enemigos mortales, experimentan por primera vez esa soledad terrible de la cual ni el corazón más amante, más adicto, jamás podrá librarlo. Es aquí donde comienza la *filosofía de la tragedia*. La esperanza se ha desvanecido para siempre; pero es necesario vivir, y vivir mucho todavía. Aunque se quisiera, es imposible morir»<sup>39</sup>.

Tenemos una cierta sensación de que cuando Chestov destaca con Dostoievski el que la verdad subterránea se burla de nosotros, nos acercamos a esa indiferencia cruel de lo real que nos tiene implicados ante su reto. El problema es cuando no se tolera calladamente el desconsuelo de esa burla. Nada puede consolar ya ante lo insoluble. Este hombre, olvidado por ideas como la de bien, desprecia todas las doctrinas filosóficas. Sin inmortalidad no cabe amar al prójimo, mantenía Iván Karamazov. Es imposible socorrer a los hombres. Quizás pudiera conseguirse que los filósofos y moralistas se detengan en su marcha hacia la síntesis si se les recuerda la suerte de los héroes trágicos, pero lo cierto es que la vida hace todo lo posible por desentenderse de esos destinos. Será Nietzsche, según Chestov, en quien se transfiera esta filosofía terrible de lo vital de Dostoievski con el mismo grado, o más, de tormento y de contradicción al

---

<sup>38</sup> Efectivamente, el potencial épico de Tolstoi, sobre todo en la segunda parte de su dilatada vida, tenía mucho de remisión a una idiosincrática religiosidad tolstoiana. Sin embargo, como pudimos advertir antes, para ser justos con él, y yendo un poco más acá de Chestov, no se puede olvidar el tormento vital que el propio Tolstoi sufrió en su aventura existencial ante el absurdo de la vida y la imposibilidad de encontrarle sentido, tal y como el mismo escritor nos relata de manera autobiográfica en su librito titulado *Confesión*, anteriormente citado.

<sup>39</sup> CHESTOV, L., *op. cit.*, p. 100.

ser capaz de aceptarlo y hacer de la aceptación trágica su destino. Parece que el universo entero hubiera establecido conflicto con un solo hombre. En opinión de Chestov tanto Nietzsche como Dostoievski hablaron en nombre de los hombres subterráneos, lacerados. Quedaría escuchar sin miedo la implicación que tiene para todos su testimonio. Termina Chestov recordándonos la vía: «¡Respetar la gran fealdad, el gran infortunio!, es ésta la última palabra de la filosofía de la tragedia. ¡No relegar todos los horrores de la existencia a la región del *Ding an sich*, más allá de los límites de los juicios a priori; sino respetarlos! ¿Puede el idealismo considerar así la deformidad?»<sup>40</sup>. Terminamos nosotros preguntándonos también: ¿Puede dar cuenta el idealismo de las laceraciones del alma?

Universidad Europea Miguel de Cervantes  
estebanortegajoaquin@gmail.com

JOAQUÍN ESTEBAN ORTEGA

[Artículo aprobado para publicación en febrero de 2022]

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 266.

